



História Unisinos

ISSN: 2236-1782

efleck@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Damas, Naiara

Um belo “traje de domingo” – o conceito de Renascimento na obra de Johan Huizinga

História Unisinos, vol. 21, núm. 1, 2017, -, pp. 82-94

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579862151005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Um belo “traje de domingo” – o conceito de Renascimento na obra de Johan Huizinga

A fine “Sunday suit” – The concept of Renaissance in the work of Johan Huizinga

Naiara Damas¹

na_damas@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa o conceito de Renascimento desenvolvido ao longo da trajetória do historiador da cultura Johan Huizinga (1872–1945), destacando dois momentos importantes de sua formulação, na composição de *O Outono da Idade Média* (1919) e na biografia do humanista Erasmo de Rotterdam (1924). Através dessas obras e de textos sobre o debate em torno da cultura renascentista publicados por Huizinga na década de 1920, é possível delinear um conjunto de reflexões que sugere a elaboração de um conceito de Renascimento que recusa a imagem “moderna” desse período, situando-o, ao contrário, no horizonte crepuscular do final da Idade Média.

Palavras-chave: Johan Huizinga, Renascimento, Idade Média, História da Cultura.

Abstract: This paper analyzes the concept of Renaissance developed throughout the intellectual trajectory of cultural historian Johan Huizinga (1872–1945), highlighting two important moments of its formulation, the composition of the *Autumn of the Middle Ages* (1919) and the biography of the humanist Erasmus of Rotterdam (1924). Through these works, as well as in essays on the debate around the Renaissance culture published by Huizinga in the 1920's, it is possible to outline a set of questions indicating the elaboration of a Renaissance concept that refuses the “modern” image of the period, placing it instead in the horizon of the twilight years of the Late Middle Ages.

Palavras-chave: Johan Huizinga, Renaissance, Middle Ages, Cultural History.

O Proteus, old man of Pallene, with the form of an actor, who at one moment takes the limbs of a man, at another those of a beast, come tell us why you turn into all shapes, so that, forever changing, you have no fixed form? I bring forth symbols of antiquity and a primaeval age, of which each man dreams, according to his wishes (Book of Emblems, Andrea Alciato).

Em certa ocasião, o historiador W. K. Ferguson chamou o Renascimento de “a criança problemática mais intratável da historiografia” (Ferguson, 1940, p. 2). Com a propriedade de alguém que havia dedicado anos de sua vida a mapear o lugar do “Renascimento” no pensamento histórico “durante cinco séculos de interpretação”, cobrindo o arco temporal que ia desde os humanistas italianos

¹ Professora na Universidade Federal de Juiz de Fora. Rua José Lourenço Kelmer, s/n, Campus Universitário, Bairro São Pedro, 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil.

até o século XX, Ferguson sugeria que o caráter problemático da definição desse conceito estava associado ao lugar central que este havia ocupado na formação das mais variadas concepções sobre o desenvolvimento da civilização ocidental. Por séculos, a ideia de Renascimento teria sido um fator determinante na formulação de concepções sobre o desenvolvimento da cultura europeia ocidental. Na medida em que o Renascimento “foi tradicionalmente visto como o momento do nascimento do mundo moderno, sua interpretação estava inseparavelmente ligada às atitudes diante da civilização contemporânea e às esperanças em relação ao futuro” (Ferguson, 1948, p. 293). Mais do que um simples problema de erudição histórica, a interpretação do “Renascimento” colocaria em jogo a ideia que se tem do processo histórico, revelando as diferentes interpretações historiográficas e forçando os historiadores a refletirem sobre a relação entre tradição e mudança, assim como o *status* das ferramentas conceituais que usavam. Nessa “intratabilidade” sugerida por Ferguson, o problema da periodização na atividade historiadora ocupava uma posição central.

No caso do conceito de Renascimento, que desde sua emergência entre os humanistas italianos esteve associado com as ideias de “mudança” e “inovação”, esse problema se tornava especialmente intrincado, na medida em que a noção de um novo e repentino florescimento da vida espiritual constituiu-se a partir de um antagonismo que pretendia fundar um lugar “moderno” para a cultura renascentista. À identificação da “modernidade” do Renascimento deveria corresponder, por oposição, um marco temporal de “anterioridade” capaz de evidenciar o seu caráter radicalmente original. Nesse jogo de contrastes, caberia à “Idade Média” – *medium aevum*, termo cunhado pelos humanistas – desempenhar o papel de “alteridade”, do “outro” em relação ao qual o Renascimento poderia figurar como a ocasião de uma virada definitiva depois dos séculos de “esterilidade e decadência” (Chabod, 1958, p. 152). Desde então, “Idade Média” e “Renascimento”, na condição de imagens culturais antitéticas, passaram a corresponder aos dois momentos centrais no “grande drama da cultura ocidental”, sendo que este último seria incorporado, sobretudo a partir do século XIX, como o episódio crítico da constituição de “nossa própria época”, assumindo, assim, a qualidade de “alegoria da modernidade” (Bouwisma, 1979, p. 2).

Contudo, ao longo dos anos, essa imagem da Renascença como “marco zero” do mundo moderno passou a ser amplamente contestada, gerando um intenso e duradouro debate sobre a pertinência de se referir ao Renascimento como um período histórico à parte, inserido entre Idade Média e a Modernidade, ou até mesmo a viabilidade de se continuar a usar esse termo que havia

se tornado uma espécie de “fardo” historiográfico. Diante desses questionamentos, tornava-se sempre mais complexo conseguir determinar quais seriam as causas e os traços mais gerais do Renascimento, bem como as suas fronteiras temporais e espaciais (Caferro, 2011). Esse dissenso, que marcava a passagem da imagem do Renascimento como o “primogênito” da modernidade para se transformar em um conceito altamente problemático, indicava que “poucas palavras do armamento teórico dos historiadores foram mais atacadas, redimensionadas, circunscritas ou simplesmente questionadas em sua utilidade interpretativa [...] do que aquela de Renascimento” (Molà, 2008, p. 11).

Na longa e complexa trajetória desse conceito no campo da historiografia, um debate que ajuda a lançar luz sobre as tensões associadas à definição do que teria sido a cultura renascentista e os desafios teóricos e metodológicos da periodização histórica é aquele no qual tomou parte o historiador holandês Johan Huizinga quando estava envolvido com o projeto e a escrita de *O Outono da Idade Média* (1919). Apesar de seu interesse como historiador da cultura estar focado na definição dos contornos de época da Idade Média tardia na França e na Borgonha nos séculos XIV e XV, o Renascimento, como conceito historiográfico e como período histórico, surgia a todo o momento nas páginas de *O Outono* como uma força de atração e de repulsão determinante na construção do quadro de uma cultura medieval “decadente”. Se no arco temático do livro de 1919 o “advento da nova forma” aparecia apenas na conclusão, apontando para surgimento de uma forma “renascentista” no horizonte da cultura medieval tardia, o Renascimento era, na verdade, o seu ponto de partida.

Desde o início do projeto de escrever sobre a Idade Média a intenção de dedicar um estudo à cultura medieval, partindo da obra dos pintores flamengos “primitivos”, aparecia em uma relação estreita com o Renascimento e, mais especificamente, como um conjunto de interpretações que sugeriam a existência, no Norte europeu, de uma cultura renascentista similar àquela do *Quattrocento* italiano. Em sua autobiografia *Meu Caminho para a História* (1942), ele narra como, em torno de 1907, teve a “visão” de que o final da Idade Média não seria tanto o “prelúdio do futuro”, mas uma “época de desvanecimento e decadência”.

Esse pensamento [...] girava em torno, sobretudo, da arte dos irmãos Van Eyck e de seus contemporâneos [...]. Estava se tornando comum, seguindo Courajod, Fierens-Gevaert e Karl Voll, falar dos pintores flamengos primitivos como os iniciadores de um Renascimento Nórdico. Minhas ideias eram radicalmente diferentes (Huizinga, 1968, p. 272-273).

Com esse relato, Huizinga situava a “origem” da ideia de *O Outono* no seio do debate historiográfico sobre o Renascimento que havia ganhado novo fôlego na virada do século XIX para o XX. Já de saída, ele afirmava ter assumido uma postura polêmica em relação aos historiadores da arte como Louis Courajod, Fierens-Gevaert e Karl Voll, para quem os pintores flamengos deveriam ser vistos como “iniciadores de um Renascimento Nórdico”, criticando, sobretudo, uma análise histórico-cultural que apresentava o Renascimento como o único *telos* possível para a cultura europeia dos séculos XIV e XV. A pretensão de ver o fim da Idade Média como o “prelúdio do futuro” ocultaria, segundo ele, a própria especificidade da arte “flamenga”, uma vez que projetava sobre as pinturas do período um sentido que lhes seria em grande parte alheio. Aonde estes historiadores haviam encontrado sinais da precocidade da arte flamenga no movimento de emergência da arte renascentista (Courajod) ou a atuação do “gênio nacional” belga na “aurora da arte moderna” (Fierens-Gevaert) – reivindicando, dessa forma, um certo protagonismo para a Europa do Norte no desenvolvimento da arte italiana do *Quattrocento* (Haskell, 1993, p. 467) –, Huizinga via a expressão artística particular de uma época de “decadência”.

Embora enfatizasse as apreciações histórico-artísticas acerca da pintura flamenga “primitiva” no relato sobre a “origem” de *O Outono*, a reticência de Huizinga quanto à imagem do final da Idade Média como “prelúdio do Renascimento” estava inscrita, na verdade, em um horizonte historiográfico muito mais amplo. O próprio conceito de “Renascimento Nórdico”, para ser compreendido em todas as suas conjecturas e implicações, teria que ser incluído em uma rede mais precisa de significados e disputas que envolvia a definição do que seria a cultura renascentista, seus predicados e suas fronteiras. Nesse sentido, a disposição em refutar o pretenso caráter “renascentista” da cultura medieval tardia deveria vir acompanhada de uma prestação de contas tanto com a fortuna crítica do conceito de Renascimento, quanto com os usos e “abusos” que cercaram o seu emprego ao longo dos anos, adicionando, assim, uma dimensão mais efetivamente historiográfica e conceitual a sua tarefa de construir um quadro da Idade Média tardia como uma época “crepuscular”. Essa reflexão foi desenvolvida em dois textos que, apesar de serem publicados depois de *O Outono*, orbitam em torno do livro, operando como uma espécie de esclarecimento sobre a sua concepção de Renascimento: os ensaios *O Problema do Renascimento*, de 1920, e *Realismo e Renascimento* de 1929. Partindo dessas intervenções, torna-se possível compreender o debate historiográfico que acompanha e define as tarefas que Huizinga havia se colocado em sua obra sobre o “outono” da Idade Média.

O conceito de Renascimento como Proteus

Ao se debruçar sobre o tema do Renascimento, Huizinga não tinha dúvidas de estar diante de um conceito histórico altamente impreciso e atravessado por incontáveis ambiguidades. “De qualquer ponto de vista que se olhe, o Renascimento permanece uma ideia histórica em relação à qual se pode observar tudo aquilo que se queira” – afirmava em sua conferência sobre *Renascimento e Realismo* de 1929 (Huizinga, 1959b, p. 289). Essa indeterminação importava sempre uma ressalva no uso do termo: não se poderia falar “do” Renascimento de um modo geral e unívoco, mas sempre explicitar “de qual” Renascimento se estava referindo. Nessa ausência de consenso sobre o que teria sido “o” Renascimento, sua natureza e seus efeitos, estaria não apenas o sintoma do caráter irremediavelmente complexo das convenções assumidas pelos historiadores para o funcionamento cotidiano de sua disciplina, mas também o indicativo de um processo disciplinar particular que teria conduzido, na virada do século XX, a um estado de crise com resultados desconcertantes para os estudos históricos sobre a Europa moderna e medieval. Ao longo do tempo, o conceito de Renascimento – surgido da autorrepresentação dos humanistas do século XVI como um ideal de cultura, para ser reelaborado como um conceito histórico de época no século XIX – havia chegado a uma espécie de encruzilhada. Em jogo estaria tanto a possibilidade de estabelecer de forma resoluta o que havia sido o Renascimento como um evento histórico singular, quanto a própria viabilidade de seu emprego como ferramenta teórica capaz de garantir inteligibilidade histórica.

Huizinga descrevia a “crise” do conceito de Renascimento usando a sugestiva imagem mitológica de Proteus. Assim como o relutante deus dos mares, conhecido na mitologia por sua habilidade de mudar suas feições, revelando-se apenas para aquele capaz de capturá-lo apesar das formas mutáveis que assumia, o conceito de Renascimento havia se tornado de tal modo elusivo nos últimos anos que qualquer possibilidade de fixar suas feições e extrair sua “verdadeira natureza” parecia excluída. “Nem no tempo, extensão e conteúdo o conceito de Renascimento é definido. Ele sofre de imprecisão, incompletude e mudança, e ainda, ao mesmo tempo, ele é uma perigosa e doutrinária sistematização. É quase um termo não utilizável” (Huizinga, 1959c, p. 244). Esse estado amorfo e, por vezes, contraditório do conceito de Renascimento, poderia ser associado a uma certa banalização de seu uso que ia desde sua apropriação “popular” para representar uma “atitude de vida” inspirada em uma versão vulgarizada, e sentimental, do *uomo singulare* renascentista, até a superficialidade

e a “frouxidão” de seu emprego no domínio acadêmico. Neste último, o caráter vacilante e inconsistente que este assumira a partir do final do século XIX apontaria para a presença de um processo “inflacionário” perceptível na crescente perda de seu sentido original como indicativo de um “movimento espiritual” característico de uma época histórica bem definida. Ao incorporar sempre novos aspectos que o fariam recuar ou adiantar no tempo, bem como mudar sua configuração geográfica, o conceito de Renascimento estaria sob a ameaça de perder o “seu miolo, seu sabor, seu valor”.

Essa tendência “inflacionária” poderia ser rastreada, segundo Huizinga, em um conjunto de interpretações no campo dos estudos culturais que, a partir da década de 1880, havia colocado sob intenso escrutínio a questão das “fronteiras” do “Renascimento”, criando tanto uma geografia mais dilatada para o movimento de formação e expansão da cultura renascentista, quanto uma cronologia alternativa que atenuasse o contraste entre Idade Média e Renascimento. Historiadores como Henry Thode, Emile Gebhart, Paul Sabatier, Karl Burdach, Carl Neumann, junto com L. Courajod de Fierens-Gevaert, teriam sido responsáveis por promover uma onda de “revisonismo” que acabaria por tornar cada vez mais incertos os contornos do fenômeno histórico entendido como “Renascimento”, seja buscando as suas raízes na cultura medieval ou demonstrando a continuação de elementos medievais ao longo do Renascimento. A imagem que emergia desses trabalhos, tornando sempre mais imprecisas, ou mesmo inexistentes, as fronteiras entre a Idade Média e o Renascimento, poderia ser definida como sendo aquela de um “Proto-Renascimento” que reivindicaria para a cultura da Idade Média aspectos tradicionalmente associados ao *Quattrocento* italiano (Krul, 1997, p. 358). Esse era o caso, por exemplo, dos estudos históricos em torno da figura de São Francisco de Assis desenvolvidos por H. Thode e P. Sabatier na década de 1890 e que tentavam provar – o primeiro, do ponto de vista histórico-artístico, e o segundo do ponto de vista biográfico – que a verdadeira origem do Renascimento na Itália estaria ligada à nova espiritualidade promovida pelo movimento franciscano no século XIII, quando já seria possível encontrar o tipo de “sensibilidade individual” tradicionalmente associada à arte e à cultura renascentistas. Nesses trabalhos, em que “os estudiosos se viam constrangidos a movê-lo [o Renascimento] sempre mais atrás na Idade Média”, o conceito

de Renascimento “ameaçava perder todo o seu conteúdo” (Huizinga, 1959c, p. 278).

Além de ir gradativamente exaurindo esse conceito de sua força dinâmica, a disposição em ver qualquer demonstração de “sensibilidade individual, aceitação da vida e postura pessoal em relação à autoridade e à doutrina” (Huizinga, 1959c, p. 264) como um sintoma de um “Renascimento” sempre mais precoce, também terminaria por destituir a Idade Média de sua feição particular, reduzindo-a a uma espécie de prelúdio do surgimento do indivíduo e da cultura moderna. Nessa dinâmica marcada por um desgaste recíproco, “a imagem da cultura medieval ameaçava derreter e desmoronar como um boneco de neve”.

Não havia nenhum único fenômeno cultural da Idade Média que não entrasse no conceito de Renascimento em pelo menos um dos seus aspectos. Gradualmente, tudo o que parecia espontâneo e singular na Idade Média tardia havia sido extraído dali para ser colocado entre as origens do Renascimento. Não havia um final à vista. [...] Num exame mais detido, teria havido de fato qualquer Idade Média? (Huizinga, 1959c, p. 264-265).

O centro em torno do qual Huizinga via esses trabalhos de crítica e revisão gravitarem era aquele da obra de Jacob Burckhardt, *A Cultura do Renascimento na Itália*, publicada em 1860.² Depois de um impacto relativamente discreto no universo acadêmico europeu, o livro de Burckhardt sobre o *Quattrocento* italiano entraria para o cânone historiográfico como o responsável por consolidar o conceito moderno de Renascimento, apresentando-o como uma totalidade histórica dotada de traços singulares e com contornos temporais e espaciais bem definidos. Como afirmava Huizinga, foi sob a pena do historiador suíço, a quem ele considerava “um dos pensadores históricos mais profundos”, que o Renascimento ganhou “o seu significado completo” (Huizinga, 1959c, p. 256). O conceito de Renascimento apresentado na obra burckhardiana consolidaria a imagem desse período nos meios acadêmicos e diletantes como um momento de “exuberância e maturidade” que, em oposição à “esterilidade” e a rigidez da cultura medieval, seria caracterizado pela emergência da individualidade e da modernidade, “o triunfo do secularismo e da *joie de vivre*, a conquista da re-

² O ponto principal da interpretação burckhardiana estava na associação entre o *Quattrocento* italiano e a emergência do indivíduo e do mundo moderno. Ao deslocar o foco da “redescoberta da Antiguidade” – que considerava importante, mas não decisiva no surgimento da cultura renascentista – para a singularidade cultural e política da Itália do século XV, Burckhardt havia colocado no centro de seu quadro histórico-cultural a imagem do *uomo singolare* italiano que, liberto do “véu de fé, ilusão e prevenção juvenil” interposto entre ele e a realidade ao longo da Idade Média, “torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece como tal”. Na Itália, “a primogênita dentre os filhos da Europa atual”, teria surgido, pela primeira vez, “um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo”, abrindo espaço para a emergência de uma subjetividade emancipada da doutrina e da autoridade moral e política. Esse desenvolvimento, considerado em seu caráter original, bem como em suas ambiguidades e tensões, teria assinalado, para Burckhardt, o momento de ruptura fundamental com o passado que inauguraria a época moderna na Europa (Burckhardt, 1991).

alidade mundana pelo espírito, a retomada do entusiasmo pagão pela vida e a indiferença, ou desdém, pela religião” (Huizinga, 1959c, p. 243).

De modo geral, mesmo o engajamento crítico que viria abalizar a recepção de *A Cultura do Renascimento na Itália* no final do século XIX não abandonava suas formulações sobre a cultura renascentista. A despeito de as novas interpretações questionarem o conceito burckhardiano, isso não impediria que tomassem como ponto de partida, mais ou menos explícito, a sua imagem do Renascimento como momento de “descoberta do homem e do mundo”, fosse para estendê-la geograficamente para além da Itália, fosse para integrar a ela tudo o que parecesse espontâneo na Idade Média. “O conceito de Renascimento, identificado como ele estava agora com individualismo e espírito secular, teve que ser esticado a tal ponto que ele perdeu completamente a sua elasticidade.” (Huizinga, 1959c, p. 264-265). Como resultado, “todas as bordas” do conceito burckhardiano “começaram a esfarelar”, abrindo o caminho para o tipo de “inflação” que Huizinga identificava na produção historiográfica de seu tempo.

Embora tivesse grandes reservas quanto a essa onda de “revisonismo”, isso não significava que Huizinga rejeitasse a necessidade de adotar uma postura crítica em relação à obra de Burckhardt. Mesmo que as reavaliações em torno do conceito de Renascimento apresentassem efeitos potencialmente corrosivos, estas teriam contribuído para expor as fragilidades das teses burckhardianas. “Já há algum tempo, o conceito de Renascimento não parece mais ser tão simples como havia sido para Burckhardt” (Huizinga, 1959c, p. 260). Ao conceber de maneira muito definitiva o contraste entre o Renascimento e a Idade Média, o historiador suíço não teria conseguido perceber, de um lado, que o desenvolvimento do indivíduo, a aspiração por “glória moderna” e o realismo eram, na verdade, elementos que haviam surgido ainda no período medieval e, por outro lado, que por debaixo da “glória do Renascimento” uma vida popular genuinamente medieval havia prosseguido na Itália da mesma forma que nos países germânicos e na França. “O véu que ele viu cobrindo o espírito da Idade Média foi parcialmente causado por um defeito em sua própria câmera” (Huizinga, 1959c, p. 260).

Como ficou claro até aqui, a direção tomada pela apreciação crítica de Huizinga insere-o certamente entre aqueles estudiosos que, segundo suas próprias palavras, haviam contribuído para o “esfarelamento das bordas” do conceito burckhardiano, na medida em que também ele esperava contribuir com uma versão alternativa sobre a relação entre a Idade Média e o Renascimento. A admiração que afirmava sentir por Burckhardt – e em especial por seu livro de 1860, que ele dizia ser “uma obra tão sólida e harmônica quanto qualquer obra de arte renascentista”

(Huizinga, 1959c, p. 256) – não deveria excluir a possibilidade de enfrentamentos e divergências. No ano da publicação de *O Outono*, em uma pequena nota pessoal, Huizinga havia definido a diretriz de seu empreendimento historiográfico em termos de uma resistência direta ao que julgava ser o apelo quase irresistível da imagem “solar” do Renascimento construída em *A Cultura*: “a palavra de ordem deve ser: libertação do feitiço de Burckhardt” (*in* Tollebeek, 2001, p. 361).

Mas apesar de defender que a História da Cultura de seu tempo tinha “a tarefa de distanciar-se de Burckhardt”, esse distanciamento não deveria lesar “de maneira alguma a sua grandeza” ou reduzir “a dívida que temos com ele” (Huizinga, 1959b, p. 288-89). Essa dívida torna-se evidente no fato de que Huizinga se manteve, ainda que com reservas, leal à fórmula burckhardiana. Na verdade, a respeito da “opinião corrente sobre o Renascimento”, ele escreveu ao historiador Henri Pirenne em uma carta de 1918, “a fórmula de Burckhardt permanece, em minha opinião, a mais simples e a menos defeituosa” (Huizinga, 1991, p. 233-234). A adesão a algumas das “ortodoxias burckhardianas”, mesmo que um tanto hesitante, teria um impacto fundamental na concepção e na escrita de *O Outono* (Bouwsma, 1973, p. 37). Pode-se dizer que nessa postura ambivalente de identificação e afastamento jazia, em grande parte, a sua resposta ao “problema do Renascimento”.

Em *O Outono*, Huizinga se propunha a apresentar os séculos XIV e XV não como o “advento da Renascença”, atitude que reduziria a Idade Média a um espaço de gestação da cultura moderna, mas como o “último sopro da civilização medieval”. “O fervilhar de formas de pensamento antigas e coercitivas em lugar do germe vivo do período histórico seguinte, o fenecimento e o enrijecimento de uma civilização rica – esse é o conteúdo principal dessas páginas” (Huizinga, 2010, p. 6). Esse olhar para a cultura medieval “em vias de desaparecimento” permitiria redimensionar a passagem da Idade Média para o Renascimento que já não mais apareceria em termos de uma ruptura abrupta, nem de continuidade absoluta, mas como um processo complexo feito de retomadas e fraturas internas em que inúmeras convergências indicavam para a simultaneidade entre o final da Idade Média e a “alvorada” renascentista. “Na busca pela nova vida que surgia, era fácil esquecer que no passado, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado” (Huizinga, 2010, p. 6). Nessa composição, em que morte e vida se entrecruzam e se fecundam – fecundação esta que empresta o sentido da metáfora “outonal” do título do livro –, Huizinga esperava superar a fratura Idade Média-Renascimento, dissolvendo, como diria E. Garin, o outono medieval na primavera renascentista de modo a dar a impressão que os tons

noturnos de um e os alvoraes do outro se assemelhavam a ponto de se confundirem (Garin, 2006, p. XXI-XXII).

Grande parte das ambiguidades presentes em *O Outono* parece emanar da impossibilidade de definir o contraste Idade Média-Renascimento, considerando que com esses termos “sentimos o gosto da essência de uma época do mesmo modo como distinguimos uma maçã de um morango, muito embora seja quase impossível descrever essa diferença em maiores detalhes” (Huizinga, 2010, p. 479). Na pretensão de revelar os pontos de contato entre as culturas tardo-medieval e renascentista, Huizinga invalidava a todo o momento as diferenças que haviam sustentado o contraste entre elas: individualismo, realismo, classicismo apareciam como características anteriores ao *Quattrocento* italiano e que foram, na verdade, compartilhadas entre o Norte e o Sul durante o final da Idade Média. E mesmo nessa versão imprecisa, ele permanecia disposto a usá-lo como um parâmetro, um tanto equívoco, para compreender a passagem para o Renascimento a partir do “advento da nova forma”.

O “outono” da Idade Média e o Renascimento: o sonho de vida bela

Ainda que Huizinga tivesse assumido uma postura crítica em relação à imagem construída por Burckhardt para o *Quattrocento* italiano, o conceito de Renascimento que tomava forma ao longo de *O Outono da Idade Média* – operando como uma força de atração e repulsão para estabelecer o que seria próprio ao “espírito medieval” decadente – permanece ligado de maneira fundamental àquele do historiador suíço. “Seria audacioso afirmar que *O Outono* não teria sido escrito sem Burckhardt, mas isso não seria completamente improvável” – especula F. Hugenoltz, autor de artigos importantes sobre o historiador holandês. Ainda segundo ele, Burckhardt se fazia presente na arquitetura do livro de 1919 como “alguém que Huizinga conhecia tão bem as visões e os pensamentos, que podia pensar com ele, julgar com ele, e é em relação aos debates interiores com ele que a matéria de sua obra toma forma” (Hugenoltz, 1971, p. 41-42). Na sua intenção de entrelaçar Idade Média e Renascimento, mais do que romper definitivamente com a imagem burckhardtiana do Renascimento, Huizinga pretendia, partindo dela, demonstrar que os traços essenciais reivindicados por ele para o *Quattrocento* italiano eram não só anteriores ao século XV, como estavam presentes também no universo da cultura gótica e *flamboyant* do Norte.

A maneira como se lançava a essa tarefa também apresentava uma afinidade essencial com a História da

Cultura burckhardtiana. Assim como Burckhardt havia feito em *A Cultura* para a Itália do *Quattrocento*, a proposta de *O Outono* de investigar as “formas de vida e de pensamento na França e na Borgonha dos séculos XIV e XV” – subtítulo de seu livro – apresentava-se como o esforço de organizar as várias circunstâncias e “motivos” da vida no final da Idade Média sob um aspecto comum, no qual os detalhes particulares operavam como símbolos de uma totalidade para formar o *tableau* de um “estilo de vida” abrangente. “O modo de vida borguinão era a unidade que eu queria apreender” – afirmava Huizinga no prefácio de *O Outono* (Huizinga, 2010, p. 7). Para acessar esse “modo de vida”, dando a ele a sua tonalidade peculiar, Huizinga se apoiava em uma estratégia muito próxima da que Burckhardt havia criado para assinalar o impacto da “descoberta do homem e do mundo” nas formas de vida do *Quattrocento* quando investigava como o Renascimento se manifestava não apenas na vida política, na religião, na arte e na ciência, “mas imprime também o seu selo característico na vida social” (Burckhardt, 1991, p. 261).

Em seu livro de 1860, apesar de não abordar diretamente a arte pictórica do período, Burckhardt apresentava vários aspectos do Renascimento a partir do conceito de “arte” [*Kunst*] que, ampliado para referir-se a um domínio mais amplo do que aquele das artes plásticas, funcionava como uma espécie de “centro oculto” em torno do qual gravitava a vida renascentista (Klein, 1998, p. 200). Tal como o “Estado como obra de arte”, também as festas, a conversação, a economia doméstica, a guerra, a educação e principalmente a própria personalidade do “homem do Renascimento” seriam produtos de um artifício, isto é, “criações conscientes embasadas em manifestos e bem calculados fundamentos” (Burckhardt, 1991, p. 81-82). Essa noção de “obra de arte” [*Kunstwerk*] como artifício e cálculo era a base sobre a qual se apoiava a análise burckhardtiana das novas atitudes sociais que serviam aos propósitos da “encenação” da individualidade emancipada e autodeterminada na cultura renascentista. No “refinamento exterior” da moda, da linguagem e das formas de sociabilidade, Burckhardt encontrava o empenho autoconsciente de indivíduos que buscavam moldar a sua imagem pessoal no intuito de deixar sua marca tanto em seu próprio tempo frente aos seus contemporâneos, quanto em relação à posteridade prometida pela ideia moderna de glória, baseada no mérito pessoal. No contexto do *Quattrocento* italiano, “a conduta do indivíduo e a forma mais elevada de sociabilidade alçam-se à condição de uma deliberada e consciente obra de arte” (Burckhardt, 1991, p. 267).

Essa percepção de que o indivíduo renascentista daria uma forma estética à esfera extra-artística da existência, ou ainda, traduzia esteticamente o seu “senso de

individualidade” imprimindo à vida social a marca de sua vontade de poder, de distinção e fama associados à ideia de “glória moderna”, funcionava, em *A Cultura do Renascimento*, simultaneamente como uma hipótese heurística para compreender a especificidade da “cultura do Renascimento”, especialmente em relação a uma cultura medieval “corporativa”³; e como indicativo de um procedimento de pesquisa histórico-cultural aberto a considerar como as múltiplas expressões dos anseios dos indivíduos se atualizam na vida social, compondo uma percepção da cultura como “performance” (estilização) e “embelezamento da existência exterior”. Dentro dessa perspectiva, os espaços de sociabilidade assumiriam um caráter quase cênico: eles compunham o cenário da representação de uma “arte da existência” emoldurada pelas formas cerimoniais e rituais da vida renascentista. Como Burckhardt havia sugerido no tocante às festas florentinas, essas expressões de refinamento nos domínios de uma “sociabilidade bela e regulamentada” marcavam “a transição da arte para a vida”, “quando os ideais religiosos, morais e poéticos assumem uma forma visível” (Burckhardt, 1991, p. 290), apontando para a transfiguração das formas de vida em formas de arte.

No quadro de uma cultura crepuscular composto em *O Outono*, Burckhardt teria um papel central, uma vez que sua análise da cultura a partir da noção de “refinamento” e “estilização” da existência estava na base da interpretação huizinguiana. Contudo, na medida em que incorporava o modo como o historiador suíço analisava o individualismo e suas “encenações” para advogar, na direção contrária, o caráter ainda medieval e *fin de siècle* do *Quattrocento* italiano, Huizinga parecia disposto, nesse aspecto em particular, a usar “Burckhardt *contra* Burckhardt”. Ao verter esse problema histórico-cultural para analisar a vida aristocrática franco-borgonhesa na Idade Média tardia, ele acreditava poder encontrar o mesmo desejo por “refinar e embelezar toda a existência exterior” descrito por Burckhardt como uma característica inédita e singular do Renascimento italiano (Burckhardt, 1991, p. 271). Tal como o *uomo singolare* que Huizinga via representado em *A Cultura do Renascimento*, o homem tardo-medieval retratado em *O Outono* aspiraria a uma “vida mais bela” que transformasse as formas de convívio social em uma “obra de arte”. “O desejo passional de revestir a

própria vida com beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida vivida segundo um ideal, tudo é mais antigo que o *Quattrocento* italiano” (Huizinga, 2010, p. 57). Embora visse os rituais da vida da corte borgonhesa envoltos em uma “espetacularidade bárbara”, o “esforço consciente da arte de viver” que estaria por trás deles teria sido “totalmente renascentista”. O desejo por glória individual e o afã de ser louvado pela posteridade em razão do virtuosismo com que se cultivava a “estética da vida bela” seria tão familiar a um cortesão da Borgonha quanto para os *beaux esprits* do *Quattrocento* italiano. Mais uma vez, “Burckhardt exagera a distância entre o medieval e o renascentista, entre a Europa ocidental e a Itália” (Huizinga, 2010, p. 100).⁴

No entanto, ao contrário do esquema conceitual burckhardiano em que as expressões do “anseio de vida bela” nos domínios da conversação, da etiqueta, da moda e das festividades apareciam como uma manifestação da “descoberta do homem e do mundo”, expressa na aceitação e afirmação da vida, Huizinga acreditava ver essa mesma atitude atuar nos limites de uma cultura decadente marcada por um “humor fundamentalmente sombrio” e melancólico. Nesta, o “refinamento da arte de viver” configurava-se em torno do desejo de evadir da “realidade dura” através da aparência de uma “vida bela” inspirada pela nostalgia de um passado idealizado. Assim, a concepção de “vida como obra de arte” não se alinharia, como em Burckhardt, a uma postura “realista” e afirmativa diante do mundo, mas como o efeito de uma postura escapista frente à realidade que suscitava um contraste estéril entre o real e a representação do “sonho de vida bela” (Klein, 1998, p. 195).

No final da Idade Média, o “anseio por uma vida mais bela”, nascido da necessidade de dar as costas a uma realidade cruel, velando-a sob a ilusão de harmonia e beleza, seria o único caminho possível para conciliar o desejo pelo absoluto do ideal cristão e a busca pela felicidade terrena em um momento no qual os prazeres e belezas da vida vinham acompanhados da mácula cristã do pecado. Preso ainda entre a “velha escolha entre Deus e o mundo” e diante de uma realidade “em que não havia qualquer promessa de coisas melhores” (Huizinga, 2010, p. 55), o homem tardo-medieval, sobretudo no ambiente

³ Segundo Burckhardt, diferentemente da Idade Média e dos Países do Norte, em que o universo das relações sociais ainda estaria estruturado em um “sistema de castas”, a vida urbana no Renascimento teria surgido da mistura entre elementos nobres e burgueses, da “fusão das camadas sociais”, onde a riqueza e a cultura valiam mais do que o status conferido pela origem nobre. Como resposta a essa fluidez social, na qual o estilo pessoal e a “refinada plenitude individual” foram dotados de um novo valor, o indivíduo seria instigado a fazer valer os seus méritos pessoais através de uma “autoconsciência performativa” (Braden e Kerrigan, 1989, p. 17).

⁴ Eugenio Garin via a escolha de Huizinga em assinalar a concepção estética de vida como a característica mais marcante do homem renascentista de Burckhardt como um equívoco que emanava de uma leitura unilateral da obra do historiador suíço. Na sua atitude polêmica, Huizinga não teria percebido “que seu alvo era, em grande medida, fictício”. Para Garin, Huizinga pôde incluir o *Quattrocento* italiano no círculo da cultura medieval decadente apenas na medida em que desconsiderou que o tema burckhardiano da “vida como obra de arte” não correspondia a uma concepção estetizante da vida, mas à ideia do homem renascentista como *homo faber fortunae suae*, senhor de sua sorte e construtor das estruturas de sua existência. O que parece preocupar Garin no livro de Huizinga era a sugestão de que as formas convencionais nas quais se apresentava a “vida como obra de arte” no Renascimento pudessem ser destituídas da sua dimensão “racional” e “realista” para integrar o quadro de uma cultura na qual o anseio de estilização da vida servisse a um impulso de evasão e quimera (Garin, 2006, p. XXIII).

de Corte, gozaria dos prazeres da vida encobrendo-os sob o disfarce da virtude e da “bela aparência dos ideais antigos e fantásticos”. “Quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta nada além do que colorir a vida com um brilho claro, vivê-la no país dos sonhos, temperar a realidade com o êxtase do ideal” (Huizinga, 2010, p. 55-56). Nessa “fuga fascinante” que conformava uma “arte de viver”, Huizinga acreditava ter encontrado o ponto de vista pelo qual a cultura do fim do período medieval deveria ser vista. Sob o impacto desse sonho nostálgico, a vida aristocrática teria sido regulada como um “nobre jogo” ditado pelas regras da imitação de um passado imaginário, em que o desejo de produzir uma “ilusão de ser heroico” através das condutas, maneiras e costumes, criava uma ampla “estética de vida bela”, onde as “formas de vida são recriadas em formas artísticas” (Huizinga, 2010, p. 57).

Toda a vida aristocrática do século XV, caso se pensasse na França, na Borgonha ou em Florença, seria, segundo Huizinga, uma tentativa de encenar um sonho, “sempre o mesmo sonho, aquele dos velhos heróis e sábios, do cavaleiro e da virgem, do pastor simples e alegre” (Huizinga, 2010, p. 60). A França e a Borgonha teriam continuado a encenar a peça “à moda antiga” segundo as convenções da ficção do ideal cavaleiresco e do amor cortês, enquanto Florença apresentaria “uma peça mais nova e bela”.

Não passam de antigas formas medievais os próprios motivos usados pelos florentinos para o embelezamento da vida [...]. A Itália descobriu novos horizontes de beleza, deu à vida um novo tom, mas a postura frente a ela – o desejo de estruturar a própria vida ou mesmo elevá-la a uma forma artística, uma invenção vulgarmente considerada típica do Renascimento, de modo algum foi criada nessa época (Huizinga, 2010, p. 60).

Se havia uma diferença entre a cultura *flamboyant* do Norte e a Itália do *Quattrocento*, esta seria muito mais de “gosto literário e erudição” do que de “essência”. No universo italiano do século XV começavam a se ouvir novos arranjos para uma “velha canção” e uma sutil, mas crucial, mudança de tom que, forjada pelo contato com a simplicidade e a elegância da linguagem e das formas clássicas, conquistaria novos horizontes de beleza para a cultura. Mas o seu impulso de envolver o belo e os prazeres mundanos nas vestes virtuosas do ideal clássico,

configurava-se apenas como uma variação do sonho nostálgico nutrido durante o final da Idade Média. Ao preservar no centro de sua cultura a ambição de “elevant a vida a uma forma artística”, o *Quattrocento* italiano, não menos que o século XV borgonhês, estaria contido “no círculo de uma civilização que acabava de ser fechado” (Huizinga, 2010, p. 7).

Esse laço fundamental entre o sonho de heroísmo cavaleiresco e o “anseio por uma vida mais bela” inspirado no ideal clássico resignificava o problema da passagem da Idade Média para o Renascimento, na medida em que a assimilação das formas e temas clássicos não representaria, de fato, uma ruptura definitiva com o universo da cultura medieval tardia. O que Huizinga esperava provar era que a relação entre o Humanismo florescente no final do século XV e o “espírito medieval” em declínio se apresentava como uma questão muito mais complexa quando considerada do ponto de vista da continuidade entre Idade Média e o Renascimento. Caso se abandonasse a simples oposição entre “espírito medieval” e “classicismo” seria possível perceber que a adesão a um deles não implicaria, em um primeiro momento, o repúdio ao outro. “O processo de assimilação do espírito clássico foi intrincado e cheio de incoerências. A nova forma e o novo espírito não coincidem ainda”. A forma clássica poderia servir para expressar velhas concepções, do mesmo modo que as “formas tradicionais” poderiam conter “o espírito da nova época” (Huizinga, 2010, p. 318).

O recurso de estabelecer uma distinção entre “forma clássica” e “espírito clássico” permitia a Huizinga perceber que o significado mais profundo do Renascimento não seria encontrado no classicismo ou na “redescoberta da Antiguidade” – afinal, a cultura medieval nunca havia perdido o contato com mundo antigo –, mas na convergência da forma clássica com um “novo espírito” (Bouwsma, 1973, p. 36).⁵ Enquanto não houvesse esse encontro entre forma e espírito clássico, o classicismo operaria apenas como um elemento formal da imaginação, como um “ornamento” para adornar o “espírito medieval”. Nesse sentido, apesar de o imaginário e os modos de expressão da Antiguidade clássica terem servido como um estímulo poderoso para um “processo de renovação cultural”, eles não seriam o fator dominante na chegada do Renascimento no final do século XV.

À ideia de uma “revelação” súbita que teria aberto as portas da “harmonia dourada” da Antiguidade para “os espíritos mortalmente cansados do estilo flamboyant”,

⁵ Essa interpretação sobre a anterioridade da forma sobre o conteúdo também desempenhava um papel central no modo como Huizinga analisava a obra dos pintores flamengos e seu lugar na cultura tardo-medieval. Na sua refutação da ideia de que Van Eyck e seus contemporâneos seriam iniciadores de uma arte propriamente renascentista – como na visão de L. Courajod e Fierens-Gaevart –, Huizinga estabelecia uma distinção entre a forma realista, entendida como uma habilidade e uma técnica artística, e o “espírito” ainda totalmente medieval da pintura flamenga “primitiva”. Na medida em que o “Renascimento” sempre indicaria um “espírito” e a composição realista seria apenas uma “forma subsidiária” de representação que aspirava à “fidelidade à natureza”, estas duas categorias não estariam indissolivelmente ligadas (Huizinga, 1959b, p. 301-302).

Huizinga contrapunha, então, a imagem de um processo gradual que havia se dado “em meio ao jardim exuberante do pensamento medieval, entre o crescimento das sementes antigas” (Huizinga, 2010, p. 553). Ao invés de considerar o término da Idade Média como o resultado da emergência do Renascimento – como fizera Burckhardt ao ver a cultura renascentista como superação da “opressão” medieval –, ele argumentava que o Renascimento, na verdade, havia sido gestado junto ao aparato “gasto” do pensamento tardo-medieval. A partir desse “desvio” da interpretação burckhardiana, Huizinga defendia a hipótese de que durante século XV, no Norte da Europa e na Itália, a “base sólida da vida cultural continuava sendo genuinamente medieval”, e que mesmo quando o Renascimento chegasse no século XVI, os traços medievais não se dissipariam ao vento, como na famosa imagem de *A Cultura*, mas permaneceriam “sulcados nas mentes renascentistas” (Huizinga, 2010, p. 554).

A aurora do Renascimento constituía-se em algo tão sutil que só poderia ser evocado pelo emprego de uma linguagem metafórica – tratava-se de uma “virada da maré”.

O Renascimento chegará apenas quando o tom da vida mudar, quando a maré da mortal decadência da vida se inverter e um vento fresco e agradável começar a soprar; quando a consciência alegre amadurecesse a ideia de que se pode recuperar toda aquela glória do mundo antigo, no qual o homem por tanto tempo se espelhou (Huizinga, 2010, p. 556, grifo do autor).

Depois de ter vivido à sombra da Antiguidade – da qual a Idade Média se servira amplamente, interpretando os seus tesouros segundo os “verdadeiros princípios medievais” da escolástica, da cavalaria e do ascetismo –, a Europa começaria a viver à luz dela outra vez. O Renascimento, nesse sentido, não descobriria tanto a Antiguidade quanto passaria a vê-la como uma tradição passível de ser recuperada por meio da erudição. Na passagem do classicismo ornamental medieval para um classicismo autêntico que conseguiria apreender, junto à forma, também o “espírito clássico”, Huizinga localizaria o processo gradual de conquista da “simplicidade” e “pureza” que caracterizariam o universo criado pela cultura renascentista no seu contato com a Antiguidade. Mas apesar da importância inegável dessa passagem de uma postura de “espelhamento” para aquela de “recuperação” do mundo antigo, não seria possível identificá-la com a emergência de uma relação “moderna” com o mundo clássico. Nada seria mais equivocado, segundo ele, que a tendência de equivaler classicismo e “espírito moderno”.

A nova atitude frente à Antiguidade conformada durante o Renascimento não romperia com a maneira

exemplar como a cultura medieval havia olhado para o passado: em ambos os casos permaneceria a atuar o juízo de que “tudo era melhor no passado” e, com ele, o anseio de regressar a uma pretensa “pureza original” através da imitação dos valores antigos. Não muito distante do sonho de heroísmo do nobre borgonhês, que vestia os trajes do pastor alegre ou do cavaleiro perfeito, também o humanismo apresentava-se como um “anseio por uma forma de vida mais elevada”, no qual se engajava o humanista na condição de um “industrioso imitador de Cícero e Brutus”. Enquanto a Antiguidade greco-romana foi vista como uma “perfeição objetiva digna de ser imitada por todas as épocas, atribuindo-se a ela uma validade normativa e autoridade absoluta, em suma, enquanto perdurou o Renascimento, continuou a Idade Média” – afirmava Huizinga em sua conferência *Ideais Históricos de Vida*, de 1915 (Huizinga, 1959a, p. 91).

Essa equivalência entre o passado visto em termos de autoridade e validade atemporal e a cultura medieval lançaria uma nova luz sobre o problema das fronteiras do Renascimento com o mundo moderno. O processo de dissolução da atitude ou estilo de vida que correspondia à imagem “glorificada” e modelar da Antiguidade, presente tanto no ideal cavaleiresco como no ideal clássico do Renascimento, só se completaria, segundo Huizinga, no século XVIII, quando seria possível acompanhar o apagamento definitivo dos “ideais históricos de vida” e, com eles, a noção de uma excelência projetada no passado poderia ser “revivida” nas formas da sociedade. “Via Antiguidade e através da Antiguidade o homem aprendeu a pensar historicamente e uma vez que ele aprendeu a fazer isso ele teve que abrir mão dos ideais históricos de vida” (Huizinga, 1959a, p. 91). O aprofundamento do senso de distância temporal em relação à Antiguidade, engendrado de modo gradual ao longo do Renascimento, terminaria por criar uma dinâmica original entre o passado e o presente, abrindo um novo caminho para integrar a realidade que não seria mais aquele do escapismo do “sonho de vida bela”, mas o do aperfeiçoamento do próprio mundo, impossível enquanto perdurasse a recusa e o temor em relação à vida.

Esse processo, que Huizinga via brotar no Renascimento para festejar o seu auge no século XVIII, foi o espaço onde o espírito moderno, com sua consciência da independência individual e seu otimismo expresso no desejo de transformar a realidade, teria sido gestado. Nessa medida, *O Outono da Idade Média*, assim como *A Cultura do Renascimento na Itália* de Burckhardt, era também uma “fábula do mundo moderno” (Tollebeek, 2001, p. 362). Depois de fazer o Renascimento emergir da Idade Média, Huizinga o colocava dentro de uma “Longa Idade Média” que só terminaria com o surgimento da modernidade.

Erasmus e o destino trágico do Renascimento

Nessa “fábula do mundo moderno”, o humanismo bíblico de Erasmo desempenharia um papel fundamental. Em 1924, ainda imerso no “problema do Renascimento”, Huizinga dedicaria uma biografia ao humanista que ele considerava um “autêntico representante” da cultura renascentista. Nas ambiguidades que permearam a vida de Erasmo, nas suas rejeições e escolhas em relação aos desafios de um tempo de profunda mudança, no seu “sonho de vida bela”, nutrido pelo ideal clássico, e na sua sinuosa maturação como teólogo que depois o levaria às margens da doutrina católica estava, para Huizinga, a própria imagem do Renascimento. Uma “viragem da maré” que surgiu da convergência contraditória entre a aspiração de “resgatar” a harmonia do mundo clássico pela via da erudição, o desejo de “purificação” e “simplificação” da fé pelo retorno às fontes originais do cristianismo e o “anseio por uma vida mais bela” que, tal como no ideal cavaleiresco, buscava orná-la com as cores e a probidade de um passado ideal. O retrato de Erasmo como um homem vacilando entre a modernidade e a tradição, entre o mundo do paganismo recuperado pela erudição humanista e o mundo cristão da cultura medieval, era também um retrato do Renascimento com todas “as contradições não resolvidas de uma virada da maré intelectual” (Huizinga, 1959c, p. 285).

A própria noção de Humanismo bíblico erasmiano, ao colocar em evidência a tentativa de conciliar classicismo e fé cristã, representaria uma oportunidade de reavaliar as interpretações sobre o lugar e o papel do movimento humanista no Renascimento. Ao invés de considerar o humanismo cristão à parte do humanismo literário, pretensamente caracterizado pelo emprego de formas pagãs e por um flerte audacioso com o profano, Huizinga, apoiando-se na obra do filólogo alemão K. Burdach, propunha-se a demonstrar o caráter apenas aparente dessa brecha, restituindo tanto um quanto o outro à mesma esfera de um sentimento nostálgico pela pureza antiga e de um desejo de salvação pelo caminho do retorno ao passado. “Se esses anseios se dirigiam ao cristianismo primitivo, a nobre e bem governada Roma dos Catões e dos Cipões, ou ainda, à pura Latinidade, à poesia perfeita e à redescoberta da arte, era sempre um anseio de retornar no tempo: *renovatio, restitutio, restauratio*” (Huizinga, 1959c, p. 277). Essa raiz compartilhada demonstraria que o caráter pagão e secular do Renascimento teria sido superestimado, tornando indispensável um exercício crítico que permitisse enfatizar, ao contrário, a ausência de uma real dicotomia entre a paixão pela antiguidade pagã

e a fé cristã durante o Renascimento. Nessa sua intenção polêmica, a figura de Erasmo, apresentada sob o viés do projeto de fusão entre classicismo e fé cristã, encapsularia o “espírito do Renascimento” como um tempo no qual “o doce vendaval da Antiguidade passou sobre o sentimento cristão” (Huizinga, 2002, p. 113).

Em Erasmo, o desejo de retorno à Antiguidade emanaria tanto de um impulso intelectual, do qual a sua erudição filológica dava testemunho, quanto do impulso ético e estético que significava a possibilidade de um “glorioso triunfo” sobre a “barbárie”. Assim como muitos de seus contemporâneos, Erasmo veria na restauração [*restitutio*] e no florescimento [*reflorescentia*] das *bonae litterae* – termo de difícil tradução que, segundo Huizinga, incorporava a literatura, a poesia, a ciência e a cultura clássicas – a grande tarefa de seu tempo de libertação da cultura. Em oposição a tudo de “irracional, insípido, puramente formal” da cultura medieval escolástica, Erasmo destacava o potencial regenerativo que “o bom gosto, a harmonia e as expressões claras e exatas dos antigos” poderiam ter como “panaceia da cultura” na luta contra a “velha ignorância” (Huizinga, 2002, p. 103). Junto à ideia de “restituição” ou “florescimento” das *bonae litterae*, somava-se ainda, nos escritos erasmianos, o termo *renascentia* com uma conotação exclusivamente cristã: o retorno às fontes clássicas estava intimamente ligado à possibilidade de “renascimento” da “verdadeira piedade cristã”. “Erasmo acreditava que as *bonae litterae* poderia oferecer um bom serviço à necessária purificação da fé e suas formas. [...] Que a expressão cristã e o classicismo fossem incompatíveis, ele nunca acreditou” (Huizinga, 2002, p. 112). Nessa luta pelo conhecimento “original” dos antigos e pelo retorno “às fontes límpidas da doutrina evangélica” teria se delineado o seu mundo ideal, o de um amálgama de “puro classicismo” e “cristianismo bíblico”.

Mas não era na execução desse projeto de fusão entre paganismo e cristianismo que estaria, para Huizinga, o verdadeiro êxito de Erasmo. Apesar da sinceridade com que ele perseguiria esse ideal conciliatório, este estaria fadado a permanecer uma quimera, uma resolução instável que, durante sua vida, oscilaria entre o apelo estético do mundo antigo pagão e a moral cristã. “A tessitura de seu espírito é cristã; seu classicismo apenas lhe serve como uma forma, e da Antiguidade ele escolhe apenas aqueles elementos que em sua tendência ética estão em conformidade com seu ideal cristão” (Huizinga, 2002, p. 102). Era nessa sobreposição entre forma clássica e conteúdo cristão que Huizinga identificava a artificialidade do tom e do estilo de Erasmo, e dos humanistas como um todo, para tratar dos assuntos da fé, uma certa “leveza frívola” que evidenciaria o forte teor estético de seu senso de piedade e a ausência de um sentimento religioso “robusto”.

O seu êxito estaria, antes, em ter colocado em circulação a erudição clássica, promovendo um ideal de vida, um “sonho esplêndido”, compartilhado entre todos os seus contemporâneos.

O ideal de vida feliz e virtuosa de Erasmo e do Humanismo estaria conformado estritamente a partir de uma imagem idealizada da Antiguidade que oferecia os motivos e temas para a realização do anseio da época por “simplicidade, sinceridade, verdade e natureza”. “Todo o Renascimento nutriu o desejo por uma relação repousante, jovial, mas ainda assim séria com bons e sábios amigos na sombra fresca de uma casa, sob algumas árvores, onde habitam a serenidade e harmonia” (Huizinga, 2002, p. 104). Essa imagem de uma vida serena desenrolada sob o pano de fundo de um cenário “arcadiano” estaria presente em toda a cultura literária humanista. Na academia platônica dos Médici, na abadia de Thélème de Rabelais, na *Utopia* de Thomas Morus, nos *Essais* de Montaigne e nos escritos erasmianos, Huizinga identificava o mesmo impulso de enobrecer a vida a partir da imitação do passado, a mesma visão idílica do mundo e da cultura. A sofisticação dessas “fantasias” de “viver nobre e são” a partir do “ideal clássico” derivaria da própria riqueza do conteúdo histórico da Antiguidade grega e latina, aprofundado pelo *studia humanitatis*, que oferecia os antigos como o modelo para uma imitação minuciosa nos mais variados tópicos.

Mas na tonalidade idílica do ideal de vida renascentista e no seu distanciamento aristocrático em relação às coisas terrenas, Huizinga via atuar o antigo tema da “fuga da realidade” que ele havia assinalado como traço fundamental da cultura medieval em *O Outono*. “A sua imaginação [do Renascimento] estava sempre mergulhada na essência da Antiguidade; ainda que, no fundo, estava mais relacionada com os ideais da Idade Média do que ela tinha consciência” (Huizinga, 2002, p. 104). Apesar da distância em termos de erudição e da beleza da execução, o ideal clássico, assim como ideal cavaleiresco, também daria expressão a um “jogo de perfeição artística”, a um “sonho de vida bela” que servia como uma ficção para velar a realidade por trás da “alegre e solene mascarada adornada por um passado ideal” (Huizinga, 2010, p. 559). Ao analisar como esse ideal operava na vida de Erasmo e de seus contemporâneos, Huizinga adicionava mais uma camada à sua investigação sobre as linhas de continuidade que ligavam Idade Média e Renascimento. Se, em *O Outono*, ele havia tratado dos efeitos debilitantes desse ideal nostálgico para as formas de vida e de pensamento medievais, em *Erasmo* o caráter artificioso de uma “solução poética” frente às agruras da vida revelava-se na relação entre o Renascimento e o mundo moderno, em um drama que agora passava a incluir a Reforma Protestante.

O retrato huizinguiano de Erasmo dramatizava em tons trágicos a tensão fundamental entre a “dura” realidade

que se deseja escapar e o sonho de “simplicidade, verdade e harmonia” prometido pelo ideal de vida clássico. O temor de Erasmo por tudo o que era “violento e imediato”, o seu ideal de repouso que julgava uma insensatez se interessar pelos acontecimentos do mundo e a sua atitude de um recluso que havia se refugiado “em seu mundo de livros como em um jardim encantado”, dariam testemunho de um impulso fundamental de se esquivar da “realidade turbulenta” de seu tempo para habitar o “mundo imaginário do passado”. “Ele não poderia dispensar o tênue véu de vagueza, de afastamento em que tudo fica envolto quando expresso em latim” (Huizinga, 2002, p. 43). Nessa atitude ambivalente em relação à vida, as súbitas faíscas de otimismo e da alegria de viver que saíam de sua pena diziam respeito à “redescoberta da sabedoria antiga”, ao triunfo de um “mundo intelectual restaurado” [*bonae litterae*], e muito pouco sobre o apreço às alegrias da vida, traço geralmente associado ao Renascimento. Mesmo quando os humanistas demonstravam confiança em relação ao futuro e à possibilidade de felicidade terrena, o seu otimismo viria mitigado pelo antigo *contemptus mundi*, tornando a sua aceitação da vida “tímida, de certa forma rígida, e sobretudo intelectual” (Huizinga, 2010, p. 49).

No fundo, o mundo delineado pelos humanistas com cores clássicas seria um “mundo imaginário” e seu o ideal de vida virtuosa um “belo sonho” (Huizinga, 2002, p. 115) que lançava uma luz artificial sobre o seu próprio tempo. Erasmo e seus companheiros das *studia humanitatis* teriam criado um “reino espiritual emancipado das limitações do seu tempo”, ou seja, um domínio à parte que, pairando sobre a realidade nunca entrava em contato direto com ela, não corresponderia, de fato, a sua própria época. “A violenta história do século XVI não foi encenada com frases ou floreios clássicos; não se baseia em interesses ou visões de vida clássicos.” (Huizinga, 2002, p. 42). Por mais que esse “sonho” tivesse demonstrado o seu potencial moral e civilizador ao colocar em circulação um novo ideal de vida prática, a pergunta deveria ser: “E, no entanto, Erasmo e seus colegas de trabalho como líderes da cultura não estavam num falso caminho? Era a verdadeira realidade aquilo que eles tinham em vista? A sua orgulhosa latinidade não foi um erro fatal?” (Huizinga, 2002, p. 42). Determinar em que medida o humanismo havia influenciado o curso dos eventos no século XVI seria uma das questões mais difíceis da história da cultura, mas qualquer possível solução para o “problema do Renascimento” teria que enfrentar esses questionamentos.

A resposta de Huizinga a essas indagações não se apresentava de uma forma direta, mas pode-se dizer que o destino do humanista Erasmo retratado com tons trágicos espelhava, para ele, o próprio destino do Renascimento na história europeia. Diante da grande crise de

seu tempo, “seus esforços terminaram em fracasso [...]”. O século XVI passa por cima dele, desdenhando do seu ideal de moderação e tolerância. A erudição literária latina, que para ele era a quintessência de toda verdadeira cultura, se extinguiu como tal” (Huizinga, 2002, p. 188). Nesse sentido, Erasmo ilustraria as forças em oposição em seu tempo, bem como a saída de cena do ideal humanista de cultura erudita e secular, imposta pela Reforma e pelo puritanismo protestante. Ele “foi quem viu com mais clareza que o novo estava para chegar – que necessitava lutar com o velho e, apesar disso, não conseguia aceitar o novo”, alinhando-se relutantemente com “a tradição e o conservadorismo” (Huizinga, 2002, p. 42). Frente a essa “derrota”, os ideais erasmianos de independência pessoal, tolerância e a sua confiança na perfectibilidade humana – aspectos que prenunciariam alguns dos “credos” centrais do “espírito moderno” – teriam que aguardar dois séculos para dar frutos. A sua “mensagem libertadora” percorreria os séculos XVI e XVII como uma “corrente subterrânea”, chegando a sua plena maturação apenas no século XVIII. Mas, em seu tempo, no “ousado e veemente” século XVI da “força de carvalho” de Lutero, da “agudeza mordaz” de Calvino e do “ardor candente” de São Ignácio de Loyola, a “delicadeza aveludada” de Erasmo e seu sonho de “paz, harmonia e tranquilidade”, que era o sonho embalado pelo Renascimento, estaria fadado a permanecer uma quimera.

Essa imagem de Erasmo preso entre a modernidade e a tradição, entre o mundo desejado da Antiguidade e das *bonae litterae*, e a história arrasadora do século XVI era também a imagem que Huizinga construiria para o Renascimento como um breve *intermezzo* que não representaria, de fato, uma virada decisiva na história europeia. Com seu caráter “aristocrático”, e em certa medida até “esnobe”, o Renascimento não havia determinado a cultura do século XVI como um todo, mas, ao contrário, iluminava apenas um aspecto de um processo de cultura muito mais rico e extremamente complexo que não estaria restrito nem ao domínio de uma elite nem ao campo da arte, do conhecimento e da literatura. Partindo da obra de Ernst Troeltsch, *Protestantismo e Progresso* (1906), na qual a Reforma Protestante vinha apresentada como uma espécie de “revivência” da cultura eclesiástica medieval, Huizinga afirmava que o Renascimento, diferentemente da Reforma, não teria oferecido um princípio de vida que pudesse ser aproveitado fora do círculo restrito de uma elite social, permitindo que, por “debaixo” da cultura renascentista, a cultura popular continuasse a ser genuinamente medieval. Ademais, a própria chegada da Reforma, com sua “restauração do medievalismo”, terminaria por varrer os princípios renascentistas de uma cultura secular e erudita que seriam retomados apenas no século XVIII com o Iluminismo, forçando a Europa a ter “que experimentar

mais dois séculos de espírito medieval” (Troeltsch, 1912, p. 86). Dessa perspectiva, embora prefigurasse aspectos importantes da tessitura da cultura moderna – a consciência da independência pessoal, o direito à felicidade terrena e o desejo de reforma e justiça social –, o Renascimento seria, para Huizinga, “muito menos moderno do que se supõe”, fazendo parte, ao contrário, de uma “longa Idade Média” (Peters e Simons, 1999, p. 604).

O conceito de Renascimento não é fixo, nem no que diz respeito aos seus limites temporais, nem na natureza e essência dos fenômenos que o constituem. Para determiná-lo não se pode emprestar os termos da história mesma do Renascimento. Os polos devem ser mais afastados. Defronte à Idade Média deve-se colocar a cultura moderna. Deve-se perguntar: quais são as características da cultura que pode ser chamada de medieval? Quais são os traços nos quais a cultura moderna diverge da medieval? Entre os dois reside o Renascimento (Huizinga, 1959c, p. 281).

Ao tomar como ponto de partida esse sentido como “período de transição” ficaria evidente que o Renascimento não se tratava, de fato, de um episódio capaz de gerar o tipo de descontinuidade histórica que lhe foi atribuída de forma tão definitiva por Burckhardt ao situar a cultura renascentista do lado “moderno” da história europeia. Por mais que representasse um corte tratava-se, antes, de um corte epidérmico que permaneceu circunscrito em grande parte ao universo de uma elite, configurando-se como um “fenômeno de superfície” que dava à Europa formas culturais refinadas e novos modelos artísticos, mas “nenhum princípio de cultura”. “Não se pode negar que o Renascimento foi um traje de domingo” (Huizinga, 1959c, p. 270). Assim, ao invés de ver o Renascimento como um começo, uma marca indelével do advento do mundo moderno, Huizinga o apresentava como “uma forma de decadência, um *fin de siècle*”: “ele tinha a grandeza do desespero, era um caminho direto para o abismo.” O brilho dourado e exuberante que a cultura renascentista emanaria não seria aquele da “alvorada”, mas os reflexos de um sol poente – “*le grand siècle à son declin, Quand le soleil couchant, si beau, dourait la vie*”, diria Huizinga emprestando os versos de Paul Verlain (in Krul, 1997, p. 361).

Como escrever a história do Renascimento

Embora não tenha dedicado uma pesquisa exclusivamente à cultura renascentista, em seus dois ensaios publicados na década de 1920, *O Problema do Renascimento*

e *Renascimento e Realismo*, Huizinga lançava uma série de diretrizes que deveriam acompanhar o trabalho dos estudiosos que se dedicariam a investigar o Renascimento, sobretudo no que tange a sua posição entre a Idade Média e a Modernidade. Considerando o perigo sempre presente da “inflação” desse conceito histórico-cultural – perigo que, em última instância, poderia conduzir a História da Cultura pelo caminho que levava da morfologia das formas culturais à “mitologia” (Huizinga, 1959d, p. 60) –, a opção mais segura seria a de empregá-lo em seu sentido convencional “como uma indicação de um florescimento da cultura intelectual europeia que, culminando pouco depois de 1500, teve seu ponto de partida e centro na Itália, para então se espalhar pelos outros países da Europa” (Huizinga, 1959b, p. 288). A vantagem de fazê-lo recuar ao seu significado original como *renovatio* – como um ideal de renovação cultural através do “retorno às fontes puras do conhecimento e da beleza” – residia na oportunidade de pensar o Renascimento não como uma época histórica encerrada em si mesma, como teria sido a Idade Média, mas como um “processo de cultura”, um ideal ligado quase exclusivamente ao domínio cultura intelectual. Além do mais, essa opção permitiria dispensar a necessidade de ter que determinar a “natureza e a essência” do Renascimento para que fosse possível apreendê-lo em sua “harmonia multicolorida”, demonstrando o que, de fato, havia sido essa transformação cultural, no que ela consistia e qual teria sido o seu efeito (Huizinga, 1959c, p. 278).

Partindo dessa definição de Renascimento como “processo de cultura” seria possível esboçar uma periodização mais sofisticada, capaz de dar conta da temporalidade complexa e multifacetada que seria a marca da passagem para o mundo moderno.

O Renascimento é uma virada da maré. A transição da Idade Média para os tempos modernos (e como isso poderia não ser?) não é aquela de uma revolução, mas a de uma longa sucessão de ondas quebrando em uma praia, cada uma delas quebrando num ponto diferente e num momento diferente. Em todo lugar, as linhas entre o novo e o velho são diferentes; cada forma cultural, cada pensamento muda em seu próprio tempo, e a transformação não é nunca aquela de complexo inteiro da civilização (Huizinga, 1959c, 281-282).

Diante dessa temporalidade múltipla, Huizinga apontava para a futilidade da ambição de tentar compreender “o” Renascimento como um todo. Os estudiosos do Renascimento deveriam renunciar à busca por uma única fórmula que expressaria a “unidade de espírito total” desse período, admitindo, de uma vez por todas, que apenas uma abordagem pluralista seria capaz de dar conta da

“complexidade, heterogeneidade e contradições” desse “período de transição” situado entre a Idade Média e a época moderna. “Quem lança um único esquema como uma rede para capturar esse Proteus corre o perigo de acabar ele mesmo enredado em suas malhas” (Huizinga, 1959c, p. 282). Ao invés da descrição “do” Renascimento e “do homem renascentista”, ele propunha que cada aspecto singular desse processo de cultura fosse estudado individualmente dentro de um mapeamento mais geral de cada um dos “momentos de mudança que levam do medievo para a cultura moderna” (Huizinga, 1959c, p. 282). “Sejamos pluralistas” – sugeria Huizinga, indicando que somente desse modo seria possível enfrentar a diversidade e a complexidade temporal das formas culturais que atravessam o Renascimento.

Porém, apesar de suas palavras de ordem, pode-se dizer que também Huizinga se entregou, por vezes, ao fascínio desse Proteus que se apresentava na forma de um enigma, o “problema do Renascimento”. Como seus textos dão testemunho, ele não estava imune à “vã ambição” de desvendar a sua “essência” e “natureza”. Nas suas descrições sobre a cultura renascentista, e sua relação com a Idade Média, formulações como “o Renascimento”, “o homem do Renascimento” aparecem amiúde. Mas, por outro lado, a forma hesitante como construía a sua imagem do Renascimento demonstrava que ele nunca subestimou a sua complexidade. Menos “moderno” e mais medieval, o conceito de “Renascimento” que emergia de suas páginas aparecia como um “processo” cultural evasivo, quase inefável, que só poderia ser apreendido usando fórmulas incertas, abstratas, provisórias: “o Renascimento é uma virada da maré”, ou ainda, um período de “transformação e hesitação, de transição e mistura de elementos culturais” (Huizinga, 1959c, p. 286). Nessa imagem formada a partir da ênfase nas permanências, nas linhas de continuidade que dissolviam o *tableau* exuberante e dourado da cultura renascentista em um *chiaroscuro* tingido pelas cores sombrias do final da cultura medieval, o Renascimento aparecia como um “traje de domingo” que dava novas tonalidades para a vida, mas ocultava por trás de sua “mascarada alegre e solene”, um período de densas incertezas, de contradições e de resíduos medievais.

Talvez a sua maior contribuição sobre esse tema, a que permanece útil até hoje para os historiadores que continuam a se debruçar sobre o Renascimento – essa “criança intratável da historiografia”, para lembrar as palavras de Ferguson –, seja a sua defesa da necessidade de se manter aberto e disposto a ser contradito pelas fontes, deixando de lado qualquer dogmatismo “para experimentar um interesse direto pelas coisas por si mesmas” (Huizinga, 1959c, p. 287). Qualquer um disposto a compreender o Renascimento, advertia, deveria sempre manter os olhos

abertos para a multiplicidade e, mesmo, para o aspecto contraditório das formas nas quais ele havia encontrado expressão. Nesse sentido, mais do que uma solução para o “problema do Renascimento”, Huizinga oferece uma atitude historiográfica frente à complexidade do passado que se tece no decurso flutuante do tempo a partir de um contraste incessante entre o novo e o antigo, entre mudança e permanência.

Referências

- BRADEN, G.; KERRIGAN, W. 1989. Burckhardt's Renaissance. In: G. BRADEN; W. KERRIGAN, *The Idea of Renaissance*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 3-35.
- BOUWSMA, W. 1979. The Renaissance and the Drama of Western History, *The American Historical Review*, **84**(1):1-15.
- BOUWSMA, W. 1973. The Waning of Middle Ages by Johan Huizinga. *Daedalus*, **103**(1):35-43.
<https://doi.org/10.2307/1855657>
- BURCKHARDT, J. 1991. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo, Companhia das Letras, 408 p.
- CAFERRO, W. 2011. The Renaissance Question. In: W. CAFERRO, *Contesting the Renaissance*. Malden, Wiley-Blackwell, p. 1-30.
- CHABOD, F. 1958. The Concept of the Renaissance. In: F. CHABOD, *Machiavelli & the Renaissance*. London, Bowes & Bowes, p. 149-200.
- FERGUSON, W. 1940. *The Renaissance*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 148 p.
- FERGUSON, W. 1948. *The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation*. Cambridge, Houghton Mifflin Company, 429 p.
- GARIN, E. 2006. Introduzione. In: J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*. Milão, Bur Saggi, p. XXI-XXII.
- HASKELL, F. 1993. Huizinga and the “Flemish Renaissance”. In: F. HASKELL, *History and its images: Art and the interpretation of the past*. New Haven/London, Yale University Press, p. 431-495.
- HUGENHOLTZ, F. 1971. Le Declin du Moyen Age (1919-1969). *Acta Historiae Neerlandica*, **V**:40-52.
- HUIZINGA, J. 1991. *Briefwisseling, vol I (1894-1924)*. Utrecht, Tjeenk Willink, 550 p.
- HUIZINGA, J. 2002. *Erasmus and the Age of Reformation*. London, Phoenix Press, 258 p.
- HUIZINGA, J. 1968. My path to History. In: J. HUIZINGA, *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays*. London, Collins, p. 244-276.
- HUIZINGA, J. 2010. *O Outono da Idade Média*. São Paulo, Cosac & Naify, 656 p.
- HUIZINGA, J. 1959a. Historical Ideals of Life. In: J. HUIZINGA, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York, Meridian Books, Inc., p. 77-96.
- HUIZINGA, J. 1959b. Renaissance and Realism. In: J. HUIZINGA, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York, Meridian Books, Inc., p. 288-309.
- HUIZINGA, J. 1959c. The Problem of the Renaissance. In: J. HUIZINGA, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York, Meridian Books, Inc., p. 243-287.
- HUIZINGA, J. 1959d. The Task of Cultural History. In: J. HUIZINGA, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York, Meridian Books, Inc., p. 17-76.
- KLEIN, R. 1998. A Civilização do Renascimento de J. Burckhardt. In: R. KLEIN, *A Forma e o Inteligível: Estudos sobre o Renascimento e a Arte moderna*. São Paulo, Edusp, p. 189-206.
- KRUL, W. 1997. In the mirror of Van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, **3**(27):353-384.
- MOLÀ, L. 2008. Rinascimento. In: M. FANTONI; A. QUODAM (ed.), *Le parole che noi usiamo: categorie storiografiche e interpretative dell'Europa Moderna*. Roma, Bulzoni Editori, p. 11-31.
- PETERS, E.; SIMONS, W. 1999. The New Huizinga and the Old Middle Ages. *Speculum*, **74**(3):587-620.
<https://doi.org/10.2307/2886762>
- TOLLEBEEK, J. 2001. 'Renaissance' and 'Fossilization': Michelet, Burckhardt, and Huizinga. *Renaissance Studies*, **15**(3):354-366.
<https://doi.org/10.1111/1477-4658.00374>
- TROELTSCH, E. 1912. *Protestantism and Progress: a historical study of the relation of Protestantism and the modern world*. London, Williams & Norgate, 272 p.

Submetido: 26/06/2016
Aceito: 12/01/2017