Cláudio Soares Braga Furtado

UZ E TEMPO NA MELANCOLIA I

202

pós-

Resumo

A comparação entre as artes possibilita figurar o tempo como elemento comum entre a gravura renascentista de Dürer, a escultura romana de Laocoonte e o conto de Guimarães Rosa. A partir da leitura dessas artes distantes em forma, meios, época e lugar, descobrem-se mistérios aludidos em sutis sinais, que, se ainda não despertos na consciência criativa, estimulam interpretações. O papel da luz como unificadora das entidades tempo/espaço restabelece o princípio clássico da *ut pictura poesis* na leitura moderna.

Palavras-chave

Tempo na arte, *Melancolia 1*, Dürer, Laocoonte, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, Guimarães Rosa, luz.

RESUMEN

La comparación entre las artes hace posible figurar el tiempo como elemento común entre el grabado renascentista de Dürer, la escultura romana de Laocoonte y el cuento de Guimarães Rosa. De la lectura de esas obras, diferentes en su forma, medios, época y lugar, se encuentran misterios referidos en señales sutiles, los que, aunque no despiertos en la conciencia creativa, estimulan interpretaciones. El papel de la luz como unificadora de las entidades tiempo y espacio restablece el principio clásico de la *ut pictura poesis* en la lectura moderna.

Palabras clave

Tiempo en el arte, *Melancolía 1*, Dürer, Laocoonte; *A hora e a vez de Augusto Matraga*; Guimarães Rosa, luz.

ABSTRACT

A comparison of the arts enables us to establish time as the common element between a Dürer Renaissance print, the Laocoön sculpture, and a Guimarães Rosa short story. By studying these examples of art so distant from each other in terms of form, media, time, and place, we unveil mysteries hidden behind subtle signs, which if not embedded in the creative consciousness, encourage interpretations. The role of light in the unification of space and time restores the classical principle *ut pictura poesis* in modern interpretation.

KEY WORDS

Time in art, *Melancholy I*, Dürer, Laocoön, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, Guimarães Rosa, light.

"Não falemos de fatos. Já a ninguém importam os fatos. São meros pontos de partida para a invenção e o raciocínio". Jorge Luiz Borges em Utopia de um homem que está cansado

Introdução

O texto aborda a gravura *Melancolia 1*, do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528) a partir da observação da existência de luzes provenientes de dois lados da cena, induzindo a idéia da existência de dois sóis. Essa observação sugeriu comparações com outras obras de natureza e épocas diversas: o conjunto escultórico *Laocoonte* (50 a.C.), atribuído aos escultores romanos Hagesandros, Atenodoros e Polodoros, escavado em 1506, sob a supervisão de Michelangelo Buonarotti, e o conto do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), "A hora e a vez de Augusto Matraga", *Sagarana*, 1937-1946.

O fenômeno artístico é abordado tanto nos aspectos físicos da geometria solar quanto nos aspectos imagéticos da composição espacial. Em uma abordagem espacial, percebe-se a existência da luz vinda da esquerda do anjo da Melancolia, embora haja o sol figurado na paisagem, sob um arco-íris, do lado direito do anjo. A figuração de dois sóis foi atribuído às duas verdades, ou duas luzes, o lux e o lumen herdeiros da escolástica medieval. A primeira abordagem da gravura Melancolia 1 interpreta os dois sóis como os dois continentes da razão, um representando a luz visível e outro o "sol negro da melancolia". A segunda interpreta um único sol se deslocando sobre a inação do personagem, introduzindo a dimensão temporal da melancolia. O anjo inativo pelos males do espírito se perde em um tempo alongado. Antiteticamente, Laocoonte registra o momento kayrós, "o momento certo, a justa medida do tempo" em que tudo é ação, movimento e instante. A antinomia, que sugere simetria, é rompida pela letra atual e local de um tempo o qual se prepara - nem aguarda, nem age - opera como personagem, não como arcabouco sobre o qual as ações ocorrem. Matraga aguarda o momento transcendente, mas nem contempla nem cogita, age e cria seu tempo na arte.

A Ilustração se preocupou com a dicotomia entre as artes temporais e espaciais. Quando o tempo não se imbricava com o espaço e a luz não demandava tempo até nos afetar. O espaço só frui com a luz e para nós, relativistas, luz é tempo, silogismo simples que une as premissas distintivas do Iluminismo. Anthony Bailey (1901) afirmou que os italianos pintavam emblemas; os holandeses, a luz; e, os espanhóis, o tempo. Vermeer pintou o instante em que sua *Delft* estava à sombra em uma tarde qualquer; Velásquez pintou o tempo escorrendo pelas sombras de *Las meninas;* Caravaggio trouxe para Veneza o instante que o *ciaroescuro* protagonizou.

(1) Como afirma Bergson, "tudo que muda de dimensão muda de natureza". Os mistérios que as obras velam deixam traços na ampulheta da *Melancolia* 1, no instante preciso no qual a serpente fere Laocoonte ou no momento supremo em que Augusto Matraga encontra sua vez, de forma que os mistérios das obras não cessaram de atormentar-nos.

As artes se entrelaçam com a própria vida e põe-nos envoltos pelo real, virtual e performático. Mas a arquitetura nem sempre percorreu dimensões além das espaciais. Janelas foram, durante anos, signos compositivos da fachada. Pátios e clarabóias foram apenas equipamentos sanitários da obra. Niemeyer risca, no papel, os limites entre as zonas de luz e sombra, mas vemos apenas formas livres e não nos lembramos que ali está também registrado um instante de luz.

A melancolia foi objeto de grande exposição em Paris no fim de 2005, em que oito gravuras de Dürer estiveram presentes em meio a toda a abrangência do tema, desde os significados transcendentes medievais até as leituras de Walter Benjamin e Baudelaire sobre a modernidade. Entretanto, o que une tais obras, neste texto, é a questão do tempo, um detalhe desprezado pelos autores.

MELANCOLIA I

Na gravura em cobre de Albrecht Dürer o anjo apóia o rosto com o braço esquerdo sobre o joelho. O olhar vago se fixa no nada, segura no colo um compasso sobre um livro aberto. O anjo veste uma túnica banhada pela luz do lado esquerdo e, à direta, as dobras da túnica se perdem nas sombras. Um pedaço de seu pé está calçado e seus cabelos longos estão ornados por uma coroa de louros. Instrumentos se espalham à sua volta: no chão há pregos, serra, régua, plaina, um alicate sob a túnica, esfera, frasco, figuras geométricas e um carneiro a repousar sonolento. Atrás do anjo, um minarete é suporte para uma balança, um quadrado mágico, um sino, uma ampulheta e uma escada. Sentado ao seu lado um pequeno *putto*, também alado, olha para o vazio. Além da cena frontal, a paisagem se descortina no horizonte: um mar plácido entre falésias, vila, ilha e o sol emoldurado por um arco-íris e o título da gravura – *Melencolia I*.

A areia da ampulheta está pela metade – indício da passagem do tempo e primeiro sinal de o tema da gravura não repousar exclusivamente sobre o campo espacial. Sentado ao lado do anjo, o *putto* aparece como um duplo da imagem e espelha, em menor escala, a mesma melancolia, apesar de olhar em outra direção¹. Banhado por uma luz mais tênue, o *putto* reproduz o ritmo moroso da ampulheta.

"Esta obra é não só um marco na história da gravura e na história da arte em geral, como também na história específica da representação da melancolia nas artes plástica e na história da melancolia tout court" (LAGES, 2004, p. 209). Dentre os quatro humores identificados pela medicina de Galeno, a melancolia recebe um tratamento especial tanto da literatura quanto na iconografia. A bílis negra representou, em alguns momentos, o mais terrível dos males que assolavam os humanos. Segundo os textos clássicos de Panofsky, Saturn and melancholy e Albrecht Dürer, essa é uma das obras que melhor ilustram o caráter fundamentalmente enigmático do humor melancólico (PANOFSKY, 1945). "Segundo Vasari esta obra causou perplexidade no mundo inteiro e no início do século XX e Heinrich Wölfflin afirmou que ao longo dos séculos a obra teria sido

'um campo de batalha das interpretações' ou no dizer de Philip Sohn, um 'pântano de interpretações.'" (LAGES, op. cit., p. 210)

Dentre as interpretações modernas dessa gravura, uma das mais recorrentes é a de Walter Benjamin, para quem ela é um ícone da modernidade. A beleza do mundo divinizado, após o Renascimento, transforma-se em número, peso e medida, perdendo, com isso, o encantamento divino.

"No deserto da evidência técnica e da grandeza, ela torna visível a angústia do homem privado da evidência do divino, prisioneiro do real que ele domina pela 'geometresse' da natureza por meio de uma ciência abstrata. A tragédia da perda da harmonia com o cosmo, a tragédia do afastamento e da distância divina – aprofundada e acentuada pela opacidade da matéria corpórea – deixa na melancolia uma marca ineludível; encontra na 'patologia' atrabiliar um resíduo ameaçador e resistente." (BENJAMIN, apud Matos, 1993, p. 84)

Benjamin vê, na perda da harmonia com o cosmo, a causadora da melancolia representada na gravura. Essa é, portanto, um prenúncio da modernidade, entendida como a oposição entre a geometria e o que está além do espaço e das grandezas. Essa dualidade vivida pelos homens modernos e sua desconexão com as estrelas estão sugeridas na gravura de Dürer pela contraposição entre as imagens frontais e o céu distante na paisagem da esquerda.

Na gravura, o anjo é banhado por uma luz vinda da direita, de um sol bem inclinado, talvez de um inverno adiantado ou de um poente prenunciado. Seu rosto triste fica à sombra, mas sua pupila branca reflete, na luz tênue, a essência de seu olhar. A luz que resvala sobre o *putto* deixa um brilho em sua testa, mãos e pernas desnudas. Banha, ainda, a figura geométrica na parte superior: os sólidos estão no meio do caminho entre a cena frontal e a paisagem atrás do prédio. Um sol radiante varre o céu com raios duros, marcados nos reflexos do mar.

Causa estranheza o céu com dois sóis: o sol que banha o anjo pela frente e o sol da paisagem que não o ilumina. Os raios solares que chegam à cena frontal estão entre a natureza radiante e o mundo sombrio e tristonho dos homens. A força centrípeta renascentista que colocou todos os elementos sob o jugo da geometria e do número aqui perde intensidade. A reação centrífuga das forças da natureza tira da matemática o poder de organizar o mundo. Em função de um sentimento fora de seus domínios, a natureza é colocada, também, à mercê de forças que lhe escapam. Como afirma Olgária Matos, há uma distância intransponível entre o mundo do sujeito, com seus desejos, e o objeto de seus desejos, banhados por um outro sol. O homem vive sob dois sóis: o sol de Deus, da natureza criadora a qual brilha nos espíritos, e o sol interior, ou o sol da "Idéia", que apenas percebe as relações do mundo sem jamais lograr atingi-lo:

"Pois, na medida em que participa da faculdade divina de criar as idéias e em que se assemelha ao espírito divino, o intelecto humano é capaz de produzir dentro dele as 'formas espirituais' de todas as coisas criadas e transferi-las para a matéria." (PANOFSKY, 2000, p. 86)

O homem é capaz de reproduzir, com seus instrumentos, o ato da criação, mas também perde o contato com o mundo encantado pela luz divina. Essa dualidade estaria representada na própria figura do anjo, a meio caminho entre

o divino e o mortal: ao mesmo tempo em que possui a potência divina da criação, já não vive senão no mundo sublunar, exilado de sua origem essencial. A melancolia reflete a perda desse contato a colocar o homem sob um sol que já não preenche todo o espaço, por meio de um sol inclinado, limitado, a banhar apenas parte de seu corpo e produz sombras que contrastam com a luz interior.

O sólido representado ao fundo tem, pelo menos, duas faces pentagonais, na forma de um dodecaedro – talvez a representação da quinta-essência, mas não é certo. A face superior da figura é banhada pela luz do sol do horizonte e as demais faces estão à sombra, banhadas suavemente pela luz difusa do sol da direita. Apenas uma face lateral do sólido não recebe a luz de nenhum sol. O sólido se torna a figura de ligação entre os dois cenários, única peça a ter esse privilégio, o que dá indícios de ele ser a representação da quinta-essência.

Apesar da representação do sólido não ser precisa, tudo indica tratar-se realmente, de um dodecaedro, o mais harmônico dos sólidos platônicos, a representação do éter, o elemento de ligação entre as esferas sublunares e extralunares da astronomia antiga. Relacionado aos influxos aéreos, o dodecaedro é um correspondente direto dos humores melancólicos.

Dürer empreendeu uma viajem pela Europa, no intuito de levar à Prússia informações sobre as técnicas e as artes renascentistas então desenvolvidas na Itália, sobretudo. É sabido que esteve em Veneza e conheceu as técnicas da perspectiva florentina, o *sfumato* e as artes locais. Como homem de letras, agregou tais técnicas aos princípios tomistas de beleza: integridade, geometria e *claritas*, incluindo, assim, as novas técnicas de representação às representações simbólicas do belo, adquiridas em sua formação escolástica.

Na gravura *Melancolia 1*, a luz do sol visível banha, obliquamente, os elementos da paisagem. Uma luz oblíqua resplandece nos objetos da natureza e mostra a integridade de seus elementos: na cena de fundo se vê a costa, o mar e um vilarejo. O arco-íris (nessa época ainda recoberto de mistérios divinos) emoldura esse sol e reforça sua simbologia mística. A luz frontal que banha as vestes do anjo também incide obliquamente e banha a coxa e o ombro do anjo, assinalando algumas dobras na túnica e deixando outras à sombra. A seqüência ritmada de brilhos, dobras e sombras sugere uma continuidade não-revelada na cena, o que envolve os espectadores na dramaticidade do sol rasante.

Pela imaginação, os espectadores participam da cena construída e submetem-se aos humores melancólicos. A luz expõe melhor as costas do anjo do que sua face; seu rosto possui desenhos precisos, todas as suas partes são identificadas – olhos, nariz e boca –, mas nem assim o anjo é reconhecido, sua mão cobre a orelha e uma parte de sua conformação facial. O espectador acaba por completar, com sua imaginação, a face desse anjo, em um diálogo entre a obra e o espectador a integrar a dramaticidade da composição.

Susan Kampff Lages (2004) desenvolve uma ampla pesquisa sobre as interpretações da gravura de Dürer. Entre os diversos autores que analisa, nenhum se refere a essas luzes aqui abordadas. Panofsky (1945) não deixa de notar essas luzes, mas as interpreta de modo um tanto inverossímel. Segundo ele, a luz da direita é o luar e o que vemos ao fundo na paisagem seria um cometa. Caso fosse o luar, à direita, o arco-íris representado sobre o sol seria o halo lunar. Um cometa com aquela luminosidade ofuscaria a percepção do halo.

O arco-íris poderia ser considerado, antes, uma presentificação do sol não-revelado na gravura. Dürer era um homem de letras e, como tal, familiarizado com os conhecimentos da astronomia. Essa ciência constituía, em seu tempo, a mais elevada das artes liberais². Não parece muito provável acreditar que Dürer usaria de licença poética com uma ciência tão elevada. Detendo-se longamente nessa gravura, Panofsky hipostasia o luar sem um arcabouço demonstrativo além das causas finais.

Além disso, Panofsky também insiste na oposição entre *a Melancolia 1* e *São Jerônimo em seu gabinete*, gravuras datadas do mesmo ano, e, para alguns, essa última representaria a melancolia da perda do contato com o divino. O universo do gabinete do santo, contemplativo, organizado e iluminado, opõe-se ao desafortunado arranjo dos objetos espalhados em torno do anjo. O saber de São Jerônimo, expresso em livros, é o antípoda dos instrumentos de trabalho manual das artes menores. O universo luminoso do gabinete induz Panofsky a confundir a luz divina com o sol, relegando a cometas e luas as funções de iluminar por meio do *lúmen* – a luz profana que os humanos conseguem ver – os humores malignos da melancolia.

Tanto autores clássicos quanto modernos se detêm na numeração dessa gravura, questionando quais seriam as outras duas. Apóiam-se no conhecimento tripartite do neoplatonismo florentino, apresentado por Agrippa, e sugerem que a gravura *O Cavaleiro, a morte e o diabo*, de 1513, seria a *Melancolia 2*. Assim, as três dimensões do tempo estariam representadas, sendo a *Melancolia 1* o presente, a 2 o passado e *São Jerônimo* representaria o futuro.

O autor Philip Sohn, ao analisar essa obra, fala do tempo, mas não da ampulheta entre os anjos. De fato, o caráter saturnino da melancolia identifica esse humor com as pessoas regidas pelo astro moroso, em que o tempo presente (Cronos) se enrosca em lembranças perdidas ou sentimentos que levam à inação. A ampulheta representada na gravura mostra o tempo passando morosamente e nada leva a crer que a cena se alterará até que a areia se transfira inteiramente ao outro bulbo.

A interpretação de, na gravura, haver dois sóis baseia-se em duas hipóteses. Na primeira, os dois sóis seriam a dupla presença dos saberes que angustiam o anjo. Na segunda, a imagem traduziria o mesmo sol em duas posições pelas quais transcorre o dia.

Os sóis formam um ângulo inferior a 180°. Na Alemanha de Dürer, situada em torno do paralelo 50, o sol forma uma angulação entre nascente e poente, normalmente mais fechada que a representada na gravura, já que apenas no alto verão tal angulação se forma. No entanto, pela simbologia clássica, a melancolia se associa ao outono, levando a crer que a cena se reporte a um paralelo helênico. Possivelmente, Dürer situou o anjo na Antiguidade clássica, não na Prússia. Desse ponto de vista, o sol da paisagem, sob o arco-íris, está no nascente, enquanto a luz a banhar o anjo de frente é o sol poente. O *sol negro do meio dia* – quando desaparecem as sombras – estaria registrado na ampulheta, que ocupa o centro da cena. Da esquerda para a direita se leria o movimento moroso do sol, registrado em três pontos referenciais. A luz do crepúsculo banha o centro da (in)ação.

De acordo com essa leitura, o anjo e o *putto,* assim como o animal deitado aos seus pés, permaneceriam imóveis durante todo o dia, e a ampulheta não teria esgotado seu quinhão de areia porque o tempo teria parado em um presente

(2) As artes liberais eram constituídas pelo *Trivium* e o *Quadrivium*. O primeiro, composto pela gramática, lógica e retórica, e, o segundo, pela aritmética, geometria, música e astronômica, as quais em percurso ascendente, vão do mais simples (daí o nome trivial em português) ao mais complexo.

estendido e inerte, indiferenciado como os objetos espalhados pela cena, onde nada tem significado e tudo é silêncio. Desse ponto de vista, a gravura de Dürer teria inaugurado a fotografia de exposição longa, quando a objetiva aberta registra o tempo em movimento, característica das artes temporais se revelando nas artes espaciais. A gravura mostra, também, não só a imagem da melancolia, com os olhares perdidos, mas também o tempo desse humor maligno.

LAOCOONTE

A expressão *ut pictura poesis*, que aparece na *Arte poética*, de Horácio, e compara a poesia à pintura, é retomada pela seguinte afirmação de Plutarco (45-125): "A pintura é poesia muda e a poesia é a pintura falante." Essa comparação da poesia com a pintura constituiu, desde então, um lugar-comum entre os autores que refletiram sobre essas artes. Em 1766 Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) publica o livro *Laocoonte: Os limites da pintura e da poesia* (1977), que aborda o conjunto escultórico romano encontrado em escavações durante o Renascimento.

O episódio de Laocoonte é tratado por Virgilio (70-19 a.C.) na *Eneida* e serve de justificativa para o erro cometido pelo herói Enéias, o qual teve a humildade de narrar "a indesculpável tolice cometida por ele e seus compatriotas, de conduzir o famoso cavalo para dentro da cidade" (GOETHE, 2005). Quando os atenienses retiram o cerco à cidade de Tróia, eles deixam um cavalo que os troianos entenderam como dádiva. Virgílio introduz a figura de um mendigo para difundir o mito de tal cavalo, deixado fora dos muros, trazer a desgraça e a fúria dos deuses. O descrente sacerdote Laokoon se contrapõe ao mendigo e alerta seus pares do risco ardiloso de tal oferta. Ladeado pelos filhos, ele se empenha em convencer os troianos, quando duas serpentes gigantescas saem das águas e vêm diretamente ao encontro do sacerdote e de seus filhos, devorando-os mortalmente. O terrível crime deveu-se à ira de Tritônide, em atitude vingativa, assim descrita pelo poeta:

"Então, algo mais grave e muito mais terrível se apresenta aos infelizes e abala os corações surpreendidos. Laokoon, designado pela sorte sacerdote de Netuno, sacrificava um touro enorme junto aos solenes altares. Eis que, de Tênedos, pelas águas tranqüilas, (estremeço ao narrar) duas serpentes de imensos anéis estendem-se no oceana e, lado a lado, dirigem-se às praias; seus peitos, erguidos entre as vagas, e suas cristas sanguíneas se elevam sobe as ondas; o resto do corpo afora o oceano e recurva os imensos dorsos em espiral. Faz-se um estrondo enquanto o mar espuma, e já atingiam a costa e, com os olhos ardentes tintos de sangue e fogo, lambiam com as línguas vibráteis as bocas sibilantes. Fugimos, exangues com aquela visão. Elas, com rumo certo, dirigem-se a Laokoon; e primeiramente, um e outro réptil, tendo enrodilhado os pequenos corpos de seus dois filhos, Enlaçam e devoram os infelizes membros a dentadas;

depois, ao próprio pai, que vinha em auxílio dos filhos trazendo armas, arrebatam e prendem com seus enormes anéis; e já, tendo enrodilhado por duas vezes sua cintura, lançado por duas vezes ao redor de seu pescoço os dorsos escamosos, ultrapassam-no com a cabeça e as altas cervizes. Ele, ao mesmo tempo, tenta desatar com as mãos os nós, tendo as fitas manchadas de baba e negro veneno, ao mesmo tempo eleva aos astros clamores horrendos; tal qual é o mugido do touro, ao fugir, ferido, do altar e sacudir da nuca a machadinha pouco firme.

Mas fogem, rastejando, para as alturas dos templos, os dois dragões e alcançam a cidadela da cruel Tritônide e se escondem sob os pés da deusa e o disco de seu escudo." (Eneida, versos 199 a 227, tradução direta do latim de Paulo Sérgio Vasconcellos, apud GONÇALVES, 1994, p. 44).

Ao ver seus filhos esmagados pelas serpentes, Laokoon tenta defendê-los e é mortalmente ferido pela secreção peçonhenta. Um grito lancinante percorre toda a cidade de Tróia, os habitantes fogem apavorados do local e são convencidos da necessidade de acolher o famoso cavalo. Goethe assinala que a história de Laokoon seria um meio para alcançar um fim mais elevado e, com isso, atribui grandeza poética ao acontecimento do qual duvida.

Goethe é um entusiasta da obra escultórica, que classifica como um dos momentos mais sublimes da história das artes. Segundo o autor romântico, os componentes essenciais de uma obra de arte são: naturezas vivas, altamente organizadas; caracteres, o conhecimento da diferença das partes na figura e no efeito; em repouso ou em movimento; ideal; graça e beleza. Laocoonte preenche todas essas condições e constitui-se uma obra de arte completa, em que todos os elementos são essenciais e indispensáveis. O conjunto das esculturas, assim, sintetiza todas as características entre as artes espaciais e temporais.

Lessing desenvolve grande parte de sua argumentação com base na crítica às observações de J. J. Winckelmann sobre a obra. Em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, o arqueólogo alemão comenta:

"É uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão... da mesma forma e expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada... Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento... Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite: é antes um gemido angustiado e oprimido... a dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a escultura." (WINCKELMANN, J J. Reflexões sobre a arte antiga, apud GONÇALVES, p. 53).

Lessing argumenta que Winckelmann, em sua comparação com a passagem de *Eneida*, faz comentários literários, isto é, comentários impressionistas que carecem de objetividade na análise da obra de arte. Lessing defende a necessidade de dividir as artes e definir os limites dessa divisão, dando início,

assim, a uma série de argumentações que preencherão o universo da crítica da arte e da discussão estética.

O conjunto escultórico original foi encontrado em Roma, em 14 de janeiro de 1506, cujos trabalhos de escavação contaram com a presença de Michelangelo. Tratava-se de uma escultura em bronze realizada em torno do ano 50 a.C., atribuída aos escultores Hagesandro, Atenodoros e Polidoros. A partir do original, foi executada uma cópia em mármore, hoje exposta no museu do Vaticano. Recentemente, foi instalada uma cópia em cimento no Parque do Ibirapuera em São Paulo. A obra encantou o mundo artístico quando de sua descoberta, pois não se tinha visto em uma escultura clássica tamanha graça, energia, detalhes realistas e dinâmicos. Laocoonte foi louvada desde a Antiguidade por Plínio como "a obra que se sobrepõe a todas as outras da pintura e da escultura" (opus omnibus et picturae et satuariae artis pre/erendum).

O conjunto é formado pela figura do sacerdote nu na parte central, lutando com duas serpentes e ladeado pelos dois filhos axialmente distribuídos, também eles envolvidos pelas víboras que abraçam o conjunto. As figuras dos filhos estão desproporcionalmente diminuídas em relação ao pai e, enquanto o filho menor da esquerda já demonstra a dor pelo envolvimento da serpente, o filho mais velho, comprometido apenas pelo braço direito e perna esquerda, pode observar o pai ser mordido pelo animal.

O conjunto apresenta uma simetria notável – no sentido moderno do termo –, uma vez que as figuras menores compõem uma triangulação perfeita, compensando, com seus membros e posturas, as diferenças dimensionais. Entendendo, entretanto, simetria no sentido atribuído pelos antigos, como obediência à mesma ordem numérica de proporção, as figuras dos filhos destoam. Tanto em importância literária quanto plástica, tal desproporção não fere o sentido do conjunto.

Dificilmente o conjunto poderia ser fundido em uma única peça, da mesma forma que dificilmente uma única pedra permitiria a construção das cinco figuras. As serpentes não contribuem apenas para o sentido dramático, mas também para a rigidez estrutural, unindo as peças moldadas isoladamente. As figuras dos filhos espelham a do pai em tamanho reduzido, como na gravura de Dürer, mas aqui o espelhamento é duplo. Enquanto naquela o espectador formava a terceira base do triângulo de personagens, nessa o espectador está presente na cena, representado pelo filho maior que, um pouco afastado, tem ampla visão da cena. Enquanto, na gravura de Dürer as sombras deixavam vazios no primeiro plano, convidando os espectadores a preencher o drama com a imaginação, na escultura de Laooconte o vazio é o próprio tema da obra. Trazendo ao interior do bloco o espectador, esse é, ao mesmo tempo, partícipe da cena, ao ser envolvido pela serpente, e espectador do padecimento do pai, cuja dor compreende.

Na visão de Goethe as três formas de dores humanas – o medo, o terror e a compaixão – estão presentes em uma única obra. Enquanto Goethe atribuía às artes plásticas o momento do terror e, à poesia, as outras dores, na escultura as três formas se fazem presentes: o espectador compartilha, com o primogênito, a compaixão, enquanto o pai vê, com terror, seus filhos devorados pelas víboras e a dor de seu próprio instante de agonia.

Lessing, assim como já o fizera Leonardo da Vinci, compara as artes espaciais e temporais a partir da análise das formas pelas quais o espectador

apreende a obra de arte: em um só instante, no caso das artes espaciais, ou ao longo do tempo, como no caso da poesia, em que é preciso se descrever consecutivamente todos os passos de uma obra até que se alcance seu sentido. No Laocoonte, Lessing se refere ao fato de o personagem estar nu na escultura, enquanto, no poema virgiliano, suas vestimentas são minuciosamente descritas, de modo que a idéia do conjunto só se apreende ao término da descrição. Ao ver o Laokoon, logo se percebe a dor e o desespero, enquanto a obra de Virgílio demanda longos versos até se sentir tal dor. Nessa época, a luz ainda era instantânea, pois não havia ainda penetrado no senso comum a idéia de a luz conter uma velocidade. Não se considerava que a visão não capta em um só lance todo o sentido da obra, mas que há um tempo a ser percorrido pela obra, e, nesse tempo, ocorre o movimento da pedra esculpida. Hoie, com a fotografia. sente-se a irrealidade do instante em que tudo é captado concomitantemente, enquanto, na realidade, demandam-se alguns segundos para se visualizar o conjunto. O instante registrado na fotografia parece irreal, pois, nesse intervalo entre os olhares, tudo ficou estático.

Laocoonte registra um instante limite no qual todo o enredo da história se completa. O herói, sem o vigor da juventude, lança-se contra um inimigo poderoso e devastador, em uma atitude desesperada para salvar sua prole de crianças indefesas, ainda não-dotadas de todo o vigor adulto. Mas é o herói, condenado pelas presas da víbora prontas para despejar seu veneno em sua carne, quem provocará, dentro de instantes, o grito de terror, responsável, em última instância, por toda a saga do povo troiano. É o instante que os gregos chamavam de kayrós, o instante decisivo no qual tudo ainda é, e já não é mais. É o instante da dor suprema a envolver a dor física e a dor espiritual, em que se concentram todas as diferenças e semelhanças.

"Curta é a vida, longa é a arte." Com essa estrofe, Tom Jobim – parafraseando Cícero e outros antigos – lembra o atributo da arte de prolongar o momento esperado por todo o enredo de uma história, o momento o qual se prenuncia na primeira estrofe, e o poema, com sua magia, faz prolongar até o instante em que o dignificado, o valorizado e o aguardado irrompem. A arte ocupa esse intervalo entre a concepção e o instante no qual tudo se completa. O conjunto escultórico Laocoonte figura o último instante no qual a história ainda repousa no sublime, envolvida pela arte que prolonga a agonia da morte, mas ainda não a consagra. O último instante da obra, antes do grito grotesco em que tudo se desfaz, tudo acaba, o sublime se torna passado e a vida volta a envolverse com sua curta duração.

MATRAGA

A arte moderna rompe a dicotomia entre as artes visuais e temporais; entretanto, alguns valores simbólicos permanecem no tempo: a grandeza moral de Laocoonte, ressaltada por Winckelmann, a captação do instante *kayrós* pela cena representada, a antinomia do grotesco e do sublime, etc. Esses heróis que povoam a Antiguidade clássica enredam-se também pelos grotões do sertão no novo mundo. E não será a grandeza do personagem ou de seus atos que dignificará o relato; será em um cenário grotesco que a saga do protagonista

encontrará seu tempo *kayrós*, revelado no título do conto de João Guimarães Rosa "A hora e a vez de Augusto Matraga", presente em *Sagarana* (1937-1946). Tempo vivido e marcado longe da poética antiga, longe do templo de heróis e semideuses. Será sobre o solo seco do agreste, entre gentes a falarem línguas estranhas, que as descrições simples encontrarão ressonâncias universais.

"Matraga não é Matraga, não é nada" – assim começa o conto; com a repetição do nome do herói começa a história. Repetição vinda da epígrafe: "eu sou pobre, pobre, pobre..." Ele é apenas Augusto Esteves, filho do coronel Afonsão Esteves; os espelhos registram a natureza do pai, coronel do sertão, refletida no filho Nhô Augusto, a repetir, na juventude, o que fizera o pai adulto; espelho em prosa do já figurado no título: "A hora e a vez..." Não é Matraga porque é apenas o Nhô Augusto, cumprindo o papel que se espera do filho do coronel Afonsão. Começa em um ritmo sem tempo, em um cenário lírico onde a ação encobre o tempo moroso, quando a areia da ampulheta não desce...

Vem da República de Platão a divisão da poesia nos modos dramático, lírico e misto ou épico. Anatol Rosenfeld aplicou esses três modos ao teatro. Ocupandose dos *modos* da arte teatral, ele define o teatro épico como o gênero que se refere a um homem maravilhado com a obra divina e seu domínio sobre a terra, estarrecido e envolto pelos deuses; perdido no tempo, esse homem não vive em tempo algum, simbiótico com a eternidade do Olimpo. No gênero épico, seus heróis, semideuses e gigantes vivem em um passado no qual os acontecimentos se sucediam tão distantes do agora que se confundiam com um tempo perdido. Victor Hugo também se imbrica com os modos da arte e descreve esse gênero da seguinte maneira:

"Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla idéia compreende tudo. A terra está ainda mais ou menos deserta. Há famílias, e não povos; pais, e não reis... Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda sua religião: a ode é toda a sua poesia." (HUGO, 2002, p. 16)

Na saga de *Sagarana* encontram-se os três tempos (*modos*) teatrais; começa a história em um fim de festa sem hora. Era noite, pois uma candeia a iluminava e tudo se passa em uma noite e em um dia. Tudo muito rápido, tudo sempre igual no contínuo das horas que giram, mas não deixam de passar pelo mesmo lugar. Guimarães Rosa situa, por intermédio da linguagem e da paisagem, personagens e costumes, mas tudo pode ser em qualquer data ou qualquer vereda das 1.000 que o sertão contém. O tempo é sempre o mesmo e o que se passa é o que se espera que se passe. Mas tudo muda quando Nhô Augusto, de pronto, põe-se de pé ao ouvir seu infortúnio: "— *Fez na regra, e feito! Chama os meus homens!*" A mesma regra de sempre: a vingança, as leis do sertão, o mesmo coronel a seguir seu pai: "melhor não tivesse". E, na vingança, relembra o pai: "— *major de borra! Só de pique, porque era inimigo do meu pai!... Vou lá!*"

Levado para o grotão, marcado a ferro, destituído de si mesmo, acaba ali o Nhô Augusto que tem nome, mas não identidade, atua apenas como modelo repicante de tantas outras cópias. Em um grotão perdido, ferido pelos "quebra paus", agora a mando de seu maior inimigo, Major Consilva, padece Nhô Augusto de sua morte para renascer acudido pelo casal de pretos. Acaba o eterno regresso profetizado por Platão no *Timeu*, quando os sete planetas equilibrarão suas velocidades e voltarão ao ponto de partida, em uma revolução que constitui o tempo perfeito. Começa, ali, o tempo de provação.

Na carreira do renascer passa a contar o tempo que há de chegar: sua vez e sua hora. O longo padecer e renascer de Nhô Augusto acontece no tempo trágico. Um transcurso demarcado com precisão hesitante: "6 anos ou 6 anos e meio", e processa-se a iniciação, na qual ele se converte. Pena na terra à espera de seu grande momento, quando o tempo se estica, quando a melancolia se apossa do personagem, sente falta de sua vida anterior na medida em que se torna ele mesmo.

Segundo Rosenfeld, o drama trágico é quando o ator executa, de forma radical, o papel que o homem desempenha na vida social. Quem perde seu traje, ficando desnudo, perde sua face, seu ego.

"O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem – disse Mead (George Mead) – tem de 'sair' de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio. E ele faz tomando o lugar do 'outro'. Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma, e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta présence à soi, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmente; é livre, não coincide consigo." (ROSENFELD, p. 30)

A máscara da tragédia grega toma vida no sertão, 26 séculos depois. Victor Hugo identifica a passagem pelos três modos de teatro com a passagem da história. Assim, o drama, por ser o último a surgir, seria a forma mais elevada. Jean-Pierre Vernant vê a tragédia como a manifestação do homem urbano, o homem social que já não vive em tribos, mas em cidades,

"Sucedendo à epopéia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa, a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas. Esse aspecto de momento histórico, localizado com precisão no espaço e no tempo, impõe certas regras de método de interpretação das obras trágicas" (VERNANT; VIDAL-NAQUET, p. 7 e 8).

A tragédia copia os temas da epopéia, Virgílio reescreve Homero. "Roma decalca a Grécia" (HUGO, p. 20). O lirismo cansado de dar voltas sobre si mesmo, procura, na cidade, o espelho para uma nova reflexão. Guimarães Rosa mergulha no dramático sem abandonar o lírico. A precisão das datas, a qual, para Vernant, é o que caracteriza o trágico, no sertão brasileiro vagueia entre a precisão de "6

anos" e o escorregadio "6 anos e meio". Para Victor Hugo, os três momentos do teatro são também três formas de tempo. A ode é um passado sem tempo, a eternidade; a tragédia caracteriza um passado definido e o drama realiza o presente. Hugo compara as limitações temporais às limitações espaciais. "A ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestíbulo" (HUGO). Assim, no tempo em que Matraga pena pela tragédia de sua vida, acontecem as incursões pela ode e pelo drama. Quando Nhô Augusto peregrina pelo sertão à procura de refúgio, ele se instala em um arraial perdido no espaço e perde-se também no tempo, a mover-se impulsionado pela determinação heróica e dramática de Matraga: "entro no céu nem que seja a golpe de porrete, minha hora há de chegar, todo mundo tem sua vez e sua hora." Essa luta de opostos entre o passado, a agarrar-lhe pela nostálgica memória, e o futuro, pela espera de sua redenção, preenche, com um tempo dramático, a tragédia de sua vida.

Muitas veredas andadas, já passado do meio do caminho ao fim, Guimarães Rosa termina um parágrafo (p. 364) com a palavra "choveu". E quando chove no sertão, tudo muda. A natureza se abre para o verde da caatinga, o céu fica mais azul e Nhô Augusto se integra ao ambiente. Vernant caracteriza a tragédia como o homem integrado ao seu contexto, a cidade; no sertão a chuva é o outro (alteridade). Para o sertanejo isolado e calado no meio do nada, o outro é a natureza. E a chuva transforma Nhô Augusto como transforma os açudes, e ele diz à mãe Quitéria: "Deus está tirando o saco das minhas costas." Começa aí a transformação de Nhô Augusto em Matraga, sua redenção toma a consciência ao encontrar Tião da Teresa, a quem diz:

"Só te peço é para você fazer de conta que não me viu, e não contar p'ra ninguém, pelo amor de Deus, por amor de sua mulher, de seus filhos e de tudo o que para você tem valor!... Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, Tião..."

Ao distanciar-se de si mesmo, Matraga encontra o homem em si. Matraga celebra o encontro desse novo homem com sua humanidade e entre comes e bebes se vê espelhado em Joãozinho Bem Bem. A terceira forma de teatro aparece como a forma da expressão da maturidade do homem em contato com o outro e com Deus, que Vitor Hugo assim descreve:

"Também o paganismo, que amassa todas as suas criações com a mesma argila, diminui a divindade e engrandece o homem. Os heróis de Homero são quase do mesmo tamanho que seus deuses. Ájax desafia Júpiter... Acabamos de ver como, ao contrário, o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus (...) O homem, concentrandose em si mesmo em presença destas profundas vicissitudes, começou a sentir dó da humanidade, a meditar sobre as amargas irrisões da vida. Deste sentimento, que tinha sido para Catão pagão o desespero, o cristianismo fez a melancolia." (HUGO, p. 24)

O drama nasce com a melancolia, com as dualidades do divino e do profano, do belo e do feio, do gracioso e do grotesco, do mal e do bem, da luz e da sombra. O homem, como o faz a natureza, irá misturar, em suas criações, o grotesco e o

sublime, a alma divina com o animalesco humano, a dualidade coesa, desdobrando a natureza para encontrar seu sentido. A violência de Nhô Augusto, no começo apenas repetição de um comportamento coletivo, agora é sua redenção – a vida dá sentido à arte. No bando de Joãozinho Bem Bem encontram-se os tipos grotescos, cujo exemplo maior é Teófilo Sussuarana, "um bronco excessivamente bronco". e o sublime Bem Bem:

"Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que já conheci!... Eu sempre lhe disse que era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos... – Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem Bem. Mas agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos."

Nesse momento, o bem encontra o mal, o grotesco com o sublime, a vida com a morte: é o instante tão esperado por Matraga, sua vez, que chega ao meio do pó de um lugar qualquer, onde tudo é vereda, tudo é verdade, "pois a história é inventada e não tem necessidade de mentir".

Esse instante é medido pela ciência. Na teoria da *infração*, entre os instantes 10^{-41} segundos até 10^{-23} segundos após o evento do *Big Bang*, houve o fenômeno em que duas *bramas* se chocam, dando início ao nosso universo de quatro dimensões. Tal instante pode ser grafado, medido e numerado, mas também não nos informa muito, é tão irreal quanto o tempo estático dos sóis da melancolia que percorre todo o hemisfério celeste, sem que a ampulheta se altere ou se capte o instante mágico a anteceder o terror de Laocoonte. O tempo, que tão duramente percorreu o pequeno sertão, encontrou sua grandeza inquantificável. É um tempo maior que qualquer outro, um tempo o qual contém a história da humanidade e não apenas o fim de uma história qualquer. Momento em que os gritos, que tão longamente ecoaram, tornam-se silêncio.

Conclusão

Foi apenas no século 20 que luz e tempo se imbricaram na ciência. Entretanto, nas artes, eles caminham juntos desde a Antiguidade. A melancolia não era apenas um humor da medicina ou do espírito, era também uma hora, uma estação do ano, um mundo sem sombras.

Se luz e tempo são uma só coisa, é lícito pensar que os dois sóis correspondem a dois tempos, ou dois momentos do tempo: o tempo cronológico e o tempo preciso do momento oportuno. Laocoonte e Matraga, em momentos e locais distantes, retomam a temática temporal de forma explícita, no primeiro, e por meio da análise de pensadores românticos e da Ilustração, no segundo. A verificação sobre os dois sóis da melancolia reportam a questões da luz e do tempo presentes nas obras abordadas.

A reflexão sobre o tempo na arte ocidental ocupa os pensadores desde a época clássica até hoje, como Santo Agostinho, os românticos e iluministas do século 18. A melancolia perpassa essa historiografia, adaptando-se ao jargão da época e do ambiente nos quais é tratada, porém o sentido que o anjo guarda em seu olhar perdura no tempo, na memória e na história.

BIBLIOGRAFIA

BAILEY, Anthony. Vermeer: A veiw of Delft. Londres: Henry Holt, 1901.

CHAUÍ, Marilena. Introdução à história da filosofia. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre a arte.* Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial/Humanitas, 2005.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Laokoon revisitado. São Paulo: Edusp, 1994.

GUIMARÃES ROSA, João. Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Hugo, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LAGES, Susan Kampff. Melancolia 1. In: MARQUES, Luiz (Org.). *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.

MATOS, C. F. Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant.* São Paulo: Brasiliense, 1999.

PANOFSKY, Erwin. Albrecht Dürer. Princeton NJ: Princeton University Press, v. 1, 1945.

____. Idea: A evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Prismas do teatro. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado e outros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Obs.:

Retirado da tese de doutorado *A luz no céu de Capricórnio: Reflexões da luz na arquitetura brasileira*, 2005. Disponível em: https://www.teses.usp.br.

Nota do Editor

Data de submissão: agosto 2008 Aprovação: setembro 2009

Cláudio Soares Braga Furtado

Professor de Iluminação no curso de pós-graduação da Universidade de Fortaleza e professor da Faculdade de Arquitetura Anhembi Morumbi. Rua Mourato Coelho, 756, ap. 11. Pinheiros 05417-001 — São Paulo, SP arq.cfurtado@terra.com.br