

HOMO DEMENS, HOMO FABER

Álvaro Cardoso Gomes*

Resumo: Tendo por base *A queda de Ícaro*, do pintor flamengo Peter Bruegel, este artigo tenta mostrar que a tela, em seu sentido mítico, é uma alegoria da profunda mudança que se dá entre os valores medievais e renascentistas. Servindo-se de um mito da tradição greco-latina, o pintor ilustra as profundas transformações sociais por que passava a civilização ocidental nos meados do século XVI.

Palavras-chave: mito; alegoria; loucura.

■ **P** ieter Bruegel, conhecido como “O Velho” (para se distinguir de um de seus filhos), nasceu entre 1525 e 1530 e morreu em 1569, em Breda, nos Países Baixos, hoje Holanda. Celebrizou-se pelo realismo, presente nas imagens do cotidiano e na crítica do homem e da sociedade de seu tempo, praticando um tipo de pintura conhecida por “*peinture de genre*” (GOMBRICH, s. d., p. 381). Contudo, à parte suas telas que registram cenas do cotidiano, como as festas de casamento, os jogos de crianças, as cenas na neve, ainda ele mostra influências de Bosch, em quadros como *O triunfo da morte*, em que há a intromissão de animais estranhos, demoníacos, e a presença do grotesco, de que o pintor se servia para criticar o homem. Desse modo, o pintor pode ser classificado como um autor em que o Renascimento se mostra em toda sua pujança, pois, em alguns trabalhos, alia temas mundanos, com suas típicas cenas burguesas, a estratos míticos. É isso que dá complexidade à sua obra e que o distingue de muitos de seus contemporâneos, uns ainda muito obedientes aos cânones medievais, outros, meros retratistas e paisagistas.

* Professor titular da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade São Marcos (USM), crítico literário e romancista.

Em 1558, Bruegel pintou *A queda de Ícaro*, talvez um de seus trabalhos mais complexos e instigantes. A tela tem uma dupla dimensão: de um lado, aponta para os motivos tradicionais do pintor – o realismo fotográfico, o registro documental do cotidiano do seu tempo, a técnica do enquadramento pictórico tipicamente renascentista –, e, de outro, para um elemento, digamos, fantasmagórico, mítico, antirrealista, alheio ao cotidiano e que, por isso mesmo, serve para causar o efeito de estranhamento. Reproduzimos logo a seguir a tela para que o leitor possa contemplar esses dois mundos conflitantes.



Fonte: Bruegel (1558).

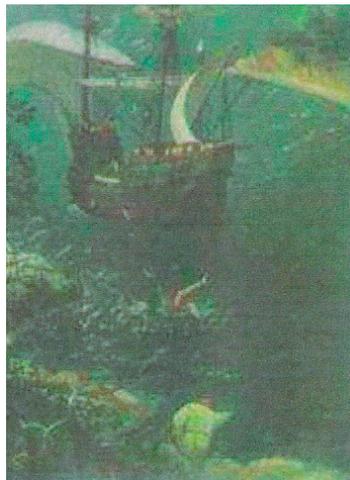
Antes de promover uma exegese da tela, acreditamos que seria fundamental refletir um pouco sobre a personagem mítica que se torna o motivo principal do trabalho de Bruegel. Ícaro era filho de Dédalo, o arquiteto responsável pela edificação do labirinto de Creta. Conta o mito que, anos depois de concluída a obra, o rei de Minos, irritado com o fato de Teseu ter conseguido escapar do prodigioso edifício, juntamente com Ariadne, como castigo, encerrou o arquiteto e o filho no labirinto. Procurando fugir da prisão que ele próprio edificara, o engenhoso Dédalo fabricou dois pares de asas com penas de pássaros e cera de abelha. Lançando-se aos ares, acompanhado de Ícaro, promoveu a audaciosa fuga, não sem antes alertar o filho de que não chegasse muito perto do Sol, porque fatalmente o calor derreteria a cera que mantinha as penas da asa. Contudo, Ícaro, atraído pela beleza do Sol, esqueceu o conselho do pai e se aproximou demasiadamente do astro, o que teve como consequência a destruição das asas, a sua queda e o afogamento no Mar Egeu.

Todo mito “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 1972, p. 11). Nesse sentido, por se constituir numa verdadeira “história das origens”, os relatos míticos sempre têm um sentido literal, representado pela narrativa de um fato e um sentido figurado, alegórico. Desse modo, estabelece uma ponte significativa entre dois planos do pensamento dos antigos: o dos humanos e o dos deuses. Esses dois planos, não raro, se interpenetram, algumas vezes, de modo conflituoso, especialmente quando acontece a invasão do estrato divino pelos homens. Quando é o contrário – um deus se imiscuir em território humano,

como é caso de Zeus, useiro e vezeiro em ter conluíus carnais com mulheres humanas –, isso se dá sem nenhuma grande complicação. O mito de Ícaro está relacionado ao de Prometeu, ao de Ácteon e a de muitos outros (entre eles, o de Adão e Eva) e tem um significado bastante claro: toda vez que um homem (ou mesmo um semideus) ousar adentrar o espaço do divino, recebe uma punição. Prometeu, por roubar o fogo dos deuses e doá-lo aos humanos, será acorrentado a um rochedo e terá o fígado devorado por um abutre; Ácteon, por ousar contemplar a beleza de Diana, é devorado pelos próprios cães; e Ícaro, por se aproximar demais do Sol, despenha-se no mar onde morre.

Traduzindo a alegoria: o homem que tenta se alçar acima de sua condição de humano, apoderando-se de uma prerrogativa divina, sofre um castigo, seja pelo banimento de um estado paradisiaco, como acontece com Adão e Eva, seja pela tortura, como é o caso de Prometeu, seja pela morte, como são os casos de Ácteon e Ícaro. Mas geralmente o castigo é representado simbolicamente por uma queda – os heróis citados, homens magnificados, despenham-se da roda da fortuna. Homens são homens, deuses são deuses – se é permitido aos deuses invadir o espaço do homem, a recíproca não é verdadeira, e os homens, na condição de homens, devem se conformar com seu destino de humanos. Essa regra talvez tenha fundamento na aceitação da tópica da *aurea mediocritas*, que estabelece que a regra do bem-viver reside na mediania. Sonhadores loucos como Ícaro e seus congêneres não têm lugar num mundo em que os homens se pautam por uma sabedoria estoico-epicurista, que sobrepõe a mediocridade à ousadia.

Voltemos à tela de Bruegel e contemplemos novamente Ícaro. Em verdade, uma figura anacrônica no quadro, no sentido de que convive com uma realidade que não lhe pertence, o que serve para acentuar o efeito de contraste, causador do estranhamento. Ou seja: em meio a figuras pertencentes ao mundo do século XVI, Bruegel insere uma figura pertencente ao mundo grego. Mais ainda: a personagem que dá título à tela, configurando-se, portanto, conforme a práxis, como motivo principal, aparece quase despercebida, completamente nua, no canto direito, identificável apenas pelas pernas, porquanto as partes nobres do corpo – a cabeça e o torso – estão imersas e escondidas pela água, como se pode verificar pelo fragmento:



Fonte: Bruegel (1558).

A humilhação da queda é, pois, representada em toda extensão por sua postura e localização marginal na tela. A que se devem essa localização marginal, esse deslocamento da figura? Antes de responder à pergunta retórica, cremos que valeria a pena descrever os demais componentes da tela. Como se tudo fosse contemplado do alto, no olhar privilegiado talvez de Dédalo que, ainda voando, vê, de cima, a desgraça do filho, temos uma visão muito ampla de um cenário complexo. A dominar toda a cena, em meio à paisagem campestre, emoldurada pela vegetação, surge a figura de um lavrador, muito bem vestido, dono da situação, arando e cultivando o campo com seu arado; à sua direita, há um pastor de ovelhas e, mais abaixo, um pescador. À frente dessa última personagem, há uma caravela com as velas enfunadas que tem sua direção apontada para outra nau do mesmo porte e naus menores, ao longe. O destino das embarcações é certamente o horizonte dourado, um canal entre montanhas, que comportam, em seu sopé, dos dois lados, cidades portuárias, a da esquerda, mais visível, com suas torres e casas de moradia e um ancoradouro em “u”. Rochedos, ilhas também se desenham, uma delas comportando um fortim.

Com tais imagens, a tela de Bruegel constrói-se como um documento fundamental de uma época em profundas mutações, ou seja, ela registra a vitória final do antropocentrismo sobre o teocentrismo, o domínio do homem sobre a natureza hostil, o que vai se refletir, sobretudo, na apresentação de, pelo menos, alguns importantes avanços técnico-científicos: a descoberta do arado por tração animal, a plantação por nível e a adaptação das velas latinas às romanas, responsável pelo progresso naval. Com efeito, a invenção de um novo tipo de arado, que não mais contará com a força única do homem, mas com a do animal, auxiliado pela roda e por uma lâmina transversal ao sulco, será responsável pelo aumento substancial do plantio e da produção de alimentos, ainda mais se se considerar a plantação por nível, o que implicará o aproveitamento substancial do terreno. Por outro lado, o uso das velas latinas, que foram inventadas pelos árabes¹, juntamente com o conjunto de velas redondas, possibilitará aos navegantes navegarem também contra o vento, ao contrário dos antigos que, antes das caravelas, eram obrigados a se circunscrever à navegação curta e costeira e à navegação no Mediterrâneo. Como reflexo desse progresso – a produção maior de alimentos e a expansão marítima, propiciada pela invenção das caravelas –, dá-se a descoberta do Novo Mundo, de novos mercados, o maior intercâmbio de mercadorias e, como não poderia deixar de ser, a expansão das cidades, principalmente as portuárias.

Ora, é isso que faz que a tela de Bruegel seja uma súpula disso tudo que está ocorrendo. Mas não só isso: ela também, em seu sentido alegórico, mais que um mero documento de profundas transformações, sugere que o velho mundo dos mitos, representado, no caso, por Ícaro, já morreu. Agora predomina o mundo burguês do trabalho, do homem medíocre (no sentido de mediano), o operoso, entregue a fainas diárias, materialista, que se preocupa com a realidade imanente, que se mantém graças ao trabalho com a terra e com a produção da lã, indispensável no vestuário, com a pesca e, num sentido mais amplo, com

¹ “A vela latina, único tipo que se viu numa embarcação árabe, é de forma triangular ou quase triangular amarrada a uma larga antena sesgada sobre o mastro que costuma ter uma pronunciada inclinação sobre a proa. A vela latina é tão característica do Islã como a mesma meia-lua e resulta também muito eficaz para uso geral em navios de tamanho pequeno ou médio [...] o enlace do aparelho latino com o latino nasce no século XV” (PARRY, 1964, p. 89-96).

o intercâmbio de mercadorias. A queda de Ícaro é, portanto, também a celebração de sua morte. O herói mítico sofre sua queda, em virtude de sua ambição desmedida e morre anonimamente no mar, para que um homem medíocre, o *homo faber*, metonimicamente representado pelo agricultor, exerça seu domínio sobre a Terra. E esse domínio é indicado por sua posição central na tela. Nesse sentido, é sintomática a indiferença das figuras registradas por Bruegel com o destino terrível de Ícaro, explicitada tanto pelo agricultor quanto pelo pastor e, sobretudo, pelo pescador. Se uns viram as costas ao destino trágico da figura mítica, o homem que pesca simplesmente lança a linha ao mar, como se fosse cego à cena trágica que se passa a poucos metros de si. E de certo modo, mesmo os navegantes mostram essa indiferença, porque a nau está com a proa apontada para o horizonte, ou seja: deixa para trás o mito e envereda pela conquista de um mundo real que, inclusive, perderá suas prerrogativas de terra desconhecida e fantástica, graças aos desbravadores que se apoiam mais num estrito pragmatismo do que na magia e no sonho.

Essa ideia, todavia, provavelmente predominante, não pode deixar escapar uma outra, talvez mais instigante e perturbadora e que dá a verdadeira dimensão e grandeza da tela de Bruegel, no sentido de que ela deve sua qualidade sobretudo ao fato de causar estranhamento no espectador. O que faz que *A queda de Ícaro* seja mais atual do que nunca é o fato de ela não só registrar a supremacia do humano, com a consequente morte do mundo mítico, representado pela queda do filho de Dédalo. Contudo, chama também a atenção pelo fato de o pintor ter colocado Ícaro presencialmente entre homens do século XVI e ter escolhido sua sina para servir de título e, portanto, de emblema à tela. Ou seja: Ícaro está saindo de cena, mas, de modo paradoxal, ainda está presente em cena, e sua presença incomoda, causa estranhamento, exatamente porque é uma ausência que se presentifica, chamando a atenção para seu ato extremo, tresloucado. Traduzindo a alegoria: não fosse Ícaro e sua loucura, o que seria do pobre *homo faber*? Sem os sonhos loucos dele, sem sua ousadia, motor de todo progresso humano, o homem não teria como inventar arados, novas maneiras de arar a terra e, muito menos, como ampliar os horizontes das conquistas, aventurando-se por terras desconhecidas. É o *homo demens*, afinal, quem inspira o *homo faber*. Essa constatação é que nos permite introduzir aqui uma pequena reflexão de Morin e mesmo cotejá-la com um poema de Fernando Pessoa, pois que ambos tratam dessa questão da loucura e de seu papel instigador, criativo:

O ser humano sempre foi concebido de modo mutilado. Diz-se homo sapiens, dotado de razão, mas o homem é também delirante. Castoriades adorava dizer que o homem é este animal louco, cuja loucura criou a razão. Homo é sapiens e demens. Vê-se nessas duas polaridades que não há fronteiras nítidas entre o delírio e a razão. Frequentemente, no limite da loucura existe a genialidade como em Nietzsche. O homem não é apenas faber, fabricante de instrumentos. É também um ser lúdico, homo ludens, como escreveu o pensador holandês Hui-zinga. O jogo não se resume ao jogo de crianças. Amamos também o futebol, os jogos de azar, as corridas, a lotó. O sentimento lúdico nos acompanha em toda nossa vida e aqueles que não o possuem têm uma vida incredivelmente triste. O homem não é apenas homo economicus, mas também homo mythologicus. Vivemos de mitologia, sonhos, imaginário. Essa é a concepção complexa do

ser humano. Esse é naturalmente meu ponto de vista, mas o que acredito que esteja aquém e além dele é a necessidade de inscrever a possibilidade do estudo da condição humana na religação dos conhecimentos e das disciplinas (MORIN, 2005, p. 91-92).

O poema de Pessoa (1972, p. 75) pertence ao livro *Mensagem*:

D. Sebastião, Rei de Portugal

*Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.*

*Minha loucura, outros que a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?*

É bastante elucidativo o fato de Morin defender a ideia de que “vivemos de mitologia, sonhos, imaginário”, ideia essa responsável pela complexidade do ser humano. São os sonhos, o imaginário, os mitos que irão alimentar e fomentar as descobertas do *homo faber*, as teorias do *homo economicus*. Sim, aceitando o pressuposto de Castoriades, a loucura criou a razão; sem ela, o que é homem, senão a “besta sadia, / cadáver adiado que procria”, o mediocre homem, procriador, propagador da espécie, mas já morto em vida, criticado ironicamente por Fernando Pessoa? Essas reflexões, portanto, constituem um protesto contra o homem arrogante, sobretudo o positivista que elegera as ciências como a única forma adequada de compreender o mundo, desprezando, por conseguinte, outras formas de abordagem do real. Esse é o homem que se automutilou, promovendo divisões internas em si mesmo, ao se negar a conceber o organismo como um todo coeso e ao privilegiar a razão para tentar compreender a realidade. E com tal postura, veio e vem negando aos sonhadores, aos poetas, aos loucos a prerrogativa de também adentrarem o paraíso do conhecimento. Mas a história do homem e de seus modos complexos de conhecer e interpretar a realidade comporta muitas faces e nos reserva surpresas, ironias. Não ousasse Ícaro – uma das faces alegóricas do *homo mythologicus*, do *homo demens*, primo-irmão do Sebastião, o Desejado – invadir o terreno do divino, o que seria dos homens? Nem *faber*, nem muito menos *economicus*. Apenas um grupo de antropoides catando, entre si, piolhos, no fundo mais oculto de uma caverna.

REFERÊNCIAS

BRUEGEL, P. *A queda de Ícaro*, 1558.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Lisboa: LTC, 2000.

MORIN, E. *Educação e complexidade: os setes saberes e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

PARRY, J. H. *La época de los descubrimientos geográficos (1450-1620)*. Madrid: Guadarrama, 1964.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

GOMES, Á. C. *Homo demens, homo faber*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 131-137, 2010.

Abstract: Taking as reference Flemish painter Peter Bruegel painting, Icarus' Fall, this article endeavors to show that the painting, in its mythical significance, is an allegory of the deep changes that took place between medieval and renaissance values. Using a myth from Graeco-Latin tradition, the painter illustrates the social transformations that happened in Western Civilization in the middle of the sixteenth century.

Keywords: *myth; allegory; madness.*