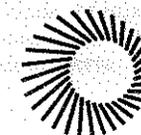


Maneirismo
a crise da renascença
e o surgimento da
arte moderna
Arnold Hauser



EDITORA PERSPECTIVA

Título do original inglês:

*Mannerism: The crisis of the Renaissance and the Origin
of Modern Art*

© Arnold Hanser, 1965

2ª edição

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Avenida Brigadeiro Luis Antonio, 3025
01401-000 - São Paulo - SP - Brasil
Telefone: (011) 885-8388
Fax: (011) 885-6878
1993

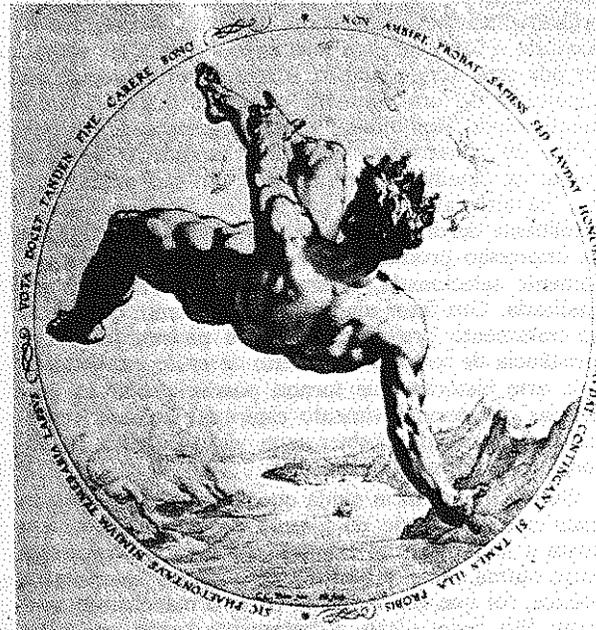
SUMÁRIO

| | | | |
|---|----|---|-----|
| PREFÁCIO | 9 | 2. A Guerra dos Camponeses | 57 |
| PRIMEIRA PARTE: GERAL | | 3. Protestantismo e capitalismo | 59 |
| I. O CONCEITO DE MANEIRISMO .. | 15 | 4. Reforma e Contra-Reforma | 60 |
| 1. Redescoberta e reavaliação | 15 | 5. O Concílio de Trento | 63 |
| 2. A transição dos estilos clássicos .. | 16 | 6. O movimento de reforma católica .. | 65 |
| 3. A crise da Renascença | 17 | VI. A AUTONOMIA DAS OPINIÕES PO- | |
| 4. Tentativa de uma definição | 20 | LÍTICAS | 67 |
| 5. A unidade do maneirismo | 23 | 1. A revolução copernicana de Maquia- | |
| II. A DESINTEGRAÇÃO DA RENAS- | | vel | 67 |
| CENÇA | 29 | 2. O padrão duplo de moralidade | 68 |
| 1. Anticlassicismo | 29 | 3. A teoria do realismo político | 70 |
| 2. Antinaturalismo | 32 | 4. A teoria da ideologia | 72 |
| 3. O nascimento do homem moderno .. | 34 | 5. Moralidade dupla e tragédia | 74 |
| 4. Maneirismo ou maneirismos? | 38 | VII. A ALIENAÇÃO COMO A CHAVE | |
| 5. O maneirismo e seus críticos | 40 | PARA O MANEIRISMO | 77 |
| III. A ORIGEM DA PERSPECTIVA CI- | | 1. O conceito de alienação | 77 |
| ENTÍFICA | 43 | 2. O conceito de alienação em Marx .. | 79 |
| 1. A revolução de Copérnico | 43 | 3. A alienação da sociedade | 83 |
| 2. Os oito minutos de Kepler | 45 | 4. O processo de institucionalização .. | 84 |
| 3. O eu fluido | 46 | 5. A arte num mundo alienado | 88 |
| 4. O universo arvesado | 47 | VIII. O NARCISISMO COMO PSICOLOGIA | |
| IV. A REVOLUÇÃO ECONÔMICA E SO- | | DA ALIENAÇÃO | 91 |
| CIAL | 49 | 1. Sociologia e Psicologia | 91 |
| 1. A ascensão do capitalismo moderno .. | 49 | 2. Amor-próprio e auto-observação .. | 93 |
| 2. O capital financeiro como um poder | | 3. O tipo narcisista | 95 |
| mundial | 51 | IX. TRAGÉDIA E HUMOR | 103 |
| 3. A crise econômica na Itália | 53 | 1. Os conceitos antigo e moderno de | |
| V. O MOVIMENTO RELIGIOSO | 55 | tragédia | 103 |
| 1. A doutrina da predestinação | 55 | 2. A Idade Média e a tragédia | 106 |
| | | 3. O nascimento da tragédia moderna .. | 107 |
| | | 4. A descoberta do humor | 109 |

SEGUNDA PARTE: HISTÓRICO

| | | | |
|--|-----|--|--|
| X. RESUMO DA HISTÓRIA DO MANEIRISMO NA ITÁLIA | 115 | | |
| 1. Introdução | 115 | | |
| Premonições e predecessores do maneirismo — o maneirismo e o barroco. | | | |
| 2. O maneirismo latente da Alta Renascença | 120 | | |
| Rafael e sua escola. Michelangelo e seus seguidores. Andrea del Sarto e Correggio. | | | |
| 3. A primeira geração maneirista | 153 | | |
| A primeira fase: Pontormo — Rosso Fiorentino — Beccafumi. A segunda fase: Bronzino — Parmigianino. | | | |
| 4. O Maneirismo maduro e tardio | 195 | | |
| O academismo de Vasari — Salviati — o monumental estilo romano-florentino. O grupo Emiliano-Bolonhês: Primaticcio — Niccolò dell'Abbate — Pellegrino Tibaldi — Lelio Orsi. O maneirismo veneziano: os predecessores — Tintoretto — Jacopo Bassano — Paolo Veronese. O maneirismo tardio: Zuccari e seu círculo — Barocci — os últimos maneiristas — maneirismo, barroco e classicismo. | | | |
| XI. O MANEIRISMO FORA DA ITÁLIA | 289 | | |
| 1. França | 289 | | |
| A Escola de Fontainebleau — os escultores — Jacques Bellange e Jacques Callot. | | | |
| 2. O maneirismo alemão e o maneirismo internacional ulterior | 301 | | |
| Os maneiristas da Antuérpia de 1520 — Breughel — as escolas de Haarlem e Utrecht e o maneirismo internacional posterior. | | | |
| 3. Espanha | 337 | | |
| El Greco e o clímax do maneirismo. | | | |
| XII. O MANEIRISMO NA ARTE E NA LITERATURA | 371 | | |
| 1. O maneirismo e o barroco na história da literatura | 371 | | |
| A transferência para a literatura de conceitos de formas peculiares às artes visuais. | | | |
| 2. O conceito de espaço na arquitetura maneirista | 375 | | |
| 3. A linguagem como um meio criador A metáfora — metaforismo — o conceito. | 386 | | |
| XIII. OS PRINCIPAIS REPRESENTANTES DO MANEIRISMO NA LITERATURA OCIDENTAL | 397 | | |
| 1. Itália | 397 | | |
| Petrarca — Michelangelo — Tasso — Marino. | | | |
| 2. Espanha | 401 | | |
| Góngora — Cervantes — Calderón. | | | |
| 3. França | 413 | | |
| Montaigne — Maurice Scève — Ronsard — Robert Garnier — Jean de Sponde e os poetas líricos posteriores — Malherbe — o Classicismo: Racine. | | | |
| 4. Inglaterra | 420 | | |
| Marlowe — Shakespeare — os poetas metafísicos. | | | |
| TERCEIRA PARTE: MODERNISMO | | | |
| 1. Introdução | 431 | | |
| Periodicidade e tipologia. Crises culturais da época presente e da Renascença. | | | |
| 2. <i>Baudelaire e o esteticismo</i> | 433 | | |
| Baudelaire e o movimento romântico. O esteticismo. <i>A vie factice. O fin-de-siècle.</i> | | | |
| 3. <i>Mallarmé e o simbolismo</i> | 448 | | |
| <i>Poésie pure.</i> A idéia de uma linguagem de símbolos. O segredo da arte. O metaforismo de Mallarmé. | | | |
| 4. <i>O surrealismo</i> | 441 | | |
| Surrealismo e Psicanálise. "Terroristas" e "retóricos". Picasso. A "segunda realidade". Despsicologizando o romance. O conceito cinematográfico de tempo e espaço. A montagem técnica. | | | |
| 5. <i>Proust e Kafka</i> | 448 | | |
| A metáfora proustiana. O novo conceito de tempo. O Narcisismo de Proust. A alienação em Proust e Kafka: Seu ateísmo. O conceito kafkiano de burocracia. O sonho. Símbolo, alegoria, parábola e metáfora. | | | |
| ÍNDICE DE ASSUNTOS | 457 | | |

PREFACIO



Desde o aparecimento de minha *Filosofia da História da Arte*, em 1959, tenho pensado com freqüência que essa obra não enfrentou de modo cabal, como eu mesmo fui o primeiro a mostrar, um dos principais problemas aí levantados, o da convenção na arte, e que seria conveniente retornar ao tema, dando-lhe, se possível, um tratamento mais amplo. Gostaria agora de remediar essa falha com o melhor de minha capacidade, só que receio não poder ainda satisfazer plenamente as expectativas nesse particular.

O período do maneirismo que é objeto do presente estudo foi sem dúvida marcado pelas convenções mais impessoais, inflexíveis e mecânicas. Este, contudo, é somente um de seus aspectos, pois, lado a lado com os produtos mais uniformes, ele nos brinda com algumas das criações mais originais, singulares e arrojadas do espírito humano. O período esteve longe de restringir-se ao convencionalismo, e, em consequência, o trabalho que se segue está longe de tratar exclusivamente desse fenômeno; e, como sua principal preocupação consiste em solucionar um problema históri-

co, a discussão sistemática de uma tendência constantemente recorrente, como a da convenção, é até certo ponto irrelevante para ele.

O tema e o objetivo do presente estudo permitem, na verdade exigem que, afastando-me dos problemas filosóficos que tentei responder em meu último livro publicado, eu volte para o método descritivo do trabalho que o precedeu, *A História Social da Arte* (1951), e persuadiram-me a deixar que o curso do desenvolvimento histórico me conduzisse. As condições sociológicas e psicológicas que resultaram em convenções, a imobilização do espírito e a separação de suas formas da natureza criadora, a despersonalização e reificação das relações humanas e da alienação do homem com respeito a si próprio são na maior parte apenas discutidas nesse volume, onde a atenção está enfocada no processo histórico e no desenvolvimento que levou à produção de obras que, apesar de sua natureza convencional, figuram entre as maiores do gênero humano. Seu valor ultrapassa de muito os limites das fórmulas em que se baseiam. Os artistas da época não tinham necessidade de se libertar dos meios artísticos estereotipados e da linguagem formal corrente; em suas mãos as próprias convenções tornavam-se produtivas. A mesma linguagem era usada pelo gênio e pelo incompetente, a originalidade sentia-se livre e movia-se desenvolta dentro dos limites dos meios de comunicação estabelecidos.

Espero que a natureza das convenções operantes no maneirismo apareçam com suficiente clareza no trabalho que se segue, mas a natureza do método usado talvez demande algum comentário. Ele é histórico, mas não puramente artístico-histórico; a tarefa à qual me lancei não poderia ser enfrentada somente pelos métodos da História da Arte. Na realidade, nenhum dos problemas mais complexos e abrangentes relativos à história da arte como parte do processo de cultura geral pode obter solução exclusivamente com base no material da arte histórica dada ou por um método talhado à medida desse material; tais problemas só podem ser significativamente estabelecidos e satisfatoriamente respondidos na moldura de uma história de idéias e com o auxílio de uma abordagem metodológica mais ampla do que a da pura história da arte. A formulação e solução dos problemas relacionados ao maneirismo exigem, contudo, especial concentração na síntese histórica e investigação desde as origens dos componentes de um complexo histórico. O maneirismo por certo não difere tão fundamental-

mente de outras tendências artísticas que suas manifestações exijam um método especial de pesquisa, mas o fenômeno com o qual se acha associado fora do campo da arte tem ramificações de tal modo complicadas, envolvidas e difundidas, e a mudança de estilo que ele representa se achava tão profundamente enraizada na mudança geral de perspectivas e nas inovações históricas, sociais, econômicas e tecnológicas da época, que um estudo de seus produtos unicamente em termos de história da forma, ou iconografia no sentido mais restrito do termo, resulta ser menos proveitoso do que em outros casos.

Num trabalho como este, devotado à história das idéias, o estabelecimento de conexões de arte histórica é por certo apenas um meio, não um fim. Não é de maneira alguma mais significativo do que a descrição e interpretação do desenvolvimento literário, da conduta assumida pelo pensamento filosófico ou científico ou da história da organização social. Há, contudo, boas razões para que a parte deste trabalho dedicada à história da pintura seja mais extensa do que as outras, embora não haja razões axiomáticas para isso. A desproporção é primeiramente o resultado da circunstância de não haver campo em que os processos historicamente relevantes possam ser tão imediata e brilhantemente expostos como nas artes visuais. Na literatura, o lugar de uma ilustração só pode ser ocupado por uma longa citação, e mesmo esta precisa ser arrancada de um contexto que não fica suficientemente claro. Resumindo, uma complicada linha filosófica de pensamento determina amiúde o descaramento de detalhes importantes, e, em outros campos, não há alternativa para um tedioso *précis* que inevitavelmente deixa de alcançar a totalidade e intensidade da impressão produzida por uma ilustração apropriadamente selecionada, mesmo que não integralmente analisada. Um fator ainda mais importante que levou ao tratamento preferencial dado à pintura foi a circunstância de ter sido o conceito de estilo estabelecido pela arte histórica que tornou possível isolar as tendências do desenvolvimento espiritual de seus representantes pessoais e obter uma visão coletiva de esforços e propósitos individuais.

Outra circunstância ainda que justifica o tratamento mais circunstanciado da pintura e que, sem levar em conta a já substancial extensão do trabalho, conduziu entre outras coisas à omissão de qualquer referência à música, foi que em nenhuma parte o maneirismo apareceu tão cedo e tão distintamente como nas artes

visuais, embora isso não signifique que a verdadeira origem da perspectiva e do sentido de vida maneiristas deva ser nelas procurada. A origem do maneirismo liga-se a fatores bem mais complexos e emaranhados do que quaisquer fenômenos restritos ao campo visual. Entretanto, o fator determinante na distribuição do espaço disponível é que obras de caráter definitivamente maneiristas e de qualidade notável estavam sendo produzidos em pintura enquanto nenhum traço do estilo era ainda manifesto nas outras artes, e que durante muito tempo só foi possível conceber uma perspectiva "maneirista" em outros campos por analogia, ou seja, somente com base em idéias tiradas das artes visuais.

Para permanecer dentro dos limites indicados, certos campos, como a música, tiveram de ser omitidos e postos de lado numa discussão mais completa dos problemas especiais da arte moderna, mas também não foi possível dar conta adequada da história de algumas formas de arte maneirista na concepção restrita do termo. Mais especificamente, o estudo da arquitetura e da escultura da época numa escala proporcional à sua importância em relação à pintura foi sacrificado nessa operação, assim como o do conjunto do maneirismo alemão, à parte sua fase final. Entretanto, tais sacrifícios só foram feitos, quando o texto parecia lançar luz sobre os princípios implicados nos assuntos omitidos. Fizemos também uma tentativa de oferecer ao leitor um substituto aos capítulos ausentes fornecendo-lhe ilustrações apropriadas que, esperamos, lhe facilitará formação de uma idéia sobre o movimento maneirista como um todo. Na verdade, também aqui as considerações práticas impuseram sacrifícios; só foi possível usar parte do material disponível, e o restante,

apesar de muito atrativo, teve de ser abandonado. Ainda assim, este talvez seja o livro de ilustrações mais compacto e mais amplo já publicado sobre o assunto. De acordo com o texto, em que o maneirismo não é encarado meramente como uma voga bizarra e confusa, as obras escolhidas para reprodução não são as mais estranhas e incitantes que poderiam ser encontradas, mas antes as que parecem elucidar de maneira mais completa o movimento artístico em discussão.

Tal como em relação à bibliografia, cumpre notar que a falta de menção a algum trabalho relevante não significa que tenha sido considerado indigno, mas apenas que não serviu como fonte imediata para nosso trabalho. As referências bibliográficas foram óbvias e deliberadamente deixadas incompletas. O especialista no assunto sabe onde encontrar a literatura a respeito e, para o leitor comum, as indicações aqui apresentadas serão suficientes.

Não posso despedir-me de meu manuscrito sem expressar meus agradecimentos àqueles que me auxiliaram. O que devo a meus professores e amigos não está sequer sugerido aqui. Pela assistência material sou muito grato à Bollingen Foundation em Nova York, que me permitiu dedicar mais tempo à preparação deste livro do que teria sido possível de outro modo. As instituições acadêmicas e as coleções de arte que me ajudaram na obtenção de fotografias e facilitaram meu estudo tranquilo das obras de arte que me interessavam são demasiado numerosas para que eu possa agradecer a cada uma individualmente, e peço-lhes que aceitem meu agradecimento sob esta forma.

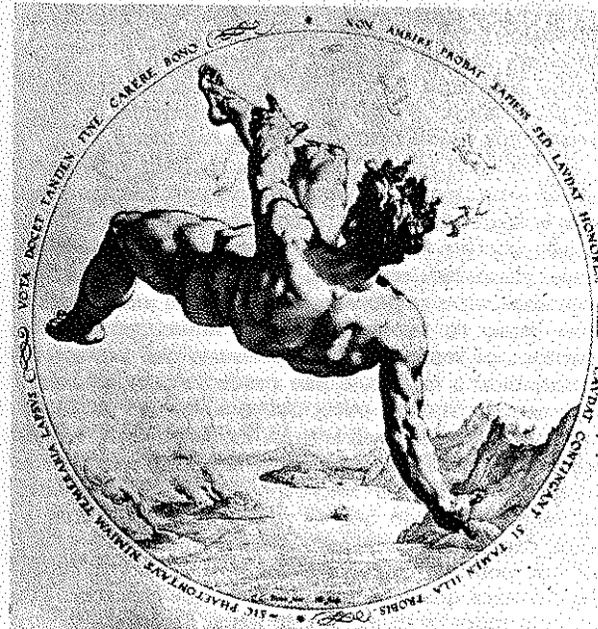
ARNOLD HAUSER
Londres

PRIMEIRA PARTE: GERAL

I. O CONCEITO DE MANEIRISMO

1. Redescoberta e reavaliação

A reabilitação de um estilo mal interpretado ou negligenciado não ocorre sem uma boa razão, e nada há de casual ou de arbitrário na reabilitação do maneirismo, o último período artístico a ser redescoberto e fundamentalmente reavaliado em nossa época. Sua linguagem nas artes visuais e na literatura foi em grande parte esquecida e teve de ser reaprendida, e o caminho para uma melhor compreensão desse movimento não se abriu até que aprendemos a adotar uma visão mais imparcial do barroco. O primeiro passo nessa direção foi dado pelo impressionismo, cuja afinidade formal com o barroco restitui a este o favor público, solapando deste modo a autoridade todo o sistema de estética clássica que até então lhe barrava o caminho. O impressionismo, contudo, ainda guardava traços profundos do racionalismo e do realismo da arte clássica, pois permanecia dentro dos limites gerais do desenvolvimento iniciado com a Renascença; e, como o barroco estava diretamente vinculado à Renascença, era perfeitamente possível que sua redescoberta e reavaliação ocorresse em parte com base em um sistema de estética



derivado de modelos antigos e renascentistas, embora uma ampla apreciação desse estilo fundamentalmente anticlássico implicasse certo relaxamento das regras da estética clássica. Mas o maneirismo constituía um afastamento muito mais radical do ideal clássico, e sua aceitação e aprovação envolviam o impiedoso destromamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade.

O desenvolvimento do maneirismo marcou uma das rupturas mais profundas na história da arte e sua redescoberta implica uma ruptura similar em nossa própria época. Na realidade, a crise que conduziu à nossa aceitação do maneirismo foi mais profunda do que a crise da Renascença que lhe deu origem. O maneirismo assinalou uma revolução na história da arte e criou padrões estilísticos inteiramente novos; e a revolução reside no fato de que pela primeira vez a arte divergia deliberadamente da natureza. Sem dúvida, a arte não-naturalista e antinaturalista já existiam antes, mas seus criadores mal tinham consciência de seu desvio em relação à natureza, que eles certamente não pretendiam desafiar. O caminho que conduziu à reavaliação do maneirismo foi preparado pelo expressionismo moderno, pelo surrealismo e pela arte abstrata, sem os quais seu espírito teria permanecido em essência ininteligível; ao mesmo tempo esses desenvolvimentos modernos repetiram a revolução maneirista pondo um fim num crescimento anterior de naturalismo, que em ambos os casos perdurou por vários séculos. Uma reavaliação do maneirismo só era possível em uma geração que experimentara um choque como o que está associado à origem da arte moderna. Em outras palavras, não teria havido tal reavaliação não fosse o estado de espírito que tornou possível o surgimento e o desenvolvimento da arte moderna. Esta última, contudo, não é mera repetição da revolução maneirista; é mais radical do que o maneirismo, no sentido de que não só rejeita a realidade natural, não só a distorce mas até certo ponto a substitui por formas completamente imaginárias ou abstratas. Em vez de copiar objetos da experiência real, interpretando-os ou descrevendo e analisando seu impacto, procura criar novos objetos e enriquecer o mundo de experiência através de artefatos autônomos. Por mais novo e sem precedentes que isso possa parecer, há muitos paralelos entre a época do maneirismo e a nossa, e a significação que as obras daquela época adquiriram aos olhos de nossa geração parece estar antes aumentando do que diminuindo.

2. A transição dos estilos clássicos

Os períodos da arte clássica caracterizados pela absoluta disciplina da forma, pela completa penetração da realidade pelos princípios da ordem e pela total sujeição da auto-expressão à harmonia e beleza, são de duração relativamente breve. Em comparação com os períodos geométricos e arcaicos, ou os do helenismo, mesmo o período clássico da arte grega pouco durou, e o classicismo da Renascença foi um fenômeno fugaz. O classicismo da Roma imperial ou da volta do século XVIII que, em contraste com a verdadeira arte clássica, era em cada caso puramente derivativo e degenerado num formalismo rígido, foi mais duradouro, mas, nem ele, apesar de sua unilateralidade e do rigor de seus princípios, produziu uma pureza de forma tão característica como o faz a própria arte clássica. Por causa de sua natureza derivada e das tentações de romantismo e anarquia que foi mister repelir, nunca alcançaram a sinceridade e o caráter imediato dos clássicos. Talvez o classicismo seja contrário à natureza humana e requeira uma autodisciplina a que os homens não conseguem se submeter durante muito tempo. A arte de um modo geral pode ser menos uma expressão de paz interior, força e autoconfiança, e de um relacionamento direto e não problemático com a vida tal como o encontramos em momentos breves da arte clássica, do que um grito espontâneo, anímo selvagem e desesperado e às vezes apenas articulado, a expressão de um anseio irreprimível por dominar a realidade ou o sentimento de estar desesperada e desamparadamente à sua mercê.

No início do século XVII surgiu na Itália uma geração de artistas que estavam em uníssono consigo mesmos e aparentemente em completa harmonia com o mundo exterior. Por causa da harmonia e finalidade interior, chamamos seu estilo, que durou pouco mais de vinte anos, clássico *par excellence*. Porém, mesmo nesse breve lapso de tempo e naqueles limites geográficos restritos, foi somente nas artes visuais que prevaleceu incontestado e intacto, e não produziu nem na literatura nem na música obras que rivalizassem na influência sobre os desenvolvimentos estilísticos futuros, independentemente do mérito estético das criações de Leonardo, Rafael ou Michelangelo. Assim, é apenas em sentido limitado que se pode qualificar a Renascença como clássica, e permanece a questão de saber até que ponto o classicismo foi possível numa época tão dinâmica quanto a renascentista, que encerrava em seu bojo todos os fermentos da Idade Média em desin-

tegração e da crise iminente devido ao colapso do equilíbrio recém-adquirido.

Considera-se geralmente que o período clássico da Renascença terminou com a morte de Rafael; e, embora não seja de todo correto dizer, como Heinrich Wölfflin¹, que nenhum trabalho puramente clássico foi realizado após 1520, esse ano de modo algum marcou o início da decomposição, cujos sinais já eram perceptíveis muito tempo antes. Não há praticamente um mestre da Alta Renascença em quem tendências anti-clássicas não tenham se manifestado desde cedo. Leonardo, responsável pelo exemplo mais puro de arte clássica na Itália, foi em última instância um romântico. Em Rafael e Michelangelo valores e objetivos verdadeiramente clássicos foram paulatinamente a partir de sua mocidade, suplantados por tendências barrocas ou maneiristas. Por sua maneira veneziana fora qualquer outra coisa, a denominação de "clássicos" só se aplica a Ticiano com algumas reservas. Na arte de Andrea del Sarto as premonições de maneirismo são inequívocas, como são as do barroco na arte de Correggio. Assim, a mudança de estilo não se enceta com a morte de Rafael e o estabelecimento de sua escola como um corpo independente ou com o estilo final de Michelangelo e o desenvolvimento do michelangelismo. Nem todos os mestres da Alta Renascença se tornaram maneiristas, mas quase todos foram afetados pela crise estilística manierista. Gaudenzio Ferrari e Lorenzo Lotto tiveram sua parte na desintegração do estilo clássico, assim como Dosso Dossi e Correggio; Ticiano também atravessou uma fase maneirista, embora mais curta, e de menos consequência que a ruptura no desenvolvimento de, por exemplo, Jacopo Bassano. Os únicos mestres que permaneceram classicistas inflexíveis foram os de espírito mais ou menos conservador, como Fra Bartolommeo e Albertinelli. Assim, embora a tradição clássica tenha por longo tempo sobrevivido lado a lado com as novas tendências que proclamavam o advento do maneirismo ou do barroco, e embora em artistas como Andrea del Sarto, Correggio, Lorenzo Lotto e Ticiano continuassem elas a inspirar obras que eram inteiramente criativas e progressistas, o rompimento com o passado é indiscutível. O avanço estilisticamente coerente e contínuo da Renascença não poderia por mais tempo ser considerado como certo, mas foi ligado a determinadas condições. A beleza e a disciplina da forma já não bastavam, e para as novas gerações, despedaçadas por conflitos, o repouso, o equilíbrio e a or-

dem da Renascença pareciam desprezíveis, se não verdadeiramente falsos. A harmonia se afigurava irreal e morta, a falta de ambigüidade parecia supersimplificação, a aceitação incondicional das regras parecia auto-traição.

Algo terrível deve ter acontecido com essa geração, algo que a abalou em seu âmago e a fez duvidar de seus mais altos valores. Contudo, a crise deve ter em parte radicado na natureza do próprio classicismo da Renascença, pois os sintomas de ruptura com os princípios clássicos surgiram antes mesmo que as forças destrutivas às quais se poderiam atribuir aquela crise se fizessem sentir. Apesar das obras-primas produzidas pela Renascença, o senso de harmonia, os valores eternos atribuídos a suas criações e seus padrões absolutos pareciam de início ter sido um sonho, uma esperança, uma utopia, mais do que uma certa propriedade que poderia ser transmitida sem problemas às gerações subsequentes. Afora breves episódios, a completa harmonia entre sujeito e objeto, forma e conteúdo, característica da Antiguidade e da Idade Média, nunca foi novamente alcançada. Obras como a *Última Ceia* de Leonardo, a *Disputa* de Rafael ou a primeira *Pietà* de Michelangelo foram sonhos de anseios por uma vida na qual corpo e alma fossem apenas diferentes aspectos, cada qual tão precioso quanto o outro, com o mesmo propósito final. Foram produtos de uma grande arte utópica e não de um mundo harmonioso. Cedo ou tarde a ficção teria de desmoronar e, antes que isto acontecesse, apareceram fendas na edificação, sinais de dúvida, intranqüilidade e poder em declínio, evidência, em suma, de que, apesar da aparente facilidade de suas criações, o classicismo era na realidade um tremendo *tour de force*, uma realização arrancada da época pela força e não colhida como um fruto naturalmente amadurecido.

3. A crise da Renascença

Desde o fim da Idade Média a história do Ocidente tem sido uma história de crise, e os curtos intervalos entre elas sempre contiveram os germes da desintegração subsequente; foram intervalos de euforia entre períodos de miséria e sofrimento, o sofrimento do homem por causa do mundo e por causa de si mesmo. A Renascença foi um desses intervalos, mas suas bases nunca foram seguras, e assim, a arte atormentada dos maneiristas, impregnada da mentalidade de crise e tão depreciada e acusada de insinceridade e artificialidade, é

1. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock*. 1926. p. 3.

um reflexo mais verdadeiro da arte do que as ostentadas paz, harmonia e beleza dos clássicos.

Os períodos de crises são geralmente descritos como períodos de transição. Todos os períodos históricos, contudo, são períodos de transição, pois a mudança é a característica de todos eles. Nenhum tem limites fixos, o legado do passado nunca está ausente e há sempre antecipações e promessas do futuro, inclusive promessas que permanecem irrealizadas. Mas o período da crise da Renascença conhecido como maneirismo foi ainda mais transitório em seu caráter do que a maioria dos períodos na história. Ele surgiu entre duas fases relativamente uniformes da civilização ocidental, a estática — Idade Média cristã — e a dinâmica — nova época científica. Olhava para trás, para os tempos medievais de maneira às vezes condescendente e, às vezes, nostálgica, e voltou a se abeberar numa série de fontes religiosas, escolásticas e estilísticas que a Renascença havia abandonado; de outro lado, também antecipou muitas das perspectivas científicas dos séculos seguintes.

O que significamos por crise da Renascença aparece mais claramente na crise do humanismo, no questionamento da validade de toda a síntese filosófica que, tomando posição no homem e em suas necessidades espirituais, tentou reconciliar o legado da Antiguidade com o da Idade Média e reconciliar ambos com o presente. Os ideais de humanismo foram formulados em suas formas mais puras nos trabalhos de Erasmo, que falou simultaneamente como um bom cristão e um discípulo leal dos clássicos, mas, como a maioria dos humanistas, sentiu-se mais atraído pela sabedoria dos estóicos do que pela ética cristã. Nos clássicos, pregavam sobretudo o senso do valor inerente ao homem; e continuamente retornavam a eles para reforçar esse senso, que o Cristianismo depreciara tão violentamente. Acreditavam que seu verdadeiro objetivo era restaurar a confiança no caráter fundamentalmente moral do homem; mas o que tinham em mente era algo diverso da "bondade natural" de Rousseau. Seu ideal humano era aquele dos estóicos; era o produto do adiestramento e educação, o fruto da autodisciplina e do autocontrole. Para eles "ser humano" não era um presente gratuito da natureza, mas um ideal a ser buscado com empenho. Sêneca resumiu-lhes isso na frase: "Quão desprezível é o homem se não se eleva acima do humano". Nesse sentido, Goethe foi um humanista quando disse: "Todo homem deve pensar em seu próprio caminho... Só que ele não deve nunca se deixar levar, deve controlar-se; o mero instinto não é adequado ao homem" (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*).

Esta fé no homem ruuiu novamente, e das ruínas surgiu o espírito anti-humanista da Reforma, o maquiavelismo e o sentido maneirista de vida. Uma vez mais, o homem não passava de um pecador decaído, decaído ainda que não houvesse pecado. O otimismo dos humanistas baseara-se na crença na harmonia das ordens divinas e humanas, na harmonia da religião e da justiça, da fé e da moral. Mas agora de repente se proclamava que a vontade divina não era obrigada por essas considerações. Deus, arbitrária e inescrutavelmente, decretava graça ou danação, sem observar os padrões humanos do certo ou errado, bom ou mau, razão ou insensatez. A validade da ética, os padrões artísticos de valor e a segurança científica foram lançados ao cadinho juntamente com o critério humano para a salvação. O enigma da predestinação na religião tinha, como seus correlativos, o ceticismo na filosofia, o relativismo na ciência, o "padrão duplo" na política e o espírito de *je ne sais quoi* em estética.

A quinta-essência do humanismo repousa na *sequere naturam* dos estóicos. Lutero, Calvino, Montaigne, Copérnico, Marlowe e Shakespeare, tiveram todos seu papel na destruição do ideal de natureza. Por mais distantes que possam ter sido as metas e interesses de cada um desses homens em relação aos outros, eles coincidiam em suas concepções sobre a natureza do homem e da sociedade, em seu decidido nominalismo e pragmatismo, em seu relativismo e o sentido de realidade que eles desse modo expressavam. Isso era algo que nem a Idade Média nem a Renascença haviam conhecido e era um resultado do mesmo espírito anti-humanista. A crise e a parcial desintegração do humanismo na Itália desencadearam-se com a Reforma em progresso na distante Alemanha e com o movimento de reforma católico romano na própria Itália, o saque de Roma e o caos subsequente, o preparo e o progresso do Concílio de Trento, a reorientação de rotas de comércio e a revolução econômica por toda a Europa, bem como a crise econômica na área mediterrânica. As boas relações entre a Igreja e os humanistas eram permanentemente abaladas. As idéias por eles difundidas tornaram-se mais antidogmáticas e antiautoritárias e um racionalismo crescente e um forte viés anti-intelectual existiam lado a lado.

A crise do humanismo e da Renascença estava cheia de contradições, Montaigne, Maquiavel, Telésio, Luis Vives, Vesalius, Cardano, Jean Bodin etc., partilhavam todos da mesma espécie de naturalismo e empirismo, e, direta ou indiretamente, expressavam o mesmo espírito de ceticismo. Todos eles lutavam na mesma batalha

inas sur-
maquia-
ez mais,
decaído
s huma-
dens di-
justiça,
clamava
sas con-
s, decre-
s huma-
u insen-
s de va-
cadinho
alvação.
mo seus
simo na
frito de

sequere
ne, Co-
seu pa-
ais dis-
le cada
coinci-
homem
ragma-
de que
nem a
icido e
ianista.
mo na
gresso
forma
Roma
o Con-
frcio e
como
s rela-
nente-
torna-
e um
ectual

cheia
, Luis
avam
mo, e,
espíri-
atalha

contra o dogma, o escolasticismo, a lógica formal abstrata e a tradição rígida, e assim procediam em nome do mesmo princípio de razão. Nessa época paradoxal, racionalismo e irracionalismo, intelectualismo e anti-intelectualismo, iluminismo e misticismo apareciam juntos. Montaigne e Maquiavel eram rígidos racionalistas, enquanto Giordano Bruno e Agripa von Nettesheim eram irracionalistas imprevisíveis.

As tendências antiintelectuais assumiam as mais variadas formas. Um produto derivado da Reforma foi o novo espírito religioso, inclinado ao misticismo e ao êxtase. Isso era tanto uma reação contra o intelectualismo dos humanistas quanto o era o relativamente modesto mas indiscutível renascimento da filosofia medieval que ocasionalmente aflorava. Ao mesmo tempo surgiu uma certa impaciência em relação ao caudal humanista de palavras e tinta, que foi considerado hostil à vida. Desse ponto de vista *Dom Quixote*, como já foi salientado², pode ser encarado como uma denúncia do mundo de papel dos humanistas. O antiintelectualismo foi acima de tudo uma revolta contra o domínio da razão na filosofia, na ciência e na moral; mas também expressou oposição aos princípios da ordem, da proporção e da subserviência às regras, e emergiu como tal na estética anticlássica do maneirismo.

Também anti-humanista no caráter foi a abolição do equilíbrio entre corpo e alma, espírito e matéria. O preceito *sequere naturam* equivalia ao princípio *mens sana in corpore sano*, ou seja, equilíbrio entre alma e corpo; esteticamente isso implicava o perfeito equilíbrio de forma e conteúdo, a total absorção do conteúdo na forma. Na nova arte que rompeu com os princípios da Renascença e do humanismo o conteúdo irrompe completamente, despedaça e distorce. Se, contudo, se deseja atrair a atenção para a beleza física e a ordem, a forma torna-se uma entidade independente por sua própria conta, e é o conteúdo que é violado, posto em cadeias e, assim maltratado, conduz ao formalismo. Com tudo isso, toda a linguagem formal da Renascença permanece em vigor: seus métodos de composição, ritmo linear, estrutura monumental, poderoso sentido de movimento, seus grandiosos tipos humanos e cenários impressionantes. Mas todo esse imenso aparato perdeu o significado que possuía no período clássico. As formas permanecem as mesmas, mas se acham em conflito com os impulsos que movem a nova geração, e em consequência ficam com-

2. SPITZER, Leo. "Linguistic Perspectivism in the Don Quijote" *Linguistic and Literary History*. 1948. pp. 51/52.

prometidas, convertem-se em uma concha vazia e finalmente se desintegram. Assim, a nova geração indolentemente levou a cabo o que fora seu objetivo real desde o início — o colapso do estilo clássico; e o que já havia conseguido em parte diretamente pela deformação e distorção das formas clássicas ela indiretamente completou por meio desse desvio. Os dois caminhos se encontraram. Numa revolução estilística dessa magnitude nenhum outro resultado era concebível.

A perfeição formal da Renascença clássica fora obtida com o auxílio de uma supersimplificação; a completude de expressão e a perfeita harmonia de forma teve que ser paga pelo encurtamento do conteúdo espiritual. As limitações dessa arte não precisaram esperar para serem demonstradas por sua incapacidade de satisfazer às necessidades da nova geração. Os trabalhos de Rafael, Fra Bartolommeo ou Andrea del Sarto, compostos dentro das fronteiras do ideal da beleza formal, não se quadravam completamente, mesmo na época em que foram concebidos, com os problemas que estavam atormentando o espírito do homem ocidental. Sua harmonia despreocupada, seu desligamento imperturbado dos acontecimentos, sua objetividade impassível, a completa estabilidade e equilíbrio de sua forma eram anacrônicos desde o início e nunca tiveram qualquer ligação verdadeira com a realidade. Os clássicos antigos haviam nascido de um esquema de coisas relativamente simples, em que os interesses pelo outro mundo, o subjetivismo e o simbolismo do Cristianismo, o conflito entre realismo e nominalismo e o dualismo entre corpo perecível e alma imortal ainda não eram conhecidos. Os homens da Renascença do período clássico acreditavam na possibilidade de retornar à objetividade dos antigos, ao culto grego do corpo e ao estoicismo romano, ajustando-se assim completamente a este mundo, embora permanecessem seres espirituais dirigidos para a vida do além. Isso mostrou-se ilusório.

Uma das ficções da Renascença era que alma e corpo, as exigências morais do homem e as exigências de seus sentidos, formavam uma unidade harmoniosa ou eram de algum modo conciliáveis, sem qualquer conflito grave. Nisso havia uma relíquia do ideal grego de *kalos k'agathos* e da crença estoica na capacidade de controle racional das paixões, dos sentidos, do corpo. A crise da Renascença começou com a dúvida sobre se seria possível conciliar o espiritual com o físico, a busca da salvação com a busca de felicidade terrena. Por isso, a arte maneirista — e este é provavelmente seu aspecto mais singular e característico — nunca en-

frenta o espiritual como algo passível de ser totalmente expresso em forma material. Ao invés disso, considera-o tão irredutível à forma material que só pode ser sugerido (nada mais que sugerido) pela distorção da forma e pelo rompimento das fronteiras.

As épocas de ouro são os sonhos acalentados pelo gênero humano. Na história há momentos felizes, mas não períodos felizes. Verificamos em geral que a insegurança e o medo prevaleciam em períodos tidos como harmoniosos e isentos de conflitos, e que as pessoas que viveram em tais épocas não só estavam insatisfeitas com elas, mas não tinham motivo para sentir algo diferente. Todavia, se compararmos a Renascença com períodos anteriores ou posteriores, não poderemos deixar de reconhecer os sinais de serenidade, aceitação de vida e autoconfiança, embora não faltem aspectos negativos. Uma perspectiva mais livre, mais jubilosa, sucedeu à disciplina medieval e à restrição cristã ao gozo da vida e permitiu ao indivíduo, agora relativamente independente e livre das algemas da tutela clerical, tornar-se cômico de suas potencialidades. A crise do humanismo e da Renascença foi uma reação contra essa relativa liberdade e frivolidade. A *jolie-de-vivre* e o senso de harmonia estavam solapados pela dúvida, à espreita sob o otimismo renascentista jamais inteiramente sólido e seguro. Não temos que esperar a dramática revolta do envelhecido Michelangelo contra a mundanidade da Renascença, ou a melancolia de Tasso, em quem Galileu infelizmente não notou a alegria, a auto-segurança e a razoabilidade de Ariosto³, ou as explosões de angústia como aquela da bela estância de *Jerusalém Libertada* que Rousseau tornou famosa:

*Temerò me medesimo, e, da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre a presso**

Mesmo o despreocupado e temperado Ronsard tem linhas como:

*Ah, et en lieu de vivre entre Dieux,
Je deviens homme à moi-même odieux** (Élégie à Belot).*

O sonho renascentista de um idílio divino na terra estava acabado. A humanidade ocidental passava por uma "tremenda revolta"⁴ e o quadro do mundo eri-

3. GALILEI, G. *Considerazioni al Tasso*. Ed. Mestica, 1906.

* Temeré a mim mesmo e, de mim mesmo / Sempre fugindo, estarei sempre por perto. (N. da T.)

** Ah, em lugar de viver entre Deuses, / Torno-me um homem odioso a mim mesmo. (N. da T.)

4. DVORÁK, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924. p. 270.

gado pela Antiguidade clássica, pela Idade Média e pela Renascença encontrava-se em colapso.

4. Tentativa de uma definição

O anti-humanismo, como filosofia de vida e história, teve sua contrapartida na arte, sendo suas tendências anti-renascentistas tão preponderantes que o movimento poderia chamar-se de "Contra-Renascença"; não fosse o desejo de enfatizar sua independência e caráter positivo, e não estivesse o rótulo de "maneirismo" por demais firmado para ser suplantado. A principal objeção ao termo "maneirismo" é a sugestão depreciativa que ainda se lhe apegava decorrendo daí que sua aplicação aos trabalhos dos grandes mestres ainda causa certo choque. Outra objeção é que o conceito do maneirístico pode facilmente ser confundido, e realmente o é com freqüência, com o do amaneirado, que pode ser, mas não necessariamente, associado ao maneirismo. As duas coisas são distintas. Maneirismo pertence à terminologia do historiador da arte e define um tipo; amaneirado é matéria de juízo estético, ou seja, é parte da terminologia da crítica. Reconhecidamente há uma considerável área de superposição, mas não há necessariamente conexão entre ambos. Existe por certo uma propensão nos artistas maneiristas para uma forma amaneirada de expressão, mas não há neles compulsão para sacrificarem a individualidade a uma fórmula e parecerem forçados e bizarros.

Por fácil que pareça fazer uma lista das características mais ou menos marcantes do maneirismo ou apresentar uma impressionante descrição parcial do fenômeno sem pretender a perfeição ou penetrar no âmago do assunto, chegar a uma definição exaustiva de maneirismo assim como captar sua essência é muito difícil. Apesar da literatura cada vez mais volumosa sobre a matéria, nada há no gênero. Mesmo as contribuições mais úteis prenderam-se apenas a aspectos isolados, embora notáveis, enquanto outras são mais interessantes e estimuladoras do que convincentes; algumas não levam suficientemente em conta as condições dadas ou se alicerçam em suposições historicamente insustentáveis, e, g., em idéias incorretas sobre o tempo necessário aos desenvolvimentos religiosos para seu impacto nas circunstâncias predominantes.

Das tentativas que têm sido feitas para enfrentar o problema, a mais importante é a de Walter Friedländer.

Para ele o maneirismo é basicamente "anticlássico"⁵, isto é, emancipado de normas irracionais e artificiais, em oposição à arte da Alta Renascença, cujas características considera-se que sejam a objetividade, a regularidade e a normatividade, baseadas em padrões intemporais e universalmente válidos e no afastamento de tudo o que é meramente acidental e arbitrário. Por valioso que isso possa ser como ponto de partida para uma análise do maneirismo, é inadequado se sua unilateralidade for mantida e aplicada irrestritamente. Pois apenas declarar que o maneirismo é anticlássico, sem declarar que ele é clássico ao mesmo tempo, não nos diz muito ao mesmo tempo que restringe e distorce a verdade. Da mesma forma, é apenas meia-verdade descrever o maneirismo como artificial e formal ou irracional e bizarro, pois ele possui tantos aspectos naturalistas quanto não-naturalistas e seus elementos racionais não são menos importantes do que seus elementos irracionais. Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis.

Além disso, o "anticlassicismo" de Friedländer, à parte sua unilateralidade e particularidade, está limitado a uma única característica negativa do maneirismo. Uma descrição inteiramente satisfatória do estilo poderia, contudo, estabelecer algo positivo sobre ele, indicando o que ele é mais do que ele não é. Acima de tudo, deveria enfatizar a tensão entre os elementos estilísticos conflitantes que encontram sua pureza e sua expressão mais notáveis no paradoxo. De qualquer modo, a idéia de paradoxo poderia fornecer as bases de uma definição que tentasse cobrir a maior parte do fenômeno em questão e ao mesmo tempo fazer justiça a seus traços estilísticos positivos e originais, em lugar de apenas contrastá-los com outros estilos artísticos. À primeira vista é uma qualidade excêntrica e picante, jamais ausente em qualquer trabalho maneirista, por mais profundo e sério que seja, que se expressa no paradoxo. Um certo quê picante, uma predileção pelo sutil, pelo estranho, pelo rebuscado, pelo confuso e estimulante, pelo pungente, pelo audacioso e pelo

5. FRIEDLÄNDER, Walter. "Die Entstehung des anticlassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520". *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1925. v. 46.

provocante, são características da arte maneirista em todas as suas fases e constituem a marca distintiva dos mais diversos de seus representantes. Elas podem ser notadas nos precursores, como Lorenzo Lotto, Gaudenzio Ferrari e Pordenone, nos discípulos de Rafael e nos sucessores de Michelangelo, e são características dos primeiros maneiristas, como Pontormo, Rosso e Beccafumi, bem como dos posteriores, como Primaticcio e Tibaldi. Estão presentes nos maiores mestres, como Tintoretto e El Greco, e, nos últimos representantes do movimento, como Bloemaert e Wtewael, estão mais acentuadas que nunca. É frequentemente esse picante — um desvio galhofeiro e compulsivo do normal, uma qualidade alegre, agitada, ou um trejeito atormentado — que primeiro denuncia a natureza maneirista de um trabalho. O sempre exibido virtuosismo contribui grandemente para esta malícia. Uma obra de arte maneirista é sempre uma peça "de bravura", um truque triunfante de prestidigitação, uma exibição de fogos de artifício com centelhas e cores volantes. O efeito depende do desafio do instintivo, do ingenuamente natural e racional e da ênfase dada ao obscuro, ao problemático, e da natureza ambígua, incompleta do manifesto que aponta para seu oposto, o elo latente e faltante na corrente. Uma beleza demasiado bela torna-se irreal, uma força demasiado forte torna-se acrobática, demasiado conteúdo faz perder todo o significado, uma forma independente de conteúdo torna-se uma concha vazia.

O paradoxo em geral implica uma vinculação de inconciliáveis, e *discordia concors*, o rótulo frequentemente aplicado ao maneirismo, indubitavelmente reflete um elemento essencial nele. Seria superficial, entretanto, encarar os elementos conflitantes que compõem uma obra de arte maneirista como simples jogo com a forma. O conflito expressa o conflito da própria vida e a ambivalência de todas as atitudes humanas; em suma, expressa o princípio dialético subjacente ao conjunto da perspectiva maneirista. Esta assenta, não apenas na natureza conflitante de uma experiência ocasional, mas na ambigüidade permanente de todas as coisas, grandes e pequenas, e na impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa. Todos os produtos do espírito devem portanto mostrar que vivemos num mundo de tensões irreduzíveis e opostos mutuamente exclusivos e no entanto interconectados. Pois nada neste mundo existe de maneira absoluta, e o oposto de toda realidade é também real e verdadeiro. Tudo se expressa em extremos opostos a outros extremos, e é somente através desse pareamento para-

doxal de opostos que a afirmação significativa é possível. Essa aproximação paradoxal não significa, entretanto, que cada afirmação seja a retração da última, mas que a verdade tem inerentemente dois lados, que a realidade é bifronte e que aderir à verdade e à realidade implica evitar toda supersimplificação e abrange coisas em sua complexidade.

Idéias, sentimentos e afirmações paradoxais são sempre possíveis, é claro, e encontram-se na arte e na literatura de todos os períodos. O que torna o maneirismo notável a esse respeito é que ele é incapaz de enunciar seus problemas a não ser sob a forma paradoxal. Assim, o paradoxo deixa de ser mero jogo de palavras e idéias, um artifício retórico ou uma exibição do saber, embora raramente possa redundar em muito mais do que isso.

As raízes paradoxais do espírito da época estão mais vividamente ilustradas na doutrina protestante da predestinação. Ser escolhido sem mérito, é o paradoxo moral religioso por excelência. As palavras de Lutero "A fé precisa aprender a não confiar em nada", são apenas outra versão do *credo quia absurdum*, que é a fórmula básica da fé — certamente sem certo conhecimento, o paradoxo supremo. Essa idéia dominou o pensamento de todos os grandes filósofos religiosos, desde os Pais da Igreja até Pascal e Kierkegaard. A doutrina da predestinação foi apenas a afirmação mais extremada da crença de que a salvação, a graça, a justificação e a honradez eram insondáveis e inacessíveis à razão humana. A própria fé é paradoxal para a alma, e quanto mais diferenciada e crítica é uma época, mais paradoxal ela se torna — paradoxal não somente na acepção da palavra dada por Kierkegaard, a saber que isto é absurdo, ou seja, inconcebível à razão, que o absoluto deve manifestar-se no tempo, que o eterno e o intemporal devem intervir no tempo e na história, e que o gênero humano deveria compartilhar da graça; paradoxal não apenas no sentido da doutrina da predestinação, de acordo com a qual existiam e devem existir aqueles aos quais a graça foi predestinada; mas também no sentido de Tolstói e de Dostoiévski, ou seja, que não só não havia critério moral para a graça, mas que realmente havia também um conflito entre graça e moral; pois na mitologia de Dostoiévski, depois de Mishkin e Aliosha, são os maiores pecadores, Mitia Karamazov, Rogozhin, Stavrogin e Raskolnikov, que estão mais certos da salvação. Para ver como esses paradoxos da fé estão próximos das idéias do mundo maneirista, basta recordar a frase de Lutero numa carta a Melancthon:

"Seja um pecador e peque corajosamente... estamos presos ao pecado enquanto estamos aqui". Ele torna-se completamente paradoxal quando acrescenta: "Tome cuidado para ser tão puro que não seja afetado por nada... (pois) o maior pecado vem em todos os tempos do que é melhor". A fé nega não apenas a lógica, mas também a moralidade; ela abole a idéia do pecado.

Contudo, na época do maneirismo não foi somente o protestantismo que criou paradoxos com sua doutrina de escolha irracional do eleito. Abundavam paradoxos no campo da economia, com a alienação do trabalhador em relação a seu trabalho; no da política, no da política, com seu "padrão duplo" de moralidade, um para o príncipe e outro para os súditos; na literatura, com o papel principal atribuído à tragédia, que criou um correlativo para a "predestinação do eleito", com a idéia da culpa sem pecado e com a descoberta do humor, que capacitava o homem a ser observado e julgado sob dois aspectos diferentes e contraditórios. Na estrutura cultural dessa época nada pode ser reduzido a uma fórmula simples e direta; toda atitude está associada a seu oposto. Mas seu traço mais notável não é a presença simultânea e a proliferação de contradições, mas a falta freqüente de diferenciação entre elas e sua permutabilidade. Há um dito de Kierkegaard que ilustra essa espécie de paradoxo: "Um homem reza a Deus na verdade", diz ele, "embora seja um ídolo que ele adore, e outro reza ao verdadeiro Deus na inverdade, e por isso na realidade adora um ídolo"⁶.

A idéia de Kierkegaard, que se tornou a base e o ponto de partida do existencialismo, ou seja, que o pensamento abstrato, sistemático, visto em sua forma mais pura em Hegel, nada tem a ver com a questão real de viver e em particular com as dificuldades e problemas logicamente insolúveis de nossas vidas reais, fornece em certa medida uma chave para o clima intelectual do maneirismo. Quando nos havemos com nossas tarefas, dificuldades e problemas diários, nós o fazemos de modo totalmente assistemático e ilógico. O processo é o de um contínuo ter em mente as dificuldades, um costear os rochedos da vida em vez de um claro afastar-se delas em geral. Os artistas e escritores do período maneirista não só estavam cônscios das contradições insolúveis da vida, na realidade enfatizavam-nas e intensificavam-nas; preferiam reiterá-las e atrair a atenção para elas do que encobri-las ou ocul-

6. KIERKEGAARD. *Gesammelte Werk*, 1910, f.º VI, p. 276.

as. O fascínio que a natureza paradoxal e a ambigüidade de tudo exercia sobre seus espíritos era tão grande que eles isolavam as qualidades contraditórias das coisas, cultivavam-nas como artistas e tentavam perpetuá-las e convertê-las na fórmula básica de sua arte.

De um lado, eles levavam em inteira conta a inadequação do pensamento racional e calculavam que a realidade normal, a realidade de todos os dias, fosse esgotável e desafiasse a síntese racional. De outro, apesar de seu irracionalismo e de seu ceticismo básico, não podiam renunciar às artes da razão, brincando com problemas, lançando-os para o alto e tornando-os pegá-los. Estavam desenganados com o pensamento especulativo e ao mesmo tempo se lhe apegavam; não depositavam grandes esperanças na razão, mas permaneciam *raisonneurs* apaixonados, assim como questionavam continuamente a legitimidade de seus apetites sexuais e eram continuamente lançados de volta a eles. Sentiam-se mais verdadeiramente eles próprios ora nas manifestações mentais de sua natureza, ora nas manifestações físicas, ora nas racionais, ora nas instintivas; e acabavam por encontrar a mais verdadeira auto-expressão na disposição contraditória de suas naturezas e na irreconciliabilidade de seus impulsos. Usavam o paradoxo, por mais questionável que esse método pudesse ser, como a única forma possível de expressar aquilo que de outro modo dificilmente seria expressável. Talvez tenham sabido ou sentido que este era um jogo traiçoeiro e perdedor, marcado com o selo da inadequação trágica, e que enquanto filosofia não os levaria muito longe, mas apesar disso prosseguiram, fascinados por ele.

O que se pode fazer com a índole de uma época cujas criações nasceram em sua maior parte sob o signo desse modo de pensar extraordinariamente fascinante mas coquete e complacente? O irracionalismo, que na filosofia e na ciência conduz à "destruição da razão" e à falência intelectual, evidentemente não impede a criação de obras de arte significantes, um fato descuidado pelos críticos que apontam severamente seus perigos no campo da teoria. A ala esquerda da crítica da arte, embora reconhecendo corretamente que há uma relação causal entre filosofia de vida, idéias políticas e atitude social, por um lado, e a criação artística, por outro, sucumbe não raro ao erro de concluir que padrões indiscutivelmente altos no primeiro domínio devem conduzir inevitavelmente a padrões

7. A idéia é tirada de Georg Lukács.

do mesmo modo altos no segundo. Contudo, o fenômeno pelo qual um homem bom pode ser um mau músico e vice-versa, não é desconhecido no nível social. A inteligência artística é muito diferente da teórica, e o paradoxo, como o irracionalismo em geral, significa algo muito diferente para o artista e para o filósofo. Não obstante, é o maneirista menor que mais freqüentemente sucumbe ao paradoxo estereotipado, vulgar e mecânico. Mas tanto os maiores artistas dessa escola, para os quais essa é uma fonte adicional de força, quanto os menores, para os quais ela é um perigo, utilizam-no com evidente satisfação. Rosso, Parmigianino, Tintoretto e El Greco fazem uso tão abundante dessas formas paradoxais quanto Spranger, Bloemaert, Callot e Bellange; e os trabalhos de Tasso, Shakespeare e Cervantes arraigam-se tão profundamente nas idéias e imagens paradoxais quanto os de Marino, Góngora ou John Donne.

5. A unidade do maneirismo

Ao passo que na concepção de Walter Friedländer a essência do maneirismo reside no anticlassicismo, para Max Dvorák ela reside na espiritualidade, na perspectiva sobrenatural, metafísica e essencialmente religiosa, em oposição ao empirismo da nova época científica. Dvorák exagera um pouco o peso do imaginalismo, mas não negligencia outro fator que existiu lado a lado com o impulso maneirista para espiritualizar e sublimar. Na distinção que traça entre seus aspectos "indutivo" e "dedutivo" reconhece o papel essencial desempenhado nele pela experiência direta e sensual da natureza. Ele bem sabe que o além-mundano não é o todo do maneirismo, que este não constitui um simples retorno à Idade Média e que, além de um Tintoretto e de um El Greco, ele produziu um Breughel e um Bassano e que Tasso e Cervantes se moveram dentro da mesma estrutura. Não obstante, admite uma sobrepujante tendência espiritual no maneirismo, e nisso erra apenas na medida em que o espiritualismo maneirista não era tão especificamente religioso, como pretende, como era geralmente intelectual. A visão com que o maneirismo está em contínua luta é obviamente de uma natureza supra-sensível; ele nunca é completamente absorvido na forma, nunca é completamente dominado, mas é sempre sugerido e produz a tensão que Dvorák, sob a influência do antipositivismo e do antimaterialismo de sua geração, chama "espiritual" e não é capaz de esclarecer exceto

como uma inquietação essencialmente religiosa. Na realidade, todavia, essa tensão não é invariavelmente dirigida ao além-mundano e não é sempre de origem religiosa ou mística. Aparece não somente em artistas como Tintoretto e El Greco, mas atrás da "armadura de reserva"⁸ tão característica da forma cortês do maneirismo, também em artistas tão mundanos quanto Bronzino e Parmigianino; e não é menos discernível no naturalismo aparentemente sem exigência intelectual de Breughel e Bassano do que no intelectualismo acadêmico de Vasari e Salviati. A arte dos "pintores camponeses" maneiristas é por certo mais espiritual, menos ingênua, porque é menos homogênea e mais profundamente afetada por um princípio imaterial claro, embora apenas indiretamente perceptível, do que a dos grandes idealistas da Alta Renascença. O imaterialismo da arte maneirista não implica necessariamente uma renúncia ascética do mundo, um sentido platoniano ou cristão de transcendentalismo, mas meramente um estado de espírito incapaz de encontrar tranquilidade em qualquer forma objetiva da realidade e que percebe o mundo e o eu, os sentidos e o espírito, como inextricavelmente entrelaçados e relativos uns aos outros. O mundo deve por isso trazer a marca do espírito, o elemento ao mesmo tempo formativo e distorcedor; ele não poderia e não deveria ser feito de modo a parecer livre da oposição do espírito.

Numa discussão da teoria do maneirismo de Dvorák, Rudolf Kautzsch⁹, perguntou o que há realmente de comum entre as duas tendências do maneirismo chamadas "indutiva" e "dedutiva", representadas, de um lado, por Breughel e os naturalistas definidos da escola e, de outro, por El Greco ou mesmo por Bronzino. Indaga se existe realmente qualquer conexão estilística entre eles; duvida de que artistas como Breughel e El Greco, para não falar de Shakespeare e Cervantes, possam ser classificados de maneiristas, e gostaria de restringir o termo àqueles que "de algum modo realmente manifestam uma 'maneira'". A seu ver, o termo "maneirismo" não é com certeza aplicável à arte do período todo que é assim denominado. Ele elogia a penetração de Dvorák ao discernir o fato de que a espiritualidade de Michelangelo e Tintoretto os levou a uma oposição à Renascença, mas critica-o por tratar esse espiritualismo, o naturalismo ou, como pode ser o caso, o formalismo da *maniera*, como ten-

8. Cf. WILHELM PINDER, "Zur Physiognomik des Manierismus", *Ludwig Klages-Festschrifts*, 1932.

9. KAUTZSCH, Rudolf, "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", *Belvedere (Forum)*, 1925, v. VII, n. 1, pp. 10-12.

dências igualmente importantes do estilo em questão. Pretende também que as tendências contrastantes que Dvorák chama de "dedutiva" e "indutiva" sempre existiram, e diz que, se no maneirismo elas se apresentam mais agudamente diferenciadas do que algures Dvorák nos deve uma explicação por que isso aconteceu. Entretanto, não é correto dizer, como Kautzsch que esse contraste sempre existiu e que no maneirismo nos defrontamos com uma forma mais acentuada de um fenômeno familiar através das idades. O conflito dos elementos estilísticos no maneirismo é de um tipo muito especial; a sensualidade e o transcendentalismo, o naturalismo e o formalismo, nunca haviam sido antes tão intimamente associados no mesmo período — e constitui mérito de Dvorák ter discernido e enfatizado isso. Kautzsch só está certo na medida em que a simples afirmação da antítese que Dvorák descobriu na devoção simultânea do maneirismo ao mundo e seu desvio dele não é explicação. A questão, entretanto, não é respondível pelo método artístico-histórico usado em sua crítica.

O mais importante dos problemas suscitados por Kautzsch, que é possível tratar em termos puramente artístico-históricos, diz respeito à unidade do maneirismo durante todo o século. É um estilo essencialmente uniforme peculiar a toda a época estudada por Dvorák e característico de todo um período de desenvolvimento? É, cabe perguntar, num espírito de lealdade ao ponto de vista de Dvorák maior do que o seu próprio, um estilo que nas artes visuais inclui o período da segunda década do Cinquecento até o final do século, e na literatura vai do aparecimento de Tasso ao declínio do conceptismo e do preciosismo? Devem todos os artistas afetados pelo maneirismo ser considerados maneiristas? Podem os grandes artistas em cujo desenvolvimento o maneirismo foi somente um entre vários fatores e cuja obra obviamente se estendeu além dos limites do maneirismo ser encarados como representantes do estilo? Pode o período todo em que a arte maneirista existiu e floresceu, embora ela certamente não tenha prevalecido sem competição, ser descrito como maneirista? É possível falar de forma significativa e inambígua de maneirismo à vista do desenvolvimento de diferentes tendências maneiristas? Em suma, é o maneirismo uma concepção significativa focalizada sobre a essência de uma época ou uma simples descrição sumária de um certo número de fenômenos artísticos sem estrito relacionamento entre a Renascença e o Barroco?

Pode-se com razão alegar que não existe algo como uma definição clara e exaustiva de maneirismo, mas a mesma alegação cabe com respeito a todos os outros estilos, pois não há nem pode haver tal coisa. Há sempre uma propensão centrífuga na natureza de qualquer estilo que inclua uma certa variedade de fenômenos sem ajustamento rigoroso. Todo estilo manifesta-se em graus variáveis de clareza em diferentes trabalhos, havendo poucos, se é que existe algum, que preencham completamente o ideal estilístico. Mas a própria circunstância de ser o padrão detectável somente em graus variáveis de aproximação em obras individuais torna o conceito estilístico essencial, pois sem ele não haveria possibilidade de associar trabalhos diferentes uns com os outros, nem teríamos quaisquer critérios para avaliar sua significação na história do desenvolvimento, o que não é de modo algum o mesmo que sua qualidade artística. A importância histórica de uma obra de arte reside em seu relacionamento com o ideal estilístico a que parece empenhado em alcançar e que fornece a norma pela qual pode ser julgada sua natureza original ou derivada, progressiva ou retrógrada. O estilo não tem outra existência exceto os vários graus de aproximação no sentido de sua realização. Tudo o que existe de fato são obras de arte individuais, diferentes fenômenos artísticos diferindo em seu propósito. O estilo é sempre uma ficção, uma imagem, um tipo ideal.

Quando a variedade dos fatores envolvidos é tomada em consideração, o Barroco, o Quatrocentos ou até o conceito de gótico ou de romantismo parecem tão incoerentes e difíceis de serem reduzidos a um denominador comum como o maneirismo. Não obstante, mal cabe duvidar que seja sensato e útil aplicar esses conceitos em conexão com os fenômenos artísticos aos quais eles se referem. O maneirismo, como um movimento, é realmente mais uniforme, contínuo e coerente do que o barroco, e incomparavelmente mais homogêneo do que o romantismo, com todas as suas variações nacionais e locais. Caravaggio, Carracci, Bernini, Rubens, Rembrandt, Poussin e Velásquez não são menos a mesma espécie de artistas "barrocos" do que Pontormo, Vasari, Tintoretto, Breughel, El Greco e Spranger são a mesma espécie de artistas "maneiristas". A recusa de buscar o que é comum às várias tendências e personalidades, seja do barroco ou do maneirismo, deixar-nos-ia com um vago nominalismo que tornaria impossível o conceito de um estilo artístico e excluiria a literatura da história da arte em qualquer sentido real do termo. Ficariamos sem fun-

damentos para construir e sem princípios para diferenciar entre uma síntese perfeita e uma arbitrária.

A utilidade do conceito de estilo é que ele estabelece uma unidade onde aparentemente não existe unidade, mas onde a coerência artística das obras envolvidas é maior do que a divergência entre elas. A pior confusão no tratamento histórico do maneirismo foi um resultado de sua sobreposição em algumas fases de desenvolvimento com a Renascença e o Barroco. Artistas facilmente identificáveis como maneiristas têm sido reivindicados ora por um, ora por outro desses estilos, que durante algum tempo existiram lado a lado e ultrapassaram os limites um do outro. Mas investigações mais estritas revelaram maiores diferenças entre eles e os efetivos representantes da Renascença do que entre eles e outros maneiristas, com quem estavam ligados, não somente por contatos externos, mas por um propósito comum.

O maneirismo permaneceu o estilo dominante na arte por setenta ou oitenta anos após a morte de Rafael. Durante esse período há fenômenos artísticos que têm pouco ou nada a ver com o maneirismo, mas eles são raros; e há tanto mais justificativa para falar de maneirismo, como o estilo predominante do período, quanto dificilmente algum artista importante ou progressista deixou de ser influenciado pelo movimento, por seus problemas culturais e pela revolução do gosto associada a ele. Os artistas individualmente foram por certo maneiristas em graus variáveis, pois desde o fim da Idade Média e da Renascença haviam participado de certa forma de outros estilos e iriam no futuro ser clássicos, românticos ou naturalistas. Michelangelo, para citar o exemplo mais controverso, pode indubitavelmente ser descrito como maneirista em certas fases de seu desenvolvimento, embora em nenhuma época de sua vida tenha sido exclusivamente um maneirista e as características não-maneiristas de sua arte sejam certamente mais notáveis do que as denominadas maneiristas; e esse modo de ver permanece inafetado, embora em outros artistas, como Tintoretto ou El Greco, as mesmas características maneiristas figurem entre as mais significativas. É só com reservas que qualquer grande artista, assim como um artista médio ou menor, pode ser classificado sob qualquer estilo particular, seja ele maneirista, barroco ou renascentista. Michelangelo irrompe através da estrutura do maneirismo, não porque fosse um gênio incomparável e único, e não porque o maneirismo, considerado como um estilo derivado e decadente, fosse desapropriado para ele, mas porque nenhum in-

divíduo, seja ele importante ou não, complicado ou simples, pode ser ajustado a uma categoria abstrata, como o é todo estilo artístico, e ainda conservar sua identidade como personalidade espontânea e criativa. Mas a questão do relacionamento entre um estilo e a personalidade do artista pertence mais ao campo da psicologia da arte do que ao da história do estilo. O que nos interessa aqui é o fato de que a partir da terceira década do Cinquecento prevaleceram peculiaridades estilísticas comuns às obras dos artistas mais variados, e isso justifica o conceito de um estilo individual claramente distinguível do renascentista e do barroco. Diante disso é secundário se uma ou mais obras de Michelangelo ou de qualquer outro mestre apresentam maior ou menor número dessas características, ou se o referido mestre seguiu a corrente maneirista durante uma fase mais longa ou mais curta de seu desenvolvimento.

A era do maneirismo começa com uma notável falta de uniformidade estilística. As tendências derivadas diretamente da Alta Renascença encontram-se muitas vezes indissolúvelmente emaranhadas com outras que proclamam o advento do maneirismo, por um lado, e do barroco, por outro. No início do período maneirista e barroco as tendências acham-se tão cerradamente entrelaçadas quanto no seu final. Nos últimos trabalhos de Rafael e Michelangelo ambos mal se distinguem um do outro e mesmo nesse estágio inicial o apaixonado expressionismo do barroco compete com o refinamento intelectual do maneirismo. Os dois estilos pós-clássicos começam com a crise intelectual das primeiras décadas do século — o maneirismo como expressão do conflito entre os impulsos espirituais e sensuais da época, o barroco como resolução desse conflito em bases de emoção espontânea. Este último não foi aceito nessa época, mas por fim prevaleceu após os setenta ou oitenta anos de domínio maneirista. Alguns críticos explicam o maneirismo como uma reação contra o barroco primitivo, e o alto barroco como um contramovimento que então suplantou de novo o maneirismo¹⁰. Nesse caso, a história da arte do século XVI seria um choque repetido entre o barroco e o maneirismo, com um êxito inicial a favorecer o último e uma vitória final do primeiro. Mas então o barroco primitivo deveria ter precedido o maneiris-

10. PINDER, Wilhelm, *Das Problem der Generation*. 1926. p. 140. — *Die deutsche Plastik vom aufgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. 1928. I, p. 252.

mo, o que não aconteceu, e o maneirismo não teria sido mais do que uma fase passageira¹¹.

Nenhum paralelo à coexistência de estilos do século XVI — o renascentismo, o maneirismo e o início do barroco — existira anteriormente. Houvera, é claro, diferenças estilísticas correspondendo a tendências e escolas de graus variáveis de progressividade, e classes de público de diferentes graus de educação. Houve a arte realmente criativa da *elite* intelectual e uma arte qualitativamente inferior e retrógrada dos semi-educados, mas diferenças nítidas de estilo desacompanhadas de diferenças qualitativas nunca tinham coexistido antes. Tais divergências estilísticas implicam uma consciência de estilo que se torna evidente quando os artistas se desviam pela primeira vez conscientemente da natureza e assumem uma atitude crítica em face da tradição — em outras palavras, com o advento do maneirismo. Previamente os artistas não eram conscientes da tendência estilística de seu próprio período, tomando-a como indiscutível, como um assunto que não requeria explicação ou reflexão, pois não tinham consciência de que lhes fosse dada qualquer escolha. Mas, com o maneirismo, o estilo tornou-se um programa, e portanto problemático. A arte dos períodos anteriores, e em particular a da geração imediatamente precedente, a do classicismo da Alta Renascença, converteu-se em matéria de deliberação a cujo respeito os artistas precisavam tomar posição; com isso o fenômeno do historicismo fez sua aparição no campo da arte. Os homens adquiriram consciência da história e do fato de serem condicionados pelas circunstâncias históricas de seu tempo e isso havia de tornar-se um fator vital no desenvolvimento artístico. Os períodos estilísticos anteriores também se colocavam numa relação de dependência ou oposição diante da arte dos períodos precedentes, mas no maneirismo há um esforço deliberado para recapturar algum estilo mais antigo, que ou é encarado como um modelo ou é acompanhado por um desvio intencional e amiúde ostentoso. Com isso a arte perde sua natureza não-problemática e daí por diante seu relacionamento espontâneo, ingênuo com as formas anteriores fez-se cada vez mais raro. Assim, para o maneirismo, a arte de seu tempo parece vinculada a uma situação histórica particular e a arte do passado parece-lhe ter sido, da mesma forma, o

11. Esta teoria indefensável aparece em W. WEISBACH, "Der Manierismus", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1918-19 v. 54, p. 162, e em MARGARETE HOERNER, "Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1926, v. XXII, p. 200.

produto de forças históricas. É pois altamente compreensível que o período do maneirismo houvesse assistido ao surgimento da história da arte como uma forma literária, e que seus primeiros representantes dignos de nota, Vasari e Karel van Mander, houvessem sido maneiristas.

Outra questão aparece nessa conexão. Mesmo que o conceito do maneirismo como um estilo homogêneo seja aceito, persiste a questão de saber se e em que medida é possível falar de sua contemporaneidade nas várias artes, e, caso não se possa considerar que essa contemporaneidade tenha existido, se toda a suposição de uma base histórica geral do desenvolvimento artístico não deve ser abandonada. O desenvolvimento estilístico nas várias artes, entretanto, nunca ocorre simultaneamente, ainda que um atraso de cinquenta anos, como o havido entre o fim do maneirismo nas artes visuais e na literatura seja uma exceção, e que o intervalo de um século, como existente entre o fim da pintura barroca e o da música barroca, seja um caso muito especial. Mas mesmo divergências tão grandes quanto estas não implicam anarquia; ao contrário, há boas razões para elas; e o princípio da uniformidade estilística e da definição histórica dominante

quanto ao desenvolvimento artístico não são por elas abolidas, mas simplesmente modificadas. De qualquer modo, mesmo quando há um paralelismo no desenvolvimento estilístico entre as várias artes não se pode esperar que uma idéia, um sentimento ou uma visão possam ser apresentados em cada uma com a mesma perfeição, direção e intensidade, pois a apresentação do mesmo conteúdo em palavras, cores ou tons é algo inteiramente diferente. Toda forma de arte, além de seguir a tendência e o ritmo do desenvolvimento estilístico em geral, segue seu próprio curso, determinado por sua própria técnica, passado histórico e função social. Todas as artes tomam parte no processo geral e histórico e social nas bases de suas próprias premissas. Os estágios individuais do desenvolvimento estilístico portanto divergirão em cada caso, e o "impressionismo" discernível em Velásquez, Frans Hals e Rembrandt, por exemplo, serão procurados em vão na literatura e na música barroca. E assim, um fenômeno tal como a complexidade do maneirismo e seu entrelaçamento com a Renascença e o barroco serão encontrados em vários graus nas diversas artes e expressos de diferentes modos.