

## Introdução

*I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical; nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's, which is ambitious; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these; but it is a melancholy of mine own, compounded of many samples, extracted from many objects.*  
William Shakespeare, *As you like it*

O lugar-melancolia é aquele da contingência radical da arte, nos anos 1960 e 1970, tal como proposta pelas obras do francês Yves Klein, do norte-americano Andy Warhol e do alemão Joseph Beuys. Orientado pelo duplo estatuto da produção que, ao menos desde o início da arte moderna, se divide entre a busca da originalidade típica das belas artes e a multiplicidade característica da indústria, esse lugar dimensiona a crise contemporânea da substância poética a partir da iminente saturação pública da arte. Uma subjetividade artística fragmentária perde, definitivamente, a realidade da obra como o espaço íntegro da possibilidade de ação e conhecimento. Em contrapartida, segundo a nossa hipótese, ela aponta novas coordenadas para a capacidade produtiva do homem.

A experiência de uma escultura ou de uma pintura moderna “autônomas” dá lugar a um envolvimento hesitante, porém persistente, um sentimento de falta *simultâneo* à resistência desses artistas, capaz de garantir, enfim, a sobrevivência da arte. Se a presença da obra não mais resume o conceito de arte como realização existencial do artista, sua ininterrupta construção da realidade, ela circunscreve uma latência existencial contemporânea capaz de manter o lugar-melancolia como alerta à reconciliação do homem consigo mesmo a partir de um novo envolvimento positivo com a realidade. Conscientes das várias mediações sociais sofridas pela obra de arte, os artistas a abordam a partir dessa dimensão. Eles sabem que a obra “perece” ao longo do rápido processo de institucionalização da arte e seu condicionamento a um mercado cada vez mais inflacionado. E incorporam tal condição hostil às suas práticas artísticas.

A começar pelo próprio meio de arte, do qual aparentemente desistem, mas de onde, de fato, resistem. Grave, Beuys se retira daquele “gueto pseudo-cultural” à qual a arte teria se reduzido; um cético Warhol abandona a pintura ao liberar suas almofadas prateadas da janela da galeria de Leo Castelli – “um objeto

a mais a se movimentar por aí”, reconhece o artista -; e o “inconseqüente” Klein decreta-se de férias<sup>1</sup>. Em tal estado de exceção poética, atuam, porém, e forçosamente, no próprio meio de arte. É aquele gueto que Beuys ocupa com a explicação de sua arte de investimento existencial; apesar de seu ódio por pinturas e objetos de modo geral, Warhol prossegue com sua re-fabricação ininterrupta; Klein continua a multiplicar suas telas azuis pelas galerias.

Nossos artistas conscientemente se apropriam da realidade de consumo de seus trabalhos para ampliar seus limites poéticos: através daqueles objetos perecíveis, não depois, mas ali, no momento de nossa experiência com eles. E, de posse desse pungente saber, eles asseguram a sobrevivência da arte.

Lugar intermédio da “corrente contínua de criações”<sup>2</sup>, formada pelos atos de criação do artista e do espectador, a obra de arte apresenta-se no seu aspecto mais indigente. Como se ocorresse uma baixa de resistência entre os dois pólos da conexão estética, a obra instaura uma espécie de curto-circuito. Uma latência estética: a experiência dos monocromos de Klein, das séries e filmes de Warhol da década de sessenta e da escultura beuysiana dos anos 60/70 guarda, em diferentes graus, algo de uma inércia entre seus respectivos estímulos e as respostas por ele provocadas. Do encanto imediato com o maravilhoso azul IKB para os idênticos monocromos vendidos a preços diferentes na exposição de Milão, ou da manifesta indiferença nos filmes com objetos parados de Warhol para um estranho envolvimento, nós transitamos - juntamente com os artistas - entre os pólos da crença e da dúvida radicais acerca da arte. Destituída da certeza pela presença plena da obra de arte, uma verdade da arte é como que perseguida, tanto pelo espectador quanto pelo artista, mantendo viva e pulsante essa verdade.

Essas práticas artísticas problematizam os fatores que determinam a obra de arte como valor, a saber, o artista como criador original, os métodos e técnicas de produção e/ou a estrutura institucional. Assumem a crescente circulação das

<sup>1</sup> “Bien que nous soyons toujours, nous l’ècole de Nice, en vacances, nous ne sommes pas de touristes. Voilà le point essentiel. Les touristes viennent chez nous en vacances, nous habitons le pays de vacances qui nous donne cet esprit de faire conneries.” KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des Nouveaux Réalistes**. In: Yves Klein (Cat. Expo.). Paris, GEORGES POMPIDOU, 1982, p. 263.

<sup>2</sup> “Refiro-me à atividade do artista, que no ato de criação tem um valor distinto do valor do objeto no qual finda. Nesses atos, pode-se atingir dimensões de percepção e experiência que nunca são inteiramente acessíveis aos espectadores, inclusive para o artista como espectador. Para compreender a obra, o espectador tem de alcançá-la por um ato criativo pessoal.” ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 279.

obras de arte em exposições e publicações, a indistinção entre *low* e *high art* ou entre arte e cultura, e assim guardam algo da deliberada confusão de gêneros comandada pelo Dada.

O lugar-melancolia é aquele da *arte da saúde*, como bem define Klein. Afinal, menos a produção de determinada obra, ali está em jogo, sobretudo, a saúde espiritual do artista. Sem a legitimação da arte a partir de propriedades intrínsecas da obra, ou a garantia de sua “verdade” através das categorias tradicionais de pintura e escultura, esses artistas se decidem pela atividade em detrimento do objeto. Uma atividade explícita nas “performances” de Klein e Beuys que compreende fundamentalmente o posicionamento (nosso e o do artista) na obra – como nas séries e, principalmente, nos filmes de Warhol, que propõem uma incômoda contemplação, como se nos obrigasse a nos perguntar a nós mesmos como nos *portamos* em relação a eles.

Num exercício eminentemente crítico, muito mais do que teórico, propomos entrar nos lugares de melancolia de Klein, Warhol e Beuys, obras muito distintas capazes, entretanto, de revelar diferentes facetas da sensibilidade abalada do homem contemporâneo. Com entusiasmo, indiferença ou um grave humor, o pintor francês, o designer norte-americano e o escultor alemão apresentam novas condições de produção simultâneas à (im)possibilidade de existência na contemporaneidade.

O que fazer quando já tudo foi feito? Por que agir quando toda ação é absorvida homogênea e acriticamente? Como se portar diante de uma realidade aparentemente refratária a qualquer valor? Aderindo estritamente a ela, parece resignar-se Warhol, que encontra na criação de produtos ou na fabricação de obras de arte uma “saída” só aparentemente cômoda. Assim ele inaugura, estrategicamente, sua própria indústria de arte - espaço de suspensão produtiva, vácuo<sup>3</sup> - onde se redefine a condição para o trabalho do fazer arte na Nova Iorque dos anos 1960. Ainda que essa e outras de suas lacônicas observações não tematizem frontalmente a melancolia, como não ler no vácuo do artista norte-americano a possibilidade de sobrevivência da arte em tempos de massificação e

---

<sup>3</sup> “I think we’re a vacuum here at the Factory: it’s great. I like being a vacuum; it leaves me alone to work (...) I’m just doing work. Doing things. Keeping busy. I think that’s the best thing in life: keeping busy.” WARHOL, Andy. Apud BERG, Gretchen. **Andy Warhol: My true story**. In Kenneth GOLDSMITH (ed.). *I’ll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*. New York, Carroll & Garf Publishers, 2004, p. 87.

consumo? Warhol propõe e torna público, na Factory, um verdadeiro laboratório da perversão do duplo estatuto da atividade produtiva do homem com suas serigrafias e seus filmes experimentais.

Parece então lícito estender a noção warholiana de vácuo para o próprio lugar-melancolia: somente sob condições específicas de “pressão artística” adquire-se a condição *sine qua non* para fazer arte. Seu ponto de partida: as obras como melancólicos leftovers, sobras poéticas que ocupam o lugar-melancolia. Tão corriqueiro quanto preciso, o termo leftover<sup>4</sup>, rapidamente mencionado por Andy Warhol em sua divertida Filosofia, acaba por indicar o modo de funcionamento do seu próprio procedimento artístico. O artista re-fabrica celebridades, acidentes automobilísticos, latas de sopa, produtos de consumo cotidiano. Um trabalho de reciclagem, enfim, dos objetos/imagens já devidamente consumidos. Warhol exagera o mecanismo da repetição pelo qual determinado objeto foi descartado e “realiza” obra como uma espécie de revigoração desse mesmo mecanismo. Sua interferência (discreta) não se dá sobre tais objetos/imagens e sim na sua disposição, nas telas, nos filmes, nos lugares oficiais da arte, capaz de surpreender o espectador. Assim o artista potencializa os leftovers da sociedade americana ao reproduzi-los e deslocá-los para uma galeria de arte, onde passam a ser suas próprias obras/leftovers artísticas.

A diferença entre a potência poética e a realidade de consumo da obra decide seu funcionamento, aqui definido como movimento do leftover ao vazio. Movimento realizado pelos artistas e por nós refeito na experiência da obra, capaz de revigorar nossa existência simultaneamente à promoção do nosso re-envolvimento positivo com a realidade. Por exemplo, diante do leftover warholiano, filme ou série de serigrafias, nós nos sentimos muito próximos ao torpor cotidiano contemporâneo. Rente ao cotidiano social do consumo norte-americano, o artista toma imagens descartadas e as manipula nas camadas serigráficas como unidades temporais. Como se retirasse o conteúdo (supérfluo) de determinado evento, ele parece deixar para o espectador somente o diferencial do tempo, que então “aparece” pesado, tal qual o presente extenso da contemporaneidade. Assim percebemos o movimento do leftover ao vazio menos

---

<sup>4</sup> “I always like to work on leftovers, doing the leftover things. Things that were discarded, that everybody knew were no good. I always thought they had a great potential to be funny. It was like recycling work. I always thought there was a lot of humor in leftovers.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**. New York/ London, 1975, p. 93.

como desenvolvimento de uma linguagem específica do que como o revigoramento das técnicas de reprodução empregadas.

Do mesmo modo o fazem Klein e Beuys ao propor a revitalização da pintura e da escultura que, sem passar pela renovação da linguagem pictórica ou escultórica, se baseia no entendimento das obras-leftovers em suas potencialidades específicas. Para Klein a potência poética coincide com a sensibilidade, com o desejo, que é “manipulado” em objetos ou telas - “cinzas” (finitas) do monocromo a sinalizar a infinita potência da pintura. Já Beuys empreende suas ações a partir da localização da potência poética no pensamento, onde se encontra em fluxo constante. Assim, ele bem reconhece a incapacidade de seus pálidos objetos em conservar a força original de suas ações. Ao mesmo tempo, porém, eles conseguem incitar o espectador a *colocar questões*, ou seja, acionam seu pensamento.

Identificados com certas “categorias” artísticas, ainda que nelas eles não se esgotem, os diferentes movimentos do leftover ao vazio seguem sempre na direção de um alerta acerca das nossas capacidades vitais. Irredutível à realidade, a potência poética constitui a condição precípua do dar forma ao mundo. E, conseqüentemente, a nós mesmos.

Termo que garante a sobrevivência da arte no lugar-melancolia, o leftover guarda algo do que Giorgio Agamben nomeia disponibilidade-para-o-vazio - noção fundada sobre as operações efetuadas pelo readymade e pela Pop Art que, intencionalmente, confundem e deturpam o duplo estatuto da atividade poética do homem. Ao distinguir o caráter da presença da obra de arte da potencialidade característica do produto industrial, Agamben reconhece no readymade e na Pop Art objetos híbridos que, respectivamente, inviabilizam a passagem da esfera do produto técnico àquela da obra de arte, e do estatuto estético àquele de produto industrial. Readymade e Pop não pertenceriam, então, verdadeiramente nem à atividade artística nem à produção técnica. Como se não se oferecessem nem ao prazer estético nem ao consumo, “permanecem também sob o modo de disponibilidade, na medida em que realizam, ao menos por um momento, a suspensão dos dois estatutos (...), apresentando-se como uma verdadeira disponibilidade-para-o-vazio”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio. *L’homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996, p. 108.

O que interessa nessa espécie estranha de disponibilidade é o índice de uma predisposição que não se esgota na obra. Tal caráter de disponibilidade-para será verificado no lugar-melancolia fundamentalmente a partir de um acionamento estético. Afinal, mesmo demonstrações mais “conceituais”, como a dos livros de Klein (*Yves peintures* e *Haguenaault peintures*) ou a das caixas de sabão de Warhol, exigem o envolvimento sensível do espectador.

Faz-se necessário, no entanto, distinguir as escalas das operações de Duchamp e Warhol. Até ser reeditado por Arturo Schwarz em 1964, o readymade tinha como espectador a comissão da Sociedade dos Artistas Independentes ou o próprio círculo de pares do artista. Ele só ganha visibilidade pública na Nova York de 1964 - coincidentemente o ano em que as caixas de sabão Brillo e as de catchup Heinz são expostas na Stable Gallery, na mesma cidade. A simultânea conquista de um público pelo readymade e pela obra warholiana se deve, como sabemos, menos a uma mesma condição de planejamento das respectivas operações do que ao ambiente propício para sua acolhida – aquele da iminente *Business Art* em meados dos anos sessenta. Assim, Warhol não só expõe, mas mentaliza suas obras a partir de um público: sua concepção poética se forma numa dimensão inexoravelmente pública da arte. Por outro lado, sem se preocupar com uma inauguração formal, Duchamp afirma com o readymade o ato poético de uma atípica subjetividade artística.

Já o aspirante a *Business Artist* incorpora em sua cooperativa artística a rarefação dessa subjetividade que não mais se forma em conflito com o ambiente público e sim a partir dele. Agora o artista trafega pela irredutível realidade institucional da arte. Para fazê-lo com “desenvoltura” – não sem uma provocação – elabora uma persona artística pública. Conformado com a indigência de seus leftovers, Warhol resiste com seu “lixo” assim como Klein o faz com as suas cinzas - “lembranças de uma vida de espetáculo, pobres coisas mortas”<sup>6</sup>, segundo Dore Ashton, para quem a vida da arte de Klein teria desaparecido nos objetos expostos em sua primeira retrospectiva em Nova York . A vida de sua arte é, no entanto, revivida *em nossa* experiência: as mesmas cinzas que consubstanciam a suspensão do movimento de Klein em direção às coisas do mundo reativam o

---

<sup>6</sup> Assim Dore Ashton descreve suas impressões sobre a primeira mostra retrospectiva de Yves Klein em Nova York em 1967. Apud BUCHLOH, Benjamin. **Beuys: the Twilight of the Idol**. In RAY, Gene (org) Joseph Beuys: mapping the legacy. New York, D.A.P./The John and Marble Ringling Museum of Art, 2001, p. 200.

nosso próprio movimento. É como se seguíssemos os “dutos” de pigmento azul, refazendo no lugar-melancolia kleiniano o movimento daquelas cinzas finitas ao infinito da sensibilidade/princípio da pintura. Num continuum com a obra, esse revigoramento não pretende, é claro, mudar o estado das coisas, e sim alterar nossa conduta frente a esse status quo.

Menos à qualidade do objeto, Klein remete à intensidade do fenômeno, explícita na parede e na fonte de fogo (criadas para a exposição “Monochrome und Feuer”, no Museu Haus Lange, em Krefeld). Praticamente tema do pintor francês, essa excitação de ânimo revela uma ética – que ele chama ética do azul – que, além de um *ethos* artístico, é como que vivenciada literalmente nas suas ações, permanecendo em seus leftovers. Tal ética é uma evidência azul – “para ser azul/não deve haver perguntas.”<sup>7</sup>

Distantes do irrestrito entusiasmo de Klein, a indiferença de Warhol ou o absoluto comprometimento existencial de Beuys também conformam condutas artísticas, aqui reconhecidas como dignidade dissimulada<sup>8</sup>. Farsante, charlatão ou acomodado, o entusiasmado Klein, o xamã Beuys e o frio designer Warhol trafegam por entre a dúvida e a crença na arte, a exigir de nós uma tomada de posição. Afoito, Klein nos dá um ultimato na conhecida montagem fotográfica “o pintor do espaço se joga no vazio!”. Simplesmente um homem, nem homem da religião, nem homem da ciência, nem homem da arte<sup>9</sup> (ao menos daquela em vigor), Yves Klein se atira ao mundo numa intensidade de movimento compatível com a plena capacitação humana. Seria o salto a solução poética do movimento espiritual recalçado que faz surgir a melancolia? Klein simula o risco extremo implícito na atividade do artista – um tipo de duelo com a morte<sup>10</sup>.

\*\*\*\*\*

<sup>7</sup> STEVENS, Wallace. Apud ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. Op. cit., p.168.

<sup>8</sup> Valemo-nos da expressão kierkegaardiana “dignidade calma”, utilizada pelo filósofo para definir o estado íntegro que resulta do ato da escolha, a fim de “ganhar o que é a coisa principal da vida, te reganhar você mesmo, na condição que você possui ou de preferência que você queira possuir a energia necessária para fazê-lo.” KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien Ou bien**. Paris, Gallimard, 1943, p. 479.

<sup>9</sup> KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des Nouveaux Réalistes**. In Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 264.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. **L’homme sans contenu**. Op. cit., p. 13.

A melancolia atravessa a história cultural do Ocidente desdobrando-se e renovando-se nas mais diversas situações. Assunto da medicina desde a Antigüidade, ela percorre a filosofia, a arte e a literatura menos como conceito do que como uma noção “que cada um acredita compreender somente em seus próprios termos”<sup>11</sup>. “Farpa na carne” de uma modernidade “que desde os gregos não cessa de nascer, mas sem jamais terminar de se desligar de suas nostalgias, de seus lamentos, de seus sonhos”<sup>12</sup>, a melancolia reúne a alegria e a pena do homem frente a um extinto sentimento unitário de vida. Doce, triste, amarga, maldita, severa, divina, intensa<sup>13</sup>; doença, estado, disposição, sentimento subjetivo passageiro transferido para objetos inanimados e ambientes, ela assume a plasticidade do nosso lugar no mundo, o que “esteja além de nós, mas seja nós”<sup>14</sup>.

Sentimento sem finalidade nem propósito, a melancolia envolve o humano em sua frouxa extensão às coisas do mundo. Emerson bem reconheceu a melancolia como silenciosa, pois cobre o sentimento da condição do homem em sua percepção/ligação/inquietação cotidiana em relação ao mundo. Descendente da angústia, “liberdade presa”, para Virgilius Haufniensis, a melancolia é uma forma de desejo, que toma “forma” em imaginação, conhecimento, pensamento, etc. E exatamente como sentimento, não há uma coisa, situação ou acontecimento específico que possa ser tomada e descrita independentemente daquele sentimento ele mesmo. Sentimento sem objeto, a melancolia não se reduz a um sintoma ou a uma doença, bem sabe Robert Burton que se recusa a discutir o assunto<sup>15</sup>. Assim também o faz Starobinski, quando não decide pela melancolia como causa ou efeito da modernidade em Baudelaire:

<sup>11</sup> Na introdução de “Saturne et la Mélancolie”, Raymond Klibansky compara a melancolia à torre de Babel, uma provável alusão a Robert Burton que reconhece em *Anatomia da Melancolia*: “The Tower of Babel never yielded such confusion of tongues as this Chaos of Melancholy doth variety of symptoms.” *Saturne et la Mélancolie*. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la Mélancolie. Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art**. Paris, Éditions Gallimard, 1989.

<sup>12</sup> BONNEFOY, Yves. Prefácio. In Jean STAROBINSKI. **Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire**. Paris, Julliard, 1989, p. 7.

<sup>13</sup> BURTON, Robert. **The Anatomy of melancholy**. New York, New York Review Books, 2001, p. 11.

<sup>14</sup> STEVENS, Wallace. **O Homem do Violão Azul**. In *Poemas*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 62.

<sup>15</sup> “And whether it be a cause or an effect, a disease or symptom, let Donatus Altomarus and Salvianus decide; I will not contend about it”. BURTON, Robert. **The Anatomy of Melancholy**. New York, The New York Review of Books, 2001, p. 169.

“As destruições e reconstruções do urbanismo do meio do século, com sua mistura de monumentalidade e função repressiva, são uma das causas do *spleen* e do sentimento de exílio? Ou são eles evocados porque o sentimento melancólico não cessa até que encontre um objeto ao qual aplique seu trabalho, fixando o senso da perda sobre toda imagem que aceita dele reenviar a justificação de seu próprio tédio?”<sup>16</sup>

Mas, não seriam a indeterminação da escultura social beuysiana ou o devaneio da revolução azul kleiniana as respostas artísticas compatíveis com o flagrante colapso de modelos epistemológicos clássicos, inclusive aqueles atinentes à própria arte? *Um novo humanismo para o novo homem* proposto por Klein, a *arte antropológica* concebida por Beuys, ou mesmo a desencantada vontade warholiana de ser uma máquina, visam todas a uma reconciliação do homem com ele mesmo. Se as primeiras possuem o típico caráter planetário da tradição universalista do pensamento europeu, a “proposta” do norte-americano leva adiante a famosa desibinição cultural norte-americana. Todas elas, porém, visam a uma ampla revisão da capacidade do homem. Diante da ilegibilidade desse quadro, propositalmente assumimos um termo vago e rico, que nos abre um universo tão vasto quanto desgastado.

De origem grega, a palavra melancolia significa bile negra, um dos quatro humores que circulam no corpo do homem e respondem por sua constituição, segundo doutrina de 400 A.C. que permanece como esquema operatório durante mais de dois mil anos. Tal esquema sofre, por certo, desvios, alguns deles exemplarmente interpretados por Panofsky, Saxl e Klibansky no célebre “Saturno e a Melancolia”. Longe de nós pretender um exaustivo histórico do termo, vale destacar contudo algumas das referências abordadas ao longo de nossa pesquisa, na medida em que a identificação da melancolia no encontro com as obras foi condicionada pela vasta literatura existente sobre o tema.

Após seu nascimento como doença nos aforismos de Hipócrates, a melancolia merece ser destacada em “Problema XXX,1”, um dos trinta e oito livros curtos que compõe “Problemas”, obra atribuída a Aristóteles. Se, por certo, este não figura entre os textos mais lidos do filósofo, duas ou três páginas de “Problema XXX”, que trata do pensamento, da sabedoria e da criação, influenciaram a interpretação do gênio humano mais do que todos os outros escritos. A obra de Aristóteles, aliás, seria uma daquelas que, sem destacar-se por seu estilo ou pela densidade de pensamento, mantém sua fulguração inalterada:

<sup>16</sup> STAROBINSKI, Jean. *La Mélancolie au Miroir: trois lectures de Baudelaire*. Op. cit., p. 64.

“Um sentimento de familiaridade nos liga a [obras como essa]”, afirma o filólogo Jackie Pigeaud, para quem tais obras fariam de “evidências, ou antes, de idéias que recebemos não sabemos mais de onde (...) narram lugares-comuns de nossa própria cultura (...)”<sup>17</sup>.

“Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?”<sup>18</sup> Sem questionar o fato de que todo ser de exceção, nos mais variados domínios, é um melancólico, Aristóteles oferece exemplos e aborda diretamente as causas da melancolia - o excesso de bile negra, resíduo instável por excelência.

Segundo Marsílio Ficino, “Problema XXX” corrobora a célebre fórmula platônica, em “Teeteto” e “Fedro”, segundo a qual os homens de gênio são habitualmente arrebatados. Só existem gênios entre os homens tomados por algum furor. Aristóteles inova, contudo, ao interpretar o furor divino de Platão como uma sensibilidade da alma. Ele mede a grandeza espiritual de um homem por sua capacidade de experiência e, sobretudo, de sofrimento, empreendendo no texto a grande tarefa do deslocamento da noção mítica de furor pela noção científica de melancolia.<sup>19</sup> Graças à causalidade física da bile, esse texto nos confirma que se, por certo, é necessário um dom<sup>20</sup>, o outro está em nós. Assim o estagirita substitui a gratuidade da escolha divina pelo acaso da mistura que nos constitui. O problema, então, diz respeito a uma fisiologia: são as condições do nosso corpo que nos determinam a falar, e não um Deus que fala por nossa voz.

<sup>17</sup> PIGEAUD, Jackie. Apresentação. ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, p. 7.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Op. cit., p. 81.

<sup>19</sup> PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. **Saturne et la Mélancolie**. Op. cit., p. 89.

<sup>20</sup> Assim como Platão afirma que ninguém seria bom poeta sem o sopro inspirado comparável à loucura, Aristóteles escreve, na Retórica, sobre a origem da poesia na inspiração. A poesia supõe então a posse do poeta por uma força divina, Musa ou Apolo, um ‘fora de si’ mais ou menos definido. O essencial é compreender que refletir sobre a poesia exige que se imagine ao mesmo tempo um dom, qualquer coisa pela qual o indivíduo não é responsável, e uma arte, isto é, uma técnica habilidosa, e gêneros instituídos, que implicam, ao contrário, uma educação e uma mestria. É exatamente isto que funda a crítica que Platão faz da poesia no diálogo Íon. Jackie PIGEAUD. Introdução. ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Op.cit.,p. 47/8.

Filho de médicos, conhecedor da fisiologia de seu tempo, Aristóteles não faz da doença e de sua descrição, contudo, o essencial da sua obra. Ainda que analise as características físicas da mistura da bile no corpo, sua instabilidade entre calor e frio, o que lhe interessa é o *comportamento* desse indivíduo doentio e excepcional que é o melancólico. Pois, em várias passagens, o autor distingue o doentio do doente e, conseqüentemente, o excesso fortuito da presença constante de uma concentração de bile negra em um indivíduo.

Mais interessado no comportamento do homem do que na doença, o autor destaca os efeitos do vinho, a gradação dos estados de embriaguez em detrimento da quantidade do líquido absorvida pelo indivíduo. A bile negra age como o vinho: ambos “modelam o caráter de cada um”. Ébrio ou melancólico, o homem é projetado mais ou menos progressivamente fora de si mesmo, em direção aos outros. A loquacidade, a piedade, o amor por outrem, a afeição exagerada ou mesmo a agressividade e a violência são comportamentos que implicam a relação com o outro<sup>21</sup>. A inconstância detectada inicialmente remete a esse movimento essencial. “Portanto”, resume Aristóteles, “porque a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos”. Mas “é possível que haja uma boa mistura da inconstância”, afirma o filósofo, que sugere um frágil equilíbrio da inconstância capaz de garantir a excelência do melancólico. E conclui pela existência de uma saúde do melancólico: “todos os melancólicos são, portanto, seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza”.

A fluida fronteira entre normalidade e patologia teria imposto o reconhecimento da melancolia como disposição em oposição a um estado permanente, viabilizando, assim, a transformação da doutrina dos quatro humores em uma teoria de caracteres e tipos mentais.

A melancolia e sua inserção no domínio da fisiologia (filosofia natural) repercute em “Três livros sobre a vida” de Marsilio Ficino, livro sobre bem-estar e saúde, em particular sobre os riscos de saúde associados com a vida intelectual. Ao animar a ligação aristotélica entre brilho e melancolia e fazer desta um tema que ressoa pela Renascença, a noção de melancolia propagada por Ficino teria mesmo influenciado a mais que célebre gravura *Melencolia I* de Albrecht Dürer.

---

<sup>21</sup> PIGEAUD, Jackie. Introdução. ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1*. Op. cit., p. 25.

A partir do destaque dado no texto aristotélico à característica central da melancolia - instabilidade/relação com o outro -, deve-se distinguir, contudo, a individualidade grega daquela moderna. Se a melancolia remete tanto à relação da alma com o corpo em um indivíduo quanto à deste com o outro/sociedade, tais relações obviamente se configuram diferentemente na Antigüidade e na modernidade. No mundo antigo, a constituição da identidade é orientada por um marco valorativo concedido de antemão a algo distinto do eu, que regula a conduta apropriada a cada pessoa. A caracterização da individualidade é dada pela conexão com uma comunidade constituída, a qual tem por alvo e modelo. Já na modernidade, há a expressão de um núcleo interno, inscrito em si, cujo alcance é antes embaralhado do que favorecido pelas relações sociais<sup>22</sup>, o que instaura um conflito.

Em contraposição ao homem antigo que sofre de alguma coisa, o indivíduo moderno sofre sem outro objeto que não si mesmo<sup>23</sup>. A figura alada de Dürer, por exemplo, é criação do artista que, abandonado por Deus, conforma em obra de arte a melancolia como crescente distância entre a consciência e o divino. Na notável gravura *Melencolia I*, cuja influência se estende pela Europa por mais de três séculos, Erwin Panofsky identifica a elevação da melancolia como paixão (temperamento, doença ou estado de espírito) a uma condição intelectual. A gravura reúne o lamento e o entusiasmo criador como os extremos de uma mesma disposição do próprio Dürer acerca dos limites da sua tão amada Geometria para lidar com suas infinitas imagens internas. Agora detentor de toda a autoridade sobre a obra, o artista manifesta sua consciência aguda acerca da intransponível distância entre uma representação completamente interior e a produção concreta da obra - o que determina o estado de alerta da criatura alada.

Daí a sua interpretação por Panofsky como o auto-retrato espiritual<sup>24</sup> do artista alemão. Consciente da inadequação entre uma infinita potência criativa e sua efetiva concretização, Dürer sabe que sua atividade consiste na produção dele

<sup>22</sup> LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)**. Rio de Janeiro, Topbooks, 2005, p. 26.

<sup>23</sup> O homem grego sofre de qualquer coisa, é preciso um objeto para que um sofrimento exista, enquanto o homem moderno sofre simplesmente, ele pode ser ele mesmo o objeto de seu sofrimento. Ver VERNANT, J.-P.. Apud EHRENBERG, Alain. **La fatigue d'être soi: dépression et société**. Éditions Odile Jacob, 1998, p. 255.

<sup>24</sup> PANOFSKY, Erwin. **La vie et l'art d'Albrecht Dürer**. Paris, Hazan, 1987, p. 64.

mesmo – reúne o prazer e a dor de ser si mesmo, eixo em torno do qual gira o melancólico naquele século XVI.

A melancolia era de tal modo “assimilada à consciência de si que não havia quase nenhum homem distinto que não fosse autenticamente melancólico, ou que ao menos não se passasse como tal, aos seus próprios olhos assim como aos olhos de outros.”<sup>25</sup> Com a possível exceção da França, que teria feito “guerra à tristeza”, como escreve Marc Fumaroli, e optado pela saúde, a melancolia é celebrada por toda a Europa como o sofrimento de uma alma que faz dele a sua glória. Vide Hamlet que, segundo Freud, “dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas”. Para Freud, o personagem, com sua exacerbada auto-crítica, que “se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo.”<sup>26</sup>

Se, grosso modo, o século XVIII, com seu notório amor pela razão, não oferece terreno propício à melancolia, em contrapartida, falar-se da melancolia romântica constitui quase um pleonasmo. Pois o Eu romântico, que se coloca no mundo e aspira ao ilimitado, exalta o conflito familiar à melancolia para transfigurá-lo em condição poética ideal. A ininterrupta renovação da tensão entre entusiasmo/aspiração e abatimento/condição gera uma nova vitalidade poética. Assim a melancolia romântica “aspirava a descobrir, na solidez da apreensão direta e na exatidão de uma linguagem precisa, os meios de se ‘realizar’”.<sup>27</sup> Espécie de lugar produtivo da melancolia, a obra de arte romântica é a evidência do movimento do pensamento/criação que não consegue se resumir a uma ação conclusiva. Justo ao contrário, envolve o processo de produção da obra como ocasião para o envolvimento total do homem no mundo. A típica inquietação melancólica, consoante ao sentimento de falta romântico, é animada pelo aspecto produtivo da obra como reconciliação com o mundo.

<sup>25</sup> “Chez Michel-Ange, ce sentiment atteint une telle profondeur et une telle intensité qu’il prend la forme d’une sorte d’autodélectation, encore que celle-ci soit empreinte d’amertume: ‘La mia allegrezza è la malinconia.’ (ma joie est la mélancolie).” PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. *Saturne et la Mélancolie*. Op. Cit., p. 376.

<sup>26</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1974, p. 279.

<sup>27</sup> PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. *Saturne et la Mélancolie*. Op. Cit., p. 385.

“Para o restabelecimento de todas as coisas, a mediação proposta é então aquela da arte, espécie de retorno do mundo a partir do movimento de interiorização da ironia romântica. Ato refletido, um momento de se tornar a si mesmo do espírito, essa interiorização se acompanha de uma des-inserção que não é somente aquela do eu com relação a si mesmo, mas aquela do escritor com relação ao mundo ao redor (...) a ironia romântica tende a se tornar essencialmente a infinita negação da qual a consciência é capaz no exercício de sua liberdade. Por certo, a ironia romântica não esquece o mundo, pois tem necessidade de qualquer coisa à qual se opor, mas ela só faz discernir no seio do mundo tais ridículos particulares: é o mundo ‘exterior’ em sua totalidade que ela reprova, porque ela se recusa se comprometer com o que quer que seja exterior. Ou melhor, o ironista tentará conferir um valor expansivo à liberdade que ele conquistou primeiro para ele somente: ele vem então a sonhar com uma reconciliação do espírito e do mundo, todas as coisas sendo restituídas no reino do espírito”<sup>28</sup>.

Mas “sonhos não enchem barriga”, retruca bem-humorado o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, para quem a “poesia é uma espécie de reconciliação, mas ela não reconcilia [o homem] com a realidade em que [ele] vive”<sup>29</sup>. É ilusória na medida em que não é uma vitória sobre a realidade, e sim emigração pura para fora dela. Sem nos debruçar sobre a crítica kierkegaardiana da ironia romântica, tampouco seguir com seu pensamento em uma história linear da melancolia, aproveitamos a deixa do filósofo declaradamente melancólico para pensar a temporalidade do nosso lugar-melancolia.

Ao assumir como cerne de sua reflexão o homem que caminha pelo assoalho do mundo, ou seja, o ser humano como ser espiritual na sua dupla condição temporal e eterna, com frequência, através de seus vários heterônimos, Kierkegaard se ressentia da ausência de paixão que domina seu tempo. O esteta A de Ou Ou<sup>30</sup>, por exemplo, conclui seu lamento pelo déficit de paixão naqueles “tempos incultos” ao admitir que sua alma volta sempre ao Velho Testamento e a Shakespeare, onde pode encontrar seres humanos reais, capazes de odiar e amar. Assim A expressa o fato de que a modernidade destruiu a forma da história previamente fixada - os textos do Velho Testamento foram substituídos pela escrita moderna fragmentária, a narrativa perdeu qualquer conexão imediata com seu narrador. Por isso, um ser humano é agora considerado o responsável, o “editor final de sua própria história”.

Já seu interlocutor, o juiz Wilhelm, em um diálogo feito através de cartas, defende a possibilidade, ou antes, a responsabilidade que o sujeito tem de se

<sup>28</sup> STAROBINSKI, Jean. **Ironie et Mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard**. In: Critique. Paris, avril/mai 1996, n° 228, p. 454.

<sup>29</sup> KIERKEGAARD, Sören. **O Conceito de Ironia**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991, p. 255.

<sup>30</sup> Cuja epígrafe é uma citação de Young: “Are passions then, the pagans of the soul? Reason alone baptized?”

escolher: o homem ético seria capaz de tomar posse de si mesmo em sua “eterna validade”. Para o apaixonado A, essa seria uma ilusão diante da impossibilidade de ser capaz de re-possuir uma origem definitivamente perdida em relações interpessoais e sócio-culturais. Ao contrário do argumento de Wilhelm acerca de uma personalidade que tem sua teleologia em si, A remete à sua condição histórica. Vítima de um desejo por autenticidade e transparência que a modernidade despertou, mas não pôde satisfazer, o juiz erroneamente supõe que A não *quer* ser um Self. Na realidade, o esteta é consciente do quão problemático é tornar-se um numa era na qual o ser humano foi abandonado a um sistema de signos contingentes que nunca representam, somente simulam a presença do significado<sup>31</sup>. Daí sua melancolia, tal como definida pelo juiz Wilhelm:

*“O que é então a melancolia? É a histeria do espírito. Chega na vida de um homem um momento em que a imediaticidade por assim dizer amadurece e o espírito demanda uma forma superior onde quer se agarrar ele mesmo como espírito. O homem, enquanto espírito imediato, é função de toda a vida terrestre, e o espírito, se reunindo por assim dizer sobre ele mesmo quer sair de toda essa dissipação e se transfigurar nele mesmo; a personalidade quer se tornar consciência dela mesma em sua validade eterna. Se isso não acontece, o movimento é parado, e se ele é recalcado, então aparece a melancolia. Pode-se fazer muito para se enterrar no esquecimento, pode-se trabalhar (...) mas a melancolia permanece. Há qualquer coisa de inexplicável na melancolia (...) se se pergunta a um melancólico a razão de sua melancolia, o que o oprime, ele responderá que ele não o sabe, que ele não pode explicá-lo. É nisto que consiste o infinito da melancolia. E a resposta é inteiramente justa, pois assim que ele o sabe, a melancolia não existe mais (...) o fato de ser melancólico não é só um signo ruim pois a melancolia só toca as naturezas mais dotadas (...) Mas mesmo o homem cuja vida tem o movimento mais calmo, o mais pacífico (...) guardará sempre um pouco de melancolia; isso se deve a algo mais profundo – ao pecado original, e isso se explica pelo fato que nenhum homem pode se tornar transparente para ele mesmo. Por outro lado, as pessoas cuja alma não conhece a melancolia, são aquelas cuja alma não tem a idéia de uma metamorfose.”*<sup>32</sup>

A questão do pecado original é condição da liberdade que subjaz à nossa existência histórica. Aí aparece a angústia, centro de todo o problema para Virgilius Haufniensis, angústia que se encontra na inocência do homem “então presente, mas no estado de imediaticidade, de sonho”. É quando atua como uma vaga compreensão da possibilidade da liberdade, um estado de ser capaz<sup>33</sup> que permite a queda. Sempre presente a possibilidade de transgressão, a consciência do homem se manifesta como angústia, obscuro sentido primordial da possibilidade da diferença antes que ela realmente ocorra, ou, nas palavras de

<sup>31</sup> GARFF, Joakin. “The esthetic is above all my element”. In Elsebet JEGSTRUP. The New Kierkegaard. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 63.

<sup>32</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Ou bien .. Ou bien ...* Op. cit., p. 487/8. Grifo da autora.

<sup>33</sup> EAGLETON, Thierry. *As ideologias da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003, p. 133.

Kierkegaard, “a aparência da liberdade diante de si mesma como possibilidade.” Menos a intuição de um ‘outro’ do que os primeiros movimentos da própria possibilidade categorial da alteridade<sup>34</sup>, a angústia habita o espaço vazio do presente do Self confrontado pela possibilidade ilimitada. Segundo Haufniensis, constitui abertura do presente para o futuro eterno - é o momentum no qual o self é colocado num movimento auto-transformador.

Importa para nosso lugar-melancolia a atenção intransigente à existência do homem de carne e osso do pensamento kierkegaardiano. Nesse sentido, nos interessa o que Virgilius Haufniensis denomina atmosfera de conceito<sup>35</sup>, atmosfera comum ao homem e ao objeto/mundo que determina a “ação” da verdade, inexistente em si mesma, ou entendida a partir de uma lógica interna. Em “O Conceito de Angústia”, o filósofo enfatiza o sentimento do pensamento, a importância de nos apropriarmos afetivamente do que pensamos: não podemos entender o que pensamos sem viver de acordo com tal sentimento de pensamento.

Avesso à subjetividade “desavergonhadamente exibicionista” de Kierkegaard, Emmanuel Levinas reconhece a noção de crença como uma novidade filosófica do pensador dinamarquês. Lembramos então do esteta A, cuja consciência, produto de uma época descrente da autenticidade histórica das Escrituras, ainda ouve uma voz que fala através delas. Persiste uma dúvida, que “não é mera ocasião para reconfirmar uma certeza, mas um elemento da certeza ela mesma”, afirma Levinas, para quem “Kierkegaard não estava preocupado com a distinção entre fé e conhecimento, incerteza e certeza; o que o interessava era a diferença entre uma verdade vitoriosa e uma perseguida (...) perseguição e a humildade que vem com ela, são elas mesmas as modalidades da verdade.”<sup>36</sup>

Se nosso lugar-melancolia se distancia da forte subjetividade kierkegaardiana, ele mantém, por certo, a irredutibilidade da diferença entre o dentro e do fora da pessoa, espécie de medida de existência a ser continuamente conquistada. Não surpreende, então, a afinidade entre o desespero do apaixonado poeta do romance “A Repetição” – “como eu entrei no mundo; por que eu não fui

<sup>34</sup> Idem, p. 134.

<sup>35</sup> “Que la science, comme la poésie et l’art, exige au préalable une atmosphère aussi bien chez celui qui reçoit, qu’une faute de modulation ne soit pas moins troublante qu’une faute dans l’exposé d’une pensée.” KIERKEGAARD, Sören. **Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir**. Paris, Gallimard, 1990, p. 171.

<sup>36</sup> LEVINAS, Emmanuel. **Existence and Ethics**. In RÉE, Jonathan; CHAMBERLAIN, Jane (org.). *Kierkegaard: a critical reader*. Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 35.

consultado, por que não me foi dado conhecer os usos e os costumes ao invés de me incorporar às fileiras, como se eu tivesse sido comprado por um comerciante de almas?”<sup>37</sup> - e a resignação de Warhol, que reconhece a existência como um trabalho, pois “ter nascido é como ter sido seqüestrado e vendido como escravo. As pessoas estão sempre trabalhando. O maquinário está sempre em andamento ... as pessoas estão sempre trabalhando”<sup>38</sup>.

A melancolia encontra-se estreitamente ligada à história ocidental da consciência de si. Nos lugares instaurados pelas obras dos nossos artistas, ela talvez possa ser compreendida a partir do que o sociólogo francês Alain Ehrenberg denomina individualidade incerta<sup>39</sup>. O sujeito do século XVIII se integra àquela iminente esfera pública, o indivíduo dividido do século XIX deve se definir em conflito com a sociedade, já o homem da segunda metade do século XX seria aquele emancipado na plena acepção do termo. Distante do indivíduo iluminista que tem a existência justificada pelo contrato fictício estabelecido entre os homens, ou daquele oitocentista que deve ser uma pessoa por si mesma num grupamento que tira dele próprio a significação de sua existência, o indivíduo contemporâneo acaba por tornar-se inteira e tristemente responsável por si. Sem regras de autoridade nem modelos disciplinares de gestão de condutas, ele é obrigado a se auto-instituir. A angústia se dissimula aí por trás do cansaço de ser si mesmo<sup>40</sup>. Encarnado à perfeição por Warhol, cuja própria incapacidade de desejar, como veremos, é revertida em método de trabalho, essa falta crônica de energia, junto à ressuscitação da pessoa beuysiana e o entusiasmo monocromático de Klein colocam em jogo outras “medidas” de existência.

Na Babel da melancolia, é invariável a incapacidade de o sujeito fazer o luto do objeto perdido. Podemos então pensar as atividades de Beuys, Warhol e Klein como a realização do trabalho de luto de uma determinada obra de arte. Ainda que não constituam propriamente novos objetos de investimento das libidos artísticas, os leftovers contêm o movimento desse investimento, movimento capaz de manter o lugar-melancolia como um espaço aberto à reconciliação do homem com sua capacidade de produção. Uma reconciliação no horizonte do futuro,

<sup>37</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La Reprise*. Paris, Flammarion, 1990, p. 144.

<sup>38</sup> WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. Op. Cit., p. 96.

<sup>39</sup> EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Calmain-Lévy, Hachette Littératures, 1995.

<sup>40</sup> EHRENBURG, Alain. *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Éditions Odile Jacob, 1998, p. 52.

expectativa que integra a compulsiva produção de leftovers na direção do vazio a ser ocupado pelo espírito.

Conforme Freud explicita em “Luto e melancolia”, o trabalho na melancolia se diferencia daquele realizado no luto precisamente pela incapacidade do sujeito desligar-se da fixação sobre um objeto. Na ausência do objeto amado, é exigido que toda a libido do sujeito seja retirada de suas ligações com este objeto. Por meio de um processo doloroso, com maior ou menor dispêndio de tempo e energia, o trabalho do luto é concluído e o ego fica novamente livre e desinibido. Já na melancolia, o sujeito não consegue desligar-se do objeto perdido. Aliás, sem reconhecê-lo conscientemente, o ego identifica-se com esse objeto, a ponto de perder-se no desespero infinito de um nada irremediável.

A partir da definição de uma relação com o futuro, pensamos o movimento dos leftovers ao vazio no lugar-melancolia à maneira da repetição kierkegaardiana. Afora as noções de melancolia e angústia – esta última notoriamente central no seu pensamento, pois toda a existência encontra-se fundada na incerteza fundamental da experiência da angústia -, de algum modo Kierkegaard parece lidar com um luto em sua categoria de repetição<sup>41</sup>. Categoria religiosa, essa repetição trata da renovação pelo indivíduo de sua relação subjetiva apaixonada com um objeto que nunca pode ser conhecido, apenas acreditado. Não se trata, com certeza, de transpor tal categoria em sua dimensão religiosa – aliás, central à problemática kierkegaardiana, que se concentra no como se tornar um cristão no Cristianismo, em que Deus é o outro absoluto e determina a própria condição de possibilidade para o indivíduo -, nós a pensamos a partir da específica temporalidade do reganhar uma determinada relação.

A repetição é uma lembrança orientada para o futuro, segundo Virgilius Haufniensis, quando “toda a vida recomeça de novo, não por uma continuidade imanente com o passado, o que seria uma contradição, mas por uma transcendência que crava entre a repetição e a primeira existência vivida um tal abismo que só seria uma imagem dizer que o passado e o seguinte têm entre eles a mesma relação<sup>42</sup>. Esse reganhar, ou segunda imediaticidade, implica uma concepção de tempo formada por uma sucessão de instantes a ser distinguida do

<sup>41</sup> Em seu “pequeno livro” *A Repetição*, Kierkegaard tenta re-estabelecer uma espécie de comunicação com sua ex-noiva Régine Olsen.

<sup>42</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir*. Op. cit., p. 174.

tempo como fluxo contínuo infinito. Ainda de acordo com Haufniensis, o instante é a ambigüidade onde o tempo e a eternidade se tocam um ao outro, colocando por isso o conceito de temporalidade, onde o tempo intercepta constantemente a eternidade e onde a eternidade penetra constantemente o tempo. Isso porque essa eternidade não se encontra fora do tempo, e sim, como bem observa o esteta A, trata-se de uma “rica eternidade situada no centro das vicissitudes do tempo.”<sup>43</sup>

Parece-nos então viável pensar o movimento do leftover para o Vazio como uma repetição que, da realidade finita da obra para uma potência poética infinita, abre a esfera temporal inteira, numa relação intrínseca com o presente temporal do instante da experiência da obra. Assim como ao jovem estudante de “A Repetição”, a quem, enquanto permanecia “*suspense gradu* por um mês, sem mexer um pé ou fazer um só movimento”, nada era possível, somente alcançamos a disponibilidade que não se esgota na obra se nos mantivermos em movimento.

\*\*\*\*\*

*“There is no greater cause of melancholy than idleness, no better cure than business.”*

Robert Burton, *Anatomy of melancholy*

*No lugar-melancolia*, o primeiro capítulo da tese, destacamos os aspectos das obras de Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys que imediatamente nos levaram à identificação da melancolia. Do impacto da evidência azul na pintura do francês, seguimos para a temporalidade instaurada pelas imagens nas séries de serigrafias e nos filmes de Warhol, e daí encontramos a ressonância material que caracteriza toda a obra de Beuys, com destaque para os seus desenhos.

A partir de suas respectivas características/heranças culturais, nossos artistas partem do “princípio ativo” da pintura, da serigrafia e da escultura, superando os termos dessas categorias para reencontrar sua potência primeira. Assim Klein insiste no “indefinível” de Delacroix, raiz romântica da tradição moderna da cor francesa. Já a dimensão plástica beuysiana vem baseada na palavra e no pensamento característicos de uma sensibilidade cultural alemã<sup>44</sup>, o

<sup>43</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Ou bien ou bien*. Op. Cit., p. 46.

<sup>44</sup> “A Nuremberg, comme partout ailleurs em Allemagne, l’intérêt à l’Antiquité renaissante est littéraire et scolastique plus que visuel et esthétique. Em Italie, la découverte d’une sculpture classique soulève des commentaires enthousiastes quant à sa puissance expressive, sa beauté, sa

que explicaria a proporção entre conteúdo simbólico e carga material na sua obra. Do mesmo modo, o workaholic Warhol prossegue a “tradição” americana do trabalho duro, já patente na produção artística imediatamente anterior do expressionismo abstrato.

“Minha vida foi produzir”: a anotação de Kierkegaard em seu diário no ano de 1849 intitula o segundo capítulo da tese que trata das atividades dos artistas - distintos modos de ocupação de si mesmos localizados em suas distintas realidades artísticas institucionais. Assim como o filósofo segue incansável nos limites de um “pequeno tratado” ou de “migalhas filosóficas”, Warhol re-fabrica “automaticamente” na sua fábrica de arte, Beuys se movimenta incansável pelos espaços institucionais, realiza ações das quais sobram objetos, e Klein dispõe seus monocromos azuis de mesma proporção junto às pinturas abstratas que circulam pelo estéril cenário artístico parisiense do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Exercício constante e inútil, a produção dos leftovers revela a compulsão própria à melancolia, como esclarece o bibliotecário Burton que “escreve sobre a melancolia por estar ocupado em evitar a melancolia”.<sup>45</sup>

O acesso direto à arte pelo mundo dos negócios na Manhattan do final dos anos 1950 é abordado com desdém por Warhol: se soubesse que seria tão fácil expor, ele o teria feito antes. Vivenciando *in loco* a iminência da *Art Business* americana, o artista pode empreender o seu próprio negócio de arte, uma fábrica onde amplifica o processo de produção e a circulação de obras/mercadorias. Já na Europa dos anos 1950/60, a produção contemporânea tinha uma inserção difícil nas instituições. O que pode ser verificado na primeira exposição de Yves Klein, em 1956, na galeria de Collete Allendy, condicionada ao apoio de um crítico de arte (quando então Klein se aproxima de Pierre Restany). Na década seguinte, tal comportamento institucional começa a mudar, primeiro na Alemanha (país no qual, aliás, a obra de Klein tem uma receptividade bem maior do que na França), onde se inicia uma política de aquisição de artistas jovens. No fim dos anos sessenta, é criada a coleção Ludwig que, com forte presença da Pop Art, participa de toda uma atmosfera receptiva à produção artística contemporânea. Tal clima de

---

fidélité à la nature; em Allemagne, elle n'inspire que des discussions purement érudites. Les inscriptions intéressent davantage que les images, celles-ci étant appréciées moins comme des oeuvres d'art que comme des problèmes d'iconographie ou des sources de documentation historique.” Panofsky, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Hazan, 1987, p. 54.

<sup>45</sup> BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Op. cit., p. 20.

institucionalização das linguagens artísticas contemporâneas é propício à arte de um Beuys, que atua justamente na otimização estética do espaço da arte.

Definido em relação ao estéril ambiente artístico da França do pós-guerra, o pensamento monocromo de Klein se desenvolve graças ao valor da impregnação, espécie de posse definida exclusivamente através de marcas e registros. Seus leftovers constituem objetos de desejo, já que nos incitam ao encontro nunca concluído da sensibilidade, pois “sentir é sempre sentir à distância, no sentido que a aparição da coisa tem como reverso e como condição uma forma de ausência ou de incompletude, sendo essa razão pela qual o sentir é originalmente articulado ao movimento”<sup>46</sup>.

Sem energia para desejar, nem tempo para pensar, Warhol identifica a “sensibilidade” americana em plena emergência da sociedade de consumo, capaz de alterar drasticamente o estar-no-mundo. Indefinível em termos de distância espacial física dado advento da mídia, o que caracterizaria finalmente a existência? Warhol nos pergunta com suas séries de celebridades, todas elas realizadas a partir de uma distância fixa, constante necessária para medir a mínima distância para atingir o outro. E empreende sua fábrica de arte movida pelo novo tempo do consumo americano, onde realiza uma espécie de microcosmo da formação da subjetividade contemporânea.

“Do leftover ao vazio”, a enfraquecida subjetividade artística contemporânea modelada numa dimensão pública nos encaminha com suas obras à nossa (im)possibilidade da existência. No terceiro capítulo, Beuys realiza esse movimento ao vazio através da amplitude escultórica de sua plástica social, permeada pela discussão sobre a linguagem. Klein o faz, na experiência artística/estética, literalmente “conformada” em sua potência primeira - angústia/desejo - na exposição do Vazio.

Faz-se necessário observar: a fim de evitar o excesso de notas de pé de página referentes às citações dos artistas, principalmente aquelas feitas por Klein e Warhol, abreviamos no corpo do texto as duas publicações das quais foi retirado o maior número de citações desses artistas, seguido pelo número da página em

---

<sup>46</sup> “Em Straus, essa aproximação do sentir radica, enfim, numa determinação da vida como essencialmente constituída pelo desejo, pois o próprio da vida é tender à constituição de uma totalidade com o mundo, reduzindo assim a separação que fundamenta sua singularidade; essa totalidade é aquilo que, de alguma forma, se deseja, isto é, que a um tempo se atualiza e se nega em cada experiência.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer – a fenomenologia e a unidade da estética**, p. 94. In Revista Novos Estudos CEBRAP, n° 54. Julho de 1999.

questão. “Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits”, coletânea de textos de Yves Klein, será abreviada por DP; “The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)”, a filosofia de Andy Warhol, será abreviada por PAW. Tais citações, assim como todas as outras, serão traduzidas pela autora somente quando se encontrarem no corpo do texto; ou seja, todas as citações reproduzidas em notas de pé de página serão mantidas nos idiomas originais das publicações consultadas.