

Luto e Melancolia num mundo em transformação: O tema da *Vanitas* na música italiana do século XVII

Maya Suemi Lemos

Em torno de 1650 difundiu-se na Europa ocidental um gênero de representação pictórica que a historiografia da arte reagrupou sob a designação *Vanitas*, ou Vaidade, decriptando praticamente todos os símbolos que a constituem. Nesta modalidade de natureza morta podemos ver, acumulados sobre uma mesa, objetos simbólicos tais como flores já murchas, vela ao se apagar, ampulhetas ou clepsidras – testemunhos da fugacidade do tempo; uma caveira remetendo à nossa finitude; objetos ostentatórios e jóias – advertência sobre a vaidade da riqueza; mitra e púrpura episcopal – denúncia do caráter ilusório do poder; livros e instrumentos musicais – símbolos do caráter vão do conhecimento e mesmo da arte. Estes objetos, representados com perfeição de detalhes e envolvidos numa atmosfera melancólica tecem um verdadeiro discurso sobre a fugacidade da vida humana, sobre a precariedade do mundo manifesto, nos incitando à reflexão e à meditação.

Este discurso de deploração do mundo, associado ao *topos* do *desengano*, não é de forma alguma um privilégio das Vaidades picturais. Ele deriva de um sentimento fundamental, subjacente à toda a episteme do século XVII, e se manifesta de maneira mais ou menos implícita em grande parte das obras artísticas da época. Frequentemente oculto por um mito alegórico, ou por todo um sistema de códigos que exige um deciframento da imagem, nas Vaidades propriamente ditas ele é explícito. Elas constroem o espectador a um face-a-face brutal com sua própria morte, argumento irrefutável a favor de um necessário desapego dos bens terrestres. Espelho impiedoso, a Vaidade reflete o homem, e seu reflexo, desengano e revelador, é uma lição sobre sua finitude.

Ora, nesta mesma época surge, especialmente na esfera italiana, um vasto repertório musical análogo a estas pinturas: madrigais, motetos, *laudi spirituali*, *canzone*, árias e cantatas cujos textos evocam as mesmas idéias

contidas nas Vaidades picturais. Giacomo Carissimi, Domenico Mazzocchi, Luigi Rossi, Tarquinio Merula, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Mazzaferata, Claudio Monteverdi, para citar apenas alguns dos mais renomados, nos deixaram numerosos exemplos do que chamaremos aqui de Vaidades musicais. Todos os objetos presentes nas pinturas, todos os *loci comuni* relativos a esta temática têm seu lugar nos textos desta nova modalidade de discurso sobre a morte e sobre o efêmero.

Tomando parte neste fenômeno cultural, a música se implica naquilo que nós entendemos ser um termômetro do momento radical de transformação das mentalidades pelo qual passa então o ocidente europeu. Neste artigo tentamos mostrar, através de uma série de poemas extraídos do repertório seiscentista de músicas sobre o tema da *Vanitas*, que este *corpus* musical pode ser um instrumento útil para uma leitura deste importante momento cultural. O fato de abordarmos aqui somente a parte literária do repertório não significa que o estrato musical não seja igualmente rico de possibilidades analíticas. A leitura conjunta dos dois estratos poderá sem dúvida, em estudos posteriores, enriquecer esta abordagem.

Os textos destas composições são reflexos de uma visão pessimista sobre a existência: o mundo, desvalorizado, é representado negativamente. Toda a multiplicidade visível, todos os bens aos quais o homem poderia se apegar – riqueza, prazeres, poder, glória, conhecimento – são mostrados sob o aspecto de sua fragilidade e impermanência. E esta finitude da qual não se pode escapar é a prova de um vazio essencial. As aparências são então enganosas e escondem uma verdade única: a realidade vã e ilusória das coisas. Tudo é vaidade, nada mais que vaidade.

O sentimento melancólico que emana destes textos é a prova de um olhar desencantado que assiste à mais profunda transformação provavelmente ocorrida na civilização européia ocidental, entrando então na era moderna. O homem não sai dela ileso. Estes poemas são a expressão de seu desamparo, de seu adeus à um mundo em desagregação. É com o auxílio da história das idéias e das mentalidades, mas igualmente de algumas noções de psicologia moderna que nós abordaremos estes textos. Freud afirmou: “Os poetas e romancistas são preciosos aliados e seu testemunho deve ser tido em alta estima, pois eles conhecem, entre o céu e a terra, coisas que nossa sapiência escolar não pode ainda sonhar. Eles são nossos mestres no conhecimento da alma, homens vulgares que somos, pois eles bebem em fontes ainda não acessíveis à ciência”. Ele não se privou de interrogar o personagem Hamlet, tentando penetrar os mistérios da psicolo-

gia do melancólico. Porque não trilhar o caminho inverso? Sem negligenciar os riscos epistemológicos de uma prática que consiste em passar de uma nosografia psicológica atual à uma estética dos séculos XVI e XVII, pensamos que a etiologia contemporânea da melancolia pode nos ajudar a entender, mesmo que seja de maneira metafórica, o sentimento coletivo subjacente a estes textos. Ela será o fio de Ariadne que nos levará de um texto a outro, num percurso que tentará nos esclarecer um pouco quanto à sua razão de ser, quanto à mentalidade que os engendra e sustenta.

Belezas efêmeras

Durante todo um século, o homem parece obcecado pela idéia da fugacidade, de um fim inevitável e opressor que parece caucionar uma visão pessimista sobre a existência e sobre tudo que pertence às instâncias humanas. Argumento primeiro de todo discurso depreciativo das coisas do mundo, tal idéia está constantemente presente no repertório musical de Vaidades. No poema abaixo, musicado pelo compositor Mario Capuana em 1647 (*Sacra armonie a tre voci con basso continuo per sonar il clavicembalo o altro strumento di Mario Capuana, maestro da Capella dell' Illustrissimo Senato, e del Duomo della Cottà d'Inoto. Opera prima*, Veneza, Alessandro Vincenti), por exemplo, é o caráter efêmero da vida, sua fragilidade e sua inconstância que lhe subtraem todo sentido:

*E come posso vivere
Se questo mondo instabile
È di doglia un Oceano
O pur di morte un turbine
Qual foglia o lume debole
E la mia vita labile
Qual navicella fragile
Un lieve soffio estinguela
Un lieve vento muovela
Torbido pelago d'humide lacrime
Orrido borea d'intimi gemiti
Fossiano turbano l'anima misera.*

Desvalorizada, a vida é reduzida metaforicamente a um breve momento por uma superposição sombria do nascimento e da morte. “Das fraldas o homem passa rapidamente ao caixão”, afirma sem meandros o poe-

ma musicado por Agostino Diruta (*Poesie heroiche morali e sacre poste in musica a una, due, tre, quattro e cinque voci [...]* Opera vigesima, Roma, 1646):

*Mentre nasce
Da le fasce
Spesso l'huom
Pass'al feretro
E si spessa,
Con prestezza
Ogni fasto
Al par del vetro.*

E isso, como no poema de Angelo Grilo, musicado por Claudio Monteverdi (*Selva Morale e Spirituale*, Veneza, Bartolomeo Magni, 1640), até o ponto de ser destituída de sua consistência, talvez mesmo de sua possibilidade, encontrando-se absorvida entre um passado já morto e um futuro ainda não nascido.

*È questa vita un lampo
Ch'all apparir dispare
In questo mortal campo.
Che se miro il passato,
È già morto il futuro ancor non nato
Il presente sparito
Non ben ancor apparito.
Ahi lampo fuggitivo e si m'alletta!
E doppo il lampo pur vien la saetta!*

Se a vida é breve, o que dizer então de seus prazeres? “Um céu sereno que rapidamente se tormenta”, “uma alegria fugidia”, “uma sombra, um sopra”, sugere a cantata de Giovanni Battista Mazzaferrata (*Cantate morali e spirituali a due e tre voci, opera settima*, Bolonha, Giacomo Monti, 1680):

*Non mi lusingar più
Cieco mondo fallace
Ciò che diletta e piace
Altro non è quà giù
Un seren che si strugge
Una gioia che fugge*

*Che vola in un momento
Son le gioie del mondo un ombra, un vento.*

E entre esses prazeres fugidios está o amor, visto também como um bem ilusório e enganador. O texto musicado por Marco Marazzoli (sem edição, conservado em manuscrito) nos aconselha a fugir de seu império, pois nenhuma alegria amorosa pode resistir à corrupção do tempo:

*Dall' amoroso impero
Rivolga lungi i passi
Chi sospirar non brama.
Ahi, che l'arciere non comparte che affanni
E le lusinghe sue son tutti inganni !
Ne'campi d'amore
Vide il mio core un dì
Una vezzosa rosa e la rapì.
Infelice !
Ma che forse gode l'anima amante ?
No, no, ché in un istante,
Fatte preda del tempo
Le vermiglie rovine,
Perì la rosa e a me restar le spine !*

E qual a melhor metáfora para nossa vida transitória se não a fugacidade inevitável do dia? Apenas esboçados os primeiros raios de sol ele já começa seu declínio, “dolente” e “lânguido”, pressente o poeta Domenico Benigni (Mario Savioni, *Concerti morali e spirituali a tre voci differenti*, Roma, Giacomo Fei, 1660). Para que a beleza do dia se as cores tão cedo empalidecem?

*Spunta il giorno in Oriente
E superbo il crine indora,
Ma che prò ? Se poi dolente,
Tosto langue e si scolora.
Ah' che pure è così
Di nostra vita il dì,
Mai non posa e non hà pace
Quando più vi lusinga
È più fugace.*

Beleza que se mostra assim em toda sua qualidade de aparência. Máscara vã, ela esconde cores no fundo pálidas, duplo da ilusão que, recobrando os prazeres, dissimula em alegria aquilo que não passa de ansiedade:

*Mortal desire come cieco t'inganni
Sembran gioie i dilette e sono affanni.*

Uma flor, intrinsecamente perecível, em seu breve ciclo pode representar toda a existência terrestre: no texto musicado por Claudio Monteverdi na *Selva Morale e Spirituale* de 1640, o mesmo sol que, trazendo a luz do dia, nos permite o espetáculo de seu aflorar, seca-a com seus raios, nos deixando somente a verdade de seus espinhos:

*Spuntava il dì quando la Rosa
Sovra una piaggia herbosa
In ossequio dell'alba un riso aprì.
[...]
Ahì quel sole che dianzi in su l'Aurora
La diede ai coli e ne dipinse i campi
Rota d'accesi in sui meriggio i lampi
La distrugge la scolora
Restand'ignudo e senza honor le spine
E vano insieme i doni e le rapine.
Oh d'humana bellezza
cui tant'il mondo apprezza
cui tant'Amor per poco spatio ornò
rosa caduca il superbir*

*Che prò chi da l'ira del ciel l'assicura.
Cosa bella qua giù passa e non dura.*

Mas não é apenas a beleza da rosa, frágil por excelência, que é corrompida pelo tempo. Devorador voraz, ele desgasta pouco a pouco os mais sólidos e imponentes monumentos, orgulho do artifício humano. É o que denuncia o soneto do padre Carlo Papino, musicado por Domenico Mazzocchi (*Musiche Sacre e Morali*, Roma, Lodovico Grignani, 1640), onde o relógio, a ampulheta, a clepsidra e o quadrante solar metaforizam, através de seus modos de funcionamento, a devastadora passagem do tempo:

*Misura altri il girar di quello altero
Che ne l'oblio ravvolge ogni grand'opra
Con più rote dentate, onde lo scopra
Del fasto human divorator severo.*

*Altri à mostrar com'ei rigido e fero
Tutto converte in polve, arena adopra ;*

Assim, em outro soneto, musicado por Silao Casentini (*Primo libro de madrigali a cinque voci*, Veneza, Antonio Gardano, 1572) e mais tarde por Stefano Landi (*Arie a una voce*, Veneza, Bartolomeo Magni, 1620), os monumentos romanos – “lastimáveis relíquias” – são a prova irrefutável da deterioração de toda e qualquer coisa. Colossos, arcos, teatros, pompa, glória e triunfos, hoje não são mais do que pó, histórias sem valor. Pois “se as grandes criações lutam ainda um pouco contra o tempo, este, a passos lentos, acaba por aterrâ-las e também seus nomes”:

*Superbe colli, e voi sacre ruine
Ch'il gran nome di Roma ancor tenete,
Ahi, che reliquie miserand'avete
Di tante opere eccelse e pellegrine.*

*Colossi, archi e teatri, opere divine,
Trionfal pompe gloriose e liete,
In poca polve homai converse sete,
E fatte al mondo vil'favola al fine.*

*Che se per alcun tempo al tempo guerra
Fanno l'opre famose à passo lento,
E l'opre è'l nome ancora il tempo atterra.*

*Vivrommi dunque tra i martir contento,
Chè se'tempo dà fine a ciò ch'è in terra
Darà fors'ancor fine al mio tormento.*

E se os nomes por vezes persistem, é apenas para demonstrar, por uma oposição, a inconstância da matéria. O moteto *Contemptus Mundi* de Carissimi (conservado em manuscrito, Bibliothèque de Lyon) se interroga, numa sequência de questões retóricas: “Onde estão os prestigiosos perso-

nagens e reis? Eles são hoje pó e cinzas. Somente seus nomes permanecem.”

*Ubi sunt praeclari reges
Qui dederunt orbi leges,
Ubi gentium ductores,
Civitatum conditores ?
Pulvis sunt et cineres.*

*Ubi septem sapientes,
Et scientias adolentes,
Ubi retores discordes,
Ubi artifices experti ?
Pulvis sunt et cineres.*

Um olhar melancólico

Que prò? Para quê o espetáculo da natureza? A beleza cá embaixo não dura, insiste o refrão de Monteverdi. E para quê as obras humanas, os bens e as glórias terrestres, se estes não podem escapar ao estrago do tempo? A fruição é debilitada pela certeza de seu fim, afirma em 1550 o madrigal de Perissoni Cambio (*Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, Veneza, Angelo Gardano): “o dever morrer torna imperfeito nosso gozar”.

*Ogni cosa al fin vola
Ne altro qua giù resta vivo di noi
Che la memoria sola
A che dunque seguire
Ben fugitivo e vano
E per regnar qui solo
Patir affano e duolo
S’el nostro fin non è molto lontano
Meglio fora in virtute
Poner nostra salute
Poi ch’el dover morire
Imperfetto ci fà nostro gioire.*

Estranha psicologia esta que, confrontada à idéia de um término, desiste antecipadamente de toda fruição. Por que a existência de um fim abo-

liria o valor de toda e qualquer coisa? Tal é a surpresa que manifestará Sigmund Freud três séculos depois, em um texto intitulado “Transitoriedade” (*Vergänglichkeit*). Este sentimento coletivo que permeia muitas vezes as artes dos séculos XVI e XVII parece ter de fato sobrevivido na psicologia do indivíduo melancólico, tal como esta é descrita neste pequeno ensaio de 1915: o amigo “taciturno” em companhia do qual Freud faz um passeio estival não era capaz de gozar da beleza em torno, sob o pretexto que esta seria fugaz. Perturbava-lhe a idéia de que ela seria fadada à extinção uma vez chegado o inverno, assim como a beleza humana e tudo que os homens criaram ou viriam a criar. Tudo que ele teria, em outras circunstâncias, amado e admirado lhe parecia desprovido de valor, já que condenado ao desaparecimento. Freud, desconcertado, se interroga sobre as razões de um tal ponto de vista pessimista, segundo o qual a brevidade do que é belo implicaria na perda de seu valor. Sobretudo porque, em sua lógica, a limitação da possibilidade de gozo deveria, ao contrário, lhe aumentar o valor. “A revolta contra um luto futuro lhe estragava a alegria da beleza presente”, deduziu ele então, estabelecendo uma relação entre este sentimento e sua recente teoria do luto e da melancolia, publicada dois anos mais tarde. “A idéia de que tudo isto era fugaz lhe dava um *avant-goût* do luto que ele experimentaria uma vez tudo isto acabado. E como a alma recua instintivamente diante de toda dor, seu gozo se encontrava comprometido pela idéia da fugacidade de toda beleza.” Nenhum apego seria então possível para o sujeito melancólico, tão confrontado que este está com a ameaça da perda. “Mais do que uma indiferença com relação ao seu em torno, é de fato de uma impossibilidade de investimento que sofre o melancólico, como se lhe faltasse o impulso necessário para se exteriorizar”, nos diz Marie-Claude Lambotte a este respeito.¹ É o que parece emanar do texto musicado por Monteverdi, também em sua *Selva Morale e Spirituali*, e por Tarquinio Merula (*Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri a voce sola. Libro secondo, opera XII*, Veneza, Bartolomeo Magni, 1638): “Quem quiser que eu me apegue, que me diga ao menos ao quê...”

*Chi vol che m'namori
Mi dica almen di che
Se d'animati fiori
Un fior che cosa è ?*

¹ Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie* (s. l. : Aubier, 1999), 38.

*Se de bell'occhi ardenti
Ah che sian tosto spenti
La morte ohimè m'uccide
Il tempo tutto frange
Hoggi si ride
E poi diman si piange.*

A noção de uma afecção melancólica, sabemos bem, remonta à Antiguidade clássica, tendo evoluído durante mais de dois mil anos. Esta evolução nos conduz de uma teoria físió-psicológica humoral dos antigos – ainda em vigor na cultura moderna, mesmo se frequentemente reduzida a uma simples descrição dos caracteres humanos – a uma concepção contemporânea puramente psicológica.² Jamais, no entanto, a melancolia conheceu um prestígio tão evidente como no período de um século que começa na segunda metade do XVI. O homem parece então identificar-se ao doente melancólico, elevado à categoria de gênio ou de herói. Um grande número de textos teóricos testemunha este sucesso, retomando as representações medicinais antigas da patologia, de Hipócrates a Galeano, e adicionando a elas outras representações de ordem filosófica, moral, religiosa e estética.³ Na Europa do fim do século XVI e do início do século XVII, afirma Patrick Dandrey, ser melancólico era moda.⁴

A antiga doutrina hipocrática, que descreve esta afecção como o resultado de um desequilíbrio patológico dos quatro humores constituintes do corpo, onde predominaria a *melaina cholè*, a bÍlis negra, continua a ser para estes autores a referência primeira no que diz respeito às causas da doença.

²Sobre a evolução da noção de melancolia até o fim da Idade Média, ver principalmente: Raymond Klibanski, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie – Etudes historiques et philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art* (Paris: Gallimard, 1989). Sobre melancolia e psicanálise, ver: Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la Mélancolie*, op. cit.

³*Treatise of Melancholy* (1586) de Timothy Bright, *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, *De Melancholia tractatus perfectissimus* (1595) de Ercole Sassonia, *Quadripartium melancholicum* (1645) de Caspare Marcucci, *De Melancholia* (1587) de Luís de Mercado, *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (1622) de Alfonso Ponce de Santa Cruz, *Discours des maladies mélancoliques* (1597) de André du Laurens, *Discours philosophique de l'humeur mélancolique* (1603) de Jourdain Guibelet, para citar apenas alguns.

⁴Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne – Scènes de la mélancolie à l'époque baroque* (Paris: Klincksieck, 2003)

Se esta explicação humoral remete a uma causalidade essencialmente fisiológica, bem distante evidentemente da concepção psicológica contemporânea, a visão de um autor elisabetano como Timothy Bright se solidariza de maneira notável com a de Freud no que concerne a sintomática. Para Bright, “as perturbações melancólicas são sobretudo a tristeza e o medo, e aquelas que a partir destas têm origem, como a desconfiança, a dúvida, a falta de confiança em si ou o desespero”.⁵ “Estes indivíduos são preenchidos de dúvida e suspeita e deliberam longamente, pois esses temores íntimos, essa obscuridade interior, produzem, onde não existe nenhuma causa de dúvida, uma crença no perigo das coisas humanas”.⁶ E para Freud, “os traços distintivos da melancolia são um desencorajamento profundo e difícil, uma ausência de todo interesse para com o mundo exterior, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda atividade e uma diminuição da auto-estima que encontra expressão na auto-recriminação”.⁷

Mas as duas teorias convergem também, o que é mais notável, no que diz respeito à relação entre a melancolia e a antecipação do luto: “a melancolia faz temer uma perda imediata ou um perigo iminente ameaçando aquilo que antes era assegurado”,⁸ afirma Bright. “Segundo eu, o medo é o fundamento e a raiz da tristeza na qual estão mergulhados os melancólicos. O medo contínuo de um perigo futuro abate o coração ao ponto de tornar presente o que é somente esperado”,⁹ adiciona ele em consonância com o texto freudiano sobre a fugacidade.

De fato, eis que se descortina, diante dos olhos tristes do melancólico, o espetáculo infeliz da morte: “Vejam como, leve, nossa vida mortal declina e se vai”, convida o poema musicado por Domenico Belli (*Il primo libro dell'arie a una e due voci per sonarsi con il chitarrone*, Veneza, Ricciardo Amadino, 1616).

*A che più vaneggiar folle dhe ferma
Che balenando il giorno
Sparisce intorno e tosto vol'a sera*

⁵Ibid, 124

⁶Ibid, 149

⁷Sigmund Freud, “Deuil et mélancolie”, 1917, in : *Métopsychole*, trad. de Jean Laplanche e J-B. Pontalis (Paris: Gallimard, 1977)

⁸Timothy Bright, *Treatise of Melancholy* (1586), trad. de Eliane Cuvelier, (Grenoble: Jérôme Million, 1996), 130

⁹Ibid, 150

*Vedi come leggiera
Nostra vita mortal tramonta e parte
Queste di meste faci e d'osta sparte
Spettacolo infelice altrui n'adombra
Esser mortali noi polvere et ombra.*

Frente a uma consciência tão aguda de nosso limite, a beleza não pode ser mais do que suspiro e abatimento, como no madrigal de Virgilio Mazzocchi (*Florido concerto di madrigale*, Roma, 1652):

*Sospirate bellezze
Pur sarete dagl'anni al fin rapite ;
Sparirà dalle guance, hor colorite,
Il candido e'l vermiglio ;*

Uma ontologia do nada

O melancólico se desapega do mundo por o saber impermanente. Esta renúncia precoce, esta antecipação do luto não significaria, filosoficamente, o reconhecimento de uma falha ontológica onde o Ser seria ameaçado por um contrário que o circunda? *Che balenando il giorno sparisce intorno e tosto vol'a sera*, nota a ária de Belli acima: o dia resplandece e logo desaparece envolvido pela noite iminente. A vizinhança do Não-ser bastaria para contaminá-lo com uma espécie de falta, para corrompê-lo até o âmago de sua existência. No contexto das Vaidades, o Ser é sempre representado sob uma ameaça constante de se desfazer, de se perder num vazio que o refuta. Em sua marcha rumo à abolição, rumo a esta perda inevitável que é sua natureza de ser, ele inspira a dúvida: se o Nada sempre vence, erodindo lentamente os contornos do Existente, porque então existir Algo em vez de Nada? É o que exprime Roger Munier a respeito do sentimento melancólico:

O mundo não é necessário. Por maior que ele seja, por mais belo e mesmo cativante, ao ponto de nos atarmos inevitavelmente a ele, não é óbvio que ele *seja*. A filosofia, segundo Leibniz, parte de uma questão cuja natureza enigmática não é suficientemente sublinhada: porque há *algo* e não *nada*? Poderia não haver nada então em vez de alguma coisa... Além do fato de que em uma tal questão se desenha uma “supremacia” possível do Nada, pressentido em sua anterioridade, o espanto filosófico que ela exprime, e que relacionamos habitualmente somente ao Ser é finalmente ambíguo. Ele reconhece uma certa falha no Ser que, apesar de estar aqui, evidente e belo, digno de provocar o *thaumazein*, o estupor maravilhado, po-

deria muito bem não estar. Ele admite de maneira insidiosa, ao lado do Ser, ou em seus confins, a possibilidade – e isto é suficiente – um contrário que o refuta. O Ser se encontra necessariamente afetado por esta vizinhança, para não dizer esta ameaça. Ele sofre, sendo, de uma espécie de insuficiência, sofre de um Ser insuficiente, de uma insuficiência de Ser.¹⁰

Esta dúvida parece dar vez à uma verdadeira pesquisa ontológica, realizada pelas Vaidades através de um acúmulo minucioso de objetos tão numerosos quanto heteróclitos. O Ser é embuscado na materialidade dos objetos, interrogados um a um em suas dobras. Nas Vaidades pictóricas, os pintores parecem se aplicar em fendê-los, de forma a mostrar do quê eles são feitos: frutos descascados, conchas quebradas, uma torta partida exibindo seu recheio, um relógio aberto mostrando suas engrenagens. Cortados, invertidos, despedaçados, mas também refletidos num espelho ou numa superfície polida, eles são investigados em suas múltiplas camadas e facetas.¹¹ A atmosfera melancólica que envolve as Vaidades parece insinuar uma constatação sombria: esta presença exacerbada, ou melhor, esta “hyper-presença” dos objetos super-expostos não significa paradoxalmente e antes de tudo uma ausência? Não é um vazio fundamental isto que o objeto penetrado nos comunica? O mesmo ocorre nos textos: “Me apliquei em investigar com sabedoria tudo o que existe sobre a terra. Observei tudo o que se faz sob o sol, contemplei todas as coisas mais desejadas pelo filho do homem. E eis que tudo é vaidade e aflição”, infere o Eclesiastes¹² no trecho musicado por Giacomo Carissimi (1605-1674) sob forma de um moteto intitulado *Contemptus Mundi*¹³, e também por Massimiliano Fattori (*Motetti a due, e tre voci*, Giacomo Monti, 1674). O moteto de Carissimi continua, em seu inventário do vazio e do nada:

*Sceptra, coronae, purpurae,
pompa, triumph, laurea,
decora, ornatus, gloriae,
et lusus et deliciae,
et faustus et divitiae :
omnia vanitas et umbra sunt.*

¹⁰ Roger Munier, *Mélancolie* (Paris: Le Nyctalope, 1987), 26-27

¹¹ Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVIIIe siècle* (Paris: Gallimard, 1990), 160

¹² Eclesiaste, I, 12.

¹³ Citado acima.

Nada escapa à observação minuciosa e severa das Vaidades. “Tudo é vaidade e sombra”. Aniquilados em sua essência, os mais preciosos bens se mostram em sua vacuidade, uma vez retirado o véu da aparência. Somente a morte subsiste sob os escombros do mundo desconstruído, e se mostra em sua evidência última. Até tornar-se a única consoladora, ou até mesmo objeto de extaltação. O célebre poema alegórico de Petrarca, *Il Trionfo della Morte*, será musicado por Orlando Lasso em 1567 (*Madrigali a cinque voci...libro quarto*, Veneza, Antonio Gardano) e também por Monteverdi, em 1640 (*Selva Morale e Spirituale*), que escolherão para isto tercetos em ressonância com o sentimento de sua época:

*Miser chi speme in cose mortal pone
Ma chi non ne la pone e s'ei si trova
A la fine ingannato è ben ragione*

*O ciechi il tanto affaticar che giova
Tutti tornate a la gran madre antica
E'l nome vostro appena si ritrova*

E caberá ao madrigal de Leon Leoni (*Penitenza. Primo libro de madrigali spirituali a cinque voci*, Veneza, Ricciardo Amadino, 1596) retomar esta idéia de uma morte triunfante:

*Sotter'al fin sen vanno
Mortali i nostri honori
Triompha di ciascun l'avida morte
Mirate il nostro danno
Poggino donqu'i cori
Ove del Cielo son gli alti thesori.
E pensi ogn'un ch'al fine
Questa vorace fa di noi rapine.*

A morte torna-se a instância única da verdade e adquire neste contexto um status positivo. Única mediadora possível entre o ser e a transcendência, ela se torna depositária de todo o sentido da existência, uma vez que nos encontramos mergulhados num mundo material desvalorizado e sem sentido.

Esta maneira de considerar a morte transmitida pelas Vaidades é um fruto dos séculos XVI e XVII. Segundo Philippe Ariès, o amor passional pela vida e pelas coisas, presente na segunda Idade Média, que conferia à morte um caráter repulsivo, monstruoso e impressionante, dá lugar à idéia segundo a qual “este mundo tão amável e belo é podre, instável”. É portanto a morte, “escondida em suas dobras e sombras, o verdadeiro porto, fora das águas agitadas e das terras infirmes”.¹⁴ A vida e a morte trocam seus papéis, nos diz Ariès, e dão origem à idéia da “vida mortal”. Esta idéia, nascida do discurso religioso, é a partir de então inscrita no inconsciente coletivo e inspira uma melancolia, “um sentimento permanente desta presença constante e difusa da morte no âmago das coisas”.¹⁵ Mais ainda, esta morte inevitável deve ser desejada, ou mesmo procurada em vida, antes que ela nos surpreenda. Pois o único meio de se preparar para a morte é morrer já em vida, experimentando uma *primeira morte* – morte aos bens materiais, às instâncias temporais – a fim de ser capaz de acolher uma *segunda morte*, a verdadeira morte. Não se trata aqui da idéia de “aprender a morrer” das *ars moriendi* medievais, mas da “arte de viver na morte” através de uma meditação constante sobre a morte.¹⁶ Ao invés de ser negada, a morte é colocada “no centro da vida humana”, num exercício constante: o *quotidie morior* de São Paulo – “morro todos os dias”.¹⁷ É o que parece expressar o texto desta *lauda spirituali* anônima pertencente à coletânea *Canzonette spirituali, e morali*, de 1677: *Bisogna morire*.

*O comme t'inganni
Se pensi che gl'anni
Non debban finire
Bisogna morire.
È un sogno la vita
Che par si gradita
È breve il gioire
Bisogna morire.*

É no inverso da vida, no oposto do visível – no “horror” e na “sombra” – que deve-se buscar abrigo, aconselha o madrigal de Pompeo Natali

¹⁴ Philippe Ariès, *L'Homme Devant la Mort* (Paris: Seuil, 1977), 42.

¹⁵ *Ibid*, 41.

¹⁶ *Ibid*, 10-24.

¹⁷ Michel Vovelle, *Mourir autrefois* (s.l. : Gallimard/Julliard, 1974), 57-78.

(*Madrigali e canzoni spirituali e morali a due, et a tre voci*, Roma, Giacomo Fei, 1662):

*Fuggi i fastosi honori
Ama piùtosto horrori
Che nelle notti ombrosi
Son le stelle più belle e più pompose*

Lucidez melancólica

Esta onipresença da morte significa uma negação do homem e de suas realizações, impotentes frente a ela. O juiz implacável das coisas do mundo não escapa, ele próprio, de seu julgamento: o homem, miserável em sua condição inevitável de mortal, não é mais consistente do que a cavidade de seu crânio – crânio exibido em sua nudez na inventário lúgubre das Vaidades. Através de um jogo de analogias o sujeito se identifica com seus objetos amados e se auto-desvaloriza: perecível como as flores, frágil como o cristal, sua existência é instável à imagem da glória e da riqueza, sua vida é tão efêmera quanto os prazeres.

Para Freud, tal desvalorização do sujeito caracterizaria a melancolia, distinguindo-a, em termos sintomáticos, do simples luto: se neste é o mundo que torna-se pobre e vazio face à perda do objeto amado, no caso do melancólico ele se encontra desvalorizado pelo deslocamento das “recriminações feitas ao objeto amado” em direção a “seu próprio ego”.¹⁸ Tal auto-desvalorização carrega consigo uma ambivalência: ela é certamente prova de um estado doentio, mas igualmente de uma certa lucidez, de um acesso privilegiado à verdade:

Quando, em sua crítica exacerbada, ele se descreve como mesquinho, egoísta, sem sinceridade, dependente, como um homem cujos esforços só fazem esconder suas fraquezas naturais, ele nos parece se aproximar razoavelmente de um autoconhecimento, e a única questão que colocamos é a de saber porque é preciso estar doente para ter acesso a uma tal verdade. Pois não há dúvida de que aquele que se descobre assim e que exprime diante dos outros uma semelhante apreciação de si mesmo – uma apreciação como aquela que o príncipe Hamlet guarda para si e para os outros -, está doente, mesmo que ele diga a verdade ou que ele se mostre mais ou menos injusto consigo próprio.¹⁹

Dispondo de um olhar “mais penetrante na verdade” que os outros indivíduos, ele dirige contra si mesmo sua crítica exacerbada. Detentor de

¹⁸ Sigmund Freud, op. cit.

¹⁹ Ibid.

uma “verdade demasiadamente precoce”,²⁰ ele se apraz em se desmascarar²¹ e em desmascarar o mundo, como na cantata de Maurizio Cazzati (*Cantate morali, e spirituali a voce sola*, Bolonha, Benacci, 1659):

*Che fate, mortali, che fate ?
Stolto consiglio in van l'alma v'ingombra,
Mentre sparite al fin qual polve e ombra*

A “tolice que engana a alma” dos homens não afeta o melancólico. Bem ao contrário, é por excesso de razão que este se perde. Para Roger Munier também, a marca do melancólico é uma lucidez quase insustentável. E a prova disto é uma consciência íntima e antecipada da morte, manifestada por uma obsessão pelos sinais da degenerescência do mundo:

O melancólico sabe o mundo perecível e o aborda segundo esta dimensão. Não há nisto nada além do banal, aparentemente. Mas saber o mundo perecível e habitá-lo como tal não é algo frequente nem simples. Nós sabemos o mundo perecível, mas não aqui e agora. Nós sabemos que ele passará, mas depois, num depois improvável no fim das contas, assim como é nossa própria morte. Nós não abordamos uma rosa bela em sua eclosão da mesma maneira que uma rosa que perecerá, cujas pétalas murchas, lívidas, tocarão um dia o solo. Saber a rosa perecível, não depois, mas agora e diante dela, é um outro saber, pungente. É a isto que a melancolia nos convida, se formos ao seu fundo.²²

O melancólico parece então viver com uma consciência lúcida de sua condição. E é esta recusa de toda ilusão tranquilizadora que o permite, ou melhor, o força a desinvestir-se do mundo. Desenganado, liberto dos apegos enganosos, ele pode então desafiar o mundo e suas aparências: “Ostenta teus falsos tesouros e mostra teus falsos prazeres, mundo nefasto. Esconde teu fingimento, tua traição e disfarça teu veneno sob plantas e flores. Pois eu já sei de seus maus e cruéis conselhos”, ordena a *canzonetta* de Luca Marenzio (*Diletto spirituale, Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc. musici*, Roma, 1586).

*Spiega mondo maligno i tuoi tesori
Falsi e palesa i tuoi finti piaceri ;*

²⁰M.-C. Lambotte, op. cit., 79-82.

²¹Sigmund Freud, op. cit.

²²Roger Munier, op. cit., 60.

*Cela gl'inganni e tradimenti veri
E copri il tuo velen' fra l'herbe ei fiori.*

*Prometti pur età ricchezze, honori
Per trar la gente ingorda a tuoi voleri
Ch'io già conosco i tuoi malvegi e ferì
Consigli uscito da tuoi lacci fuori.*

E este saber lhe dá autoridade para interpelar os homens “não prevenidos” – os *mal accorti*. Como no poema de Domenico Benigni, musicado por Mario Savioni (*Concerti morali e spirituali a tre voci differenti*, 1660):

*Udite ò voi che del Mondo fallace
Frà dolci scherzi e canti
Mal accorti seguite i passi erranti,
Breve gioia che piace
E diletto che fugge ombra mendace.
Non vi lusinghi il seno
Fragil pompa mortale
Lampo d'honor terreno
Sol per fuggir le nostre gioie han l'ale
Chiudete dal petto
Le porte al diletto,
Che vano fallace il mondo vi dà,
Par che riso prometta e dona affanni
Credete à chi lo sà.*

“Escuta! Crê naquele que sabe”, ordena o poeta ciente, aproximando-se do sentido do Eclesiaste: o termo eclesiaste, *Qohélet* no texto hebreu, significa etimologicamente “aquele que sabe”. Este poema sapiencial do Antigo Testamento, cujo verso *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* foi utilizado incansavelmente na música e na pintura nesta época, tornando-se uma verdadeira divisa no século XVII, preencheria uma função antiilusionista segundo o teólogo Norbert Lohfink.²³ Sua perspectiva seria não o pessimis-

²³Norbert Lohfink, *Kohelet. Die Neue Echter Bibel, Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung* (Stuttgart: Echter Verlag, 1980), citado por Haroldo de Campos, *Qohélet/O-que-sabe: Eclesiastes – poema sapiencial* (São Paulo: Perspectiva, 1991), 21-22.

mo, mas justamente a lucidez.²⁴ Freud nos conduz mais longe quando se interroga sobre a causalidade que ligaria necessariamente a lucidez e o desinvestimento afetivo, nos dando pistas sobre as origens do luto melancólico: Onde residiria de fato esta lucidez que o constrange ao afastamento do mundo, à inibição de suas afeições? Saber da fugacidade do tempo, da finitude das coisas, das desilusões que sucedem à esperança, da impossibilidade humana de ter acesso aos mistérios da existência e do universo, estas são questões próprias ao homem que nós não podemos evitar. Elas não reprimem contudo nem nossa fruição nem nossos investimentos exteriores.²⁵ Se o estado melancólico diz respeito ao sentimento de perda, verdadeira ou não, do objeto amado, o que terá ele realmente perdido *nele*, se pergunta Freud. O melancólico não é capaz de compreender conscientemente o que ele crê ter perdido. Ele é capaz de saber *quem* ele perdeu, mas não *o quê* ele perdeu naquele.²⁶ Nós investigaremos esta perda original do melancólico no lugar primeiro da estruturação do sujeito, o espelho. Para Jacques Lacan, é na “fase do espelho”, etapa de importância primordial na formação do indivíduo, que o sujeito recebe do Outro seus próprios traços identificatórios. A criança se agita diante do Outro num estado jubilatório, assinala Lacan, sem que isso signifique qualquer tomada de consciência.²⁷ Ela “adere a esta imagem como a uma *Gestalt* constituída assimetricamente em relação a ela e se propulSIONA sobre o modo da identificação, até integrar os traços de um *eu-ideal*, fonte ulterior das identificações secundárias”,²⁸ das relações afetivas futuras. Mas será ainda necessário que a pessoa atrás deste espelho responda ao olhar “interrogador e alegre que se volta em sua direção”, a fim de caucionar “o bem-fundado da identificação e mais tarde, do reconhecimento”.²⁹

Ora, o melancólico é aquele que “olhou num espelho cego em cujo reflexo ele não pôde penetrar [...]. Outrem, presente na forma de um ideal todo-poderoso não devolveu à criança o reflexo que lhe correspondia e o amputou assim de sua sombra. É como se rosto e corpo não pertencessem à ninguém e não

²⁴ Selon Henri Meschonnic, citado por H. de Campos, *ibid*, 23.

²⁵ M.-C. Lambotte, *op. cit.*, 70.

²⁶ S. Freud, “Fugitivité”, in: *Revue française de psychanalyse*, 45, 3, 1981; “Passagèreté”, in: *Œuvres complètes*, XIII (Paris: P.U.F., 1988).

²⁷ Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in: *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966).

²⁸ M.-C. Lambotte, *op. cit.*, 74.

²⁹ *Ibid*, 75.

tivessem mais consistência do que uma casca vazia”.³⁰ O melancólico não possui então elementos identificatórios. Eis sua perda fundamental. Não tendo cruzado o olhar acolhedor que lhe teria conferido um rosto, uma identidade primeira narcísica, temos aí “a criança fitando desesperadamente olhos cujo olhar indefinível se perde no infinito, e que herda este mesmo olhar uma vez que ela compreende a inutilidade desta interrogação”.³¹ Como não lembrar aqui a célebre gravura de Dürer, *Melencolia § I*?

Afecção identitária, falha do especular: o espelho não fornece mais a ilusão tranquilizadora da identidade, mas sim a verdade atormentada da desorientação, da dúvida. É aí que residiria a lucidez melancólica: na consciência da ilusão vital da semelhança, desta ilusão de uma “consistência do eu confortada pela fraqueza humana” e condicionada à uma aceitação da “farsa coletiva da identidade”.³² Desorientado por excesso de verdade, ele erra sem referencial e sem possibilidade de vínculos, numa busca ontológica sem fim.

Não seria justamente este “espelho da verdade” que encontramos representado entre os atributos da Vaidade, que resumiria, aliás, o projeto desta? Pois é através de um jogo de duplicação que estas obras parecem pretender nos enganar. Estas pinturas e estes textos, musicados ou não, seriam neste sentido autoretratos, espelhos que, ostentando diante de nossos olhos a imagem de nossa vaidade e impermanência, nos revelam o que seria nossa verdadeira condição. E é através da distorção, da dissemelhança com relação a uma imagem especular primeira necessariamente enganosa que eles operam, como na anamorfose da pintura “Os embaixadores” de Holbein, citando apenas o exemplo mais conhecido.³³ O espelho barroco é assim “negado enquanto espaço de reconhecimento”, nos devolvendo somente “a imagem terrível do outro”. Ele se identifica assim com o olhar melancólico que não logra constituir uma imagem narcísica primordial, baseada no empréstimo dos traços do Outro, conseqüentemente ilusória: refletindo uma imagem “onde eu não me encontro” ele desenha, em sua deformação, “o inverso das coisas”, que “permite o acesso à cena proibida oculta pelas aparências”.³⁴ No soneto de Francesco Boninsegni, musicado

³⁰ Ibid, 77.

³¹ Ibid, 78.

³² Ibid, 81.

³³ Holbein, o jovem. *Os embaixadores Jean de Dinterville e Georges de Selves*, 1533, National Gallery, Londres.

³⁴ Christine Poletto, *Art et pouvoirs à l'âge baroque – Crise mystique et crise esthétique aux XVIe et XVIIe siècles* (Paris: L'Harmattan, 1990), 122-125.

por Domenico Mazzocchi (*Musiche Sacre e Morali*, 1640), é a ampulheta que toma o lugar do espelho e dá a lição, em sua imagem especular, sobre nossa fragilidade e inconstância: “Mirem-se aqui, mortais, e aprendam que a vida é vidro e o homem, pó”.

Comparatione della nostra vita ad un Horologio à polvere

*Questi, ch'al par del Ciel globi lucenti,
Splendidi sì, mà frali, il mondo ammira,
Hebbero di Vulcano esposti all'ira,
Crudo natale entro le fiamme ardenti.*

*Quella, che quasi in rivoli cadenti,
Rapida ogn'hor precipitar si mira,
Arena fù, ch'ove più'l Mar s'adira,
Fù ludibrio de l'onde, e scherzo à i venti.*

*Così d'Amor, e di fortuna avara,
Trà il foco, e l'onde si raggira, e volve
Questa misera vita altrui si cara.*

*Breve momento ogni poter dissolve ;
Quì ti specchia, ò mortale, e quindi impara,
Che di vetro è la vita, e l'huomo è polve.*

Narcisismo coletivo em ruína

Poderíamos tomar a falha do sistema de semelhanças e identificações do sujeito melancólico como uma metáfora de um sentimento coletivo que afeta a época na qual floresce nosso *corpus* de Vaidades musicais. Esta afecção identitária da qual sofre o melancólico não seria análoga à crise identitária que acompanha o surgimento de uma nova relação do homem com o mundo, no início da era moderna? Não haveria afinidade entre a falta de referenciais deste melancólico freudiano, condenado à uma errância sem fim em busca de seu próprio rosto, e o sentimento pós-coperniciano de um mundo instável, cujo limites e estruturas não permitem, de tão vagos, uma representação segura e tranquilizadora, do qual são testemunhos os escritos de Montaigne a Pascal, de Shakespeare a Donne, de Quevedo a Calderón de la Barca? “Vivo num labirinto de incertezas onde meu espírito só faz se

perder”, diz o Calderón de *La vida es sueño*. “Eterno pelegrino entre as coisas da vida [...] estava tomado pela confusão e repleto de vaidade ao ponto de, em meio à multidão do mundo, correr desorientado [...] e, em vez de tentar sair deste labirinto, eu cuidava em prolongar minha ilusão”, completa Quevedo em *Los Sueños*. Pascal diz:

Nós nadamos numa vastidão, sempre na incerteza e flutuantes, empurrados de um lado ao outro. Qualquer objeto a que pensemos apegar-nos e consolidar-nos move-se e nos escapa. [...] Nós ardemos de desejo de encontrar uma plataforma firme e uma base última para sobre ela edificar uma torre que se erga ao infinito, porém nossos alicerces desmoronam e a terra se abre em abismos. [...] Nossa razão é sempre desiludida pela inconstância das aparências, nada pode fixar o finito entre os dois infinitos que o contém e lhe escapam.³⁵

Desorientado, confuso, mergulhado num labirinto de incertitudes: eis o retrato que o homem do século XVII pinta de si mesmo. As aparências o enganam, a incertitude e a inconstância das coisas o obcecaram. De fato, numa época de mudanças fundamentais que fragilizam todo o sistema de identificação do sujeito aos quadros naturais, sociais, religiosos e, conseqüentemente, éticos, o homem se vê dividido entre dois mundos que se chocam. Alexandre Koyré vê esta época como aquela na qual o espírito humano empreendeu “uma profunda revolução espiritual que modificou os fundamentos e os esquemas de nosso pensamento”.³⁶ Esta “revolução da condição humana”, segundo a fórmula de Jean Rohou, corresponde à desarticulação lenta mas irrevogável de uma sociedade fundada sobre o espírito de adesão à um sistema hierárquico e estático. Este sistema, tecido por uma rede de correspondências e simpatias que ligam todas as categorias de inserção do homem ao mundo, determinava o lugar de cada indivíduo neste: é me identificando ao lugar que me é designado nas esferas natural, divina e social – que eu aceito e às quais eu me submeto – que eu existo. Este *eu*, é necessário precisar, não tem nada em comum com o *eu* moderno e individualizado que o substituiu e que nós conhecemos hoje. O homem de então, “criatura de Deus, ao qual ele aspira se reabsorver”, “sujeito à Providência, à uma natureza sobre a qual ele não exerce nenhum controle, à uma hierarquia estrita e a diversas comunidades, herdeiro de seu status e de suas idéias, condicionado até o âmago de sua alma pelos dogmas e costumes, pode se afirmar nos seus papéis, mas ele não tem autonomia alguma, nem

³⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, 72.

³⁶ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* (Paris: Gallimard, 1973).

mesmo uma verdadeira alternativa: qualquer recuo crítico lhe é difícil. Imerso nestes grupos, identificado a suas funções, ele é antes de tudo um ser social – ou mais precisamente um ser comunitário”, nos explica Rohou, acrescentando ainda: “Ele não se pensa em sua originalidade, mas em sua semelhança com modelos”.³⁷ A estabilidade de uma tal sociedade era assegurada por valores morais e éticos que, lhe dando sentido, caucionavam sua coesão e manutenção. A submissão a uma solidariedade comunitária se justificava assim na concepção de uma “adesão sábia e feliz à ordem estabelecida”, num espírito segundo o qual “o particular é deficiente em relação ao universal, e o individualismo, desvio patológico ou subversivo”.³⁸ A felicidade reside então, idealmente, na perfeita integração e não na fruição individual dos bens e prazeres do mundo, estes, desvalorizados moralmente. Uma vez que o objetivo da existência não é o progresso da vida temporal, o trabalho voltado para a produtividade, o interesse, o proveito e a utilidade são igualmente depreciados, pois opostos ao ideal de uma ascese contemplativa. A ciência também devia permanecer no campo de uma lógica abstrata especulativa, desvencilhada de qualquer aplicação interessada ou de qualquer veleidade demiúrgica, ambas moralmente perigosas.³⁹

De fato, estes valores, cujas raízes remetem ao pensamento antigo, atravessam a Idade Média e permanecem imutáveis até o início da era moderna. Eles serão no entanto postos em xeque quando as transformações das práticas econômicas e sociais, evoluindo paulatinamente desde o século XIII, acabarão dando lugar a uma civilização moderna regida por outras motivações e finalidades. Esta se construirá no sentido de um “reequilíbrio em benefício da economia, da ciência, da técnica, da vida temporal em geral”, acompanhado de uma progressiva “emancipação e valorização do indivíduo”. A submissão a um sistema fechado e comunitário será substituída por um espírito de empresa individual cujo objetivo é a produtividade e o proveito, no qual o sujeito se torna um “agente de uma civilização de produção”.⁴⁰ A relação contemplativa com uma natureza sacralizada dará lugar a uma ação voluntária e interessada sobre esta, voltada para a utilidade: de uma natureza vista como criação divina passa-se a uma natureza fonte de riqueza para o homem. A ciência, antes inibida pela suspeita de

³⁷ Jean Rohou, *Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine* (Paris: Seuil, 2002), 54-55.

³⁸ *Ibid.*, 51 e 61.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, 43 e 75.

uma pretensão vaidosa de chegar à verdade, de uma tentativa orgulhosa e faltosa de transgressão dos limites da condição humana, se desenvolve investida de uma confiança nova nas capacidades humanas de conhecimento e domínio do mundo.

Se podemos dizer que esta evolução acelerou-se consideravelmente na primeira metade do século XVI, o surgimento de uma mentalidade verdadeiramente moderna ainda está longe de se concretizar em 1600.⁴¹ No entanto, a afirmação progressiva das novas práticas começa a entrar em contradição com os valores tradicionais. Ela implica uma moral que favoreça as ambições temporais, a eficácia e o sucesso, oposta então àquela até então em vigor. Uma bipolarização que fragiliza os valores e que encontra uma expressão privilegiada na voz de Pascal:

Os que vivem no desregramento dizem aos que vivem na ordem que são estes que se afastam da natureza, e julgam seguiu-la: como os que estão num barco julgam que os que estão na margem fogem. A linguagem é semelhante em toda parte. É preciso ter um ponto fixo para julgar. O porto julga os que estão no barco, mas onde conseguir um porto na moral?⁴²

É numa tal crise de valores que o homem se encontra imerso, a partir principalmente da metade do século XVI, quando as reações a estas transformações começam a poder ser visivelmente notadas, no pensamento e também nas manifestações artísticas. Seus referenciais desmoronam sob o choque de dois mundos que se confrontam. Dividido entre os princípios de uma nova civilização que ele já assimilou em parte, e a permanência de uma moral que os condena, ele é invadido pela incerteza e pela dúvida. Eis o melancólico, aqui numa acepção coletiva, cujo rosto se apaga na impossibilidade de se reconhecer no modelo tranqüilizante. Pessimista, ele é incapaz de reabsorver a contradição fundamental ao período de transição no qual ele vive: “o novo sistema já inspira os desejos, enquanto o antigo ainda domina as consciências – e também o contrário em menor escala: a novidade dinamiza a razão e a vontade enquanto a tradição mantém as apreensões afetivas, menos conscientes”, explica Rohou.⁴³ Esta antinomia, “freqüentemente oculta por uma ordem política autoritária e pelo brio de uma civilização teatralizada”, é confirmada por uma literatura onde o trágico domina.⁴⁴ O discurso melancólico das vaidades – seja ele literário ou

⁴¹ Ibid, 75-76.

⁴² Blaise Pascal, *Pensées*, L 697, S 576.

⁴³ J. Rohou, op. cit., 102.

⁴⁴ Ibid, 100.

pictórico – seria então, num certo sentido, uma expressão desta falha identitária coletiva fundamental que afeta uma sociedade em profunda transformação, da qual é testemunha um outro fragmento de Pascal:

O homem não sabe onde se colocar, visivelmente perdido e deslocado de seu verdadeiro lugar, sem poder reencontrá-lo. Ele o procura em toda parte, inquieto e sem sucesso, em meio a trevas impenetráveis.⁴⁵

Se as Vaidades exprimem o desgoverno do homem, sua falta de referenciais e de identidade, seu discurso é igualmente um discurso reacionário, no sentido primeiro do termo. Com efeito o surgimento de uma nova sociedade, moderna e empreendedora, suscita reações sociais, morais e religiosas. “É toda a cultura tradicional de adesão à ordem divina, natural e comunitária que se opõe a uma nova civilização de um racionalismo conquistador, a serviço de interesses e de desejos temporais e de consciências pessoais”, confirma Jean Rohou.⁴⁶ A partir daí as Vaidades poderiam ser entendidas como uma tentativa de afirmação dos valores antigos através da condenação de tudo que pode representar negativamente a nova mentalidade que se impõe: os símbolos de riqueza representando a cupidez, os símbolos da beleza efêmera denunciando o apego aos prazeres imediatos em detrimento dos bens transcendentais, os símbolos da indústria e da ciência advertindo contra as pretensões demiúrgicas do homem, os símbolos do poder e da glória ridicularizando as aspirações individuais. O longo processo de transformação social que conduz à modernidade será de fato marcado por diversos movimentos reacionários que evocarão frequentemente a temática da vaidade como expressão da corrupção dos valores tradicionais. E isto especialmente no que diz respeito à secularização progressiva da Igreja, denunciada de maneira veemente por todas as heresias e movimentos reformistas.

As Vaidades seriam assim o reflexo metafórico de uma crise histórica de identidade, mas também um discurso de reação à transformação de valores que esta representa. Mas isto não é tudo: numa perspectiva mais semiológica nós poderíamos enxergar em seu princípio de funcionamento um mecanismo talvez de resgate desta falha identitária fundamental. De fato, não seria errado resumir o surgimento da mentalidade moderna na idéia de uma afirmação crescente do indivíduo e de seus interesses em detrimento do coletivo. A crise da qual a sociedade sofre seria, sob este

⁴⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, L 400, S 19.

⁴⁶ J. Rohou, op. cit., 95.

prisma, a crise de uma existência até então comunitária. O homem, ganhando em individualidade, termina por debilitar as estruturas que até então o enquadram e definem, desagregando o sistema totalizante que o assegura quanto à sua identidade. Mais do que uma simples rejeição ao novo modelo e uma valorização do antigo, as Vaidades poderiam significar então, se considerarmos esta perspectiva, o restabelecimento, em um plano ideal, da unidade perdida do sujeito com a totalidade através da idéia de uma corrupção à qual são destinados todos os seres, sem exceção – corrupção então inevitável mas unificadora. Pois se eu não posso mais me identificar de maneira especular à comunidade, uma vez rompido meu sistema de reconhecimento narcísico, eu me solidarizo portanto com ela na certeza de nossa finitude comum. O crânio, retrato do eu impermanente, é no fim das contas o retrato de todos: *mors sceptrā lignonibus aequat*.

A finitude do sujeito é exemplar e remete assim ao coletivo – é na minha realidade vã que eu posso novamente, mesmo se negativamente, me identificar com o Outro. Nós podemos ver aí um movimento de dupla direção – mais uma vez, então, especular – de destruição e de reconstrução: se o coletivo fragilizado suscitou, de maneira reacionária, uma desvalorização do indivíduo mobilizada por uma atenção às evidências de sua precaridade, é esta em seu caráter exemplar e totalizante, que restaura a coesão indivíduo-coletivo, mesmo que numa projeção abstrata. A contradição histórica que afeta o homem de então se resolveria e se reabsorveria assim à maneira de um jogo, de uma elipse, de um desvio – fenômeno barroco à toda prova...

Mas se nós levarmos ainda mais longe a especulação psicossocial que empreendemos, as Vaidades poderiam ser compreendidas finalmente, em sua meditação sobre a morte e a degenerescência, como o pressentimento, consciente ou não, de uma civilização condenada ao desaparecimento. “Olhe-mos em torno: tudo desaba ao nosso redor”, disse Montaigne.⁴⁷ As Vaidades fixam o instante preciso em que os objetos perdem seu valor: a refeição terminada, a desordem de seus vestígios. É o momento exato da tomada de consciência, revelação repentina – *desengaño*: o véu cai e tudo que resta é pó, escombros vão. A imagem, pictórica, literária ou musical, fixa o último olhar sobre as *coisas* já desprovidas de sentido e de atrativo, celebração da beleza nostálgica e da matéria desvalorizada. “A nova filosofia deixa tudo na incerteza, / O elemento fogo se apaga; / O sol se perde e a terra; e

⁴⁷ Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9.

ninguém hoje / Pode nos dizer onde encontrá-la. / Os homens dizem que este mundo acabou / Quando nos planetas e no céu / Procuram o novo; eles vêem então que este / Se dissolve de novo em seus átomos. / Tudo está em pedaços, toda coerência se perdeu, / Não mais relações justas, nem concordância”, lamenta-se John Donne em 1611.⁴⁸ Em seu adeus às instâncias temporais, as Vaidades são, talvez sem o saber, a metáfora de uma despedida deste mundo em desconstrução.

Referências Bibliográficas

- Alpers, Svetlana. *L'Art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990.
- Ariès, Philippe. *L'Homme Devant la Mort*, Paris, Seuil, 1977.
- Bright, Timothy. *Treatise of Melancholy* (1586), trad. de Eliane Cuvelier, Grenoble, Jérôme Million, 1996.
- Campos, Haroldo de. *Qohélet/O-que-sabe : Ecclesiastes – poema sapiencial*, São Paulo, Perspectiva, 1991.
- Dandrey, Patrick. *Les tréteaux de Saturne – Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.
- Freud, Sigmund. “Deuil et mélancolie”, 1917, in: *Métopsychoanalyse*, trad. de J. Laplanche e J-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coleção “Idées”, 1977.
- . “Fugitivité”, in: *Revue française de psychanalyse*, 45, 3, 1981; “Passagèreté”, in: *Œuvres complètes*, XIII, Paris, P.U.F., 1988.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturne et la Mélancolie – Etudes historiques et philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*, Paris, Gallimard, 1989.

⁴⁸ John Donne, “First Anniversary” (205-214), in : *Anatomy of the World* [...] (1611).

- Koyré, Alexandre. *Du monde clos à l'univers infini*, [1957], Paris, Gallimard, 1973.
- Lacan, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in: *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lambotte, Marie-Claude. *Esthétique de la mélancolie*, s. l., Aubier, 1999
- Lohfink, Norbert. *Kohelet. Die Neue Echter Bibel, Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung*, Stuttgart, Echter Verlag, 1980.
- Munier, Roger. *Mélancolie*, Paris, Le Nyctalope, 1987. Poletto, Christine, *Art et pouvoirs à l'âge baroque – Crise mystique et crise esthétique aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris, L'Harmattan, 1990.
- Rohou, Jean. *Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.
- Vovelle, Michel. *Mourir autrefois*, s.l., Gallimard/Julliard, 1974.