

A melancolia, o anjo e os herdeiros de Saturno¹

The melancholy, the angel and the heirs of Saturn

La melancolía, el ángel y los herederos de Saturno

Paulo Roberto Amaral Barbosa²

Recebido em: 29/11/2011
Aceito para publicação em: 9/5/2012

Resumo: O presente estudo revisa a tradição da melancolia na história da arte, do período medieval (quando a melancolia é considerada acédia) ao início do período romântico, passando pelo Renascimento (ocasião na qual o sentimento é considerado característica dos gênios). A análise de Panofsky sobre as gravuras máster de Albrecht Dürer colabora para as diversas distinções e graus de melancolia ligados às ocupações e às metáforas artísticas.

Palavras-chave: melancolia; Albrecht Dürer; história da arte.

¹ Saturno é o planeta da revolução mais lenta, considerado o planeta da melancolia, também de todas as infelicidades e da morte. Paracelso afirma que a constelação de Júpiter e de Saturno seria responsável pela chegada da peste negra (LAMBOTTE, 2000, p. 23).

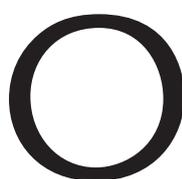
² Graduado em Letras com habilitação em Português e Literatura pela Faculdade de São Bernardo do Campo (1975), mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (2006) e doutorado em História da Arte pela Universidade de São Paulo (2011). Atualmente é pesquisador da Universidade de São Paulo e chefe da Divisão Técnico-científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Abstract: The present study reviews the tradition of melancholy in art history. From the medieval period (when melancholy is considered apathy), until the beginning of the Romantic period through the Renaissance, the time in which the feeling is considered as characteristic of genius. The Panofsky analysis on the master engravings of Albrecht Dürer collaborates for the various distinctions and degrees of melancholy linked to occupations and artistic metaphors.

Keywords: melancholy; Albrecht Dürer; History of Art.

Resumen: El presente estudio analiza la tradición de la melancolía en la historia del arte, desde la época medieval (cuando la melancolía es considerada acedia), hasta el comienzo de la época romántica a través del Renacimiento, momento en el que el sentimiento se considera característica del genio. El análisis de Panofsky sobre los grabados maestros de Albrecht Dürer colaboran para las distinciones y variados grados de la melancolía relacionados con las ocupaciones y las metáforas artísticas.

Palabras clave: melancolía; Albrecht Dürer; historia del arte.

 filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, remete às reações diversas de duas irmãs perante o impacto de um planeta com a Terra, decretando o fim da existência. A iminência da morte é recebida por Justine (a noiva, doente e deprimida) com serenidade, ao passo que para Claire (mãe e esposa) a morte inevitável desmancha suas “certezas” familiares. Carregado de referências culturais, o filme leva à reflexão sobre a expressão da melancolia, condição inerente ao humano. Evoca, simultaneamente, a presença do sentimento em muitos momentos da história da arte e desperta para a indagação: por que manifestações artísticas remotas, clássicas ou contemporâneas têm buscado expressar esse “mal-estar”?

A tradição dos estudos sobre a melancolia tem como marco o *Problema XXX, 1* de Aristóteles (no qual os gênios teriam uma predisposição ao sentimento). Passa pelas ideias de Galeno (nas quais se configura em doença do corpo e da alma) e recebe variadas interpretações de diversos outros pensadores da Antiguidade. Torna-se uma questão discutida particularmente nos períodos de crise da cultura ocidental, como por exemplo durante a Idade Média, transformando-se em *acédia*, uma afeição da alma, uma disposição do espírito e do corpo que atinge principalmente os monges, conduzindo à inatividade e à perda da fé na salvação. No Renascimento, a melancolia é considerada uma doença “bem-vinda”, uma experiência que enriquece a alma e pode despertar a imaginação criativa.

Na história da arte e da literatura, imagens literárias que expressam tal sentimento surgem nas obras renascentistas, como nos escritos de Cervantes ou Shakespeare. O artista renascentista Albrecht Dürer, em sua gravura *Melancholia I* (1514), trata da “melancolia imaginativa” (própria de artistas, arquitetos e artesãos) em oposição à “melancolia racional” (típica de médicos, cientistas e políticos) e, ainda, à “melancolia mental” (aspecto da personalidade de estudiosos de teologia e segredos divinos) (BERLINCK, 2008, p. 29 e segs.).

No reconhecido estudo de Saxl e Panofsky, *Dürer “Melancholia I”*, os autores examinam iconograficamente a gravura e referem-se ao texto de Agrippa, *De la philosophie occulte*, como orientador da obra; eles chamam a atenção para o fato de a gravura trazer em seu título o número I, reforçando a descrição de Agrippa de três níveis da melancolia. Isso porque *Melancholia I* está visivelmente dedicada às artes manuais. Contudo outros autores questionam: onde estão *Melancholia II* e *III*? Logo depois de *Melancholia I*, Dürer pinta *São Jerônimo em seu estudo*. Saxl e Panofsky julgam essa obra um contraponto e um contradito a *Melancholia I*. Para os autores, *São Jerônimo em seu estudo* seria a *Melancholia III*, ou a inspiração intelectual daquele que conhece os segredos divinos. Dürer dissera que as duas

representações deveriam ser vistas juntas ou simultaneamente. Todavia informações indicam que a *Melancolia II*, que transmitiria a inspiração filosófico-profética, não é realizada, ou ainda seja a gravura *O cavaleiro, a morte e o diabo*, de 1513.

De fato, a “melancolia renascentista” influencia muitos artistas do período, e o exemplo destacado, Albrecht Dürer, em *Melancolia I* (1514), traz o sentimento não mais com conotação médica (doença ou sanidade), porém torna-se metáfora. Na gravura, a melancolia é representada como uma mulher de asas (ou um anjo), potencialmente capaz de grandes voos intelectuais. Mas a Melancolia não está voando, está sentada, imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos. A cabeça lhe pesa, cheia de mórbidas fantasias. Às voltas com seus demônios internos, a Melancolia permanece imóvel, como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se.

Erwin Panofsky sublinha a melancolia imaginativa como faceta principal da gravura *Melancolia I*, de Albrecht Dürer – o que permite lê-la como produto do imaginário alquímico do período. O anjo sentado, de fisionomia aborrecida e contrariada, manuseando com displicência a ponta do compasso que tem nas mãos e com o qual poderia “redesenhar” o espaço que o rodeia, é a própria imagem da confusão de alma que é preciso sublimar, encontrando um caminho (PANOFSKY, 1964). A desarrumação dos objetos à volta de um anjo, que mais poderia ser uma “dona de casa”, incapaz de pôr ordem em suas coisas, é outro dos sinais que o artista fornece. A confusão do exterior torna-se reflexo da íntima confusão, enquanto se aguarda algum sinal ou que alguma coisa de repente mude, ainda que por acaso, mais do que por intervenção própria (PANOFSKY, 1964). A figura feminina também está atrelada à representação da peste – o flagelo cuja epidemia devastara diversas regiões da Alemanha.

Figura 1 – Albrecht Dürer, *Melancolia I*, gravura (31 x 26 cm), 1514. Alemanha



Fonte: www.albrecht-durer.org/

Figura 2 – Albrecht Dürer, *São Jerônimo em seu estudo*, gravura (31 x 26 cm), 1514. Alemanha



Fonte: www.albrecht-durer.org/

Figura 3 – Albrecht Dürer, *O cavaleiro, a morte e o diabo*, gravura (31 x 26 cm), 1513, Museum Boijmans van Beuningen. Holanda



Fonte: www.albrecht-durer.org/

A esfera pequena, no canto inferior da gravura, à esquerda, será marca de perfeição, tal como o possível arco-íris em que a palavra melancolia se inscreve também pode significar uma transformação positiva e luminosa (PANOFSKY, 1964). Quase tão destacado quanto o anjo, está, sempre do lado esquerdo, um poliedro encostado a uma escada que tem por trás um anjo menor, um *putto*, semiadormecido. Walter Benjamin chama a atenção para a pedra, ou ainda o poliedro que seria um cubo, desenhado de modo peculiar para que não se tenha, desde logo, a noção do equilíbrio das faces. Isso faz todo o sentido: os alquimistas falam da pedra cúbica, e da pedra polida, quando desejam referir-se à perfeição que é necessário atingir (BENJAMIN, 1985).

Na gravura, a alma está adormecida, e o mesmo sinal é dado pelo cão enrolado que está dormindo aos pés do anjo (BENJAMIN, 1985). O cão adormecido, fiel companheiro do artista em muitas das gravuras com referências alquímicas conhecidas, é outra alusão à melancolia. O organismo canino, no período, está ligado à figura do baço. Na época, cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre e amistoso não seria confiável para a guarda da propriedade. No sentido metafórico, a figura do cão negro é remetida à memória. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como algo evidenciado pela própria cor escura do animal, corresponde à obsessão renascentista de evocar, lembrar. O melancólico lembra, porém o que recorda é triste. O cão adormecido representa a memória desligada, imersa em profundo sono (PANOFSKY, 1964). O mar no horizonte da gravura relembra a inclinação dos melancólicos para as longas viagens, remetendo à transitoriedade do mundo perante a inércia do humano.

O anjo traz chaves em sua cintura. Para o artista tais “chaves” são indispensáveis, pois todo o processo é cifrado, é secreto e não é dado a qualquer um (PANOFSKY, 1964). No chão, uma bolsa. Não por acaso, nos desenhos preparatórios da gravura, Dürer escreve que as chaves significam poder, e a bolsa, riqueza. Metáforas: “quem tem chaves pode abrir portas, inclusive as do céu”; “a bolsa remete a uma característica tradicionalmente atribuída aos melancólicos, avareza” (PANOFSKY, 1964). Deve-se mencionar, ainda, que Saturno é frequentemente representado com bolsa e chaves; a divindade é vista como responsável pelo processo de cunhagem de moedas. A profusão de objetos na obra de Dürer é relevante para o presente estudo – e, como veremos mais adiante, também na produção de De Chirico os objetos têm grande peso e importância.

Em Dürer, os objetos são os utilizados cotidianamente, em vários ofícios, na ciência: balança, ampulheta, sineta, martelo, serrote, pregos. Aparentemente são ferramentas que não estão ali para serem usadas; ao contrário, os elementos sugerem a imobilidade, expressa em ponto culminante nas imagens do anjo e do cão (PANOFSKY, 1964). A ampulheta mostra o tempo congelado: os dois compartimentos contêm a mesma quantidade de areia. Há ainda uma tábua numérica, uma clara alusão à geometria, na época valorizada como verdadeira fonte do conhecimento, excluindo-se a visão teórica e enfatizando-se os aspectos práticos. A tábua numérica apresenta-se ao lado de instrumentos humildes como o martelo e o serrote, emprestando à geometria um caráter essencialmente humano (PANOFSKY, 1964). Benjamin afirma que a transição entre o melancólico e o mundo se faz por intermédio das coisas, não das pessoas. Acumular – riqueza, roupas, obras de arte, propriedades – é o imperativo desse período, mesmo que depois os objetos fiquem sem utilidade, como acontece na gravura (BENJAMIN, 1985).

A gravura de Dürer é alegórica, o que não deixa de ser apropriado – tratando-se de melancolia, como se percebe, alegorias não são raras. O anjo ou a mulher de *Melancolia I* poderia representar, para alguns autores, a peste negra que assolou a Europa na época e aproximou os sentimentos de morte e dor para os melancólicos³. Nesse caso, a melancolia é interpretada como uma espécie de “psicose da peste”. Aos 34 anos de idade, Dürer vive a peste em Nuremberg e expressa em suas gravuras as experiências vividas. A *Melancolia* poderia ser o que autores chamam de “fantasia”, que, apesar de ser versada no decifrar dos símbolos, não apaga a iconografia própria à genialidade melancólica do período.

³ “[...] todos os atributos da melancolia, até a própria melancolia representada por essa figura feminina alada de rosto de sombra, referir-se-iam à personificação da Peste, como uma hidra monstruosa cujos contornos se teriam enfim precisado, mas que não se ousaria, entretanto, olhar de frente” (LAMBOTTE, 2000, p. 20).

Figura 4 – Michelangelo, *O Pensador*, 1525, Basílica de San Lorenzo. Florença (Itália)

Fonte: www.artchive.com/artchive/M/michelangelo.html

Ao completar o sentido alegórico, o anjo é apresentado com o rosto na sombra, olhar perdido ao longe e a cabeça apoiada numa das mãos, em posição semelhante ao *Pensador* de Michelangelo – na *Melancolia I* e em diversas outras obras desenhadas e talhadas por Dürer, há referências à obra-prima de Michelangelo. Também nessa direção, o pequeno *putto*, que lê uma inscrição segurando um sextante nas mãos, representaria o “gênio da história”, que tenta classificar os acontecimentos em ordem cronológica, ou então o “gênio da astrologia”, que se dedica à previsão do mundo futuro (LAMBOTTE, 2000, p. 23). Assinala-se aqui que fazer da melancolia uma alegoria é não mais considerá-la como um humor passageiro, submetido à existência humana, mas atribuí-la às qualidades de uma divindade é índice de um projeto estético construído sobre os processos da melancolia, que visa submeter os elementos do meio a uma arte da composição (LAMBOTTE, 2000).

Ao considerar as três gravuras designadas por Dürer como *Meisterstiche*⁴ (*O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1513, *São Jerônimo em seu estudo*, 1514, e *Melancolia I*, 1514), pode-se notar que elas encerram, entre outros símbolos, o crânio humano, a ampulheta, o cão (além do leão de São Jerônimo), animais fantásticos e signos cabalísticos (LAMBOTTE, 2000, p. 19). De igual formato, elas mergulham no claro-escuro oriundo da segunda viagem de Dürer à Veneza e permitem a divisão da luz em espaços variados (LAMBOTTE, 2000). A presença da morte, o inexorável escoamento do tempo e a centralidade das personagens (o Cavaleiro, São Jerônimo e a Melancolia) definem o conjunto de gravuras. O conjunto expressa a “face negra” da melancolia, na tradição antiga que relembra o gênio da morte que cerca o humano. Ao retomar as interpretações de Panofsky, o Cavaleiro representaria a vida do cristão no mundo material da ação e da decisão; São Jerônimo, o santo no mundo espiritual da contemplação sagrada; e a Melancolia, o gênio secular presente no mundo racional e imaginativo das ciências e das artes (PANOFSKY, 1964).

Contudo a “elevação intelectual”, contida na alegoria de *Melancolia I*, apresenta dissonâncias inerentes ao contexto renascentista. Como diz Panofsky (1964), “a teoria e a prática não se

⁴ “Gravuras Master”.

conjugam bem, é o que mostra a composição de Dürer; e o resultado é a incapacidade de agir e o humor sombrio”. Doença, causada pelo pensar excessivo, a melancolia é também a enfermidade que mais leva a pensar; em outros termos, alimenta a reflexão filosófica e a criação poética. Para os homens de “elevada intelectualidade”, o preço a pagar seria o isolamento, como no caso de Montaigne, que se retira da vida pública para, em seu castelo, refletir sobre a clássica questão: “Que sei eu?” (SCLIAR, 2003, p. 88). Montaigne não é propriamente um eremita porque continua atento aos problemas de seu tempo, mas é “o melancólico em sua torre solitária”, segundo seu amigo e poeta John Milton (1608-1674), em *Il penseroso* (O pensativo), publicado em 1654. O poema é uma alusão aos tempos sombrios e meditativos cercados pela peste negra. Nele o poeta saúda a “boa” melancolia que leva ao amor de Deus e que seria própria dos intelectuais inconformados com a existência humana (SCLIAR, 2003, p. 87).

Nesse sentido poder-se-ia considerar, como a torre solitária (o templo da melancolia, a biblioteca), o mundo cercado pelos livros que refletem algo limitado e, de certa forma, controlado em oposição às descobertas do “novo mundo”, no período renascentista. Cervantes, em diversas passagens de seu romance, mostra a figura desgastada e “fora de seu tempo” do cavaleiro andante. A personagem Sancho Pança seria considerada sua antítese e, por sua vez, mais adaptada às novas demandas. Desprovido de pudores e com um profundo senso prático, Sancho Pança vive de acordo com as solitudes do período, ao contrário do seu senhor, que almeja as honrarias de uma vida cavaleiresca que não existe mais. Dom Quixote é levado à loucura pelos livros – melancolia e loucura têm suas ligações (às vezes se complementam, às vezes se contradizem), uma tênue linha as divide. O Cavaleiro da Triste Figura é limítrofe, reflete a melancolia dos fidalgos que vivem a aventura mítica de um passado sem retorno. Ao longo do período renascentista, o progresso e o predomínio do comércio impelem a novos comportamentos econômicos e sociais que são rejeitados pelo feudal Dom Quixote: “[...] de pouco dormir e muito ler lhe resseca o cérebro” (SAAVEDRA, 2003) – sua “triste figura” pode ser tomada como a projeção corporal de seu temperamento: seco por dentro, seco – magro – por fora (isto é, a condição física dos melancólicos).

Figura 5 – Candido Portinari, *Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes*, lápis sobre papel (37 x 24,6 cm), 1956, Museu Castro y Maia. Rio de Janeiro, Brasil



Fonte: Ajzenberg (2004, p. 32)

A ideia do fidalgo, do príncipe ou do “monarca melancólico” é recorrente na época e é transmitida em inúmeras manifestações artísticas. No teatro, por exemplo, Shakespeare cria Hamlet, uma personagem desiludida com o mundo, incapaz de vingar a morte do pai e dona de uma imaginação superior que adota a melancolia como resposta ao mundo doente no qual vive. Shakespeare aborda o mal-estar com transparência, empatia e complexidade. Dá à sua personagem astúcia e sentimentos de autodestruição. No momento em que *Hamlet* é encenado, a melancolia é tanto um elogio quanto uma doença – aos menos privilegiados social e economicamente, a melancolia é vista como um mal a ser extirpado (um melancólico é candidato, assim como a escória da sociedade, a integrar a *Nau dos insensatos*⁵). Para os mais abastados, o humor é o que daria o tom de sua genialidade – a retomada da tradição clássica fornece os sustentáculos para esse pensamento.

No drama barroco é frequente a figura do “príncipe melancólico”. No período da reforma e contrarreforma, crescem as obras que tratam da moralidade do cotidiano e da honestidade das pequenas coisas. Para os intelectuais, o “absurdo da existência” os aproxima do terror da morte, do mundo enlutado. No mundo protestante, a intervenção divina adquire novos aspectos: nele as ações humanas, baseadas na moral e na racionalidade, trazem consequências divinas. Para Walter Benjamin (1985), o príncipe melancólico barroco é aquele que, dotado de poderes absolutos, sabe que não pode mais contar somente com a intervenção divina em relação ao mundo. Daí o caráter dramático do qual a alegoria barroca não pode prescindir. O homem barroco retoma a natureza como objeto da ciência, no sentido de dominá-la, mas nesse processo se afasta de seu potencial simbólico. Do mesmo modo, a melancolia barroca possui implicações expressivas de um mesmo sentimento: o medo, a necessidade de domínio daquilo que aparece como contraditório e externo à consciência (BENJAMIN, 1985).

No histórico sobre as diversas concepções relativas ao sentimento melancólico percebe-se a proliferação de discursos que variam entre: o médico, que encerra na fisiologia seus sintomas e a interpreta como doença física com incidências psíquicas secundárias; o médico-filosófico, que reflete sobre sua tipologia e sobre a relação do humor com o sentimento, da alma com o corpo; e o filosófico-moralista, que se dedica à doença da alma ligada intrinsecamente ao desgosto pela vida (PIGEAU, 2009, p. 119). Os “herdeiros de Saturno” (Dürer, Cervantes, Shakespeare, entre outros) transformam o humor e o mal-estar em alegoria, metáfora⁶ e, depois, pode-se dizer, criam uma “estética da melancolia” que passa pelo ideário medieval (como um pecado capital), adentra o Renascimento (às vezes como doença, outras vezes como traço de genialidade – retomando as ideias aristotélicas), ressurge no Barroco (como o medo inexorável perante a morte), no rococó (passa a ser a “doce melancolia”) e, finalmente, será base primordial do Romantismo – as fontes românticas nutrem a poética de Giorgio De Chirico e o transformam em um “herdeiro de Saturno”.

As percepções românticas sobre a melancolia varrem a Europa e adquirem *status* social. Na Itália, por exemplo, todos aqueles que acreditam ser gênios esperam ser melancólicos. Ingleses que viajam para as terras italianas e lá convivem por certo tempo regressam para casa gabando-se da sofisticação adquirida e expressa em seus atributos melancólicos – uma vez que somente ricos podem arcar com os custos das viagens, a melancolia torna-se uma doença aristocrática inglesa (SOLOMON, 2002, p. 286). Porém é na França que o humor se configura em “doce melancolia”, que mais tarde será o sustentáculo do ideário romântico.

⁵ *A nave dos insensatos*, de Hieronymus Bosch (Paris, Louvre), é uma sátira à corrupção da sociedade e do clero, com referências ao folclore e à literatura. O motivo da barca dos loucos é corrente na casa de Flandres de “1400”. A barca é alegoria que surge nos desfiles carnavalescos de Brabante e dá nome a uma confraria que coloca na berlinda as pessoas poderosas da localidade. Entre as influências literárias existentes na obra de Bosch está o poema satírico de Sebastian Brant *Narrativas*. Porém a suprema exaltação do tema se encontra no *Elogio da loucura*, de Erasmo (1509).

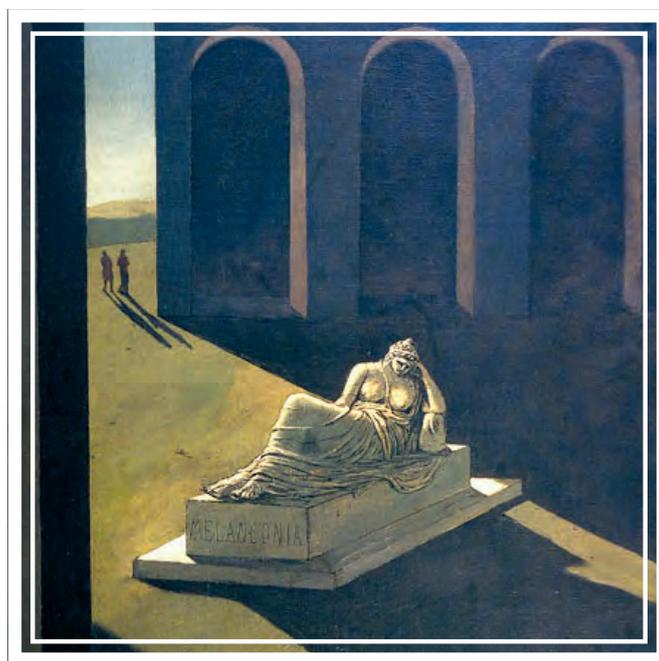
⁶ “Bem metaforizar é contemplar o semelhante, escreve Aristóteles na Poética (1459 a7)” (PIGEAU, 2009, p. 136).

Jean-Antoine Watteau, no século XVIII, surge para todos os seus biógrafos como um espírito melancólico. A interpretação de sua produção como frívola é algo superficial que não leva em consideração seu temperamento instável, cerebral e meditativo (FAROULT, 2005, p. 274 e segs.). A “doce melancolia”, preconizada por Watteau, torna-se um conceito discutido por pensadores franceses, tal como Diderot, e encontra na obra de Joseph-Marie Vien sua expressão: a mulher serena e meditativa. Contudo, no Iluminismo, a atração pelo temperamento melancólico é considerada aspecto negativo. Para o “homem racional” a busca da felicidade não passa por esse sentimento; pelo contrário, a melancolia é algo que precisa ser domado.

É por intermédio do Romantismo, no século XIX, que a melancolia retorna às discussões estéticas. O interesse do homem pela natureza, pelo exótico e pelo selvagem revigora a tradição aristotélica. Nessa perspectiva, as poéticas de Arnold Böcklin e Max Klinger unem elementos míticos à beleza e à tristeza. O sentir-se melancólico torna-se atributo para a aquisição de conhecimento, isso porque a autorreflexão proporcionada pelo sentimento levaria às novas percepções do mundo. As fontes românticas inspiram diretamente os primeiros exercícios estéticos de Giorgio De Chirico⁷, em meados do século XX.

De Chirico assimila o sentimento melancólico como elemento constitutivo de sua produção artística. Na pintura metafísica, o artista desempenha a função de um autor que, ao narrar uma trama enigmática, desvela a sátira embutida no “desejo da cultura ocidental de tudo saber e conhecer” (BARBOSA, 2006). Em outros trabalhos, a melancolia é representada pela figura de Ariadne ou pelas luzes e sombras que cercam seus cenários entre ruínas e máquinas, entre símbolos da Antiguidade e da modernidade.

Figura 6 – Giorgio De Chirico, *Melancolia*, óleo sobre tela (79 x 63,5 cm), 1912. Coleção particular, Londres, Inglaterra



Fonte: Faroult (2005, p. 43)

⁷ Giorgio De Chirico estuda em Atenas. Segue para Munique em 1905, tendo recebido nessa época influências do romantismo de Böcklin, do simbolismo de Klinger e da filosofia de Nietzsche e Schopenhauer. De Chirico alcança grande projeção nas correntes artísticas vigentes, contribuindo decisivamente para o surrealismo, proposto por Breton em 1924. Mais tarde, rompe com o modernismo e pesquisa técnicas de pintura renascentista (BARBOSA, 2006, p. 32 e segs.).

As “memórias vivas” do pintor são responsáveis pela produção de uma poética instigante que leva o espectador à contemplação, à reflexão e a um universo de múltiplas citações. As metáforas, criadas pelo artista, carregam invariavelmente uma atmosfera melancólica escondida atrás dos objetos heterogêneos sem uma aparente lógica. Em suas obras repletas de citações destacam-se: praças desertas, arcadas irreais, pesadas torres, dominantes chaminés industriais e presença da máquina, algumas vezes representada pelo trem. As cenas retratadas são acrescidas por sombras projetadas e manequins nus ou vestidos em estilo clássico (desprovidos de fisionomia e com expressão enigmática), provocando a estranheza do elemento humano à cidade. Em outras fases surgem cavalos, gladiadores, nuvens, e as naturezas-mortas completam a produção plástica de De Chirico.

Em resumo: de Dürer, passando por De Chirico, a Lars von Trier, os herdeiros de Saturno multiplicam-se no campo da estética, no qual as representações em torno da melancolia podem ser explícitas, revelando sofrimento físico (feridas abertas, corpos dilacerados, moléstias, entre outros flagelos). Podem, também, desvelar os suplícios morais, psicológicos e políticos. Por toda a história, os artistas – por meio de seus trabalhos – expõem sentimentos e ressentimentos, registros de suas memórias, ou ainda o ar resignado perante o irreversível da mortalidade: as ambiguidades do ser humano são evidenciadas, demonstrando sua frágil condição (ARGAN, 1992, p. 50 e segs.).

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AJZENBERG, Elza (Org.). **Dom Quixote Portinari**. São Paulo: MAC USP, 2004.
- BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. **Giorgio De Chirico no acervo MAC USP**. Dissertação (Mestrado)–Programa Interunidades Estética e História da Arte, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- _____. **Melancolia e questões estéticas: Giorgio De Chirico**. Tese (Doutorado)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Paris: Flammarion, 1985.
- BERLINCK, Luciana Chauí. **Melancolia – rastros de dor e perda**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- FAROULT, Guilherme. La douce mélancolie – selon Watteau et Diderot – représentations mélancoliques dans les Arts en France au XVIII siècle. In: GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS. **Mélancolie: genie et folie en Occident**. Paris: Gallimard, 2005.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. **Saturn and melancholy**. Ed. por H. W. Janson. Londres: Hadcover, 1964.
- PIGEAU, Jackie. **Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos**. Rio de Janeiro: PUC Rio/Contraponto, 2009.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Don Quixote**. Londres: Penguin Classics, 2003.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Sites consultados:

www.albrecht-durer.org/

www.artchive.com/artchive/M/michelangelo.html