

## TEMPO LENTO E MELANCOLIA: TRÊS OBRAS DE ARTE À LUZ DE LUCIANO DE SAMÓSATA

Slow time and melancholy: three works of art in the light of Luciano de Samosata

Gonçalo Vilas-Boas<sup>1</sup>

Vrndavana Vilasine Laune Correia<sup>2</sup>

### Resumo

A melancolia carrega diferentes traços, sendo que a memória é um dos mais proeminentes. Em processos poéticos e artísticos, parecem confluir por meio de metáforas, perante um tempo que se dilata e transcorre de forma não linear. Neste artigo, abordaremos possibilidades interpretativas em algumas obras de arte acerca do caráter da angústia, da melancolia, da saudade e da memória, junto com a produção literária do escritor sírio de língua grega antiga Luciano de Samósata (c.125) em *O diálogo dos mortos*. Ao longo do texto, exploraremos os diálogos que podem manifestar certa fisionomia da melancolia, aliada a imagens de artistas que tenham em suas obras posturas similares.

**Palavras-chave:** Melancolia. Arte. Tempo. Samósata. Memória.

### Abstract

Melancholy carries different traits, and memory is one of the strongest. In poetic and artistic processes, they seem to converge through metaphors, in face of a time that expands and passes in a non-linear way. In this article we will discuss interpretive possibilities in some works of Art, about the character of anguish, melancholy, longing and memory, together with literary production by the Syrian writer Luciano de Samósata (c.125) in *Dialogue of the dead*. Throughout this text, we will explore dialogues that may manifest a certain physiognomy of melancholy, coupled with images of artists who have similar postures in their works.

**Keywords:** Melancholy. Art. Time. Samosata. Memory.

---

<sup>1</sup> Professor catedrático do departamento de Literatura na Universidade do Porto, Portugal. E-mail: gonvilasboas@gmail.com

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura e Outras Artes do Departamento de Literatura da Universidade de Brasília. E-mail: havsbrisenn@gmail.com

Na longa tradição da melancolia, os processos poéticos (a saber, a literatura e a arte) tiveram um destaque que ressoa na contemporaneidade: figuras do tempo, da saudade, da memória e da nostalgia fizeram parte de seu extenso repertório conceitual, figurando em obras artísticas e literárias que carregassem consigo o emblema do gênio que produz a partir de seus sentimentos.

O presente artigo tem por objetivo apresentar possíveis leituras melancólicas a partir de três obras de arte – de David Hockney, Vilhelm Hammershøi e Caspar David Friedrich, respectivamente –, em conjunto com narrativas do escritor sírio Luciano de Samósata, sob o ponto de vista da memória, da saudade e da nostalgia.

A melancolia se mostra tanto de forma letárgica quanto de forma ativa por ser “metablética”, segundo Jackie Pigeaud (2009, p. 142), expressão que manifesta o caráter duplo da condição melancólica. Por meio do anseio e do desejo por algo não mais possuído, surgem o desassossego, a aflição, a angústia, a usura e a lamentação incessante, próprios da condição.

A percepção da melancolia no período helenístico era do domínio da medicina, que articulava o corpo e a mente como íntegros. O corpo era regido por quatro humores, que correspondiam a uma rede de elementos imaginários; considerava-se também que existia uma relação entre a melancolia classificada primariamente como fria e seca, até que em determinadas épocas posteriores a instabilidade em seus indícios tratou de dissolver (PIGEAUD, 2009); isso torna a sintomatologia heterogênea, aberta e, em certos momentos, obscura. Tal percepção médica da melancolia não subtrai a viabilidade de o temperamento portar um pouco das características de outros humores (BERLINCK, 2008). Trata-se de uma “combinação” que permitiu que, em determinados momentos, fosse possível que o indivíduo tivesse condutas distintas referentes aos registros médicos. Nesse sentido, a ideia de uma melancolia “metablética”, conforme Pigeaud (2009), indica que a variação parece esperada até do ponto de vista médico da época.

No luto, segundo Freud, o sujeito precisa retirar os investimentos emocionais do objeto perdido, uma vez que, saudavelmente, ao se desconectar desses sentimentos, a tristeza se esvai de forma positiva. Mas na condição da melancolia, encontramos um reinvestimento da energia em seu próprio ego e, por conseguinte,

uma introjeção de características do objeto ausente (FREUD, 2011). Um traço comum decorrente dessa transferência é a obsessão por parte do sujeito. Assim, o estado melancólico parece condicionar seu portador a uma fixação que não finda por *algo* dito *não nomeado* na terminologia clássica da condição (*não nomeado* indica exatamente aquilo que o melancólico perdeu e não é capaz de indicar como seu objeto *no mundo material*).<sup>3</sup> Esse sujeito parece se encontrar confinado a um tempo que não transcorre, ou passa de modo atípico.

Para refletir sobre a presumível sensação de seu calvário e sobre o *tempo* peculiar que essa situação impõe, seria interessante resgatar imagens emblemáticas que se assemelham, de certa forma, ao tempo do cinema no começo do século e que conseguem imprimir uma letargia – os filmes eram exibidos a uma cadência reduzida, o que significava restrição na percepção óptica das imagens exibidas, causando um efeito de torpor no espectador. Essa alteração pode ser sentida se pararmos para acompanhar atentamente as imagens de movimento sequenciais como a que se mostra na Figura 1, produzida pelo fotógrafo experimental Eadweard Muybridge (1830-1904).

Por estudar o movimento, Muybridge desenvolveu um sistema que pudesse captar múltiplas imagens em ação – quase um precursor do contemporâneo *stop motion* (e não é difícil encontrar *on-line* versões de suas imagens reproduzidas assim, uma vez que Muybridge também inventou o *zoopraxiscópio*, dispositivo capaz de projetar as películas fotográficas unidas).

---

<sup>3</sup> Recordemos, por exemplo, a “procura melancólica” dos românticos alemães, simbolizada pela “*blaue Blume*”, a “flor azul”, referida por Novalis (1772-1801) no seu romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Poderemos também referir, entre muitos outros, a autora, jornalista e fotógrafa suíça Annemarie Schwarzenbach (1902-1942), que será objeto de estudo posterior.



Figura 1 – MUYBRIDGE, Eadweard. *Animal Locomotion: an electro-photographic investigation of connective phases of animal movements*. Londres, 1987.

Dessa maneira, podemos inferir que a espera expande a *duração* sensível, petrificando quem a suporta, com todas as características próprias das matérias ausentes de ruídos e de vida, condenado à eterna natureza de pedra, aspirando à imobilidade. O tempo daquele que observa a obra também tem que mudar, desacelerar. Essa dilatação que se encontra no passado do ato faz que, de certa forma, o presente deixe de existir, a não ser na memória do receptor, algo que representa sempre alguma ligação com o presente. A sensação seria a única “realidade” do que podemos entender por “tempo”, da qual seria excluído o presente,

[...] a menos que acreditemos na falácia espacializante de um presente pontual infinitamente pequeno – o presente não dura menos que a nossa acuidade perceptiva, isto é, nossa capacidade de distinguir dois eventos não-síncronos como tendo ocorrido um depois do outro. (LISSOVSKY, 2014, p. 35)

Há apenas uma impressão de um instante solidificado – um instante fixado, congelado, de um momento/movimento que se situa no passado –, oculto no *espaço* perceptível do que a citação anterior denominou como prolongado. De tal forma seria melhor expresso se recuperarmos em mente eventos em câmera lenta: seja em vídeo facilmente encontrado *on-line* ou o efeito de algum incidente já vivenciado. Essa impressão pode ser transferida também para obras de arte? Se for possível entender o presente como um *frame* dilatado de um passado muito próximo, seria pertinente

observar esse fato na pintura do britânico David Hockney (1937-) intitulada *Portrait of an Artist* (1972) (Figura 2). Considerando tratar-se do instante aflito da espera, conceberemos como o momento pouco antes de a ação ser realizada: o homem que chega à borda da piscina e observa o outro parece inclinar-se ligeiramente à espera de um contato (que sabemos não vai acontecer porque se trata de uma pintura).

Esse flagra congelado parece prenunciar uma dilatação no tempo: a ocasião em que o nadador sairá da água; o momento em que o outro homem lhe dirá algo; a tensão do espectador ao observar essa obra parece conectar-se, assim, às fotografias de Muybridge. Por conseguinte, essa pintura de David Hockney parece imobilizar-se por meio da sensação de entorpecimento, o que seria possível também pensar como uma forma de anestesia: o artista em pé, expectante, representando para nós, receptores, um enigma, uma vez que ignoramos, em certa medida, a relação entre os dois,<sup>4</sup> o que não implica que cada receptor não possa criar uma narrativa a partir dos elementos fornecidos pelo quadro.

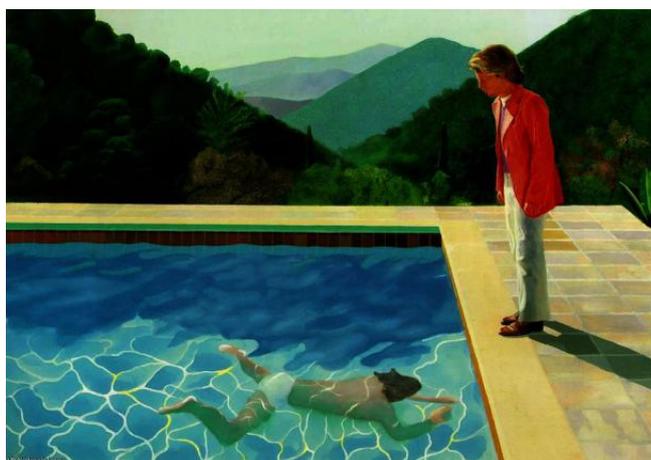


Figura 2 – HOCKNEY, David. *Portrait of an artist (pool with two figures)*, 1972. Coleção privada.

---

<sup>4</sup> Esta é uma das obras mais famosas de David Hockney, por isso a respeito dela surgiram histórias que nunca foram confirmadas ou desmentidas por Hockney. Algumas versões dizem que se trata de um namorado do pintor que foi encontrado morto na piscina, e outras dizem que se trata do próprio pintor dentro da água, e o namorado está na borda aguardando sua saída. De qualquer forma, consideramos o exposto: trata-se de uma espera.

A expectativa e a anestesia parecem ser sensações expressivas neste quadro. Uma figura em pé tem um rosto; a outra é apenas um corpo em uma piscina calma e ensolarada. Podemos considerar uma ruptura plena no tempo e o seu caráter no que concerne à condição da personagem desolada sobre a qual nos debruçamos, ou seja, sua angústia amplificada. A única sensação que existe a despeito da anestesia é aquela similar a uma tempestade interior, confusa. Cogitando imagetivamente, o tempo dilatado se perde em cada *frame* da ação e se consome a si mesmo, provocando um rastro no “tempo memorial”. Alcançar o vestígio deixado pelos autores propõe, a priori, que os observe como eles foram e são, respectivamente, na medida do possível, os excessos que transpõem uma leitura atenta.

As memórias são como fantasmas, e que de certo modo manifestam-se para a multiplicidade de suas prováveis ressignificações, tanto por parte do artista quanto de seus observadores. E a impossibilidade de esquecer, como veremos a seguir em algumas passagens de Luciano de Samósata, coincide com a impossibilidade de esquecer e do tempo fragmentado apresentados até agora. As cidades e suas mudanças, quando deixam espaço para conviver com o passado, trazem em sua superfície os indícios pregressos preciosos. Pompeia, a cidade italiana conservada pela poeira do vulcão Vesúvio, pode ser considerada, até certo ponto, como uma forma de personificação do acesso a uma memória antiga, pois a sua fisionomia duplica seu esforço para transcender enquanto cidade e memória: a sua duração está dilatada e condenada a desvanecer aos poucos, presa à história e suspensa no tempo. Segundo Philippe Dubois (1994, p. 273), a cidade de Pompeia é uma “verdadeira cidade fotográfica”, pois se trata de um duplo melancólico que se manifesta entre o instante temporal que é próprio do fotográfico e o eterno da natureza da cidade: a tanatografia do lugar meditativo que se tornou fotografia antes de ser fixado com sais de prata (Figura 3). A cidade foi fotografada pelo próprio tempo, isto é, não existe a perspectiva individual do fotógrafo, só o medo e o trágico dos objetos dados à nossa contemplação. A melancolia só pode ser construída pelo observador. Nas figuras, existem o medo e o trágico, não a melancolia, os sais de prata são aqui a lava do Vesúvio.



Figura 3 – *Impronta d'uomo*, Pompei, Vedute. c. 1870-1880. Coleção particular.

De tal forma, podemos pensar que o *tempo* figura como um fotógrafo sem câmera e, como tal, sem perspectivador no lado do ato de “fotografar”, acessando diretamente os arquivos memoriais e criando esses fósseis a que podemos chamar de lembranças. Bergson (2006, p. 158) ainda salienta a diferença entre a lembrança e a imaginação: “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida em que se atualiza, tende a viver numa imagem [...]”. E mais ainda: “Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração” (BERGSON, 2006, p. 161).

Se pensar a natureza das memórias enquanto impulsor do sofrimento e o tempo expandido como o âmago ou a essência do próprio desgosto, a partir do postulado apresentado – parte que concerne à agonia sofrida pela personagem de Tântalo, em *Tântalo e Menipo*, por não ser capaz de tomar água –, devemos prosseguir com o fragmento do texto que nos permite pensar a *natureza* de sua melancolia:

MENIPO — Bem... admitamos que assim é, já que és tu que dizes que o teu castigo consiste em sentir sede. Mas que mal tem isso? Será que receias morrer por falta de água? Na verdade, não vejo outro Hades depois deste, nem outra morte que nos leve daqui para outro lugar.

TÂNTALO — Dizes bem. Isto de desejar beber sem ter necessidade faz parte da minha condenação.

MENIPO — Ó Tântalo, estás a delirar, e, na verdade, parece que precisas de uma bebida, e mesmo, por Zeus!, de eléboro puro, pois passa-se contigo o contrário do que sucede com as pessoas que são mordidas por cães raivosos: tens horror, não à água, mas à sede.

TÂNTALO — Ó Menipo, eu não me recuso a tomar eléboro: oxalá mo dessem!

MENIPO — Tem coragem, Tântalo, pois nem tu nem qualquer outro de entre os mortos o beberá: isso é impossível. Em boa verdade, nem todos, como tu, e por castigo, estão sequiosos de uma água que não espera por eles. (SAMÓSATA, 2012, p. 247-248)

Menipo zomba de Tântalo e lhe diz que ele delira e precisa de uma bebida, a mesma que era oferecida aos lunáticos (isto é, aos melancólicos) para curá-los de sua doença: *eléboro* é uma flor que, se consumida em grande quantidade, pode levar à morte, mas que, se usada adequadamente, seria capaz de “curar” qualquer “alienação”. Robert Burton (1577-1644) cita seu uso no tratado *Anatomia da Melancolia*, juntamente com outra centena de ervas e preparados. Mas a “loucura” de Tântalo diverge daquela convencional, como observa Burton (2011, p. 28): “loucura, portanto, é definida como um delírio intenso [...] muito mais violento que a melancolia, [...] com uma força e ousadia tão impetuosas que por vezes três ou quatro homens são incapazes de contê-las”. Os sintomas de Tântalo transparecem o desânimo e a desistência comuns à melancolia, quando ele deseja mesmo é que lhe permitam tomar eléboro para se livrar da angústia que o consome – a única afirmação que tem em mente é a de que jamais poderia se livrar de seu castigo. O eléboro era o principal ingrediente para o tratamento dessa afecção, como menciona Jean Starobinski (2016), e Tântalo implora para obter o líquido. Em vão, pois, como observa Menipo, “nem tu, nem qualquer outro de entre os mortos o beberá: isso é impossível” (SAMÓSATA, 2012, p. 247).

Partindo da consideração de Menipo ao afirmar que não será possível a nenhuma pessoa tomar tal bebida, podemos nos arriscar a pensar em duas hipóteses sobre essa sentença. Primeiro, que talvez não seja proveitoso aos mortos ingerir qualquer coisa que seja, pois não faria diferença alguma se o fizessem – apenas o corpo sente os efeitos de estar vivo, como a fome, a sede, o sono, a fadiga. O segundo pressuposto se refere ao fato de que consumir eléboro não surtiria efeito em Tântalo, seja por causa da sua punição (mesmo que conseguisse sorver uma gota, esta não teria efeito), seja pela distinção de sua condição.

Consideremos que nesse ponto atingimos um limite: a *distinção* aqui reclamada se faz justamente pelo fato de que Tântalo está exaurido de sua condição, pois a ele é negado exatamente o que é de suma importância no Hades, observado em diversas passagens dos *Diálogos* de Samósata – a possibilidade de dissipar a memória através da água do Lete.<sup>5</sup> Se for possível refletir mais profundamente, a oportunidade de consumir as águas do rio Lete é a expiação dos condenados – mesmo aqueles que vivem nos Campos Elísios.

O delírio de Tântalo toma a forma contrária à da raiva canina e, se nos arriscarmos a pensar sobre cães e sua relação com a melancolia, o mesmo é uma figura emblemática dessa condição, pois representa o que segue o homem exatamente como um cão, em outras palavras, ela é a sua própria memória (SCLIAR, 2003). Menipo observa que ele não deseja se afastar da água, como fazem os doentes de *raiva* canina, muito pelo contrário, anseia por possuí-la. Seria essa uma metáfora para seu desejo de esquecer algo?

Há uma passagem dos *Diálogos*, intitulada Protesilau e Plutão, que expõe a ação do Lete. Quando indagado por Plutão por que deseja retornar ao mundo dos vivos, o príncipe da Tessália se explica como se segue: “Plutão: Ó Protesilau, não bebeste a água do Lete? – Protesilau: Muito, meu senhor, mas o tormento era enorme” (SAMÓSATA, 2012, p. 261). O tormento de Protesilau diz respeito ao fato de ele não conseguir esquecer a amada, ainda viva, sem que possa vê-la uma última vez, por mais que consuma as águas do esquecimento.

---

<sup>5</sup> No reino de Hades, o Lete é o rio que provoca o esquecimento.

No entanto, a aflição de Tântalo é relativa unicamente ao seu infortúnio duplo, o qual jamais poderá saciar sua sede e muito menos esquecer, pois precisa da água do Lete para isso. Essa conjuntura parece indicar o que seria determinante na melancolia do rei lídio: tornando-se insígnia da sua tristeza prolongada, a água seria o *escape* do sofrimento que o acomete, mas precisamente isso lhe é negado. Tântalo terá que conviver com suas ações déspotas, cruéis, e sofrer no Tártaro, rastejando ancorado à sua memória – que, no mito original atribuído a Higino (c. 64 a.C.), pode ser assimilada como a pedra que ele tem a incumbência de carregar.

Análogo a isso, no texto intitulado *As dípsadas*, Luciano de Samósata relata os sintomas da mordedura de uma cobra, que causa um imenso tormento, similar ao de Tântalo: a sede incomensurável. O delírio, a agonia, a inquietação e a *secura* invadem o corpo e o espírito: assombrado pela possibilidade ambígua de ingerir água, mas não sentir seu efeito, os sintomas são similares aos da personagem da narrativa anterior – exceto pelo fato de que, no caso dele, propusemos que a angústia está ligada a um fato específico situado na *memória*, que constitui partes de seus atos impróprios cometidos em vida.

A questão da lembrança e a sua correlação com o sofrimento parte da natureza do objeto: a dor física vivenciada por quem foi picado pela serpente *dípsada* tem seu simultâneo no padecimento de Tântalo, no que se refere ao infortúnio da tortura insuportável a que são submetidos nas duas situações. Porém, os elementos que constituem o desgosto experimentado pelo rei lídio excedem os limites corpóreos e alcançam o território psíquico anamnésico. O suplício mistura as duas estruturas – física e psíquica – que, combinadas, fixam o seu portador em um instante contínuo sobre o Tempo:

Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que eu chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre o meu passado e sobre o meu futuro. Sobre o meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que eu falo já está distante de mim”; sobre o meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. (BERGSON, 2006, p. 161)

De tal forma, o instante estático é o olho do ciclone: concentra as sensações e o arquivo anamnésico entrelaçados e simultâneos. O pensamento de Bergson difere do que construímos aqui apenas no tocante ao “passado distante”. O passado do melancólico está presente e, latente, arrasta seu maníaco para um “futuro do passado” (BERLINCK, 2008), ou seja, o pósterio é o próprio evento decorrido que não se encerrou para o melancólico: ele está confinado no que podemos interpretar como uma projeção, o seu futuro é o seu passado (aqui desejado por ele). O termo *confinado* trata do campo mental – o que não impede que se estenda por atos, palavras e gestos.

Para pensar a respeito do tempo passado, a tela *Interior with Young Woman Seen from Back* (1904) (Figura 4), do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi (1864-1916), pode ser sintomática. A cena mostra uma mulher segurando uma bandeja, em uma postura que assinala um hiato entre a ação anterior e a próxima: deslizando para um território negado a nós, não temos acesso nem mesmo ao seu rosto (como em outras pinturas de Hammershøi). Paralisada pelo instante meditativo, temos próximo a ela uma sopeira e um aparador. Seria esse o momento em que ela dispôs o objeto ou se preparava para levar? A força psíquica aplicada para esses dois procedimentos – deixar ou levar – são diferentes, e o que a transportou para o período anamnésico que causou a pausa não está claro (e não é necessário). O que deve ser extraído figura na consideração de que a recordação que a deteve por alguns instantes, antes da retomada das suas atividades, tem em sua natureza a mesma que marca a angústia de Tântalo, na história anterior: a impossibilidade de esquecer o desejado.



Figura 4 – HAMMERSHØI, Vilhelm. *Interior with young woman seen from back*, 1904. Randers Kunstmuseum, Dinamarca.

Esse impedimento está pautado no que comentamos antes a respeito da dificuldade em realizar o luto, em esquecer. A memória era importante para a sociedade romana, por exemplo, que cultuava o hábito de realizar cerimônias fúnebres com grande apelo teatral. Isso era fundamental para o pensamento sobre o processo de morrer, que se iniciava durante a doença/velhice/ferimento, vigília do corpo e enterro. No diálogo intitulado *Os funerais*, Luciano de Samósata menospreza essa atividade, considera-a supérflua e até expressa que a morte seria o alívio de todo o sofrimento que a vida impõe. Por que temer? O receio que o sujeito tem parece provir do medo do esquecimento, especialmente de ser esquecido. Para os gregos, não haveria uma morte na definição de finitude, mas uma metamorfose. O sujeito seria parte do cosmos, e este último é eterno. Nada desaparece, apenas se desfragmenta e se transforma, mas não deixa jamais de existir (FERRY, 2006). Os ritos funerários romanos são considerados o sistema pelo qual se assegurava a existência destruída pelo esquecimento, sendo que as descrições das cerimônias fúnebres encenadas pela sociedade romana constituem parte importante da compreensão sobre a construção da *memória* que temos.

De certa forma, o texto *Os funerais* completa o seu ciclo a ser examinado neste artigo, juntamente com *Elogio à terra natal*, por este portar pormenores velados sobre a memória e a existência. Nesse escrito, Samósata escreve, com certo teor de amargura, a respeito de sua saudade da pátria, palavras de quem sonha em retornar – muito distante daquela mesma personagem que declamou com repulsa sobre os rituais lúgubres em *Os funerais*. Os dois textos são unidos por antagonismos.

Os procedimentos fúnebres romanos consistiam em um notável zelo pelos mortos, a partir dos ritos de lamentação, enterros e manifestações, cerimônias desempenhadas nas tumbas – construções de objetos, afixação da lápide e choros tempestuosos. Acreditava-se que, se nada disso fosse realizado, o morto não teria paz nem conseguiria proceder com a passagem para o Hades. A tumba não só abrigava o novo corpo; guardava também um importante conteúdo simbólico. Logo, esses espaços dedicados à memória eram preciosos, e as ações que os envolviam estavam tão carregadas simbolicamente, que podemos cogitar retornar à ideia do quadro de Hockney (Figura 2) para recuperar a noção de espera, assim como à imagem de Pompéia (Figura 3) com a memória petrificada, e então seguir para o próximo signo memorativo.

O quadro do artista alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) (Figura 5) data do período identificado como Romantismo e parece evocar uma imersão em saudade e nostalgia por algo que se deseja, mas que se desconhece. Essas duas palavras são consideravelmente importantes, pois é nelas que estão contidos os dois princípios dessa última parte deste artigo, por estarem intrinsecamente conectadas aos conceitos anteriores de memória, tempo e espera.

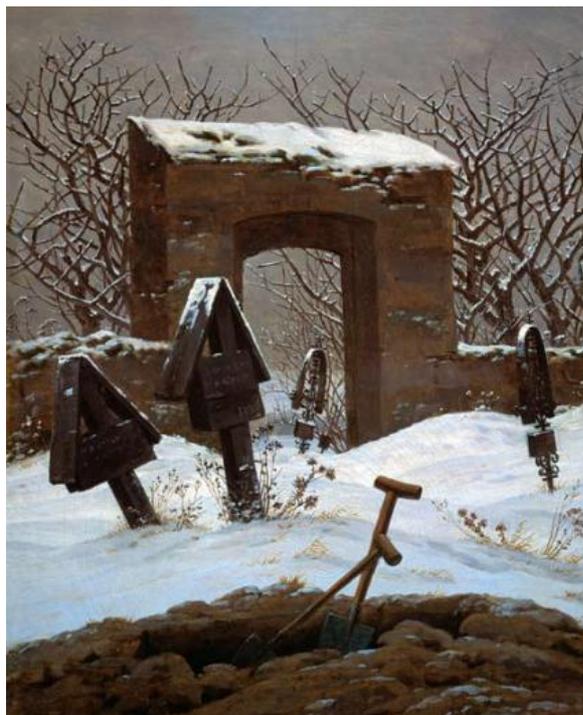


Figura 5 – FRIEDRICH, Caspar David. *Cemetery in the snow*, 1826. Coleção particular.

A imagem de Friedrich está centrada num cemitério, com algumas lápides e uma cova em primeiro plano – a sepultura aberta anuncia atividade nessa necrópole. Contemplando um pouco mais, é possível considerar os seguintes detalhes: as pás na sepultura configuram uma pausa inesperada nas atuações pela forma como estão dispostas – esquecimento ou hiato? O pórtico do sítio está centralizado no quadro, marcando a saída ou a entrada – convite ou imposição? As lápides desalinhas denunciavam a negligência com o cemitério, sem flores, apenas o capim crescendo em volta – seria uma reação ao gélido inverno ou uma deserção? Uma alusão à passagem do tempo e ao esquecimento, um anúncio com o que sucederá com a sepultura ainda aberta, aguardando o seu fechamento.

Dispondo dos argumentos anteriores e considerando indícios da época, o século XVIII-XIX foi marcado por uma corrente de pensamento matemática e rigorosa, e o Romantismo foi a iminência por desvencilhar-se das posturas assépticas perante o mundo. A nostalgia nasce da saudade de um lugar, refere-se a um espaço situado geograficamente com que se tem uma relação. Em sua natureza elementar, a nostalgia pode ser entendida como o mal-estar relacionado a um medo de perder, e,

por conseguinte, há um questionamento da própria vida. A *saudade* aqui se coliga à patologia através da memória, que novamente resiste e prolonga-se.

A memória não dá trégua: não importa onde o homem vá, sempre a levará consigo. Dessa forma, o portador da condição melancólica está preso ao tempo passado em busca de algo e que, por fim, descobre ser ele ou estar nele próprio. As lembranças que agora eclodem em um lamento suprimem a figura aparentemente indiferente ao mundo, ganham formas queixosas, como na poesia de Jacques Delille (1788):

Assim as lembranças, a saudade e o amor,  
E o melancólico e doce devaneio,  
Voltam aos lugares caros à alma enternecida,  
Em que fomos crianças, amantes, amados, felizes. (DELILLE, 1788)

O tempo dilatado, a espera, a memória *petrificada*, um momento entre-ação e as insígnias da nostalgia orientaram este artigo, intentando não somente “*voltar* aos lugares caros à alma enternecida”, mas também aos sentimentos *caros*. A personagem de Samósata, Tântalo, sofre com a sede imposta por seu castigo, determinada por condutas perversas adotadas por ele enquanto esteve vivo, mas que o impedem de obter uma absolvição: o esquecimento. Ele está condenado a lembrar-se. De modo análogo, temos a dor incomensurável de ser picado pela serpente dípsada: pior que a dor física é a angústia novamente imposta pela sede que água nenhuma consegue suspender. Nos dois casos, o desejo insatisfeito é a alegoria mais íntegra. Por isso, a melancolia parece estar presente na figura romântica que introjeta e projeta a sua saudade, e a sua busca é constituída por atos que visam conservar a lembrança, de forma análoga ao que aconteceu com os corpos preservados na cidade italiana de Pompeia e as ruínas da necrópole de Friedrich. A nostalgia se liga à saudade, que, por sua vez, contém em si figuras e elementos significativos que surgem nas análises anteriores, concluindo, assim, que as hipóteses levantadas ao longo do texto sustentam a proposta de que o melancólico é projetado de alguma forma para além da materialidade – nesse âmbito em que ocorre o seu devir anjo

(PELBART, 1993), ou seja: a transformação necessária para que se alcance o estado mais profundo da melancolia enquanto alegoria (SONTAG, 1986).

A melancolia articula sua natureza, servindo-se de uma dilatação temporal e da percepção distorcida por parte do sujeito que vivencia o evento. A fotografia com múltiplos *frames* de Muybridge, por exemplo, demonstra tal distorção: a câmera lenta amplifica o sofrimento, como aquele de Tântalo na narrativa de Samósata. Essa impressão pode ser ainda vinculada ao tempo “estático” abordado a partir da tela de Hockney, onde o espectador aguarda, juntamente com o homem à beira da piscina, por um movimento enigmático que, provavelmente, não acontecerá. Nesse sentido, a escolha da imagem da cidade italiana de Pompeia coincide com a imagem anterior, para pensar um tempo “anestesiado”, em que as memórias parecem estabilizadas, mas que emergem, no entanto, como a impossibilidade de esquecer determinadas recordações, como relatado por Luciano de Samósata nas narrações mitológicas das aflições de Tântalo e Protiselau. Os entre-movimentos do tempo e da melancolia acontecem de forma sutil na pintura de Hammershøi, como em algo que poderíamos chamar de “ante-movimento” temporal: com efeito, a figura do quadro carrega algo semelhante à fisionomia clássica melancólica, em que o sujeito está em um hiato, à espera do momento (ou da lembrança) que o despertará de sua duração interior. A melancolia se encarna então na figura romântica que introjeta e, ao mesmo tempo, projeta a própria saudade, e a sua busca é constituída por atos que visam conservar a lembrança, a saudade. O melancólico é construído, assim, em um tempo propenso à sua própria distorção perceptiva, de forma que o estado letárgico imposto pelo tempo lento fixar-se-á em ideias que levarão o sujeito a recolher-se em si, em um turbilhão de sentimentos que serão motivo de meditação e talvez desembocarão em atos criativos.

## Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERLINCK, Luciana Chauí. *Melancolia*: rastros de dor e de perda. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

BURTON, Robert. *Anatomia da melancolia*: volumes II, III, IV. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

DELILLE, Jacques. *L'Imagination*. Paris, 1788.

FERRY, Luc. *Aprender a viver*: filosofia para os novos tempos. Tradução: Vera Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução: Marilene Caronte. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

PELBART, Peter Pal. *Nau do tempo-rei*: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia*: ensaios médico-filosóficos. Tradução: Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2009.

SAMOSATA, Luciano de. *Luciano [I], Luciano [VI], Luciano [VII], Luciano [VIII]*. Tradução: Custódio Manguelijo. Editora: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

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

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução: Ana Maria Capovilla. São Paulo: LPM Editores Ltda., 1986.

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