

La morte del tempo de Umberto Curi, por Juan Manuel Terenzi

em junho 17, 2022



Imagem: pxhere.com

Umberto Curi é professor emérito de história da filosofia na Università di Padova. Entre as suas pesquisas e publicações mais recentes, Curi demonstra um especial interesse pelos seguintes temas: a guerra e a sua relação com a política, tendo como conceito norteador de sua reflexão o *pólemos* heraclítico, também levado a cabo conceitualmente pelo filósofo Martin Heidegger; a valorização da narrativa, seja esta compreendida como *mythos* ou como obra cinematográfica – e aqui vale a pena citar os livros *Un filosofo al cinema* (Bompiani, 2006) e *Film che pensano* (2020) em que o autor percorre uma série enorme de filmes para extrair da mesma uma densa linha teórica acerca do papel do cinema dentro da especulação filosófica – evidenciando um posicionamento que diverge daquele de Hegel, uma vez que o papel da arte não seria apenas uma etapa que seria superada pela filosofia (pensando no grande sistema hegeliano cuja etapa final estaria no Absoluto), mas, sim, o de dialogar paralelamente com esta para gerar uma discussão mais potente; por fim, Curi se ocupa também sobre alguns temas fundamentais do questionamento filosófico, a saber: o amor, a morte, a dor e o destino. Será justamente acerca deste último tema que Curi irá se debruçar ao escrever o belíssimo ensaio *La morte del tempo* (Mulino, 2021), que integra a coleção “Pensare per immagini”.

A coleção se caracteriza por convidar um pensador para que desenvolva uma reflexão especulativa acerca de uma determinada imagem, ou imagens. Em *La morte del tempo*, Curi navega pelo denso mar de Goya, tendo como ponto de referência o quadro *Saturno devorando um filho*, uma das 14 *pinturas negras* do pintor espanhol, e que se situa hoje no Museo del Prado, na sala 67. O livro está dividido em uma Introdução, nove capítulos e a lista completa das imagens que são citadas ao longo do ensaio.

Desde a Introdução, Curi pondera sobre todo o espectro de dúvida que circunda o quadro, como por exemplo, a legitimidade de ter sido pintado mesmo por Goya – especialmente porque diferiam muito de suas produções artísticas precedentes. De fato, afirma Curi: “Un autentico capolavoro dunque, del quale tuttavia, a dispetto della miriade di studi, quase nulla, o molto poco, può dirsi chiarito in maniera incontrovertibile. Un incubo denso di misteri, come ebbe a definirlo Baudelaire. Un’icona che evoca potentemente il legame inscindibile fra il tempo e la morte”^[1].

No primeiro capítulo, o mais longo do livro, “La ‘Quinta del sordo’”, Curi se detém no espaço em que as *pinturas negras* estão localizadas, sobre a denominação e a referência direta à surdez, visto que Goya já se encontrava bastante doente e surdo, apesar de que a denominação do local poderia se referir a outro morador anterior, também surdo, don Pedro Marcelino Blanco, de quem Goya adquiriu a casa – localizada na periferia de Madri, próxima ao rio Manzanares. Nesse capítulo vemos também uma imagem detalhando como estariam distribuídas as pinturas, e onde estaria localizado o quadro de Saturno. O mais intrigante que temos é a hipótese que alguns estudiosos, entre eles, Juan José Junquera, levantam sobre a possibilidade de que essas pinturas tenham sido realizadas pelo filho de Goya, Javier Goya. Curi também destaca a opinião de outros dois professores, os britânicos Nigel Gledinning – que defende que as obras tenham sido realizadas por Goya – e Juliet Wilson-Bareau – que coloca em xeque a autoria de Goya em apenas alguns quadros. Outro dado relevante que temos é a existência de pinturas que se encontram numa camada mais abaixo das pinturas negras. Trata-se de um capítulo inicial bastante polêmico e que nos faz imergir na reflexão proposta por Curi.

Nos capítulos 2, 3 e 4, Curi percorre o caminho mitológico que está representado no quadro de Goya. A distinção entre *chronos* (*sempre essente*) e *aion* (*grandezza misurabile*) é discutida, alguns filósofos pré-socráticos são citados para ilustrar o nascimento desses conceitos, tais como Anaximandro, Parmênides e Heráclito. O diálogo *Timeu* de Platão também surge para embasar a argumentação de Curi, e nos vemos imersos nesse belo cenário antigo que fundamentará a leitura do quadro de Goya. Entretanto, será sobretudo a partir do tempo cronológico que entraremos no cerne da leitura: “Se il tempo-*aion* di cui ci parla Eraclito può essere convenientemente rappresentato come un fanciullo che gioca, il tempo-*chronos*, a cui sembra approdare il pensiero moderno e contemporaneo, richiama piuttosto la figura di un vecchio morente”^[2]. O aspecto de devorador de Saturno é amplamente debatido nestes capítulos.

No capítulo 5, *Il tempo morente*, que retoma o que fora debatido nos capítulos anteriores, Curi analisa o quadro *The Baths* de William Hogarth, que Goya conhece e que destaca o caráter destrutivo do tempo e que tudo devora, onde “nulla sfugga alla sua furia di devastazione”^[3]. O capítulo seguinte aponta dois trabalhos de Goya anteriores a *Saturno devorando a su hijo*: um desenho a lápis do próprio Goya, e o quadro de Peter Paul Rubens, *Saturno devorando o filho*. O que Curi procura enfatizar é como Goya rompe com a tradição de representar Saturno com vários elementos composicionais, pois no quadro está ressaltado de modo bastante explícito a conformação canibal de Saturno: “Goya rompe radicalmente con la tradizione iconografica relativa a Saturno e ce lo presenta nella sola dimensione del dio cannibale”^[4]. O sétimo capítulo retoma a comparação entre os quadros de Hogarth e Goya, remarcando diferenças essenciais, e como o quadro de Goya, ao dar ênfase ao aspecto canibal de Saturno, se afasta das representações que o precederam, em que a abundância de elementos referentes ao tempo que tudo consome deixava bastante claro e sem margens a dúvidas que se tratava do deus devorador. No penúltimo capítulo, e que se encontra traduzido ao final deste texto, o filósofo italiano reitera que Goya era versado na mitologia antiga, e que *Saturno* não era o único quadro que representava isso. Já no último capítulo, com um tom mais intimista e emotivo, Curi aborda o paralelo entre o representado no quadro e o pintor espanhol, trazendo para o debate um desenho – também conhecido como o *disegno* de Bordeaux – de Goya intitulado *Aun aprendo*. Afirma Curi: “[...] nella connessione fra il disegno e la citazione, Goya ci dice che *la sofferenza gli ha insegnato*”^[5].



Por fim, o ensaio de Umberto Curi nos permite acessar o enigma que circunda o quadro de Goya, sem, no entanto, resolvê-lo, mas fornecendo algumas chaves de cunho filosófico para desfrutar de sua potencialidade interpretativa. Trata-se de mais uma excelente leitura que compõe a coleção “Pensare per immagini”, dirigida por Massimo Cacciari.

Um pesadelo cheio de mistérios ^[6]

Para responder a estas questões, longe de serem secundárias para compreender de maneira não superficial a ideia que se encontra na base do Saturno, é necessário ter presente alguns pontos, geralmente ignorados ou não valorizados de forma adequada. Primeiramente, deve-se salientar que Goya não desconhecia a mitologia antiga. Para não ir muito longe, e mesmo prescindindo da referência de algumas obras cuja realização remonta a um período anterior a sua estadia na *Quinta del sordo*, mesmo levando em conta apenas as *Pinturas negras*, o quadro intitulado *Las Parcas* evidencia a familiaridade do artista com um dos mitos mais representativos do patrimônio grego arcaico, o das três divindades – Cloto, Láquesis e Átropos – ocupadas em traçar o destino que cabe a cada ser humano.

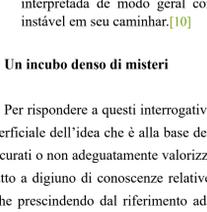
Pode-se, igualmente, perceber, conforme o que fora dito, que no quadro em questão consta também uma figura verossimilmente atribuível àquela de Prometeu, isto é, a um dos grandes protagonistas da mitografia antiga, retratado em confronto com o castigo com o qual Zeus procurou punir o sacrilégio realizado pelo titã rebelde; pertencendo, portanto, à mesma estirpe de Saturno. Logo, há uma segunda ordem a ser considerada que merece uma atenção particular. Goya, tendo explicitamente admitido, conhecia e apreciava particularmente a pintura flamenga (especialmente, mas não só, Rembrandt) ^[7], além disso, tinha tido a possibilidade de ver algumas das tantas obras de Hogarth, incluindo provavelmente a água-forte que retrata o tempo agonizante.

Já foi dito da abundância, até redundante, dos símbolos do tempo presente na obra do artista inglês. Mas não menos distintivos são os elementos presentes no *Saturno devorando um filho* de Peter Paul Rubens, realizado entre 1636-1638 (exibido no Museu do Prado) e certamente conhecido por Goya^[8]. No quadro do autor flamengo, o velho ocupado em devorar o corpo de uma criança está acompanhado de dois símbolos temporais inconfundíveis: a foice e o planeta Saturno, representado como astro formado por três corpos celestiais, tal como Galileu Galilei o havia descrito. Deduz-se, a partir disso, que também por esta via Goya tinha conhecimento daquilo que pode ser considerado um paradigma bem consolidado, de acordo com o qual, a representação de Saturno inclui alguns detalhes imprescindíveis sem os quais poderia resultar até mesmo arbitrária a identificação de um velho com a imagem do pai de Zeus.

Pode-se chegar a resultados, por muitos aspectos, semelhantes de outro caminho, raramente percorrido nos estudos até agora disponíveis. Para dizer de forma breve: o *Saturno* não é de fato a única obra com a qual Goya lidou com o patrimônio mitológico antigo, em particular com os acontecimentos em que o deus da melancolia é protagonista. Já se fez referência à *Las Parcas*, como prova de uma relação não casual do artista com a concepção grega clássica do destino, e portanto, mesmo que tangencialmente, com a mesma figura de Kronos como símbolo do caráter irreparável da “fuga” do tempo. Mas em outras obras, para além do *Saturno*, não são poucos, nem mesmo de significado reduzido, os elementos propriamente “saturninos”, os quais confirmam, assim, um interesse que não é nem efêmero nem superficial pela figura da divindade greco-latina^[9].

É o caso de *Dos frailes*, em que uma figura demoníaca e cadavérica fala ao ouvido de um ancião provido de uma espessa barba branca, que caminha apoiando-se em uma bengala, evidenciando a sua idade avançada e a sua surdez. Esta imagem

constitui a representação pictórica tradicional do deus Kronos, e que foi ainda interpretada de modo geral como sendo a autorepresentação de Goya já decrepito e instável em seu caminhar.^[10]



Un incubo denso di misteri

Per rispondere a questi interrogativi, tutt’altro che marginali ai fini di una comprensione non superficiale dell’idea che è alla base del *Saturno*, è necessario tener presenti alcuni punti, spesso trascurati o non adeguatamente valorizzati. Per prima cosa, si deve sottolineare che Goya non era affatto a digiuno di conoscenze relative alla mitologia antica. Per non andare troppo lontano, e anche prescindendo dal riferimento ad alcune opere la cui realizzazione risale a un periodo precedente al soggiorno nella *Quinta del sordo*, pur restando solo nell’ambito delle *Pinturas negras*, il dipinto intitolato *Las Parcas* è testimonianza della familiarità dell’artista con uno fra i miti più rappresentativi del patrimonio grego arcaico, quale è quello delle tre divinità – Cloto, Lachesi e Atropo – intente a filare il destino che spetta in sorte a ogni essere umano.

Si può altresì notare, a conferma di quanto ora sostenuto, che nel dipinto in questione compare anche una figura verossimilmente riconducibile a quella di Prometeo, vale a dire uno dei grandi protagonisti della mitografia antica, qui ritratto alle prese con il castigo col quale Zeus ha inteso sanzionare il sacrilegio compiuto dal Titano ribelle, appartenente dunque alla stessa stirpe di Saturno. Vi è poi un secondo ordine di considerazioni che meritano particolare attenzione. Per sua esplicita ammissione, Goya conosceva e apprezzava particolarmente la pittura dei fiamminghi (soprattutto, ma non solo, Rembrandt) ^[11] e inoltre aveva avuto la possibilità di vedere alcune fra le molte opere di Hogarth, ivi inclusa probabilmente l’acquaforte che ritrae il tempo morente.

Già si è detto dell’abbondanza, perfino ridondante, di simboli del tempo presenti nell’opera dell’artista inglese. Ma non meno caratterizzanti sono gli elementi presenti nel *Saturno divora un figlio* di Peter Paul Rubens, realizzato nel 1636-1638 (ora esposto al Museo del Prado) e certamente conosciuto da Goya^[12]. Nel quadro dell’autore fiammingo, il vecchio che si accanisce nel divorare il corpo di un infante è accompagnato da due simboli temporali inconfondibili: la falce e il pianeta Saturno, raffigurato come astro formato da tre corpi celesti, così come era stato descritto da Galileo Galilei. Se ne deduce che, anche per questa via, Goya era a conoscenza di quello che può essere considerato un paradigma ben consolidato, secondo il quale la rappresentazione di Saturno include alcuni dettagli imprescindibili, senza i quali può risultare perfino arbitraria l’identificazione di un vecchio con l’immagine del padre di Zeus.

A conclusioni per molti aspetti simili si può pervenire anche per un’altra strada, raramente percorsa negli studi finora disponibili. Per dirla in sintesi: il *Saturno* non è affatto l’unica opera con la quale Goya si confronta con il patrimonio mitologico antico, e in particolare con le vicende di cui è protagonista il dio della melancolia. Si è già fatto cenno a *Las Parcas*, come testimonianza di un rapporto non occasionale dell’artista con la concezione greca classica del destino, e dunque, sia pure tangenzialmente, con la stessa figura di Kronos come simbolo dell’irreparabilità della “fuga” del tempo. Ma in altre opere, a parte il *Saturno*, non sono pochi né di scarso significato gli elementi propriamente “saturnini”, i quali confermano dunque un interesse non effimero né superficiale per la figura della divinità greco-latina^[13].

È il caso di *Dos frailes*, dove una figura demoníaca e cadaverica parla all’orecchio di un anziano provvisto di una folta barba bianca, il quale cammina sostenendosi con un bastone, manifestando chiaramente la sua età avanzata e la sua sordità. Questa immagine

costituisce la rappresentazione pittorica tradizionale del dio Kronos ed è stata altresì generalmente interpretata come autorappresentazione di Goya ormai decrepito e incerto nel camminare.^[14]

Agradeço ao professor Umberto Curi a autorização para traduzir o capítulo “VIII. Un incubo denso di misteri” do seu livro *La morte del tempo*.

Como citar: TERENCEZ, Juan Manuel. “La morte del tempo de Umberto Curi”, v. 3, n. 6, Jun. 2022. Disponível em:

[1] CURI, Umberto. *La morte del tempo*. Bologna: Mulino, 2021, p. 7.
 [2] CURI, Umberto. *La morte del tempo*. Bologna: Mulino, 2021, p. 27.
 [3] CURI, Umberto. *La morte del tempo*. Bologna: Mulino, 2021, p. 44.
 [4] CURI, Umberto. *La morte del tempo*. Bologna: Mulino, 2021, p. 51.
 [5] CURI, Umberto. *La morte del tempo*. Bologna: Mulino, 2021, p. 69.

[6] O título deste capítulo remete a um verso de “Les Phares” de Charles Baudelaire: “Goya, cauchemar plein de choses inconnues”, e que figura como epígrafe de *La morte del tempo*.
 [7] “O próprio Goya [...] se refere a apenas dois mestres [...]: Velázquez e Rembrandt. Conhece, no entanto, muitos outros, mesmo se em relação a eles não demonstra a mesma veneração” (T. Todorov, *Goya. A sombra das luzes*, cit., p. 89). Todorov cita outros artistas que provavelmente Goya também conheça: Magnasco, Piranesi, Giambattista Tiepolo, Mengs, Bayeu, Witteau. A este respeito, foi também notado que “a sua [de Goya] natureza inquieta certamente percebeu as potencialidades nihilistas implícitas em Tiepolo. E si legò assai preto agli *illustrados*, os intelectuais madrilenes que sob a influência dos enciclopedistas franceses criticavam as tendências tradicionais” (Y. Bonnefois, *Goya*, cit., p. 13. Acerca da influência de Velázquez e El Greco em Goya, N. Gledinning reitera em *Goya and His Critics*, cit., pp. 34-36, 52-53). No conjunto, então, resulta evidente que o pintor espanhol não ignora, de forma alguma, a tradição figurativa que o precedeu e que, em não poucos casos, também inspirou de forma mais ou menos direta a sua obra.

[8] Para uma comparação específica entre os quadros de Rubens e de Goya, confira V. Boza, *Pinturas negras*, cit., pp. 73-75.
 [9] Referências a Saturno podem ser identificadas na *Romeria de San Isidro*, “como festa primaveril legata all’agricultura, in continuità con le feste primitive saturnali romane, o altre connessioni più ravvicinate, come in *El Aquilarte*, [...] rito satânico que si celebrava nella notte fra venerdì e sabato, il giorno di Saturno” (M. Hervás León, *La Quinta*, cit., pp. 94-95).

[10] *Ibidem*, pp. 79-80.
 [11] “Lo stesso Goya [...] si richiama soltanto a due maestri [...]: Velázquez e Rembrandt. Ne conosce tuttavia molti altri, anche se nei loro confronti non mostra la stessa venerazione” (t. Todorov, *La pittura dei lumi*, cit., p. 183). Todorov cita poi altri artisti con molta probabilità conosciuti da Goya: Magnasco, Piranesi, Giambattista Tiepolo, Mengs, Bayeu, Witteau. A questo proposito, è stato inoltre notato che “la sua [di Goya] inquieta natura di sicuro percepì le potenzialità nihiliste implicite in Tiepolo. E si legò assai preto agli *illustrados*, gli intellettuali madrilenes che sotto l’influenza degli enciclopedisti francesi criticavano le tendenze tradizionali” (Y. Bonnefois, *Goya*, cit., p. 13. Sull’influenza di Velázquez e El Greco su Goya insiste in particolare N. Gledinning, *Goya and His Critics*, cit., pp. 34-36, 52-53). Nell’insieme, insomma, risulta evidente che il pittore spagnolo non ignora affatto la tradizione figurativa che lo ha preceduto e che, in non pochi casi, ha anche ispirato più o meno direttamente la sua opera.

[12] Per un puntuale confronto fra il dipinto di Rubens e quello di Goya si veja V. Boza, *Pinturas negras*, cit., pp. 73-75.
 [13] Riferimenti a Saturno si possono individuare nella *Romeria de San Isidro*, “como festa primaveril legata all’agricultura, in continuità con le feste primitive saturnali romane, o altre connessioni più ravvicinate, come in *El Aquilarte*, [...] rito satânico que si celebrava nella notte fra venerdì e sabato, il giorno di Saturno” (M. Hervás León, *La Quinta*, cit., pp. 94-95).

[14] *Ibidem*, pp. 79-80.

