

GIULIO CARLO ARGAN

CLÁSSICO ANTICLÁSSICO
O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel

Introdução, tradução e notas:
LORENZO MAMMI



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1984 by Giangiacomo Feltrinelli Editore

Título original:

Classico anticlassico

Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel

Capa:

Marcelo Serpa

sobre detalhe do Palácio dos Conservadores,
no Campidoglio (Roma)

Seleção iconográfica:

Lorenzo Mammì

Diagramação das ilustrações:

Ettore Bottini

Índice remissivo:

Martha Bortbowski

Preparação:

Beatriz de Freitas Moreira e Carlos Alberto Inada

Revisão técnica:

Magnólia Costa Santos

Revisão:

Isabel Jorge Cury e Carlos Alberto Inada

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Argan, Giulio Carlo

Clássico anticlássico : o Renascimento de Brunelleschi
a Bruegel / Giulio Carlo Argan ; tradução Lorenzo Mammì.
— São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

Título original: *Classico anticlassico : il Rinascimento
da Brunelleschi a Bruegel.*

Bibliografia.
ISBN 85-7164-833-6

1. Arte — História 2. Arte barroca — Itália 3. Arte
italiana 4. Arte renascentista — Itália 5. Classicismo na
arte — Itália I. Título. II. Título: O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel.

98-4668

CDD-709.45

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|------------------------------|--------|
| 1. Itália : Arte : História | 709.45 |
| 2. Itália : História da arte | 709.45 |

1999

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 72

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (011) 866-0801

Fax: (011) 866-0814

e-mail: coletras@mtecnetsp.com.br

ÍNDICE

Apresentação	7
Prefácio	13
O primeiro Renascimento	17
A cidade do Renascimento	55
Brunelleschi	81
O significado da cúpula	133
O tratado <i>De re aedificatoria</i>	141
Fra Angelico	156
Arte em Mântua	197
Botticelli	204
5 de agosto de 1473	257
Francesco Colonna e a crítica de arte vêneta do século xv	263
O problema de Bramante	273
Rafael e a crítica	283
O túmulo do papa Júlio II	296
Matéria e furor	311
Michelangelo arquiteto	319
Michelangelo na Capela Paolina	325
O michelangismo	336
Sebastiano Serlio	341

*CULTURA E REALISMO DE
PIETER BRUEGEL*

Desde que os estudos sobre a Reforma enquadraram o Renascimento italiano na renovação geral do pensamento e da cultura europeus, e as relações entre artistas de diferentes países da Europa foram desdobradas numa rede bem mais complexa do que o enredo das influências exercidas e recebidas, a figura de Pieter Bruegel adquiriu um novo destaque. Max Dvorák foi o primeiro a perceber que Bruegel era muito mais do que um delicioso e ingênuo pintor popular, ligado a uma pitoresca tradição provinciana, e o primeiro a esboçar os contornos de sua figura complexa — por alguns aspectos vinculada às idéias e acontecimentos da Itália, e por outros em nítida contradição com eles. Na realidade, Bruegel é o único artista que, em pleno século XVI, propõe uma alternativa ao ideal formal que os italianos fundavam na certeza lógica de uma teoria e na autoridade dos antigos. Essa alternativa reabre para a arte as possibilidades de desenvolvimento histórico que a teoria italiana tendia a excluir, justamente nesses mesmos anos, ao prescrever à atividade do artista uma historicidade universal ou de princípio e ao negar toda historicidade de fato. Depois de Dvorák, Tolnay, embora tenha trazido uma contribuição essencial à interpretação dos temas de Bruegel, retratou-o como um humanista na grande esteira de Erasmo de Rotterdam, e até como um neoplatônico, descendente em linha direta da fonte remota e de suprema autoridade (inclusive para os italianos, e particularmente para Alberti) de Nicolau de Cusa. A comparação com Michelangelo adquiria assim um destaque muito maior do que comportavam os poucos traços michelangescos de algumas figuras de Bruegel; porque, ao contrário, de semelhante comparação só poderia resultar a posição paralela, mas justamente por isso sem possibilidade de encontro, dos dois mestres.

Certamente, a pintura flamenga, a que Bruegel reage com marcado acento polêmico, é a mesma que Michelangelo condena, segundo o relato de Francisco de Hollanda, por ser mais devota do que religiosa, capaz de levar às lágrimas frades e mocinhas, e não de elevar os ânimos com o exemplo da perfeição, sendo inteiramente dedicada à imitação do particular e ao engano agradável, mas vão, dos olhos. Em oposição a essa pintura, a de Bruegel possui uma articulação ampla e ritmada, uma composição unitária e encadeada, uma cor opaca e sem brilho, um fazer largo e às vezes sumário; e presta uma atenção muito maior ao caráter e ao significado das coisas do que aos atrativos da aparência; e, assim como rejeita a linguagem ornada e recorre a um sólido “vulgar” pictórico, igualmente repudia a imitação, a reverência tradicional para com a coisa criada.

No entanto, renunciando a ser devota, sua pintura não se torna religiosa, e sim leiga; é fácil concluir daí que a polêmica de Bruegel, mesmo que visasse aos mesmos fatos, partia de exigências opostas às de Michelangelo. *Reculant pour mieux sauter* [recuando para saltar melhor], Bruegel remonta diretamente a Hieronimus Bosch — o mesmo gesto do jovem Michelangelo, que volta decididamente às fontes primárias do Renascimento florentino, a Donatello e Brunelleschi. Quem tiver em mente as aproximações recíprocas entre italianos e flamengos nas últimas décadas do século xv e nas primeiras do século xvi, reconhecerá facilmente que, agarrando-se ao fundo de suas tradições respectivas, os dois mestres rejeitavam justamente a pintura propensa ao compromisso, sobre a base comum, ainda que elástica, do “naturalismo”. Esse naturalismo, no entanto, era recusado em nome de duas instâncias opostas: idealista, para Michelangelo, realista, para Bruegel.

Fala-se em realismo toda vez que se assiste à transição da atividade artística da esfera cognitiva à esfera moral; é uma constatação óbvia, que Bruegel se preocupa muito mais com a vida, as ações e os costumes dos homens do que com o espetáculo eterno da natureza. No entanto, embora circule num âmbito de interesses exclusivamente morais, Bruegel não é um moralista — no sentido, pelo menos, de que seria difícil deduzir de suas obras uma lição, uma exortação, um guia para fazer o bem e fugir do mal. Uma postura semelhante, bastante freqüente na pintura italiana inspirada mais diretamente nos preceitos da Contra-Reforma, implicaria a convicção de que o discernimento moral depende de uma virtude intelectual, de uma capacidade superior de conhecimento ou de juízo; e de que esse juízo é elaborado e expresso por uma elite, à qual pertencem também os artistas, porque a arte que professam é *liberalis*. A massa dos homens não tem outra obrigação a não ser seguir aquela diretiva, a que os artistas conferem formas sensíveis, ou que os artistas expressam em exemplos

aptos para comover e persuadir. A concepção oposta, que é fácil reconduzir às diretrizes ideais da Reforma, também vê a existência como um conjunto de ações das quais é possível extrair uma experiência moral, mas recusa valor às normas *a priori* e nega a quem quer que seja a autoridade de promulgá-las; por isso, funda-se sobre uma experiência mais ampla, obtida pela observação direta e aguda do comportamento dos homens, sobretudo das classes cujos costumes foram menos refinados pelas sutilezas dos eruditos.

É bom lembrar que o interesse pelos motivos populares, de que a pintura de Bruegel está repleta, é, em si, tipicamente humanista — com o valor, porém, de deleite do sábio na contemplação da diversidade dos casos e dos caracteres humanos, ou, em sentido mais restrito e conforme à *Poética* de Aristóteles, de comédia, contraposta à tragédia sublime da história. Tal contraposição, em Bruegel, não existe: seu mundo não é o mundo do cômico, mas o mundo em geral — trágico e cômico ao mesmo tempo, porque, se a distinção entre essas categorias é possível numa vida pensada como racionalidade, em que seria nítida a discriminação entre universal e contingente, ela é, ao contrário, absolutamente impossível numa vida concebida como irracionalidade pura; e essa, com efeito, é a concepção de Bruegel. O motivo humanista, portanto, remete tão pouco a fontes genuínas, e mesmo neoplatônicas, que não pode ser separado dos motivos religiosos da Reforma. É humanista, em Bruegel, o pensamento de um mundo em atividade e movimento contínuos; é humanista o distanciamento da arte de suas finalidades religiosas e decorativas tradicionais e sua orientação para fins demonstrativos e, ainda que indiretamente, educativos; é humanista o desinteresse pela técnica tradicional, pelo alto artesanato pictórico, assim como a nova importância atribuída à concepção, à escolha e ao tratamento quase literário do tema. Quanto a isso, estamos em plena esfera erasmiana; é erasmiano, quase um decalque do *Elogio da loucura*, o tema do mundo de ponta-cabeça, que Tolnay corretamente escolheu como chave para a interpretação da maior parte das figurações de Bruegel. Mas podemos avaliar quanta água luterana correu sob as pontes do humanismo liberal de Erasmo, pela arraigada convicção na impotência desse contínuo fazer humano, prescrito à humanidade desde o pecado original mas que nunca chega a ser expiado, e que portanto não é salvação, mas condenação.

No mundo de Bruegel não há escolha: todos são da mesma maneira insensatos e cegos, tanto mais passivamente escravos do destino quanto mais se esforçam para mudá-lo com a malícia e a fraude, porque é destino dos homens ser maliciosos e fraudulentos. Falou-se, erradamente, de um Bruegel pintor camponês, que se comove com a poesia da vida agres-

te e exalta a bondade singela dos humildes, contra o falso orgulho dos poderosos. Entretanto, nada está mais longe de sua consciência do que o determinismo moral do bem e do mal. Monarcas, bispos, militares, burgueses, aldeões, todos são portadores da mesma culpa e da mesma sorte. O quadro dos *Cegos* é quase emblemático: o primeiro cai, e todos os outros inevitavelmente cairão, e não por uma lógica de causas e efeitos, mas por uma mera e no entanto fatal concatenação de acidentes. E quantos personagens de Bruegel não andam com o barrete enterrado até os olhos, para indicar que andamos pelo mundo com a cabeça metida num saco? Não são cegos, mas escondem a cabeça como avestruzes, para não verem e não serem vistos. Com efeito, são todos hipócritas — até as virtudes, no mundo, são apenas trapaça e mentira. E todos são loucos, porque vício e loucura são uma mesma coisa; e essa loucura já não é, como a de Erasmo, bondosa e benéfica, quase uma condição providencial da vida social, porque a maré luterana submergiu as hierarquias sobre as quais se fundava a sociedade, destruiu as convenções que mitigavam os costumes e tornavam agradável a convivência, pôs brutalmente o homem, em toda sua mesquinhez, em relação direta com a sublimidade de Deus. A humanidade que Bruegel pinta parece ser livre até o arbítrio; contudo, nesse arbítrio que já não é livre, nesse arbítrio *servo*, é obrigada a repetir gestos repetidos desde sempre, a confirmar com todos os seus atos a legitimidade de sua condenação. Por isso, Bruegel nega à sua humanidade qualquer saída escatológica, seja ela aberta para o céu, como em Dürer ou Grünewald, ou para o inferno, como em Bosch. No entanto, a medida constante, a discrição, a preocupação em atenuar as tintas demasiado sombrias e em estabelecer um limite, o zelo nas figurações sacras, o esforço de nunca ultrapassar o horizonte terreno, em que se realiza sem escapatória toda a existência dos homens, revelam aqui algo totalmente diferente do sábio equilíbrio humanista: são indícios de uma desconfiança total da salvação, tanto por obras como por graça, da renúncia a qualquer realidade que transcenda o mundo, da necessidade de embrenhar dentro das coisas, o mais fundo possível, um olhar que já não pode ir além das coisas. Na pintura de Bruegel a fé está ausente, Deus está infinitamente distante, já não vigora nenhum mito cristão ou pagão: Cristo sobe ao Calvário entre uma multidão distraída, que se ocupa de seus negócios; são Paulo cai no caminho de Damasco, sem que a tropa interrompa por um momento sua marcha; Ícaro cai do céu, sem que o lavrador desvie o olhar do sulco do arado; a Epifania é quase uma paródia das figurações sacras italianas. Ou, se alguns desses mitos não estão de todo apagados, se algumas daquelas antigas divindades, ou das idéias que elas encarnavam, ainda percorrem, ignoradas e ocultas, o tosco mundo moderno, sua existência é subterrâ-

nea, misturada com a vida da natureza, o ciclo das estações, o movimento das ondas no mar e das nuvens no céu; e é por eles que uma natureza benigna permanece no fundo das ações medíocres de uma humanidade medíocre.

Essa posição, humanista o suficiente para manter equidistantes as teses católicas e protestantes, pode ser facilmente reconduzida à situação histórica dos Países Baixos, que Erasmo já descrevia como habitados pelo “mais humanitário dos povos, embora rodeado por nações ferozes”. A ferocidade daquelas nações era agora exacerbada pelo conflito religioso, e mais do que nunca os homens de cultura flamengos e holandeses esforçavam-se por encontrar um equilíbrio, por criar um regime de tolerância entre as duas confissões em contraste, aproveitando amiúde, para esse fim, o antigo e humanista argumento teísta. As idéias de Bruegel, como atestam suas amizades no ambiente de Antuérpia, não deviam ser muito diferentes das de Coornhaert, Nicolaes e dos outros “libertinos” que, para além do sectarismo confessional, queriam que fossem garantidas a liberdade e a dignidade humana, conquista suprema do cristianismo e garantia da paz ameaçada pelas próprias igrejas. Contudo, dentro desse grupo de “libertinos”, a posição de Bruegel tem um tom particular, sem dúvida mais áspero. Por certo, seu ideal, no que diz respeito à religião, é a tolerância, mas sua obra está longe de testemunhar confiança na dignidade humana. Se observarmos quantas vezes, em suas figurações, as grandes idéias ou os símbolos mais elevados aparecem como máscaras de ações estultas e mesquinhas, seremos levados a supor que ele percebia que a defesa da liberdade e da dignidade humana, alçadas a emblema da verdade evangélica contra ambas as confissões, era na realidade a defesa de uma paz preciosa para a liberdade dos comércios não menos que para a do espírito, um compromisso e não uma solução, talvez um artifício digno de Pilatos, para manter relações discretas com as duas partes em luta — ainda e sempre hipocrisia, portanto. De fato, a humanidade que Bruegel pinta é apenas a outra face, a autêntica, daquela humanidade tão preciosa de sua dignidade e liberdade.

Em plena conformidade com o pensamento dos “libertinos”, Bruegel também acreditava que a verdade evangélica e o fundamento da vida moral não se encontravam nas sutilezas doutrinárias que as duas igrejas punham em campo, mas em algo que ambas não podiam deixar de aceitar, porque era experiência amadurecida nos séculos, fruto da convivência dos homens e do contato com o mundo natural; por isso, buscava aquela “verdade” nos ditados, nas máximas, nos provérbios. Erasmo escrevera os *Adágios*, Bruegel pinta os *Provérbios*; mas a intenção é muito diferente. Os *Adágios* eram máximas antigas, às quais se pre-

tendia dar novo curso na vida moderna; além disso, havia em Erasmo o pensamento recôndito de soldar o pensamento e a moral cristã ao pensamento e à moral dos antigos, porque a *humanitas* antiga fora preparação e espera da *pietas* cristã. Os *Provérbios* flamengos, que Bruegel recolhe da voz do povo e ilustra com perfeita fidelidade ao texto, não são exemplos da sabedoria antiga, mas da eterna ignorância. O pintor os agrupa todos num quadro e se compraz da curiosa aproximação de imagens provocada pela ilustração textual dos ditados. Não quer nos dizer outra coisa, a não ser que, fundando-se sobre pilares semelhantes, o mundo sempre andou do mesmo jeito, acreditou nos mesmos preconceitos, praticou os mesmos enganos, perpetrou os mesmos pecados; e assim será sempre, e os elevados pensamentos dos eruditos não poderiam mudá-lo. O realismo moral de Bruegel consiste justamente nisso: em aceitar os homens como eles são, com todos os seus preconceitos e misérias. Sua pintura, assim como não é dominada pela idéia de um homem ideal, cuja firmeza de ação dependa da racionalidade do julgamento, da mesma maneira está longe da idéia de uma realidade ordenada, proporcional e simétrica, que poderia ser concebida por esse tipo ideal de homem — uma realidade harmônica e edificante, como a “natureza” dos pintores italianos. Compreende-se então por que aquele realismo, ao mesmo tempo antinaturalista e irracional, não discrimina religião de superstição, coisas naturais de coisas morais, o mundo da vigília do mundo do sono e do sonho, pessoas reais de pessoas simbólicas: todos esses fatos, verdadeiros ou ilusórios, corpos ou sombras que sejam, agem com a mesma força, o mesmo peso de realidade na vida dos homens, aos quais não é dado discernir o verdadeiro do falso.

No pólo oposto do *animus in corpore* de Ficino — e daí se vê quão absurdo é falar em platonismo —, Bruegel parece se interessar apenas em corpos sem alma, que recitam sua pantomima sobre o palco do mundo. Estando Deus ausente (e, antes de mais nada, Deus é *causa*), tudo o que acontece sobre esse palco não pode ter causa nem fim. Mas, pelas premissas platônicas da teoria artística italiana, Deus é também *forma* por excelência; não apenas porque a forma é a qualidade permanente das coisas para além da aparência contingente e ocasional, mas porque Deus criou em primeiro lugar a forma (*in principio erat verbum*), e a forma ideal das coisas atesta que, antes de estar na criação, elas estiveram numa mente criadora e que possuem uma tendência natural a voltar à causa, isto é, a Deus. Forma e causa é também o espaço, enquanto preexiste às coisas e as situa em sua geometria perfeita, que afinal é a estrutura da mente racional; nesse espaço, as coisas não terão valor de coisas particulares, mas de

forma ou valor universais, por sua capacidade de “se proporcionar” e de se assimilar ao todo.

A obra pictórica de Bruegel, ao contrário, poderia ter como epígrafe as palavras de Fausto: no princípio era a ação; e a ação é movimento, e o movimento é mutação contínua, e a mutação, antítese da forma eterna. Diríamos então que o realismo de Bruegel, como todo realismo, nasce de uma instância antiformal; mais exatamente, da necessidade de contrapor à forma não a natureza — que também é forma, espelho da mente criadora de Deus e da mente racional do homem —, mas a mera realidade, enquanto não-forma ou até enquanto caos, em que as forças destrutivas contrastam com as forças criativas e prevalecem sobre elas. A oposição possui um caráter dialético, ainda mais porque, naqueles anos, a realidade encarnava a idéia protestante de um mundo presa do demônio, danado, contra a idéia católica de um mundo liberado do realismo da culpa, em plena harmonia com a natureza, criada para a salvação dos homens.

Ora, se o contrário da causa é o acaso, o acontecimento, o interesse de Bruegel volta-se justamente para o acaso, enquanto única realidade de fato. Aqui, a orientação ideal do pintor toca num ponto, mas para dele divergir logo em seguida, do mundo de Erasmo; o qual estava, sim, de ponta-cabeça, mas conservava no entanto a ordem originária, de maneira que a loucura se tornava a verdadeira razão. O acontecimento, é necessário ressaltar, não significa anedota, que é uma espécie de história *minorum gentium* [do povo miúdo], cômica em vez de trágica, segundo as categorias aristotélicas, mas sempre história, com um princípio e um fim, um desenvolvimento de causas e efeitos, que é negado, ao contrário, ao mero acontecimento. Este não se encaixa num desenvolvimento determinado, a não ser quando considerado com mente de historiador ou de pesquisador de causas, mas apenas numa sucessão; a qualificação que Bruegel nega, tanto a si mesmo como às personagens de suas figurações, é justamente a qualificação de “homem histórico”, que era, ao contrário, a aspiração suprema dos artistas italianos.

Diríamos então que o único fio capaz de nos guiar no labirinto das figurações de Bruegel é o princípio de sucessão: uma sucessão cíclica e ilimitada, que retorna continuamente sobre si mesma, e na qual os eventos se sucedem segundo o ritmo constante de um carrossel. O que move o pintor é a curiosidade, que olha para o fato e não se preocupa com as causas, ou então as busca num fato anterior, e assim por diante, sem nunca enfrentar a embaraçosa questão da causa primeira e do fim último. Enfim: Bruegel é curioso das coisas morais, como Leonardo das coisas naturais; ambos observam seus objetos com vivacidade e mobilidade extremas, com uma concentração focal quase ustória, bem conscientes de que um

fato não pode ser determinado a não ser por outros fatos e que, por sua vez, este necessariamente determinaria outros fatos, sem um ponto final. Acreditamos que uma comparação Leonardo-Bruegel poderia levar muito mais longe que a abusada comparação com Michelangelo: já é um fato bastante significativo que o primeiro italiano que colocou Bruegel entre os grandes mestres da Alemanha inferior tenha sido um "leonardesco", Lomazzo.

Uma sucessão de imagens, cíclica e ilimitada, como definimos a de Bruegel, animada por uma curiosidade aguda e penetrante, implica duas exigências que podem parecer contraditórias, mas na verdade são, ao contrário, complementares: diferenciar e associar as imagens. Só diferenciando-as confere-se às imagens a força de atrair a curiosidade; só associando-as impede-se que se fixem num episódio fechado, e consegue-se a condição temporal característica do acontecimento, ou seja, a condição pela qual o início de um fato sobrepõe-se à conclusão do anterior e com ela se confunde.

O mais típico dos processos diferenciados empregados por Bruegel, o que mais especificamente contrasta com a instância italiana oposta, a da proporcionalidade, consiste em alterar a relação normal entre figuras e espaço, trabalhar no registro do muito pequeno e do muito grande, do adensado e do vazio. Os próprios gestos michelangescos de algumas figuras são apenas um artifício para transformar os pigmeus em gigantes, segundo um gosto quase rabelaisiano. Devido a essa ruptura da unidade espacial da visão, ou melhor, da homogeneidade do espaço, que na pintura italiana é sobretudo proporcionalidade perspectiva, as imagens resultam localizadas com vivacidade extrema, sem no entanto serem precisadas com o detalhismo tradicional da pintura flamenga. Existe um *non finito* de Michelangelo: mas ele reflete a necessidade de superar a determinação e a materialidade para reconduzi-la à forma pura, enquanto desenho puro. O *non finito* de Bruegel, ao contrário, nasce da necessidade de não alcançar a determinação da forma, de bloquear o processo de objetivação um instante antes de sua realização, de evitar a todo custo uma conclusão formal que poria uma cisão, um tempo de pausa na sucessão. Por isso, o signo de Bruegel é preciso, mas não premente; caracteriza, mas nunca chega à caricatura; com efeito, a caricatura é uma inversão do belo que no entanto confirma, por absurdo, sua lei proporcional, enquanto a pintura de Bruegel é indiferente tanto ao feio como ao belo, assim como sua moral é indiferente ao bem e ao mal. Mais ainda: o traço de Bruegel, fortemente caracterizador, mas de maneira alguma descritivo ou analítico, sugere sem dúvida uma relação entre o objeto e o ambiente, mas uma relação direta, não mediada pela referência a um horizonte comum; a porção de espaço que está ligada a cada objeto (espaço que pode ser próximo ou distante,

paisagem ou figura ou objeto) é, num certo sentido, uma parte viva dele, tão intensos e aderentes são os nexos pictóricos. Bruegel é o primeiro pintor que desenha com o pincel, como fariam mais tarde Rembrandt, Franz Hals e Vermeer. Com efeito, suas cores são cores locais, que diferenciam as coisas por serem vermelhas ou azuis ou amarelas, sem levar em conta as variações que as cores podem sofrer por estarem num espaço cheio de luz; mas essas cores locais são declinadas então segundo uma gradação tonal, são imbuídas de cinza e de marrom, e cada nota de cor carrega o pressentimento da sucessiva e a capacidade de ecoar nos planos mais distantes. É uma composição por "dissolvências", em que cada imagem parece ser gerada pela outra e dela ser separada, então ocupar o lugar da outra, eclipsando-a na atenção de quem olha; poderíamos dizer que, como na música polifônica, cada motivo é ao mesmo tempo canto e acompanhamento, passando alternadamente de um registro superior a um inferior. Nessa pintura, o acontecimento não é apenas a aparição inesperada de um monstro estranho, tampouco a animação repentina de um objeto inerte, mas a aparição imprevista e surpreendente de uma nota de cor tão diferente do habitual, tão inatural e ao mesmo tempo tão viva, que nos leva à suspeita de termos surpreendido a realidade num devir secreto, numa misteriosa fase de mutação.

Essa extraordinária movimentação e coloração das imagens, essa sua imersão numa realidade cheia de agitação e fermento, esse vigor icástico e eidético, que cresce com o crescer do arbítrio fantástico, conferem um sentido atual e uma concretude realista às velhas máximas, às sentenças notórias, à vaga *imagerie* popular.

A maioria das figuras de Bruegel repete simbologias desbotadas pelo uso, depende de iconologias correntes; mas aqueles símbolos adquirem força de verdade, legam-se às figuras e às coisas numa simbiose absurda, acabam por parecer membros estranhos despontados nos corpos no decorrer de uma metamorfose incrível, invertida, que as degrada a monstros, bichos estranhos, duendes, demônios. Inverte-se, assim, o processo do alegorismo italiano contemporâneo, pelo qual uma idéia, realizando-se numa figura, a impregna de nobreza e esplendor intelectual; enquanto aqui as figuras, perdendo ou deformando seus caracteres humanos, tornam-se significativas de uma idéia. Para os pintores italianos, o mundo das idéias é superior ao mundo das coisas, é céu; para Bruegel, o mundo das idéias é inferior e subterrâneo, é o que Goethe chamaria de reino das mães malvadas, inferno. Porque as idéias são, elucubrações de quem estultamente se considera sábio, que levam os homens a ações insanas, despertam a inútil vaidade, disfarçam hipocritamente com os símbolos da virtude os desejos de poder e violência, impelem ao

fato não pode ser determinado a não ser por outros fatos e que, por sua vez, este necessariamente determinaria outros fatos, sem um ponto final. Acreditamos que uma comparação Leonardo-Bruegel poderia levar muito mais longe que a abusada comparação com Michelangelo: já é um fato bastante significativo que o primeiro italiano que colocou Bruegel entre os grandes mestres da Alemanha inferior tenha sido um "leonardesco", Lomazzo.

Uma sucessão de imagens, cíclica e ilimitada, como definimos a de Bruegel, animada por uma curiosidade aguda e penetrante, implica duas exigências que podem parecer contraditórias, mas na verdade são, ao contrário, complementares: diferenciar e associar as imagens. Só diferenciando-as confere-se às imagens a força de atrair a curiosidade; só associando-as impede-se que se fixem num episódio fechado, e consegue-se a condição temporal característica do acontecimento, ou seja, a condição pela qual o início de um fato sobrepõe-se à conclusão do anterior e com ela se confunde.

O mais típico dos processos diferenciados empregados por Bruegel, o que mais especificamente contrasta com a instância italiana oposta, a da proporcionalidade, consiste em alterar a relação normal entre figuras e espaço, trabalhar no registro do muito pequeno e do muito grande, do adensado e do vazio. Os próprios gestos michelangescos de algumas figuras são apenas um artifício para transformar os pigmeus em gigantes, segundo um gosto quase rabelaisiano. Devido a essa ruptura da unidade espacial da visão, ou melhor, da homogeneidade do espaço, que na pintura italiana é sobretudo proporcionalidade perspectiva, as imagens resultam localizadas com vivacidade extrema, sem no entanto serem precisadas com o detalhismo tradicional da pintura flamenga. Existe um *non finito* de Michelangelo: mas ele reflete a necessidade de superar a determinação e a materialidade para reconduzi-la à forma pura, enquanto desenho puro. O *non finito* de Bruegel, ao contrário, nasce da necessidade de não alcançar a determinação da forma, de bloquear o processo de objetivação um instante antes de sua realização, de evitar a todo custo uma conclusão formal que poria uma cisão, um tempo de pausa na sucessão. Por isso, o signo de Bruegel é preciso, mas não premente; caracteriza, mas nunca chega à caricatura; com efeito, a caricatura é uma inversão do belo que no entanto confirma, por absurdo, sua lei proporcional, enquanto a pintura de Bruegel é indiferente tanto ao feio como ao belo, assim como sua moral é indiferente ao bem e ao mal. Mais ainda: o traço de Bruegel, fortemente caracterizador, mas de maneira alguma descritivo ou analítico, sugere sem dúvida uma relação entre o objeto e o ambiente, mas uma relação direta, não mediada pela referência a um horizonte comum; a porção de espaço que está ligada a cada objeto (espaço que pode ser próximo ou distante,

paisagem ou figura ou objeto) é, num certo sentido, uma parte viva dele, tão intensos e aderentes são os nexos pictóricos. Bruegel é o primeiro pintor que desenha com o pincel, como fariam mais tarde Rembrandt, Franz Hals e Vermeer. Com efeito, suas cores são cores locais, que diferenciam as coisas por serem vermelhas ou azuis ou amarelas, sem levar em conta as variações que as cores podem sofrer por estarem num espaço cheio de luz; mas essas cores locais são declinadas então segundo uma gradação tonal, são imbuídas de cinza e de marrom, e cada nota de cor carrega o pressentimento da sucessiva e a capacidade de ecoar nos planos mais distantes. É uma composição por “dissolvências”, em que cada imagem parece ser gerada pela outra e dela ser separada, então ocupar o lugar da outra, eclipsando-a na atenção de quem olha; poderíamos dizer que, como na música polifônica, cada motivo é ao mesmo tempo canto e acompanhamento, passando alternadamente de um registro superior a um inferior. Nessa pintura, o acontecimento não é apenas a aparição inesperada de um monstro estranho, tampouco a animação repentina de um objeto inerte, mas a aparição imprevista e surpreendente de uma nota de cor tão diferente do habitual, tão inatural e ao mesmo tempo tão viva, que nos leva à suspeita de termos surpreendido a realidade num devir secreto, numa misteriosa fase de mutação.

Essa extraordinária movimentação e coloração das imagens, essa sua imersão numa realidade cheia de agitação e fermento, esse vigor icástico e eidético, que cresce com o crescer do arbítrio fantástico, conferem um sentido atual e uma concretude realista às velhas máximas, às sentenças notórias, à vaga *imagerie* popular.

A maioria das figurações de Bruegel repete simbologias desbotadas pelo uso, depende de iconologias correntes; mas aqueles símbolos adquirem força de verdade, legam-se às figuras e às coisas numa simbiose absurda, acabam por parecer membros estranhos despontados nos corpos no decorrer de uma metamorfose incrível, invertida, que as degrada a monstros, bichos estranhos, duendes, demônios. Inverte-se, assim, o processo do alegorismo italiano contemporâneo, pelo qual uma idéia, realizando-se numa figura, a impregna de nobreza e esplendor intelectual; enquanto aqui as figuras, perdendo ou deformando seus caracteres humanos, tornam-se significativas de uma idéia. Para os pintores italianos, o mundo das idéias é superior ao mundo das coisas, é céu; para Bruegel, o mundo das idéias é inferior e subterrâneo, é o que Goethe chamaria de reino das mães malvadas, inferno. Porque as idéias são, elucubrações de quem estultamente se considera sábio, que levam os homens a ações insanas, despertam a inútil vaidade, disfarçam hipocritamente com os símbolos da virtude os desejos de poder e violência, impelem ao

ódio e ao abuso; e são ainda os falsos sábios, os “historiadores”, que exaltam aquelas ações brutais e as apontam como exemplos de heroísmo. E não haverá espada da Justiça divina para trincar tantas ilusões vãs e sanguinárias, e sim a Morte, essa triunfante força da realidade, que atingirá sem escolher e reduzirá todos à igualdade.

Explicam-se assim as aparentes contradições da obra pictórica de Bruegel: ora totalmente voltada a perseguir imagens de pesadelo, a despertar do sono os fantasmas de algo que hoje chamaríamos de inconsciente coletivo; ora, ao contrário, dedicada à vida dos homens, aos preconceitos e às superstições que governam os costumes; ora interessada na vida intensa da realidade, no movimento das ondas do mar, na vicissitude das estações, no curso mutável do tempo; ora, enfim, preocupada em secularizar os fatos do Velho e do Novo Testamento, transferindo-os para o mundo moderno.

Entre a camada obscura do inconsciente, a camada clara e espaçosa da realidade e a austera e remota das histórias sagradas não há separação nem contraste, mas uma continuidade cíclica e uma osmose recíproca. O próprio inconsciente não é horrível, porque deixou de ser o abismo das coisas perdidas, é apenas estranho, e às vezes maravilhoso; pode se revestir de formas atrativas e de cores lúcidas; pode, em qualquer momento, aflorar à superfície, misturar-se com as coisas reais, intensificar ou explicar seu sentido oculto. Sua relação com a vida consciente é complexa, porque ambos são, a seu modo, constantes e mutáveis ao mesmo tempo. O mundo do inconsciente, visto como mundo das idéias gerais, representa, é verdade, a condição permanente e fundamental do ser, o fundo constante sobre o qual as coisas reais adquirem variedade e destaque; mas é, ao mesmo tempo, o mundo do absurdo, do anormal. Por outro lado, os homens e as coisas são diferentes e mutáveis, segundo a ilimitada variedade dos casos, mas justamente por isso são normais, porque normalidade é mudança contínua. Em outros termos, as idéias são realidades que se fixam, se transformam em símbolos e, ao se fixarem, saem da esfera do real, deformam-se, tornam-se monstros; porém, a idéia fixa é loucura, e a loucura, embora seja a condição geral do gênero humano, adquire formas sempre diferentes, porque os aspectos do irracional são infinitos. A realidade, ao contrário, muda e, ao mudar, segue leis e ciclos constantes; daí a variedade na uniformidade, a sucessão arbitrária e imprevisível dos casos, que constitui a corrente de um destino imutável; e assim aquela variação contínua não muda nada, não chega a um êxito certo. Por isso, as personagens das pinturas de Bruegel pertencem a um tipo determinado e constante; aliás, pela primeira vez na história da pintura, introduzem o “tipo” do homem médio, que não pode ser objeto de um juízo histórico de supe-

primeiríssimos ou nos últimos planos da paisagem passa a ter a mesma evidência, a mesma força comunicativa imediata.

É fácil concluir: essa pintura, em que a forma deixou de ser sublimação da realidade ou revelação de uma essência metafísica, não é antiformal, a não ser em relação a uma concepção particular da forma, e precisamente a uma concepção da forma como qualidade ideal das coisas, que é própria da teoria artística italiana. Sua enorme importância histórica consiste, como dissemos no início, em colocar uma alternativa àquela teoria formal, ou seja, em indicar como "particular" a concepção da forma artística que se declarava "universal". Àquela forma *indireta*, porque mediada pelo sistema "divino" da proporção e justificada por algo que transcendia o mundo em que se produzia e atuava, Bruegel opõe uma forma *direta*, justificada apenas pelo interesse que possuem, para quem vive no mundo, as coisas e os aspectos do mundo. Justamente por ser direta e concreta, não permitindo nenhuma evasão, essa forma parece muito mais densa de significado: nela, não há nada que remeta a verdades ocultas ou inefáveis, por isso ela pode dizer tudo sem nunca descer de sua altíssima condição estilística, porque onde tudo é verdade não há lugar para o verismo.

Do mesmo modo, o que poderia parecer anti-historicismo de Bruegel, sua inclinação para os ditos e os fatos dos humildes, mais do que para os dos grandes (e não porque os humildes sejam melhores ou mais sábios, mas somente porque são mais autênticos, menos sofisticados), é apenas um pensamento diferente da história, que se oferece, e em mais de um caso expressamente, como crítica ao pensamento que se funda na história, que era a base do humanismo. Bruegel não rejeita aquela instância histórica, mas a supera e amplia, no sentido em que sua história já não é a dos grandes responsáveis ou dos representantes supremos do gênero humano, em sua unidade e complexidade. Não podendo ter fim, aquela história não tem desenvolvimento, por isso está fora do tempo; e, tampouco podendo ser localizada em fatos ou pessoas determinados, está fora do espaço. Cada fato dessa história é ao mesmo tempo remotíssimo e contemporâneo, e seu acontecimento não marca um tempo num processo; todo dia um Ícaro cai do céu e ninguém percebe, todo dia um Paulo de Tarso é atingido por um raio no caminho de Damasco e seus companheiros de viagem não se dão conta, todo dia um Cristo sobe ao Calvário sem que a multidão preste atenção a seu sacrifício. A realidade é ilimitada, e não é apenas o que é, mas o que foi desde o começo. Tentar abrangê-la numa visão unitária é loucura, porque o homem não está fora dela, espírito contra matéria, mas pertence inteiramente a ela, e move-se dentro e com ela. Todo fato que caia sob seu olhar e chame sua atenção é um momento de sua existência e, por um átimo, o centro do espaço e do tem-

Figs. 107, 108

po. Nessa fusão total de sujeito com objeto, todos os fatos que o historiador julgaria fúteis e insignificantes adquirem repentinamente uma força, uma urgência e uma verdade que não poderiam ter, ainda que sublimes, os fatos da história, que são sempre fatos do passado; mas que os fatos da vida, que são fatos do presente, podem possuir. Não se nega o valor da história, enquanto experiência secular que permite julgar as ações dos homens por seu justo valor, ou seja, por sua impotência e falta de eficácia. Mas, como a natureza é espaço sem limite, a história é tempo infinito, em que nada é novo e tudo se repete; os homens continuarão para sempre a construir sua Torre de Babel, que continuará desmoronando sob seu próprio peso. Por isso, Bruegel não leva seu interesse além do ambiente social que o rodeia imediatamente, o qual, no entanto, lhe proporciona o tipo da humanidade inteira, como um recorte qualquer de paisagem lhe proporciona o sentido da realidade infinita.

E, se essa concepção da natureza sempre igual a si mesma e diferente de si, como toda coisa infinita e pulsante de vida própria, abre caminho para a paisagem sem ação humana expressa ou subentendida, que será própria da pintura holandesa do século xvii, essa concepção da história, não mais um preceito que vem de cima, mas projeção de nossas ações num passado imemorável, já é a concepção que reencontraremos — consciente, porém, de novos desenvolvimentos e êxitos ideais — na pintura de Rembrandt. O problema ideológico e religioso de Rembrandt é bem mais maduro e, na abertura mais ampla de suas contradições, inclusive mais dramático, assim como é mais profunda a sua pesquisa sobre o homem, em cuja vida se repete o percurso da humanidade inteira, dando novo destaque moral, não apenas a toda sua ação, mas a toda aspiração mais secreta, a toda palpitação do sentimento. E é bem mais complexa a relação daquele homem “real”, que carrega em si a salvação e a perdição numa dialética que é a própria vida, com o homem ideal do platonismo italiano.

No entanto, daquele homem “real”, que já não vive segundo os exemplos de uma história mestra, mas age na história como um homem e não mais como um herói, Bruegel pusera as premissas, conferindo a sua pintura, como a toda obra humana, um horizonte terrestre que não admite evasões, e dentro do qual a vida adquire finalmente um sentido finito, uma substância moral concreta e inalienável.

[1952]