



COMPANHIA DAS LETRAS

O OUTONO DA IDADE MÉDIA

JOHAN HUIZINGA nasceu em Groningen, na Holanda, em 1872. Historiador e linguista, ficou conhecido nas áreas de história cultural e teoria da história. Filho de um professor de filologia, Huizinga começou seus estudos em linguística, tendo obtido seu diploma em idiomas indo-europeus em 1895. Após a graduação, estudou linguística comparada e entregou sua tese de doutorado em 1897, sobre literatura sânscrita.

Em 1902 Huzinga passou a se interessar mais pela história medieval e do Renascimento. Em 1905, passou a lecionar história na Universidade de Groningen, e em 1915 transferiu-se para a Universidade de Leiden, na qual trabalhou até 1942.

Huizinga tornou-se amplamente conhecido entre os historiadores em 1919, quando publicou *O outono da Idade Média*. Em 1935 foi lançado o livro *Nas sombras do amanhã: Diagnóstico da enfermidade espiritual do nosso tempo* e, em 1938, *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*, fazendo com que seu nome se tornasse referência para os estudos sobre o desenvolvimento cultural europeu.

Capturado pelos nazistas em 1942 após a ocupação da Holanda, foi banido da universidade e passou a viver na casa de um amigo em Gelderland, onde faleceu, apenas algumas semanas antes do fim da guerra, em fevereiro de 1945.

FRANCIS PETRA JANSSEN é tradutora do holandês, alemão e inglês desde 1987. Já traduziu textos de literatura, medicina, biologia e outras áreas. É uma das tradutoras da série Perry Rhodan, a mais longa série alemã de ficção científica.

NAIARA DAMAS é professora de teoria e metodologia da história na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Fez mestrado e doutorado em história pela Universidade Federal do

Rio de Janeiro (UFRJ), onde escreveu uma tese sobre a obra de Johan Huizinga, intitulada *As formas da história: Johan Huizinga e a história da cultura como morfologia*.

ANTON VAN DER LEM é conservador da seção de obras raras da biblioteca da Universidade de Leiden.

JOHAN HUIZINGA

O outono da Idade Média

Estudo sobre as formas de vida
e de pensamento dos séculos XIV e XV
na França e nos Países Baixos

Tradução de

FRANCIS PETRA JANSSEN

Introdução de

NAIARA DAMAS

Posfácio de

ANTON VAN DER LEM



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2021 by Penguin-Companhia das Letras

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Penguin and the associated logo and trade dress are registered and/or unregistered trademarks of Penguin Books Limited and/or Penguin Group (USA) Inc. Used with permission.

Published by Companhia das Letras in association with Penguin Group (USA) Inc.

TÍTULO ORIGINAL

Herfsttij der Middeleeuwen: Studie over levens en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden (5ª ed., 1940)

PREPARAÇÃO

Oswaldo Tagliavini Filho

REVISÃO

Angela das Neves

Clara Diament

ÍNDICE REMISSIVO

Luciano Marchiori

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

Huizinga, Johan, 1872-1945.

O outono da Idade Média : estudo sobre as formas de vida e de pensamentos dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos / Johan Huizinga ; tradução Francis Petra Janssen . — 1ª ed. — São Paulo : Penguin-Companhia das Letras, 2021.

Título original: Herfsttij der Middeleeuwen: Studie over levens en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden.

Bibliografia

ISBN 978-85-8285-137-1

1. Idade Média 2. Idade Média – História 3. Idade Média – Historiografia I. Título

21-60718

CDD-909.07

Índice para catálogo sistemático:

1. Idade Média : História 909.07

Aline Grazielle Benitez — Bibliotecária — CRB-1/3129

[2021]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.penguincompanhia.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

www.companhiadasletras.com.br

Sumário

Introdução — Naiara Damas	7
Prefácio à primeira edição	35
O OUTONO DA IDADE MÉDIA	
1. A veemência da vida	41
2. O anseio por uma vida mais bela	76
3. A concepção hierárquica da sociedade	116
4. O ideal de cavalaria	129
5. O sonho de heroísmo e de amor	144
6. As ordens e os votos cavaleirescos	157
7. O significado do ideal cavaleiresco na guerra e na política	173
8. A estilização do amor	196
9. As convenções do amor	217
10. A imagem idílica da vida	229
11. A imagem da morte	245
12. A representação do sagrado	267
13. Os tipos de vida religiosa	307
14. Emoção religiosa e imaginação religiosa	330
15. O simbolismo fenecido	348
16. O realismo e o sucumbir da imaginação no misticismo	368
17. As formas de pensamento na vida prática	391
18. A arte na vida	424
19. A sensibilidade estética	460
20. A imagem e a palavra	471
21. A palavra e a imagem	516
22. O advento da nova forma	544

Posfácio — Como surgiu <i>O outono da Idade Média</i> , Anton van der Lem	563
<i>Notas</i>	579
<i>Bibliografia</i>	649
<i>A casa de Borgonha: árvore genealógica</i>	672
<i>Índice de nomes e obras</i>	675

Introdução

NAIARA DAMAS

Cem anos desde seu lançamento, *O outono da Idade Média* (1919) de Johan Huizinga (1872-1945) continua a ser lido com grande admiração. Nas últimas décadas, sobretudo, quando ressurgiu o interesse pela reflexão historiográfica de Huizinga, inúmeros foram os historiadores que se dedicaram a pensar sobre o que faz dessa obra um clássico da historiografia, ao mesmo tempo que propunham um debate a respeito da atualidade de Huizinga para os estudos históricos. Em campos tão diversos como a história da arte, a teoria da história e a “nova” história cultural, prestar contas com os “erros” e “acertos” da opção de Huizinga por compor a imagem de uma Idade Média outonal com um estilo imaginativo e uma prosa com acento poético significava também a oportunidade para uma espécie de autoanálise da profissão de historiador: entre o passado e o futuro de uma ciência fundada sobre alicerces vacilantes, *O outono da Idade Média* aponta para algumas das tensões permanentes associadas ao desejo simultâneo de compreender e narrar o passado.

Desde sua publicação, *O outono* foi recebido com reticência pela comunidade acadêmica. Embora celebrado pelo grande público, Huizinga foi acusado por seus colegas historiadores de ter produzido “um belo livro, mas não de história”. Até mesmo o fato de o livro obter laureas literárias seria um indício de uma falha fundamen-

tal: como diz uma resenha de 1920, elas refletiriam mal para o historiador, tendo sempre “uma nuance um pouco perigosa, alheias à essência da história, que não visa a conjuntos harmoniosos ou efeitos pitorescos”.¹ Para muitos desses críticos, o método e o estilo narrativo adotados por Huizinga teriam dado à obra um ar estranhamente antiquado.² Para a historiografia medieval produzida na Holanda no começo do século xx — que privilegiava documentos oficiais para tratar de questões econômicas e institucionais —, *O outono* parecia um livro nascido velho, uma relíquia dos tempos em que a Idade Média era assunto para o romantismo literário. Por isso, o pertencimento deste livro ao campo da história acadêmica sempre teve um caráter ambíguo.

O incômodo em relação à suposta falta de rigor científico d’*O outono* não se dissipou totalmente, mesmo que, com o passar do tempo, a opção de Huizinga por uma história da cultura voltada para a investigação das sensibilidades, dos sonhos e das representações culturais tenha se mostrado uma área importante para os estudos contemporâneos, sobretudo a partir dos anos 1980, com o advento da “nova” história cultural. Sua aposta inovadora na investigação dos modos de sentir e de pensar próprios a uma época histórica — próxima mas não redutível à história das mentalidades de matriz francesa — abriu caminho para uma abordagem que considera os sistemas de valores, os símbolos e as fantasias como uma realidade histórica tão importante quanto aquela do mundo social objetivo.

Sob essa etiqueta que oscila entre a inovação e o atraso, entre a sedução da bela prosa e a suspeita de suas concessões ao domínio do ornamento retórico, a obra de Huizinga sobre o final da Idade Média ocupa uma posição peculiar no cânone historiográfico. Mesmo nestes mais de cem anos que nos separam da publicação d’*O outono*, as lúreas literárias concedidas a uma obra de história nem sempre são vistas com bons olhos. Contudo, ainda que com tal

pano de fundo, uma obra longeva como *O outono* jamais esgotou a riqueza de seu sentido e a complexidade de suas reflexões, que só ganham vida na reencenação do diálogo que Huizinga constrói com o leitor.

Quando o leitor aceita o convite de Huizinga para “imaginar” e “ver” o passado medieval, firma-se um contrato de leitura em que se deve “manter um olhar crítico sobre o autor, pesar os seus argumentos” ao mesmo tempo que se desfruta do texto também num sentido literário, “pois se o autor é eminente e a imaginação do leitor é vívida”, a obra deverá ser lida “como se contasse uma história rica em complicação, suspense e desenlace”.³

Como afirma Huizinga no prefácio do livro, o projeto de escrever *O outono da Idade Média* nasceu do desejo de compreender a arte dos irmãos Van Eyck e de seus seguidores. O interesse pela pintura flamenga “primitiva” situa o autor no centro de uma disputa sobre qual seria o lugar desses pintores na cronologia da história da arte e da cultura europeia. O que estava em jogo era a possibilidade de identificar a obra dos Van Eyck com o alvorecer de um “Renascimento nórdico”, paralelo ou mesmo anterior ao Quattrocento italiano. Seria a arte dos Van Eyck o sintoma do começo de uma nova época ou a expressão de uma cultura que caminhava para a sua conclusão? O realismo escrupuloso da arte flamenga indicaria uma ruptura com a arte gótica ou seria apenas um novo meio expressivo a serviço da representação de velhos temas e ideias? Essas questões estavam ligadas a um debate muito mais amplo sobre o próprio conceito de Renascimento.

Esse foi o momento em que as linhas de demarcação entre a Idade Média e o Renascimento, delineadas com traços fortes e precisos na obra do historiador suíço Jacob Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália* (1860), se tornaram cada vez mais incertas e flutuantes. Submeti-

da a uma onda de revisionismo, a imagem que Burckhardt cria do Quattrocento italiano como marco zero da modernidade europeia — quando teria emergido um novo senso de realidade e de autonomia moral do indivíduo — ia aos poucos perdendo a sua ancoragem no tempo e no espaço. Na virada do século XIX para o XX, muitos de seus críticos chegaram a argumentar que ele não apenas teria falhado em perceber que o Renascimento havia começado antes do século XV, mas também que teria se equivocado ao retratá-lo como um fenômeno exclusivamente italiano. O *outono* pode ser lido como uma contribuição a esse debate.

Em sua autobiografia, *Meu caminho para a história* (1943), Huizinga conta como, caminhando numa tarde de domingo pelos campos em torno de Groningen, subitamente teve uma visão: “O final da Idade Média não como o anúncio do que estava por vir, mas como um momento de desvanecimento e decadência. [...] Nesses anos, era costume, seguindo Courajod, Fierens-Gevaert e Karl Voll, ver a arte holandesa antiga como a alvorada do Renascimento nórdico. Minha visão ia radicalmente contra isso”.⁴ Com essas palavras, ele delineava claramente sua posição frente aos historiadores da arte que reivindicavam a existência de um Renascimento nórdico. Na direção oposta dos que acreditavam poder vislumbrar no realismo da arte dos Van Eyck a emergência de um “novo sentimento” pela realidade e pela natureza, Huizinga via ali a culminação do passado medieval, a expressão artística de uma época de decadência.

O prefácio d’O *outono* traz as marcas dessa polêmica quando Huizinga descreve sua obra como uma tentativa de mostrar que os séculos XIV e XV, na França e na Borgonha, não representavam o começo do Renascimento, mas sim os momentos finais de uma cultura em adiantado processo de amadurecimento: “A proliferação de formas de pensar antigas e coercivas em lugar da semente viva do pensamento, o fenecimento e o enrijecimento de uma civilização rica —

esse é o conteúdo principal destas páginas” (p. 35-6). Em relação ao conceito de Renascimento nórdico, o olhar para a cultura medieval tardia como um período de decadência representava um certo retorno à visão de Burckhardt de que, em comparação com as cidades italianas, o norte da Europa seria ainda essencialmente medieval. Apesar de toda a admiração que confessava sentir pelo livro *A cultura do Renascimento na Itália*, considerado por ele um “tesouro de coisas magníficas”, Huizinga pretende mostrar que o Quattrocento italiano — a despeito das diferenças entre a Itália e o norte europeu — poderia ser incluído, junto à França e à Borgonha, em “um círculo de civilização que acabava de ser fechado” (p. 36), assim como muitas das características associadas por Burckhardt à cultura renascentista — como o individualismo e o realismo — estariam presentes também no norte. Com esse gesto, Huizinga torna o Renascimento menos moderno e mais medieval.

Dessa perspectiva, a passagem da Idade Média para o Renascimento, que constitui o ponto-final da narrativa d’O *outono*, não é vista como uma ruptura brusca nem como uma continuidade absoluta, mas como um processo complexo que teria se dado em meio ao colapso da cultura medieval. Segundo Huizinga, “na história, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado. Antigas formas de civilização morrem enquanto, ao mesmo tempo e no mesmo solo, o novo encontra alimento para florescer” (p. 35). Nessa composição em que morte e vida, novo e antigo, se entrecruzam e se fecundam, o brilho “púrpura e ouro” do Renascimento se transforma naquele de um sol poente, em que os tons crepusculares do outono medieval se misturam aos tons alvoraes da primavera renascentista, a ponto de se confundirem como o verso e o reverso de um mesmo processo.

A complexidade temporal que Huizinga imprime à relação entre Idade Média e Renascimento se revela na metáfora outonal do título do livro. Em holandês, o neologis-

mo “*herfsttij*” não significa literalmente outono (*herfst*), mas algo como maré (*tij*) ou temporada de outono.⁵ A opção por essa metáfora teria a vantagem de sugerir um tempo marcado por um sentido de metamorfose e latência que apaga os recortes muito rígidos entre começo e fim de um ciclo. O outono pode ser uma estação tanto de queda e decomposição como de amadurecimento e colheita; tanto o anúncio do inverno quanto o presságio da futura primavera. A periodização implícita nessa metáfora indica que Huizinga não pretendia se ocupar apenas de um processo diacrônico de mudança histórica, mas sim com o entrelaçamento de declínio e renovação. Em um tempo atravessado por um senso ambivalente de término e promessa — passível de ser revelado por um recorte que suspendesse, em parte, o tempo da cronologia —, passado, presente e futuro estariam contidos simultaneamente no seu retrato da época tardo-medieval. Mesmo quando, pouco depois do lançamento d’*O outono*, Huizinga confessa ter se arrependido do emprego dessa metáfora pelo risco da associação entre o processo histórico e os ciclos da natureza, ele pede que o leitor a tome como uma imagem que almeja capturar a atmosfera da época, evocando a beleza e a melancolia das cores outonais do espetáculo de uma “cultura em vias de desaparecimento”.

À luz do crepúsculo da Idade Média, a imagem do “século dos Van Eyck” como prelúdio da modernidade se dissolve em meio aos matizes sombrios de uma cultura em declínio. Para Huizinga, a arte flamenga “primitiva” só poderia ser compreendida quando inserida no interior de seu próprio contexto e analisada não apenas do ponto de vista de seu aspecto formal, mas também de sua função como “ornamento de vida” para aqueles que a encomendavam e admiravam. Em sua aula inaugural na Universidade de Groningen, *O elemento estético das representações históricas* (1905), Huizinga defende que a imagem de uma época não deve ser extraída de sua arte

como fenômeno isolado, pois aquela só se revela em toda a sua complexidade quando iluminada, ou mesmo refletida, por um “estudo multiforme da tradição”.⁶ Nesse jogo de espelhos em que a arte e a cultura se refletem e se iluminam, a tarefa do historiador deveria ser a compreensão do fazer artístico na sua relação com a totalidade cultural de uma época. N’O *outono*, isso significa colocar a obra dos irmãos Van Eyck e de seus seguidores num diálogo estreito e significativo com as expressões literárias do período, de modo a revelar a maneira como a imagem artística se relaciona com a palavra de cronistas, poetas, teólogos, filósofos e homens de letras em geral. Assim, o que começa como uma investigação no campo da história da arte sobre a pintura flamenga transforma-se finalmente num estudo histórico-cultural sobre as formas de vida e de pensamento da sociedade franco-borgonhesa dos séculos XIV e XV — como informa o subtítulo d’O *outono*.

De modo a acessar as formas de vida e de pensamento da época, Huizinga seleciona um conjunto de documentos que permite um engajamento com a cultura do final da Idade Média a partir de seus próprios sentidos, representações e rituais: as fontes narrativas, sobretudo as crônicas, mas também a poesia, a literatura e os tratados políticos e religiosos. Há um gesto conscientemente polêmico nessa escolha. Huizinga sabia que essa opção representava um afastamento crítico em relação aos medievalistas de seu tempo, que haviam considerado esse tipo de documentação pouco confiável para a produção de uma história social e econômica do final da Idade Média. Para esses historiadores, a ênfase atribuída pelos cronistas ao ideal da cavalaria — num momento em que a nobreza guerreira ia perdendo lugar para uma burguesia mercantil e urbana — constituía uma “vã ilusão”, tornando-os intérpretes ingênuos de sua própria realidade. Embora concordasse que o retorno da cultura cavaleiresca nos séculos XIV e XV fosse um “anacronismo ridículo” do ponto de vista socioeconô-

mico, Huizinga defende que a tarefa do historiador da cultura seria justamente investigar os motivos da contradição entre o ideal e a realidade: “Por mais que as formas de viver da nobreza não passassem de um verniz aplicado sobre a vida, ainda assim seria necessário que a história soubesse enxergar a vida no brilho desse verniz” (p. 117). Essa é a premissa na qual repousa *O outono*.

Para o conhecimento da vida cultural, não se trata de encontrar “fatos” sociais e econômicos “dentro ou por trás das fontes” — como Huizinga escreve numa nota pessoal —, mas de compreender a vida da época a partir das formas como ela se expressa, por meio de suas “opiniões, impressões, sentimentos e erros”.⁷ É por essa razão que ele aposta nas fontes narrativas: por mais superficiais e errôneos que os cronistas pudessem ser do ponto de vista factual, é o estudo desses documentos que permite construir um panorama geral da sensibilidade da época, capturando o páthos da vida medieval tardia em sua tonalidade veemente, com intensas oscilações emocionais, e “que tanto distingue aqueles tempos dos nossos” (p. 51).

Esse forte senso de alteridade do passado medieval — reforçado ao longo de todo o livro por um jogo de contraste com o contexto de vida do leitor — marca a recusa de Huizinga em reduzir essa cultura aos termos e experiências do presente, que tomaria para si a tarefa de corrigir a interpretação dos cronistas e explicar a realidade passada a partir de desdobramentos posteriores. Sua intenção de analisar o modo como as ilusões, os símbolos e os sonhos moldam e definem as experiências coletivas demanda uma abordagem que acesse o exuberante e perverso espetáculo do fim da Idade Média do ponto de vista de seus espectadores e protagonistas.

O projeto de ver a época com os olhos dos contemporâneos se revela num dos títulos alternativos que Huizinga cogitou para o livro: “No espelho de Van Eyck”. Embora tenha chegado à conclusão de que esse título su-

geriria mais do que ele estava disposto a oferecer em termos de análise da arte flamenga, a imagem de Van Eyck refletida no espelho do quarto nupcial do casal Arnolfini (imagem utilizada na capa desta edição) tem um simbolismo relevante em relação ao “método” usado por Huizinga para compreender as formas de vida e de pensamento do final da Idade Média. Tal como Van Eyck, que se posiciona como autor e observador da cena, imprimindo sua presença através da imagem refletida no espelho, também Huizinga, em sua tarefa de restituir a sensibilidade da vida medieval, é simultaneamente o observador que se coloca na mesma perspectiva do retratado e o autor que formula as estratégias pictóricas para apreender a atmosfera da cena — aqui a palavra “pictórica” vem carregada de sentido, se pensarmos que Huizinga inúmeras vezes compara a escrita da história com a pintura de um quadro. A história da cultura é, como já havia definido Burckhardt, um “ponto de vista sobre os fatos”, e, no caso d’O *outono*, este deve ser sempre o das personagens retratadas, mas sem jamais ocultar a presença do observador, que escolhe as cores e produz as formas que compõem o retrato.

O olhar para a cultura medieval através das lentes coloridas dos cronistas descortina uma cultura marcada por um profundo pessimismo em relação às coisas terrenas e uma amarga melancolia com um presente incerto. O mundo “cinco séculos mais jovem” que Huizinga descreve com cores intensas no primeiro capítulo d’O *outono* — cheio de brutalidade, miséria e paixões violentas — funciona como pano de fundo de uma época que, presa ainda à velha escolha entre o desprezo ascético e a aceitação veemente da beleza da vida terrena, só conseguiria encontrar refúgio contra a realidade dura e cruel na criação do sonho de uma vida mais bela.

Quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta

nada além de colorir a vida com uma bela ilusão, vivê-la no país dos sonhos de fantasias luminosas, temperar a realidade com o êxtase do ideal (p. 86).

Para dar início a essa *fuga* — palavra intencionalmente escolhida por Huizinga para aludir ao mesmo tempo à ideia de evasão e ao estilo de composição musical barroca —, bastaria um breve acorde que fizesse lembrar da virtude, do heroísmo ou da felicidade de um passado idealizado. Sob o impacto dessa “atitude espiritual”, as formas de vida são recriadas como formas artísticas, e a existência cotidiana passa a ser experimentada como uma espécie de “jogo de salão” ditado por formas solenes. Aqui, “como nunca dantes, a arte serve à vida e a vida serve à arte” (p. 88), produzindo, no contexto das relações sociais, uma ampla estética de vida bela que emprestaria ao dia a dia da corte borgonhesa o ritmo coreografado de um minueto. Huizinga acredita ter encontrado, na ritualização da vida aristocrática como um “nobre jogo”, a perspectiva segundo a qual a cultura tardo-medieval deveria ser vista: à luz falsa e ofuscante do romantismo cavaleiresco, onde a tensão entre as formas de vida e a realidade seria incrivelmente forte.

Nesse momento em que os ritos e convenções da sociabilidade aristocrática transformavam tudo em um espetáculo refinado para o espírito, a ornamentação da vida à maneira de um jogo com regras nobres estava a serviço do desejo de atualizar os valores e virtudes do romantismo cavaleiresco. O sonho de vida bela “quer enobrecer a própria vida com beleza e preencher a sociedade com jogos e formas” (p. 88). Embora essa fantasia não passasse de uma “tremenda autoilusão” — sustentável apenas por uma época “que fechasse os olhos frente a realidades muito duras” (p. 194) —, o desejo de evadir-se do mundo real teria um amplo impacto na estrutura e na forma da vida social.

Desse modo, *O outono* se apresenta como uma tentativa de registrar em cores, sons e imagens o efeito dessa ficção social e estética na cultura do final da Idade Média, bem como a maneira em que as formas lúdicas de vida transformam, envolvem e, por vezes, oprimem o mundo real. A ênfase atribuída à relação entre jogo, arte e ilusão, presente n’*O outono* por meio da análise da estilização da vida, antecipa muitos dos argumentos que seriam desenvolvidos anos mais tarde em *Homo ludens* (1938), quando o conceito de jogo é apresentado como base da cultura. De acordo com E. Gombrich, a opção de Huizinga em tratar a cavalaria não como instituição, mas como um jogo que a nobreza jogava e ao qual os outros assistiam, sedimenta o seu interesse pela dimensão lúdica da vida cultural, ou, ainda, pela “ficção que é inseparável da cultura”.⁸

O sonho de vida bela, inspirado por um passado romântico, ligaria o Renascimento à Idade Média de uma maneira fundamental. Para Huizinga, toda vida aristocrática do final da Idade Média, fosse na França e na Borgonha ou até mesmo em Florença, seria uma tentativa de encenar um sonho. “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” (pp. 88-9). A vida aristocrática na Borgonha e na França nos séculos XIV e XV — a única a rivalizar em riqueza e magnificência com a Itália do Quattrocento — manifestaria o mesmo impulso de elevar a conduta do indivíduo e as formas de sociabilidade à condição de “uma deliberada e consciente obra de arte” que Burckhardt havia identificado como um traço característico da cultura renascentista.⁹ Tal como o homem renascentista de *A cultura do Renascimento na Itália*, que ansiava por “refinar e embelezar toda a existência exterior”, criando uma “sociabilidade bela e regulamentada”,¹⁰ também o homem que Huizinga analisa

aspiraria a uma vida mais bela, que transformasse as formas de convívio social em formas artísticas.

Mas, ao contrário do esquema de Burckhardt, em que a “transição da vida para a arte” nos domínios da conversação, da etiqueta, da moda e das festividades aparecia como uma manifestação da “descoberta do homem e do mundo”, Huizinga associa essa mesma atitude estética com o desejo de uma cultura decadente de escapar de sua dura realidade através da reencenação do passado idealizado da cavalaria. A sede por honra e glória do Renascimento seria essencialmente a mesma da ambição cavaleiresca de origem francesa, despojada das formas feudais e trajada à maneira da Antiguidade clássica.

O modo como Huizinga vê esse grande teatro da vida de corte é importante para compreender sua escolha pelo estudo da literatura, em sentido amplo, como forma privilegiada de acesso a valores, sentimentos e fantasias dos homens e mulheres da época tardo-medieval. Na medida em que considera o sonho de vida bela o desejo de imitação da virtude e do heroísmo de um passado idealizado, a literatura se apresenta como espaço de elaboração dos códigos e convenções a serem emulados. “Os desejos e sonhos do coração poético procuram uma representação dramática, uma realização encenada na própria vida” (p. 154). Nesse sentido, o ideal da cavalaria transbordava para além da literatura, inundando a esfera do cotidiano. Nas sutilezas do amor cortês, no código de virtude cavaleiresca, no culto das formas convencionais de etiqueta e precedência e nos grandes espetáculos da vida nobre e secular — os torneios e as festas —, a literatura funcionaria como um enredo fantasioso que emprestava a cada gesto e expressão a gravidade de uma encenação calculada, transformando as cerimônias e rituais da vida de corte em uma espécie de “literatura aplicada”. Essa conexão entre a literatura e a performance da grande arte de viver — fundada numa relação em que “a vida imita a

literatura, mas esta, no fim das contas, acaba aprendendo tudo da vida” (p. 145) — abriria a possibilidade de o historiador recuperar essas experiências não através de conceitos construídos *in abstracto*, mas “no movimento e na ação”, vendo-as como cenas no curso multicolorido do grande drama da história.¹¹

Em uma cultura violenta e “primitiva”, que oscilava entre os extremos da piedade e da crueldade, do ascetismo e da ganância, essas formalidades serviriam como uma moldura rígida de convenções capaz de conter a intensidade das emoções, de modo que a vida pudesse adquirir, ao menos em princípio, uma ordenação regular. Tratava-se de um processo de estilização do conteúdo da experiência que nasceria da luta de uma “geração raivosa e passional contra sua própria altivez e cólera” (p. 102). Para compreender essas formas que compunham a estética das emoções — que muitas vezes podem até nos parecer frívolas e artificiais —, o historiador deveria insuflá-las novamente de “paixão viva”. O breve comentário feito por Huizinga ao final do prefácio d’O *outono* pode ser interpretado nesse sentido: “Aproximar-se do conteúdo essencial que repousava nessas formas: não será sempre essa tarefa da pesquisa histórica?” (p. 37).

A relação entre forma e paixão permitiria ao historiador reconstruir o panorama da sensibilidade da época, revelando o significado que tais formas culturais tinham para os próprios contemporâneos. Essa mesma relação marca, de maneira fundamental, a interpretação de Huizinga sobre o descompasso entre a realidade e o ideal na cultura medieval tardia, ao mostrar como a “rudeza agressiva” — que as formas ornamentadas deveriam conter — irrompe por entre os buracos do traje do cavaleiro, desvelando a realidade sombria que o sonho de vida bela tentava ocultar.

O tema da tensão entre a vida real e o sonho, que constitui o ponto de partida d’O *outono*, persiste e organiza todo o livro, funcionando como um aspecto que pro-

vê movimento à imagem decadente — e, em certo sentido, estática — da cultura medieval tardia. O desejo de ocultar a realidade dura e cruel sob o disfarce de uma vida heroica e virtuosa levou à regulação da vida social como um “jogo precioso”, mas o crescimento descontrolado desses jogos e formas acabou por petrificá-la. O ideal da cavalaria, que um dia fora um fator autêntico de cultura, enreda-se num formalismo rígido, transformando-se em ornamento e ostentação vazios, nada mais do que uma extravagante falsificação da vida. A fissura entre a realidade e o sonho de vida bela seria, nesse caso, o resultado de uma tensão inerente ao próprio movimento de criação e de desenvolvimento das formas culturais, imprimindo um tom trágico ao retrato de Huizinga. No formalismo que se interpõe entre a vida real e a sua estilização, as “emoções vivas”, por assim dizer, se “ossificam”.

A degeneração do ideal cavaleiresco num formalismo vulgar e mecânico estaria inserida num processo mais amplo de falência da imaginação medieval, analisada na segunda parte de *O outono* por meio dos impasses gerados pelo colapso do pensamento simbólico. O simbolismo medieval, que a tudo abrangia dentro de um significado transcendente ao ver as coisas em sua relação com o divino, teria chegado à sua “última floração” nos séculos XIV e XV. Na superficialidade, vacuidade e ingenuidade das formas de pensamento da época, Huizinga via a culminação da tendência de transformar ideias e conceitos em imagens fixas e personificadas. Depois de ter servido para expressar as “intuições mais profundas”, o pensamento simbólico, na sua versão esgotada da alegoria, se transformara em um “mero passatempo intelectual” (p. 365). Em meio a esse cenário de crise espiritual, só restaria resumir, parafrasear e concluir ideias longamente amadurecidas sem criar nada de novo.

É no interior desse movimento de cristalização do pensamento em imagens que Huizinga situa a arte dos irmãos Van Eyck e de seus seguidores. Apesar de a arte flamen-

ga ter conseguido preservar o seu fascínio e até um certo frescor depois da passagem de tantos séculos — a ponto de gerar a falsa ilusão de que a época que produzira esses horizontes comoventes de beleza só poderia ter sido um tempo de “doçura feliz e serenidade da alma” (p. 69) —, isso não significa que ela tenha se mantido à margem do processo de estagnação do pensamento medieval. No realismo escrupuloso e na tendência à elaboração “desenfreada” dos detalhes da arte flamenga, seria possível encontrar a mesma disposição para a ornamentação de um sistema moribundo de ideias presente na prosa monótona e afetada dos cronistas e no esplendor “insuportavelmente insosso e ridículo” dos poetas (p. 150). Embora essa tendência produzisse efeitos distintos na arte e na literatura, em nenhuma delas ressoaria ainda o tom heroico e nobre da linguagem artística do Renascimento, mas sim o “poslúdio sem fim” de fantasias puídas e de temas desgastados. “Na arte dos Van Eyck, o conteúdo ainda é completamente medieval. Ela não expressa ideias novas. Ela é um extremo, um ponto-final” (p. 456).

Entre a superabundância do gótico flamboyant e a “marcha fúnebre” de ideias ossificadas, entre o misticismo e o materialismo grosseiro, Huizinga apresenta o retrato de uma cultura que, depois de ter criado uma catedral de ideias, encontra ali um lugar onde o “pensamento podia adormecer” (p. 367). Esse movimento trágico do fim da Idade Média pode ser visto na imagem que Huizinga cria de homens e mulheres presos em um salão de espelhos, explicando imagens com outras imagens sem conseguir mais achar o caminho de volta para as realidades vivas.¹² Nesse momento, as formas de vida e de pensamento, superdimensionadas pelo formalismo, seriam obrigadas a existir em uma dimensão suspensa entre o real e a fantasia, na esfera de uma ilusão que servia como máscara para dissimular o desmoronamento de uma cultura “que amadureceu demais e feneceu” (p. 367).

N'O *outono*, a passagem da Idade Média para o Renascimento vem abordada do ponto de vista desse movimento de criação e de desenvolvimento das formas culturais. À ideia de uma revelação súbita da “harmonia dourada” da Antiguidade para “os espíritos mortalmente cansados da alegoria e do estilo flamboyant”, Huizinga contrapõe a imagem de um processo gradual que se deu “em meio ao jardim exuberante do pensamento medieval, entre o crescimento da antiga vegetação” (p. 544). Quando a vitalidade das formas de vida e de pensamento da cultura medieval começou a dar sinais de desgaste e, junto com elas, o ideal cavaleiresco foi se tornando um fardo para uma aristocracia cansada, que conseguia suportá-lo apenas com ironia e deboche, o descompasso gerado pela tensão entre realidade e ilusão se tornou um terreno fecundo para uma “nova fertilização”. Nesse sentido, o contraste entre sonho e realidade funciona como tema e contratema d'O *outono*,¹³ sendo a um só tempo o sintoma do declínio de uma cultura enredada em formas coercitivas e o espaço em que se poderia vislumbrar o “advento da nova forma” — a virada da maré que traria o Renascimento.

Mas essa virada não significa um rompimento definitivo com a Idade Média. No quadro que Huizinga elabora dos momentos finais da cultura medieval, os elementos de permanência prevalecem sobre os de ruptura. Depois de tornar instável o terreno sobre o qual Jacob Burckhardt havia traçado com precisão os limites cronológicos do Renascimento, O *outono* expõe o quanto a cultura medieval permanecia viva e conformava a cultura humanística dos séculos XIV e XV no contexto franco-borgonhês e, até certo ponto, na Itália do Quattrocento. Apesar de o Renascimento ter descoberto novos horizontes de beleza — encontrando na Antiguidade a “grande inspiração jovem” para fazer florescer um novo entusiasmo corajoso pela vida —, ele não representaria a transição para o mundo moderno nem mesmo o encerramento da Idade Média, como defen-

dia Burckhardt. A desilusão provocada pela proliferação das formas vazias e artificiais do romantismo cavaleiresco criaria a necessidade de inventar sonhos e jogos regidos por novas regras e temas; mas por detrás da “mascarada solene e alegre” do Renascimento estaria o mesmo desejo de se refugiar num mundo de fantasia, a mesma aspiração de converter as formas de vida em formas de arte.

Um ano após a publicação d’O *outono*, em seu ensaio *O problema do Renascimento* (1920), Huizinga empregaria outra metáfora marítima para abordar a complexidade e as contradições do Renascimento como um período de transição situado entre a Idade Média e a época moderna.

A transição da Idade Média para os tempos modernos (e como poderia ter sido de outro modo?) não é aquela de uma revolução, mas a de uma longa sucessão de ondas quebrando na praia, cada uma delas 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 todo o complexo da civilização.¹⁴

A imagem tradicional da história como processo contínuo e linear — quando vista através da temporalidade descontínua das formas culturais — se fragmenta em uma multiplicidade de linhas que se aproximam e se afastam em pontos distintos para formar um complexo de relações que incorpora a fluidez e as antinomias da própria vida histórica. Para a história da cultura — que busca revelar algo tão elusivo quanto o “espírito” de uma época —, a constatação da complexidade dos processos históricos conduz à análise das contradições, dos resíduos e das fraturas internas que tendem a ser suprimidas na generalidade das categorias abstratas e reducionistas. Como sugere a metáfora das ondas, a abordagem de Huizinga se distancia

da visão linear do tempo, para considerar a mudança histórica a partir de uma temporalidade multifacetada na qual a interação do passado e do presente é registrada em espaços de negociação onde o novo e o velho, a morte e a vida permanecem implicados no movimento de metamorfose das formas culturais.

Assim, o Renascimento — que é o ponto de partida polêmico d’*O outono* — aparece finalmente como um período de transição, um breve intermezzo situado entre a cultura medieval e o mundo moderno. Contra a reivindicação da existência de um Renascimento nórdico, Huizinga contrapõe o retrato de uma época outonal em que prevalece uma luz fascinante porém ilusória, em que o brilho dourado do Renascimento já não é mais aquele irradiado pela alvorada do mundo moderno, mas o fulgor melancólico do crepúsculo, como nos versos de Paul Verlaine, a quem Huizinga cita em uma conferência de 1908 sobre a cultura renascentista: “O grande século em seu declínio,/ quando o sol poente, tão belo, dourava a vida”.¹⁵

Desde as primeiras linhas d’*O outono*, a cultura do final da Idade Média é apresentada através de um jogo de contrastes: “Quando o mundo era cinco séculos mais jovem, tudo o que acontecia na vida era dotado de contornos bem mais nítidos que os de hoje. Entre a dor e a alegria, o infortúnio e a felicidade, a distância parecia maior do que para nós” (p. 41). Ao longo de todo o livro, a ênfase atribuída ao tema da distância temporal e afetiva que se interpôs entre o passado medieval e o presente da interpretação — um presente que Huizinga compartilha com o leitor ao estabelecer com ele uma relação de contemporaneidade através do emprego do pronome “nós” — contribui para produzir um senso de estranheza e descontinuidade. Na medida em que o colorido exuberante e a intensidade passional desse mundo cinco sé-

culos mais jovem haviam perdido a sua imediaticidade, a brecha temporal entre o passado medieval e o presente só poderia ser transposta, embora nunca completamente obliterada, caso o leitor ou intérprete aceitasse o convite para ver e experimentar a realidade tardo-medieval através da “imaginação infantil dos contos de fadas”. “Devemos tentar imaginar essa suscetibilidade do espírito, essa propensão às lágrimas e às reviravoltas espirituais, essa sensibilidade, se quisermos captar o colorido e a veemência da vida de então” (p. 49). A imaginação histórica, por sua habilidade de combinar a ausência e a presença do passado ao trazer o que é distante para perto, é o recurso que permite compreender como a realidade passada foi experimentada e interpretada pelos atores históricos e, ao mesmo tempo, discernir o significado que ela tem “para nós”.

O tema da imaginação ocupa um lugar central na obra de Huizinga. Desde sua aula inaugural de 1905, ele havia esboçado um projeto de escrita da história que incorporava a imaginação como uma função estética da representação histórica. Contra o realismo histórico ingênuo e a tentativa de submeter o saber histórico ao estatuto científico das ciências naturais, Huizinga argumentava que a história jamais seria a reprodução do passado, mas a transformação de seus vestígios e traços numa “imagem inteligível” por meio de um processo marcado por um forte elemento irracional similar à intuição artística.

Enquanto as ciências naturais produziriam conceitos por meio da abstração, a formação do conceito histórico tenderia para a “visualidade” [*aanschouwelijkheid*], ou seja, para a produção de imagens através da capacidade imaginativa do historiador de compreender e representar o significado e a coerência dos eventos. Na poética da história delineada nessa ocasião, a ênfase atribuída à visualização impõe à prosa historiográfica o dever de produzir efeitos análogos aos da imagem. No relato histórico,

assim como na poesia, o uso criativo da linguagem deve estimular a imaginação, de modo que o conteúdo da representação ultrapasse o limite do significado literal das palavras para transformar o passado em uma “presença imaginária” diante dos olhos do leitor. Na condição de um conhecimento marcado pela interseção de arte e ciência, a história seria, mais do que qualquer outra coisa, uma visão, ou mesmo uma evocação de imagens.

Esse projeto de uma escrita visual da história — que prevê o leitor como parte do texto e explora o potencial evocativo da escrita — realiza-se em toda a sua beleza e encanto na composição d’*O outono*. No quadro crepuscular do final da Idade Média, a intenção de recriar a ficção social e estética que embalava o sonho de vida bela correspondia à necessidade de elaborar uma narrativa na qual o leitor fosse capaz de perceber, e em alguns casos até sentir, o que significava viver em uma época dominada pela forte tensão entre sonho e realidade.

Se a vida medieval é descrita como uma minuciosa performance da arte de viver, apresentada sob o pano de fundo de uma realidade cruel, Huizinga conduz o leitor por um relato que serve como um espaço de reencenação dramática das experiências passadas, colocando-o como espectador desse “exuberante espetáculo”. Desse modo, muito mais do que uma questão de bela forma — ou de um fim em si mesmo, como acusaram muitos de seus críticos —, o estilo poético da escrita de Huizinga, carregado de detalhes, nuances, sons e cores, desempenha um papel central para a reconstituição da sensibilidade da época tardo-medieval, oferecendo-a na forma de uma experiência de leitura fundada sobre a combinação de imaginação e análise, comparação e analogia, imagem e conceito, em um processo caracterizado como um “pensar através de representações visuais”.¹⁶

Huizinga compõe seu relato sobre o outono da Idade Média por meio de um procedimento de justaposição de imagens que funciona como um mosaico. A ideia de montagem, própria a essa forma artística, é especialmente sugestiva para entender a estrutura temporal e narrativa d’*O outono*. A organização dessa obra a partir de um arranjo tópico — como, por exemplo, o tema do amor cortês, da visão da morte e dos votos cavaleirescos — indica a opção por uma trama não linear, cujo enredo se desenvolve por uma enunciação sucessiva, gradual, para formar aos poucos um grande complexo simultâneo de pequenas cenas e retratos individuais emoldurados pela imagem geral da Idade Média em declínio. Não é, portanto, o tempo diacrônico e sequencial que estrutura o livro, e sim um arranjo narrativo no qual o tempo provê o cenário, mas não a ordem. Por meio de cortes transversais que suspendem em parte a dimensão diacrônica da história — e o emprego da metáfora outonal também é indicativo da recusa da linearidade em favor da descrição de uma “atitude espiritual” coletiva —, Huizinga adota a estratégia característica da abordagem de Burckhardt de espacialização do tempo, organizando a história em *tableaux* sincrônicos que servem como cenário para uma mise en scène do passado, voltada para revelar a “tônica” [*grondtoon*] da vida da época.

Toda a potência de seu estilo imaginativo se manifesta na tarefa de escolher e apresentar as circunstâncias nas quais a “tonalidade” das formas de vida e de pensamento tardo-medievais se mostra para o leitor de maneira eloquente e visualmente expressiva. Como disse Carlo Antoni, ao se referir a *O outono da Idade Média* como um “grande vitral panorâmico”, Huizinga “é um mestre em correlacionar episódios, frases e documentos com a finalidade de criar uma atmosfera afetiva”.¹⁷ Essa atmosfera [*stemming*] é tanto o que ele deseja compreender quanto o efeito que espera produzir como escritor. Com uma prosa

metafórica e descrições carregadas da presença quase material da realidade passada, o objetivo é tornar as formas culturais tangíveis em toda a sua concretude e intensidade passional, de modo que o leitor tenha a impressão de estar em contato direto com o passado.

Huizinga desenvolveu esse tema através do conceito de sensação histórica — um dos tópicos de sua obra que mais recebeu atenção nos últimos anos. Definida em termos mais líricos do que analíticos, a sensação histórica diz respeito a instantes de “súbita iluminação espiritual”, quando, diante de uma velha canção, documento ou gravura, tem-se a impressão de estar numa relação imediata com o passado.¹⁸ “É um toque, uma emoção. [...] Ela reside onde o tempo colapsa e o contraste entre o agora e o antes termina.”¹⁹

Nesses momentos de iluminação quase mística, institui-se a possibilidade de um encontro fronteiro entre o presente e o passado, quando a distância histórica é temporariamente suspensa para revelar uma “intuição [*Abnung*] de ruas, casas e campos, de sons e cores, de pessoas se movendo e sendo movidas”.²⁰ Assim, mais do que uma imagem clara e bem definida do passado, a sensação histórica produz a sugestão de algo que não é propriamente um objeto, mas sim uma atmosfera que subjaz de forma latente e determinante na relação entre as coisas, um certo ritmo de vida que satura todo o campo da experiência histórica e define o tom fundamental de uma época. Na medida em que essa atmosfera existe no limiar da linguagem de modo difuso e espectral — podendo ser sentida mas não vista —, o desafio da prosa historiográfica de Huizinga encontra-se em como vertê-la em palavras e imagens, de maneira que ela se torne uma presença perceptível para o leitor com toda a sua vivacidade sinestésica.

N’O *outono*, esse desafio se articula em torno da tarefa de traduzir e materializar para o leitor a sensibilidade da Idade Média tardia por meio de uma linguagem

alusiva e vividamente descritiva que estimule seu engajamento, sua disposição para deixar-se submergir no universo recriado no texto. Conduzido pelo estilo elegante e impetuoso de Huizinga, o leitor percorre um mundo em que o aroma de rosas e sangue se mistura, onde o “gosto amargo” da melancolia, “tão sombrio como um cadafalso” (p. 59), se faz presente em cada gesto. Em sua prosa, o emprego do detalhe histórico como recurso estilístico desempenha um papel fundamental ao atrair o leitor para que ele participe do passado. Esse envolvimento afetivo contribui para criar um senso de imediaticidade que conecta a experiência do leitor, seja por identificação ou por contraste, com a vivência dos personagens históricos. Assim, a compreensão histórica para Huizinga não pode ser reduzida apenas à dimensão intelectual, pois diz respeito a uma atividade igualmente sensorial e intuitiva: trata-se de conseguir “tocar” o passado e se deixar tocar por ele, de intuir tudo aquilo que, na vida histórica, somente a imaginação pode contemplar.

Algumas vezes com pinceladas largas, outras vezes com a precisão de um miniaturista, Huizinga constrói o quadro do outono da Idade Média como um conjunto de cenas, personagens e situações que permitem situar a explicação histórica em meio aos eventos da própria vida. Huizinga apostava que a imagem, mais do que qualquer fórmula construída abstratamente, conseguiria preservar as contradições e os extremos característicos da sensibilidade da época, ao invés de “resolvê-los” em prejuízo da complexidade da experiência histórica. Sugestivamente, um de seus críticos, W. Otterspeer, chama essas figuras e tipos de “abstrações quentes”, referindo-se à maneira como estas aderem à realidade, conservando a especificidade da situação apresentada com a intensidade emocional e a tangibilidade de seus gestos e detalhes, ao mesmo tempo que são generalizáveis no interior do quadro mais amplo da cultura franco-borgonhesa

decadente.²¹ N’O *outono*, a convergência entre uma pesquisa morfológica — que identifica uma “gramática cultural” na qual o olhar do historiador se confunde com o do antropólogo, do sociólogo, do linguista — e a disposição para ver e fazer ver o passado com os olhos da imaginação produz uma obra-prima que oferece uma abertura singular para alguns dos problemas centrais do conhecimento histórico, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de conciliar o rigor científico com o desejo de transformar o passado em uma presença imaginária.

A vivacidade pictórica almejada pela poética da história huizinguiana não deve ser confundida, portanto, com uma afetação de estilo, nem reduzida a um propósito meramente ilustrativo. Em sua obra, o resultado estético de sua escrita imagética procede sempre de uma vontade de compreensão. Nesse jogo em que ver e compreender confluem na produção de um relato que deve transformar o passado numa “realidade visível”, a imagem se torna o próprio lugar da argumentação histórica: “Toda história é narrativa; faz parte de seu próprio fundamento que ela não demonstre nem estabeleça fórmulas, mas conte”.²² E quanto mais vivaz for o relato, quanto mais plásticas forem as imagens que o historiador evocar narrativamente, mais persuasiva será a representação histórica. Assim, forma e conteúdo tornam-se indissociáveis: se a experiência com o passado corresponde à descoberta de seu significado, a sua encarnação como “presença” no texto é a própria condição de sua inteligibilidade. Não por acaso, mesmo depois de sua decisão de não incluir ilustrações nas duas primeiras edições holandesas d’O *outono* (1919 e 1921), Huizinga ainda se referia à sua obra como um “livro ilustrado”.²³

No final de sua vida, cada vez mais preocupado com o impacto da reprodução fotográfica na cultura contemporânea, Huizinga chegaria a argumentar, em seu ensaio *Sobre a deformação da história* (1943), que a fotografia

poderia se colocar como um obstáculo para a imaginação histórica:

Curiosamente, a fotografia, com seus milhares de imagens, muitas vezes prestou um desserviço ao nosso poder de imaginar o passado [...]. A eclética galeria de instantâneos não deve ser confundida com o poder da imaginação histórica, que é capaz de ver para além de todos esses relances a verdadeira forma do passado, e revelá-la de uma maneira nova, embora nunca perfeita, à mente dos leitores.²⁴

A saturação de imagens fotográficas mostra-se como um substituto problemático do processo cognitivo do qual participa a narrativa visual do historiador. Se a fotografia poderia levar a uma certa passividade do observador, como Huizinga parece sugerir, a ideia de “pensar através de representações visuais” — em torno da qual se articula o seu projeto historiográfico — pressupõe, antes, um encontro rico e imprevisível entre as imagens conjuradas no texto e o acervo de imagens que vivem na memória de cada leitor. É nesse diálogo que se realiza o ato da compreensão histórica: o leitor responde ao chamado do historiador, trazendo algo novo para o texto, de modo que este se atualize como uma experiência cognitiva e estética do drama da história.

Dessa maneira, a escrita da história como evocação de imagens demanda o envolvimento ativo do leitor, que deve evocar e “animar” o passado no “teatro privado da mente”, a fim de transformar uma experiência sensível em uma experiência de sentido. Partindo dessa premissa, que joga com a potencialidade da operação criativa da leitura, O *outono* situa o leitor no centro dos eventos e, desse lugar tecido pelo artifício de uma narrativa autêntica e poética, transforma-o no espectador de uma história cheia de suspense e complicação, cujo desenlace é encenado como

o espetáculo trágico e exuberante de uma cultura que, em meio ao ressoar de um “poslúdio sem fim”, sucumbiu sob o peso de suas próprias ilusões.

Assim, esta obra de Johan Huizinga pode ser lida como o resultado final do esforço de produzir uma história em que a potência cognitiva das imagens se coloca como lugar de resistência contra a aridez e a esterilidade dos grandes esquemas gerais que tendem a reduzir as experiências do passado aos jogos engenhosos da abstração. A riqueza e a atualidade d’O *outono* residem justamente na recusa de Huizinga em oferecer respostas prontas e definitivas, bem como no refinamento perspicaz com que ele aponta para as linhas de continuidade entre presente e passado, revelando incongruências, resquícios e matizes sob a aparência de estabilidade e fixidez dos conceitos e demarcações temporais que formam as convenções historiográficas. A opção de registrar a história como um movimento aberto à indeterminação e à imprevisibilidade é parte também de um compromisso intelectual e ético associado ao caráter relativo do próprio conhecimento histórico.

O estatuto da história, como “ciência inexata por excelência”, fundamenta a sua convicção de que o saber histórico só poderia existir no intervalo entre o passado e a sua representação, entre a realidade e a linguagem. Mesmo na sua dimensão mais arrebatadora da sensação histórica, a relação com o passado se realiza apenas através da mediação do trabalho hermenêutico do historiador, que “delineia” e “colore” a imagem do passado sem ocultar os artifícios poéticos e os impasses envolvidos nessa operação. Se a história é uma “ressurreição” — como diz Huizinga, recuperando a máxima de Jules Michelet —, o retorno do mundo dos mortos só é possível numa “esfera de sonho”, num território fronteiro entre a realidade e a imaginação, onde o historiador desempenha o ofício paradoxal de “ver figuras inapreensíveis” e “ouvir palavras meio entendidas”.²⁵ Nesse empenho, razão e sensibilidade

deveriam convergir para fundar a história como “um belo amálgama, um elétron com o dourado da arte e a prata da ciência” — projeto que regula toda a obra de Huizinga como historiador da cultura.

N’O *outono da Idade Média*, será sempre possível encontrar um testemunho precioso e tocante do potencial de uma obra historiográfica que coloca erudição e imaginação a serviço da tarefa de tornar o passado inteligível, ao apresentá-lo como um drama atravessado de indeterminação, sonho e beleza. Essa dramaturgia, que mais uma vez é colocada diante dos leitores, oferece a cada nova geração a possibilidade de renovar os seus sentidos no horizonte sempre expansivo do gesto de ler — e reler — as obras que a tradição incorpora entre os seus clássicos como um “tesouro de coisas magníficas”.

Prefácio à primeira edição

A origem do novo é o que geralmente nosso espírito procura no passado. Deseja-se saber como os novos pensamentos e as novas formas de vida, que mais tarde brilharão em toda a sua plenitude, foram desabrochando; considera-se cada época sobretudo pelas promessas que ela reserva para o tempo seguinte. Com quanto empenho procurou-se na civilização medieval pelas sementes da cultura moderna; com tanto empenho que, às vezes, era como se a história cultural da Idade Média não passasse do advento do Renascimento. Afinal, em todo lugar naquela época, que outrora fora considerada inerte e sem vida, já se via o novo germinar, e tudo parecia apontar para uma futura perfeição. No entanto, na busca pela nova vida que surgia, era fácil esquecer que na história, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado. Antigas formas de civilização morrem enquanto, ao mesmo tempo e no mesmo solo, o novo encontra alimento para florescer.

Este livro é uma tentativa de ver os séculos XIV e XV não como o anúncio do Renascimento, mas como o final da Idade Média, o último sopro da civilização medieval, como uma árvore com frutos muito maduros, completamente desenvolvida. A proliferação de formas de pensar antigas e coercivas em lugar da semente viva do pensamento, o fenecimento e o enrijecimento de uma civilização

rica — esse é o conteúdo principal destas páginas. Ao escrever este livro, era como se meu olhar estivesse voltado para as profundezas de um céu noturno, mas de um céu tomado de vermelho-sangue, pesado e bravio, de um cinza-chumbo ameaçador, cheio de um falso brilho cúprico.

Ao rever o escrito, surge a pergunta: se o meu olhar tivesse repousado por mais tempo nesse céu noturno, talvez as cores turvas tivessem se dissolvido em pura clareza. Mas parece que o quadro, agora que o delinee e colori, tornou-se mais sombrio e menos sereno do que pensei vê-lo quando iniciei o trabalho. Com a atenção sempre voltada para o declínio, o esgotamento e o fenecimento, é muito fácil deixar que a sombra da morte se lance sobre todo o trabalho.

O ponto de partida desta obra foi a necessidade de entender melhor a arte dos Van Eyck e de seus seguidores, compreendê-los em sua relação com toda a vida da época. A sociedade borgonhesa era a unidade que eu queria apreender: parecia possível vê-la como um círculo de civilização que acabava de ser fechado, como o Quattrocen-to italiano. O título do livro foi inicialmente imaginado como “O século da Borgonha”. No entanto, à medida que as considerações foram se tornando mais gerais, foi necessário abrir mão dessa delimitação; somente num sentido muito restrito era possível postular uma unidade da cultura borguinã; a França não borguinã exigia, no mínimo, o mesmo tanto de atenção. E foi assim que, no lugar da Borgonha, chegou-se à dualidade: França e Países Baixos, e isso em proporções bastante distintas. Pois numa análise mais ampla da cultura medieval agonizante, o elemento holandês ficou muito diminuído em relação ao francês, com exceção dos campos em que apresenta um significado próprio: o da vida religiosa e o das artes, citados mais detalhadamente. Não será necessário justificar o fato de, no capítulo 10, as fronteiras geográficas terem sido transpostas por um momento, de modo que, além de

Ruysbroeck e Dionísio Cartuxo, também Eckhart, Suso e Tauler fossem chamados como testemunhas.

Quão pouco me parece tudo o que li dos escritos dos séculos XIV e XV em comparação ao que ainda gostaria de ter lido. Como gostaria de ter incluído mais outros tantos, além da série dos tipos principais das várias orientações espirituais, nas quais muitas vezes se baseia a representação. No entanto, se citei com mais frequência Froissart e Chastellain entre os historiadores, Eustache Deschamps entre os poetas, Jean Gerson e Dionísio Cartuxo entre os teólogos e Jan van Eyck entre os pintores, isso não se deve apenas à limitação de meu material, mas sobretudo ao fato de que tais homens, devido à riqueza e à peculiaridade marcante de suas expressões, espelham, mais que tudo, o espírito daquela época.

Foram as *formas* de vida e de pensamento que tentei descrever aqui. Aproximar-se do conteúdo essencial que repousava nessas formas: não será sempre essa a tarefa da pesquisa histórica?

Leiden, 31 de janeiro de 1919