

Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer

Leila Danziger*

RESUMO: Desde o Renascimento, a gravura *Melencolia I*, de Dürer, tornou-se a representação mais célebre da melancolia, afecção insubordinada à separação entre a matéria e o espírito. Na obra, reconhecemos o melancólico em sua imobilidade: ao seu redor, objetos do conhecimento parecem inúteis e inertes. Neste trabalho, veremos obras que reatualizam as sensações físicas e espaciais que aparecem na gravura do início do século XVI. Na literatura de W. G. Sebald, mas também nas pinturas e instalações de Anselm Kiefer, encontramos uma espacialidade adensada por acúmulos de materiais e objetos, que nos falam do corpo em sua relação arrastada e morosa, decididamente melancólica, com as coisas do mundo. Alguns aspectos das relações entre melancolia e memória são também abordados, favorecidos pela aproximação da obra de Kiefer com o conto “Funes, o memorioso”, de J. L. Borges.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia, memória, artes visuais.

ABSTRACT: Since the Renaissance, the engraving *Melencolia I*, by Dürer, has become the most famous representation of melancholy, an affliction unsubordinated to the separation between matter and spirit. In the image, we recognise the melancholic in its motionlessness; around him, familiar objects seem inutile and inert. In this essay, we shall see works that update spacial sensations that appear on the engraving of the beginning of the 16th century. In the literature of W.G. Sebald, but also in the paintings and installations of Anselm Kiefer, we encounter a space thickened by the accumulation of materials and objects that tell us about the body and their slow, morose and unquestionably melancholic relationship with the objects of the world. Some features of the relations between melancholy and memory are also approached, favored by the proximity of the works of Kiefer with the tale Funes, the memorios, by J. L. Borges.

KEYWORDS: Contemporary art, melancholy, memory.

* Professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Sabemos que a lentidão é um atributo do melancólico. A representação do peso e da imobilidade está presente em incontáveis obras da literatura e das artes visuais que procuram dar forma à melancolia, essa afecção insubordinada à separação entre a matéria e o espírito, que vem fascinando filósofos, médicos, poetas e artistas desde a Antiguidade até os nossos dias. *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald (2002a), inicia-se, justamente, pela descrição da sensação de imobilidade. Preso a um leito de hospital, o narrador se arrasta em direção à janela e tenta desesperadamente assegurar-se de que o mundo lá fora ainda existe. Ele descreve sua ação associando-a à lembrança de Gregor, o homem metamorfoseado em inseto de Kafka, e a narrativa será um lento e doloroso deslizamento entre suas lembranças – na verdade um emaranhado de imagens e referências literárias – e a paisagem externa, sempre marcada pela devastação. Os espaços percorridos pelo narrador são sobrecarregados de signos, imagens, objetos e espectros que se reúnem em intrincadas configurações que logo se dissipam. Tudo e todos carregam segredos jamais decifrados. Algo semelhante ao que percebemos na gravura que dá forma a mais célebre representação da melancolia, realizada por Dürer, em 1516.

Nessa obra, o anjo imóvel e de rosto sombrio parece não suportar o próprio peso. A cabeça inclinada apoiada sobre o punho é a postura clássica do melancólico e, ao seu redor, os objetos do conhecimento, que deveriam medir o tempo e o espaço, jazem obscurecidos pela falta de sentido, inúteis e inertes. O espaço da gravura é constituído pelo acúmulo, pela descontinuidade entre os objetos, que dificilmente estabelecem nexos entre si, levando-nos a constituir uma lista para nomeá-los: o anjo, o compasso, o livro, o quadrado mágico, a ampulheta, o cão, o querubim, o morcego, a escada, o poliedro, a esfera, entre vários outros elementos. Há uma desordem que é fruto de um embate silencioso que envolve todas as coisas. No lado esquerdo, os objetos sugerem instabilidade e perigo: o mar em suas mudanças incessantes, a esfera instável, a sombra

de um crânio na face do poliedro, a escada, que oferece o risco de queda no abismo. No lado direito, predomina o aspecto sólido e estável, em que prevalece a maciça figura da mulher alada (alegoria da astronomia), diante da forma arquitetônica que sugere uma torre. Para Peter-Klaus Schuster (2005, p.93), Dürer retoma nessa composição, minuciosamente construída, a antítese Virtus-Fortuna, recorrente no repertório alegórico humanista. Para o historiador alemão, um dos maiores estudiosos da gravura na atualidade, *Melencolia I* é uma exortação à virtude, endereçada ao melancólico para que seu espírito superior se forme e se eleve, apesar de todas as resistências. A dignidade do homem no humanismo consiste em ser criador de si mesmo e, “pelo uso virtuoso de seus dons intelectuais, pela prática das artes e das ciências guiada na medida justa, só assim se faz verdadeiramente justo à imagem de Deus” (Schuster, 2005, p.94)

A interpretação de Schuster concilia a leitura de Aby Warburg às realizadas por seus discípulos Panofsky e Saxl. Segundo Warburg, a gravura de Dürer mostra a personificação da melancolia ao sair vitoriosa na luta com as sombras potentes que a habitam: a loucura, a aflição, a preguiça e o luto. O anjo conseguiria superar todos os males que o afligem, explorando as disposições particulares do temperamento saturnino para as ciências e as artes. A ligação entre a melancolia e a filosofia, a poesia e as artes já aparece em Aristóteles (1998, p.81), que perguntava: “Por que razão todos os que foram homens de exceção [...] são manifestamente melancólicos?” Para o filósofo e também para Marsilio Ficino, fundador da Academia Platônica, em Florença, o temperamento melancólico é a condição de todo grande espírito.

Retornando a Warburg, ele defende que *Melencolia I* é uma obra reconfortante, pois mostra justamente a vitória do temperamento melancólico sobre o seu lado sombrio e a superação da aflição que o ameaça em permanência. Ao longo de uma minuciosa análise iconográfica, Panofsky e Saxl vêem, por sua vez, a personificação da

rio Blith, perto da costa entre Southwold e Walberswick, pelo qual navios carregados dirigiam-se ao mar, Sebald descreve o movimento das águas inscrito em outros tempos. No presente, o fluxo foi estancado e o que o narrador percebe é, ainda uma vez, a imagem da imobilidade. “Hoje praticamente não há mais tráfego nesse rio, em grande parte atulhado de areia” (ibidem, p.147). Sabemos que a areia é uma potente metáfora do esquecimento e essa ameaça – ou melhor, sua inexorabilidade – infiltra-se na melancolia de Sebald.

Vanitas

A areia é um dos elementos da *Vanitas*, natureza-morta em que objetos carregados de valores simbólicos advertem contra a precariedade da vida humana e os perigos de deixar-se seduzir pelas riquezas terrestres. Os objetos recorrentes nessas pinturas são ampulhetas, livros, flores, espelhos, velas e crânios, estabelecendo contrastes entre o mundo do espírito, incorruptível, e o mundo da matéria, submetido ao tempo e à degradação. Destituída da função moralizante que detinha sob o barroco, o tema da *Vanitas* é constante ao longo do livro de Sebald, notável na descrição de tantos e tantos brilhos do passado que se tornaram opacos na atualidade.

A *Vanitas* está explicitamente presente numa das fotografias que integram suas obras. (Sebald, 1992, p.21). Apresentadas sem legendas ou qualquer explicação, a origem da maioria dessas fotos é incerta. Reproduzidas em preto-e-branco, sem nuances de tonalidades ou grandes recursos de impressão (mesmo na edição alemã), as fotos assemelham-se a algo como a imagem da imagem ou à lembrança esmaecida de uma imagem mental. Sua função, obviamente, não é ilustrar a narrativa, mas constituí-la com um outro sistema de signos. Como os personagens, as fotos são espectros e vivem na dúvida entre o fato e a ficção, mas decididamente acentuam o efeito de real que

emana de seus livros. Agendas, cartas, cadernos de registros e manuscritos diversos convivem com reproduções amadoras de paisagens, lápides de cemitérios, fachadas de edifícios e retratos de pessoas. As fotos parecem pertencer irremediavelmente ao passado, lavadas pelo tempo, recobertas de areia, mas afirmam a permanência de valores que, contra tudo, resistem ao desaparecimento.

O interesse do narrador de *Os Anéis de Saturno* por um certo Thomas Browne orienta enumerações de objetos e materiais em que o contraste entre a vida e a morte são explícitos. Espírito formado pelo barroco, filho de um comerciante de seda – e o brilho da seda propicia uma das belas passagens do livro –, Browne é um médico inglês que supostamente teria assistido à cena de dissecação que deu origem à célebre tela de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632). Insatisfeito com os limites da ciência de sua época, ele eleva sua perplexidade diante da finitude e precariedade da vida humana até as estrelas. “O próprio tempo envelhece. Pirâmides, arcos de triunfo e obeliscos são pilares de gelo que derrete. Nem mesmo aqueles que encontraram um lugar sob as estrelas do céu conseguiram manter a glória para sempre” (ibidem, p.33).

Uma *Vanitas* paradoxal, em que o brilho da vida prolonga-se para além da morte, é construída quando o narrador de *Os Anéis de Saturno* observa a pesca do arenque, ou melhor, quando vagueia pelo labirinto de informações coletadas entre as mais diversas fontes. A descrição minuciosa da coloração do peixe evoca a fulgurância breve de todo ser vivo: “o tom ouro alaranjado”, “o brilho metálico branco puro”, “um verde escuro de inigualável beleza”. O curioso é que a morte do arenque intensifica sua luminosidade. Fora da água, seu corpo morto reluz intensamente durante alguns dias e o abandona apenas quando apodrece. A perplexidade discreta diante da fugacidade da vida e da beleza é um sentimento que perpassa todo o livro. Mas esse sentimento de beleza – de uma beleza ensombrecida – compartilha com Adorno (1992, p.19) a exigência da reflexão:

Não há mais nada de inofensivo. As pequenas alegrias, as manifestações da vida que parecem excluídas da responsabilidade do pensamento não possuem só um aspecto de teimosa tolice, de um impiedoso não querer ver, mas se colocam de imediato a serviço do que lhes é mais contrário. Até a árvore que floresce é mentirosa no momento em que se percebe seu florescer sem a sombra de um sobressalto [...]

Resistência

Escritor da memória, em *Os Anéis de Saturno* e também em *Os imigrantes*, há uma atenção rigorosa à materialidade das coisas. Sebald nos faz ver a dissolução implacável e contínua; a gênese às avessas de nosso mundo moderno. Em suas obras, ouvimos a fricção da matéria, vemos depósitos de sedimentos, percebemos camadas de resíduos que se organizam lentamente. Ao descrever o processo de trabalho do pintor Max Aurach, cujo ateliê é situado numa fábrica desativada de Manchester, Sebald nos faz lembrar Frenhofer, o pintor de *Le chef d'oeuvre inconnu*, em que Balzac antevê o caráter aporético da arte moderna e contemporânea. Ao contrário de Frenhofer, que, confrontado ao extremo em que chegara sua pintura, se imola com sua obra, Aurach tem plena consciência do fracasso de sua tarefa, que deve começar e recomeçar a cada dia:

Como aplica grandes quantidades de tinta e as raspa de novo da tela no curso de seu trabalho, o chão está coberto por uma massa de vários centímetros de altura já endurecida, com uma crosta misturada com pó de carvão e achatada nas beiras, parecendo um rio de lava, que Aurach diz ser o verdadeiro resultado de seus permanentes esforços e a mais evidente prova de seu fracasso. (Sebald, 2002b, p.160)

O pintor Aurach não é apenas um desterrado, como todos os personagens de Sebald – e como o próprio autor, que trocou a Alemanha pela Inglaterra nos anos 1960 –, mas alguém que se deixou paralisar no exílio, enviado pelos pais que permaneceram na Alemanha e foram assassinados pelo nazismo. A representação do corpo melancóli-

co adquire forma magistral quando Aurach descreve uma crise de hérnia de disco. Totalmente curvado sobre si mesmo, imobilizado ao longo de horas, o pintor diz que sua vida “fora reduzida a um único ponto minúsculo de extrema dor” e que o “terrível estado de paralisia total pela dor, correspondia, da maneira mais exata que se pudesse imaginar, a essa condição interior que com os anos se tornara a minha” (ibidem, p.171-2).

Não seria surpresa encontrarmos, por entre as imagens que integram as longas narrativas de Sebald, as pinturas de Caspar David Friedrich, pintor do romantismo alemão, que elevou a pintura de paisagem, nas primeiras décadas do século XIX, a uma qualidade até então inédita. Em acordo com a filosofia de Schelling, para quem “a natureza é o espírito visível e o espírito a natureza invisível”, as pinturas de Friedrich nos oferecem a experiência de uma natureza sustentada unicamente pela subjetividade do artista. Suas paisagens nos mostram caminhantes solitários, absortos na contemplação da natureza e, mesmo reunidos em pares, mantêm-se isolados e incomunicáveis. Em *Os Anéis de Saturno*, apesar dos diálogos sugeridos, o narrador parece infenso a encontros. Aplica-se aqui o que Susan Sontag (1986, p.93) observa em relação a Benjamin: “as profundas transações entre o melancólico e o mundo se dão com coisas (e não com pessoas)”.

Uma das mais potentes pinturas de Friedrich é *Mar de gelo* (1821), conhecida também como *A esperança naufragada*, em que extensos fragmentos de gelo constroem um espaço hostil e incerto em torno de uma pirâmide ameaçadora. Não me parece difícil imaginar as intrincadas tramas da memória de Sebald conduzindo-nos a esse espaço que expulsa o observador da cena e constrói uma imagem do sublime. Uma vez contaminados pelo processo de associações despertado pela leitura de Sebald, vale lembrar que Gadamer evoca a lembrança da tela de Friedrich – um naufrágio nas geleiras do mar Báltico – ao iniciar sua interpretação do seguinte poema de Paul Celan: “Com mastros cantados, apontados para a terra,/ seguem os destro-

ços celestes./ Nessa canção de madeira/ cravas os dentes com força./ Tu és a flâmula/ sólida de canto”.

Em sua leitura, Gadamer (2005, p.83) sugere que apesar da ruína de toda esperança, do “naufrágio que acontece no céu”, o canto continua a ser cantado.

[...] em uma completa inversão da realidade que desmoronou, após o naufrágio do céu e de todas as suas promessas, o poeta chamou a si mesmo de flâmula. Ele está atracado ao mastro da canção, quer dizer tornou-se inseparável dele. Assim como a flâmula do navio que afunda é a última a submergir, da mesma forma o poeta é o último a anunciar e a prometer a vida com seu canto, o último a abandonar a esperança.

Embora trabalhem a língua alemã de formas tão opostas – as longas descrições de Sebald em tudo contrastam com o condensamento extremo da poesia de Celan –, o sentido de resistência do poeta pode ser percebido também na literatura de Sebald. Como observou Márcio Seligmann-Silva (2005, p.119), “Sebald tenta restabelecer a arte de narrar em uma época pós-narração. Sua escrita nasce, portanto, de uma impossibilidade, mas também de uma necessidade de resistir”. O tema da resistência dá forma, entre outros, ao poema *Stehen*, de Celan, que continuou a escrever poesia na língua alemã pós-Auschwitz, atravessada por tantas sombras e emudecimentos: “Resistir, à sombra/ da ferida aberta no ar./ Resisitir-por-ninguém-e-por-nada./ Irreconhecido,/ para ti/ somente./ Com tudo o que aí tem lugar, mesmo sem/ linguagem” (Gadamer, 2005, p.82).

Chumbo

A escritura da memória em Sebald parte da atenção às vidas desprezadas, anônimas, deixadas à margem da história, já o pintor Anselm Kiefer faz do mito o cerne de sua reelaboração da história e da memória. Nascidos no final da Segunda Grande Guerra, os dois artistas crescem numa Alemanha devastada econômica e, sobretudo, moralmente, mas não se negam ao embate com suas heranças pessoais.



Figura 2 – Ansel Kiefer, *Melancholia*, 1989, chumbo e vidro, 470 x 370 x 215 (poliedro 62 x 70 x 70), Neues Museum Weimar.

Em 1969, Kiefer deixou-se fotografar com o braço direito erguido, na temível saudação hitlerista, diante de uma série de monumentos em diferentes capitais europeias. Nesse gesto, assumia – de forma crítica – seu passado nacional. Intitulada *Ocupações*, essa série de fotos deu início a uma extensa obra em que o artista investiga sua identidade como artista e também como alemão. Para ele, a identidade nunca é uma aquisição estável e uma, sim, indefinidamente adiada, composta e precária. Kiefer se reconhece como pintor num sistema em que tanto a arte quanto o continente europeu encontram-se desvitalizados. A revitalização na qual se empenha retira força e tensão de seu embate com a história da arte e da cultura. Assim, para o artista, a tela – ou mesmo todo e qualquer outro suporte – é a membrana de uma relação entre o pequeno tempo humano e individual e o grande tempo universal.

Desde o final da década de 1980, o chumbo é o material predominante nas imensas pinturas, instalações e esculturas do artista. Sabemos, desde os tempos em que astronomia e astrologia se confundiam que Saturno é o planeta associado à melancolia, enquanto o chumbo é seu ele-

mento principal. No final da década de 1980, Kiefer realizou uma série de pinturas e livros de chumbo que fazem uma clara alusão à obra do artista de Nuremberg. 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 e 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”. (Sontag, 1986, p.96)

Biblioteca

Melencolia I, de Dürer, pertence à mesma série de gravuras à qual faz parte *São Jerônimo em seu gabinete*. O local de trabalho do santo é representado como um nicho, incluindo em certa medida o espectador no espaço representado. O ponto de vista oblíquo, a partir do qual a obra se organiza, é grandemente responsável pelo sentimento de intimidade que a gravura proporciona: surpreendemos o santo em seu local de retiro e estudo. Nessa imagem, ao inverso daquela em que é representado o anjo da melancolia, tudo está em seus lugares e a ordem reina. Em *A perspectiva como forma simbólica*, Panofsky escolhe essa gravura de Dürer para demonstrar as diferenças entre a construção da perspectiva na Itália e no norte da Europa, comparando-a a uma pintura com o mesmo tema, feita por Antonello da Messina. Enquanto os italianos desconsideram a vista oblíqua, reivindicando, sobretudo, a objetividade, a vista descentrada é privilegiada pelos artistas alemães. Na pers-

pectiva praticada no norte da Europa está em vigor a experiência de um espaço côncavo, em que se manifesta ainda uma herança do gótico.

Esse espaço subjetivo, simultaneamente abrigo e ameaça, orienta *Terra de dois rios* (*Zweistromland*), imensa escultura de chumbo, realizada por Kiefer entre 1985 e 1989. A escultura é um todo orgânico que parece indistintamente pertencer ao mundo da cultura e da natureza. Cerca de duzentos livros de chumbo dispostos em duas estantes com três prateleiras de quatro metros de altura e oito de comprimento envolvem o espectador. Sobre elas, duas pequenas placas de chumbo – Tigris e Euphat – remetem ao título da obra: a Mesopotâmia.¹ Em cada volume, dois fios de arame parecem destinados a auxiliar o manuseio, mas essa aparente funcionalidade contrasta com as dimensões e o peso evidente de cada livro. Folheá-los seria uma experiência penosa, exigindo o corpo em sua integridade, uma tarefa decididamente melancólica.

¹ A obra possui em inglês o título *The High Priestess*, numa referência a carta do Tarot que simboliza a distinção entre Gnosis e Ciência (Zweite, 1989, p.67).



Figura 3 – Ansel Kiefer, *Terra de dois rios* (*Zweistromland/ The High Priestess*) 200 livros de chumbo (aprox.) sobre estantes de aço, vidro e arame. Fotografia do trabalho em processo no ateliê do artista, 1985.

Terra de dois rios, uma das mais importantes obras de Kiefer, integra o acervo do Museu Astrup Fearley, em Oslo. À margem dos museus europeus mais visitados, a obra de Kiefer provoca impacto ainda maior. Diante dela, impossível não lembrar da Biblioteca, descrita por Borges (1995, p.92) como a “imagem labiríntica do universo”. “Iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”. Essas qualificações aplicam-se à escultura de Kiefer, com exceção do adjetivo “incorruptível”, pois a obra parece submeter-se de bom grado à ação do tempo, ceder ao trabalho da gravidade e envelhecer. Ao contrário da ampulheta – injusta metáfora temporal, em que o tempo desliza uniforme e suavemente –, em *Terra de dois rios*, o tempo age com a força da inércia, acumula-se e mostra-se literalmente um fardo; é certo que dentro de anos ou décadas, o trabalho tenha adquirido novas feições.

Se a melancolia em Sebald era experimentada pelo caminhar labiríntico por entre paisagens devastadas, lembranças e um saber enciclopédico, a experiência da melancolia em Kiefer se dá, sobretudo, pelo impacto maciço do material que nos envolve. O peso da obra é percebido com o olhar corpóreo que é próprio da arte moderna. A obra de Kiefer (1990, p.120) solicita integralmente todos os nossos sentidos e o artista declara: “Meus quadros são totalmente compreensíveis pelos sentidos. [...] Mas somente a experiência dos sentidos é algo muito desbotado. Procuro a integridade”.

Na biblioteca de chumbo – metal entre os mais impenetráveis usado desde tempos remotos na construção de ataúdes e refratário à radiação –, os volumes não mostram seu conteúdo. Os livros, que podem pesar até uma tonelada e foram trabalhados ao longo de quatro anos, são inacessíveis. A exposição parcial de seu conteúdo é possível por meio de um outro livro, aparentemente apenas mais um estudo sobre o artista, mas que, no entanto, constitui-se em uma obra em si mesma, fruto de uma parceria entre o artista e o historiador da arte Armin Zweite (1989). Na

publicação, não há distinção entre criação e comentário. O artista escolheu 28, entre os cerca de duzentos volumes, e selecionou algumas páginas de cada volume para a análise de Zweite. Colocado próximo à escultura no local de exposição, o livro revela parcialmente o lado oculto da biblioteca que se destina a ser apreendida como forma, e esconde mais do que revela. E o que as páginas dos livros escondem? Um amálgama heterogêneo de metal oxidado, resíduos orgânicos e fotografias – vistas do ateliê do artista, paisagens desoladas, nuvens, mares, ruínas, usinas abandonadas, metrópoles (São Paulo, Chicago); um repertório de imagens e materiais, que com exceção das grandes cidades, poderia estar nas páginas de Sebald. A verdade é que mesmo as metrópoles vistas por Kiefer integram-se à poética de Sebald, em que predominam pequenas cidades e balneários esquecidos. Como o avião de chumbo, antes mencionado, as grandes cidades são vistas como ruínas pelo artista. Sebald e Kiefer possuem em comum a visão da modernidade sob o signo da perda e da dissolução. Não há brilho nas obras de Kiefer, e sim a opacidade do chumbo, das cinzas e da areia, materiais utilizados em muitas de suas paisagens.

Se as reproduções fotográficas nas obras de Sebald entregam-se plenamente a seu destino de imagem, o estatuto da fotografia como imagem é problematizado em Kiefer. Manipuladas e adensadas por operações diversas, as fotografias são mais um material, entre tantos outros, mas se recusam a ser tão-somente imagens.

Desvinculada de qualquer naturalismo, com frequência, as fotos são feitas sob iluminação propositalmente equivocada ou ampliadas de modo a provocar distorções e enfatizar estranhezas. A relação estabelecida entre os diversos materiais e as fotos é de resistência recíproca. Argila, chumbo, oxidações do metal, longos cabelos negros, arames e estilhaços de vidro estranham-se, travam conflitos nunca pacificados. A fotografia, em Kiefer, possui algo dos primeiros tempos dessa invenção e talvez nelas possamos ouvir, como Barthes, “o barulho do tempo”, “o ruído vivo da madeira”. Para o francês, “o órgão do Fotógrafo não é o

olho [...], mas o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda a tem)” (Barthes, 1984, p.30). A *imagem* nas obras de Kiefer insiste em manter um certo “caráter manual”, uma relação efetiva com a *experiência* das coisas. Suas obras são também resistência, uma tentativa corajosa de qualificar a experiência contemporânea.

Funes

Diante de *Terra de dois rios*, a associação com a *Biblioteca de Babel* é patente, mas um outro célebre conto de Borges é igualmente importante no esclarecimento da relação entre Kiefer, a memória e a história. Em “Funes, o memorioso”, o protagonista sofre um acidente que o priva dos movimentos e, no mesmo golpe, adquire uma memória infalível. “Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo”, declara Funes, e afirma ainda que a imobilidade é um preço irrisório diante de sua nova e indescritível capacidade de perceber e lembrar (Borges, 1995, p.104).

O destino do personagem Irineu Funes representa uma crítica à história semelhante à de Nietzsche (1988) em suas *Segunda Consideração Intempestiva*. Se a cultura histórica é uma virtude do século XIX, para Nietzsche, essa é uma virtude hipertrofiada que se transforma facilmente em seu inverso: um vício, um mal. Todo conhecimento deve engendrar a atividade, caso contrário torna-se nocivo, paralisante. A história não deve tornar-se um fardo para o presente. Ela pertence ao ser ativo e potente – aos heróis ou aos artistas – que embora não sejam de fato livres em suas ações, são soberanos (Nietzsche, 1988, p.26). Submetidos ao peso de uma história autoritária, seríamos condenados a uma insônia permanente. Ora, é justamente o fardo de uma eterna vigília, de uma memória sem falhas que se abate sobre o jovem Funes, imobiliza-o e o leva à morte. Sua capacidade mnemônica é incompatível com a vida e o pensamento. Funes não era capaz de pensar,

pois “pensar é esquecer diferenças, generalizar, abstrair”. Ou, para usar os termos de Nietzsche, Irineu não era dotado de força plástica – a capacidade de determinar em que nível o passado deve ser esquecido, pois tanto o ponto de vista histórico quanto o a-histórico são necessários para a saúde de um ser vivo, indivíduo, povo ou civilização. Um organismo saudável é capaz de curar e cicatrizar as feridas, substituir as perdas, reconstruir as formas fragmentadas.

Na obra de Kiefer, a ação do tempo acumulada em oxidações e sedimentos, incrustado no metal, sobreposto em folhas e folhas de chumbo, constitui-se uma advertência aos excessos da memória, e, ao mesmo tempo, por sua presença física contundente, pode ser sentida também como uma resistência ao caráter volátil e efêmero de nosso universo informacional.

Como Nietzsche, Kiefer apóia-se no mito, inserindo com desenvoltura em suas obras referências a Alexandre, o Grande, Gilgamesh, lendas nórdicas e também à cabala judaica, misturam-se de forma surpreendente. Entre outras coisas, a história alemã fornece ao artista a tensão moral necessária para que sua obra se produza, ao mesmo tempo que ao realizar-se ela confere à história uma singular inteligibilidade. Para Nietzsche, a voracidade histórica da modernidade é uma óbvia compensação à perda do mito. O homem moderno, cindido entre ser íntimo e ser exterior, transforma-se numa “enciclopédia ambulante”, carregando o excesso de culturas que lhe são estranhas, hábitos, filosofias e religiões que instruem mas também retiram força vital (*Bildungskraft*). Para o filósofo, os alemães seriam aqueles que mais sofrem com essa fraqueza, a contradição entre forma e conteúdo. A forma, simples convenção, é rejeitada, pois os alemães orgulham-se de possuir o sentido do conteúdo – a interioridade. No entanto, embora a *interioridade alemã* detenha rara intensidade, permanece enfraquecida, pois não se traduz em ações (ibidem, p.109) Não é a toa que na Alemanha, *Melencolia I* tenha se tornado – especialmente durante o romantismo – o retrato por excelência da sensibilidade alemã.

É claro que a crítica de Nietzsche à hipertrofia da consciência histórica não pode ser aplicada aos nossos dias. Ninguém afirmaria hoje que temos história demais.

A dificuldade da conjuntura atual é pensar a memória e a amnésia juntas, em vez de simplesmente opô-las. Portanto, nossa febre não é uma febre de consumir a história, no sentido nietzscheano, que pode ser curada por um esquecimento produtivo. É antes uma febre mnemônica que é causada pelo vírus da amnésia e que por vezes ameaça consumir a própria memória. (Huyssen, 1997, p.17)

Para Huyssen, o enorme interesse pelas memórias – individuais, geracionais, coletivas – seria uma forma legítima de reação contra a aceleração de avanços técnicos irreversíveis que transformam profundamente nossas formas de viver o tempo. O congelamento da memória em mercadoria, advertência de Adorno, não retira a legitimidade de uma cultura da memória vista como “um sinal potencialmente saudável de contestação”. O *boom da memória*, para usar uma expressão que lhe é cara, pode ser compreendido como a necessidade de viver em estruturas de temporalidade de maior duração, a “formação reativa de corpos mortais que querem manter sua temporalidade contra um mundo de mídia que espargue sementes de uma claustrofobia sem tempo e engendra fantasmas e simulações” (ibidem, p.20).

A literatura de Sebald e a produção plástica de Kiefer, entre tantas outras que tentam dar forma à memória a partir da segunda metade do século XX, especialmente marcado por tantas catástrofes, inscrevem-se nesse desejo de resistência e de construção de uma experiência do tempo que não se desfaça tão logo se realize, como marcas na areia.

Por fim, uma possível superação da melancolia seria encontrada na passagem à ética. Identificada por Freud, em texto de 1917, como a impossibilidade permanente de realizar o trabalho de luto e investir a libido em outro objeto de afeto, a melancolia adquire contorno particular no final do século passado. A depressão, uma das formas 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, cem 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” (Roudinesco, 1998, p.507). Em *Modalidades do despertar traumático*: Freud, Lacan e a ética da memória, Cathy Caruth (2000, p.112) expõe longamente o difícil processo interior de sobreviver ao trauma, desvelando no choque da visão traumática, “uma relação que pode ser definida como ética com o real”. O imperativo ético de sobreviver, de acordar para o real, de desfazer a imobilidade melancólica adquire bela expressão no texto-manifesto do coletivo de artistas argentinos *Situaciones*. Em *Politizar la tristeza*, eles sugerem a transformação da melancolia numa delicada, porém potente estratégia de ação.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*. Trad. Luis Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX.1. Trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROWSKI, Arthur. (Org.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.p.111-36.
- COLETIVO SITUACIONES. *Politizar la tristeza*. Kassel: Documenta 12 Magazines. Disponível em <<http://editors.documenta.de/admin/login.php>> Acesso em 27 abril 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem es tu?* Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-cristal, de Paul Celan. Trad. e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

HUYSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

KIEFER, Anselm. Pintar como feito histórico. Trad. Leo Edpstein. *Gávea*, Puc-Rio, n.8, p.112-24, 1990.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde Considération Intempestive*. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie (1874). Paris: Flammarion, 1988.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHUSTER, Peter-Klaus. Les enfants de Saturne. In: CLAIR, Jean. (Org.) *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux ; Galimard, 2005. p.90-105.

SEBALD, Winfried Georg. *Os Anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. *Os imigrantes*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

_____. *Die Auswanderten*. Vier Lange Erzählungen. Frankfurt: Fischer Verlag, 2002c.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovila e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ZWEITE, Armin. *Anselm Kiefer: The High Priestess*. New York: Harry Abrams; London: Anthony d'Offay Gallery, 1989.

Ver e sentir: Stendhal e as artes visuais

Leila de Aguiar Costa*

RESUMO: As artes visuais, sobretudo a pintura, perpassam toda a produção stendhaliana: romances, textos autobiográficos, narrativas de viagem, correspondência e crônicas jornalísticas são norteados, mesmo que lateralmente, pela acepção que tem Stendhal da representação das sensações por outros modos artísticos que não o literário. Para ele, então, a pintura, assim como a escultura e a arquitetura, deve falar essencialmente ao pátos do espectador. O objetivo deste artigo é, pois, o de acompanhar Stendhal – ou Henri Beyle – em suas observações sobre as belas artes italianas e francesas, e vê-lo assim conformar um edifício escritural marcado pela visão e pela emoção.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, belas artes, emoção, subjetividade, Stendhal.

ABSTRACT: Visual arts, especially painting, mark the entire stendhalian textual production: novels, autobiographical writings, travel narratives, letters and journalistic chronicles are organized, somewhat latterly, by Stendhal's perspective on representations of sensations through non-literary means. According to him, painting, as well as sculpture and architecture, must speak essentially to the pathos of the spectator. Consequently, this article aims at the examination of Stendhal's—or Henri Beyle's—remarks on Italian and French fine arts, so as to see him configuring a scriptural building characterized by insight and emotion.

KEYWORDS: Literature, fine arts, emotion, subjectivity, Stendhal

“Que olho pode se ver a si mesmo?”

Itália. Itália paraíso terrestre, terra originária, terra materna, síntese ideal da existência: ali, amor e arte são uma

* Doutora em Ciências da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.