



ELOGIO DA LOUCURA (REFLEXÕES À VOLTA DE A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER BRUEGEL)

Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes¹

<http://lattes.cnpq.br/6053435400430128>

RESUMO – Este ensaio analisa o intrigante quadro de Pieter Bruegel, *A Queda de Ícaro*, estabelecendo relações interdisciplinares com uma reflexão filosófica de Edgar Morin e um poema de Fernando Pessoa, que trata da loucura, como fonte de inspiração para a grandeza do homem.

PALAVRAS-CHAVE – Ícaro, mito, queda, loucura, *homo faber*, *homo sapiens*, *homo demens*.

ABSTRACT – The present essay analyzes Pieter Bruegel's intriguing painting, *Landscape with the Fall of Icarus*, and attempts to establish interdisciplinary relationships with a philosophical reflection on Edgar Morin and a poem by Fernando Pessoa on madness as a source of inspiration for man's greatness.

KEY WORDS – Icarus, myth, fall, madness, *homo faber*, *homo sapiens*, *homo demens*.

“Quem vive sem loucura não é tão sábio como pensa”.
François La Rochefoucauld

Este ensaio tem como escopo principal refletir sobre o enigma de uma tela renascentista, pintada por Pieter Bruegel. Nela, encontram-se os motivos tradicionais da pintura clássica do Renascimento: a valorização do humano e a representação de um mundo novo, pautado pelo trabalho, pela ordem e pelo racionalismo. No entanto, devido à genialidade do pintor, há nela algo de muito intrigante, que me leva a conduzir o texto para um paradoxo (o da Razão X Loucura), que se resolve ao longo da análise. Em suma, o que pretendo demonstrar, à luz dos ensinamentos do

¹ Professor titular da USP e do Mestrado da Unisa, crítico literário e romancista.



filósofo francês, Edgar Morin, é que o homem só deve ser compreendido em sua complexidade, o que implica vê-lo a interferir na realidade e a modificá-la substancialmente por meio de todas suas faculdades mentais, sob pena de se tornar um ser mutilado. Assim, o *homo sapiens* deve dar as mãos ao *homo faber*, ao *homo ludens* e, de modo bastante paradoxal, ao *homo demens*.



Figura 1
Caçadores na neve, Bruegel, 1565

9

jogos de crianças, as cenas na neve, ainda ele mostra influências de Bosch, em telas como *O Triunfo da Morte*, em que há a intromissão de animais estranhos, demoníacos, e a presença do grotesco, de que o pintor se servia para criticar o homem, como se vê na figura 3.

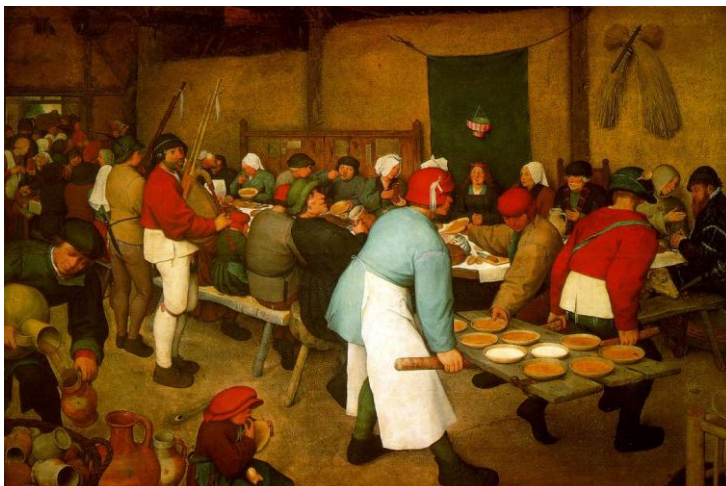


Figura 2
Casamento de Camponeses, Bruegel, 1568



Figura 3
Provérbios Flamengos, Bruegel, 1559

Desse modo, o pintor pode ser classificado como um autor em que o Renascimento se mostra em toda sua pujança, pois, em alguns trabalhos, alia temas mundanos, com suas típicas cenas burguesas, a extratos míticos. É isso que dá complexidade a sua obra e que o distingue de muitos de seus contemporâneos, uns ainda muito obedientes aos cânones medievais, outros, meros retratistas e paisagistas. Bruegel, diferentemente deles, oferece ao espectador uma grande variedade de motivos, o que serve não só para apontar seu ecletismo, mas também para atestar que estava bem adiante de seu tempo. O pintor flamengo traz de volta aspectos tenebrosos da Idade Média, mas, por outro lado, não deixa de celebrar um tempo ameno de alegria mundana, em que pessoas simples do campo ou



mesmo burgueses se divertem em festas, em caçadas. Enfim, Bruegel mostra uma dupla face: fotógrafo fiel de sua época, contudo, acaba por registrar aspectos presentes no imaginário do homem, ora voltado para os tempos míticos, ora para seus medos, originários das grandes guerras, da morte e dos aspectos infernais que a religião cristã oferecia. Assim, o mundo apolíneo, solar, da alegria, das festas, convive com o da recuperação de velhos mitos ou com a representação de



pesadelos que atormentavam o homem do seu tempo.

Em 1558, Bruegel pintou *A Queda de Ícaro*, talvez um de seus trabalhos mais complexos e instigantes. A tela tem uma dupla dimensão: de um lado, aponta para os motivos tradicionais do pintor – o realismo fotográfico, o registro documental do cotidiano do seu tempo, a técnica do enquadramento pictórico tipicamente renascentista – e de outro, para um elemento, digamos, fantasmagórico, mítico, antirrealista, alheio ao cotidiano e que, por isso mesmo, serve para causar o efeito de estranhamento no espectador. Reproduzo logo abaixo a tela para que o leitor possa contemplar esses dois mundos conflitantes:



Figura 5
A Queda de Ícaro, Bruegel, 1558

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



13

Todo mito, segundo Mircea Eliade, conta uma verdadeira história das origens, “uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”, (1972, p. 11). E, sendo assim, serve de modelo, de exemplo, o que explica o seu duplo sentido: a narrativa em si e a sua simbologia. O de Ícaro também tem um sentido literal, representado pela narrativa de um fato – o encerramento de pai e filho no labirinto, o empreendimento do voo e a morte do jovem – e um sentido figurado, alegórico. Desse modo, estabelece uma ponte significativa entre dois planos míticos do pensamento dos antigos: o dos humanos e o dos deuses. Esses dois planos, não raro, se interpenetram, algumas vezes, de modo conflituoso, principalmente quando acontece a invasão do extrato divino pelos homens. Quando é o contrário – um deus se imiscuir em território humano, como é caso de Zeus, useiro e vezeiro em ter conluíus carnavais com mulheres humanas – isso se dá sem nenhuma grande complicação. O mito de Ícaro está relacionado ao de Prometeu, ao de Ácteon e a de muitos outros (entre eles, o de Adão e Eva) e tem um significado bastante claro: toda vez que um homem (ou mesmo um semideus) ousar adentrar o espaço do divino recebe uma punição. Prometeu, por roubar o fogo dos deuses e doá-lo aos humanos, será acorrentado ao um rochedo, onde terá o fígado devorado, por um abutre; Ácteon, por ousar contemplar a beleza de Diana, enquanto a deusa se banhava, é devorado pelos próprios cães e Ícaro, por se aproximar demais do sol, um símbolo do absoluto, inacessível aos mortais, despenha-se no mar onde morre.

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



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

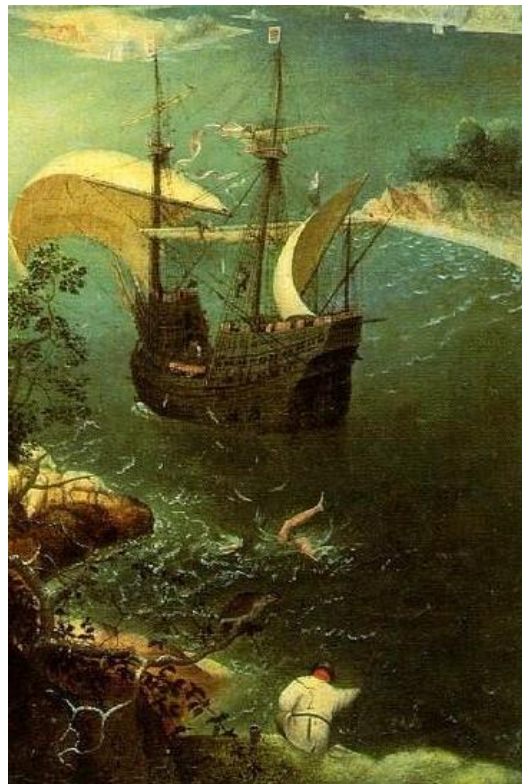


Figura 5
Detalhe de *A Queda de Ícaro*, Bruegel, 1558



Figura 5

Detalhe de A Queda de Ícaro, Rubens, 1638

a figura de um lavrador, muito bem vestido, dono da situação, arando o cultivando o campo com seu arado, à sua direita, há um pastor de ovelhas e, mais abaixo, um pescador. À frente dessa última personagem, há uma caravela com as velas enfunadas que tem sua direção apontada para outra nau do mesmo porte e naus menores, ao longe, e cujo destino é certamente o horizonte dourado, a representar um novo mundo de riquezas, um canal entre montanhas, que comportam, em seu sopé, dos dois lados, cidades portuárias, a da esquerda, mais visível, com suas torres e casas de moradia e um ancoradouro em “u”. Rochedos, ilhas também se desenham, uma delas contando com um fortim.

Com tais imagens, a tela de Bruegel constrói-se como um documento fundamental de uma época em profundas mutações, ou seja, ela registra a vitória final do antropocentrismo sobre o teocentrismo, o domínio do homem sobre a natureza hostil, o que vai se refletir, sobretudo, na apresentação de, pelo menos, alguns importantes avanços técnico-científicos: a descoberta do arado por tração animal, a plantação por nível e a adaptação das velas latinas às romanas, responsável pelo progresso naval. Com efeito, tanto a invenção de um novo tipo de arado, que não mais contará com

Não é o que acontece, por exemplo, na tela de Rubens, que trata do mesmo tema que Bruegel, mas com propósito diferente, porquanto a figura de Ícaro domina totalmente o espaço central da tela, secundado por Dédalo (fig. 6). Em Bruegel, a humilhação da queda de Ícaro é, pois, representada em toda extensão por sua postura e localização marginal na tela. A que se devem essa localização marginal, esse deslocamento da figura? Antes de responder à pergunta retórica, creio que valeria a pena descrever os demais componentes da tela. A dominar toda a cena, em meio à paisagem campestre, emoldurada pela vegetação, surge



a força única do homem, mas com a do animal, auxiliado pela roda e por uma lâmina transversal ao sulco, será responsável pelo aumento substancial do plantio e produção de alimentos, ainda mais se se considerar a plantação por nível, o que implicará o aproveitamento substancial do terreno. Por outro lado, o uso das velas latinas, inventadas pelos árabes², juntamente com as velas redondas, possibilitará aos navegantes navegarem também contra o vento, ao contrário dos antigos que, antes das caravelas, eram obrigados a se circunscrever à navegação curta e costeira e à navegação no Mediterrâneo. Como reflexo desse progresso – a produção maior de alimentos e a expansão marítima, propiciada pela invenção das caravelas –, dá-se a descoberta do Novo Mundo, de novos mercados, o maior intercâmbio de mercadorias e o que não poderia deixar de ser, a expansão das cidades, principalmente as portuárias.

Ora, é isso que faz que a tela de Bruegel seja uma súpula disso tudo que está ocorrendo. Mas não só isso: ela também, em seu sentido alegórico, mais que um mero documento de profundas transformações, sugere que o velho mundo dos mitos, representado, no caso, por Ícaro, já morreu e que, agora, predomina o mundo burguês do trabalho, do homem medíocre (no sentido de mediano), o operoso, entregue a fainas diárias, materialista, que se preocupa com a realidade imanente, que se mantém graças ao trabalho com a terra e com a produção da lã, indispensável no vestuário, com a pesca e, num sentido mais amplo, com o intercâmbio de mercadorias. A queda de Ícaro é, portanto, também a celebração de sua morte. O herói mítico sofre sua queda, em virtude de sua ambição desmedida e morre de maneira anônima e obscura no mar, para que um homem medíocre, o *homo faber*, metonimicamente representado pelo agricultor, exerça seu domínio sobre a Terra. E esse domínio é indicado por sua posição central na tela. Nesse sentido, é sintomática a indiferença das figuras registradas por Bruegel com o destino terrível de Ícaro, explicitada tanto pelo agricultor, quanto pelo pastor e, sobretudo, pelo pescador. Se uns viram as costas ao destino trágico da figura mítica, o homem que pesca lança a linha ao mar, como se fosse cego à cena trágica que se passa a poucos metros de si. E de certo modo, mesmo os navegantes mostram essa indiferença, porque a nau está com a proa apontada para o horizonte, ou seja: deixa para trás o mito e envereda pela

² “A vela latina, único tipo que se viu numa embarcação árabe, é de forma triangular ou quase triangular amarrada a uma larga antena sobre o mastro que costuma ter uma pronunciada inclinação sobre a proa. A vela latina é tão característica do Islã como a mesma meia-lua e resulta também muito eficaz para uso geral em navios de tamanho pequeno ou médio (...). O enlace do aparelho latino com o redondo nasce no século XV”, (PERRY, 1964, p. 84 e 96).



conquista de um mundo real que, inclusive, perderá suas prerrogativas de terra desconhecida e fantástica, graças aos desbravadores que se apoiam mais num estrito pragmatismo do que na magia e no sonho.

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

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



é a necessidade de inscrever a possibilidade do estudo da condição humana na religação dos conhecimentos e das disciplinas. (MORIN, 2005, p. 91-92)

O poema de Pessoa pertence ao livro **Mensagem**:

D. Sebastião, Rei de Portugal

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

Minha loucura, outros que a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria? (PESSOA, 1972, p. 75)

É bastante elucidativo o fato de Morin defender a ideia de que “vivemos de mitologia, sonhos, imaginário”, ideia essa responsável pela complexidade do ser humano. São os sonhos, o imaginário, os mitos que irão alimentar e fomentar as descobertas do *homo sapiens*, os notáveis feitos do *homo faber*, as teorias do *homo economicus*. Sim, aceitando o pressuposto de Castoriades, a loucura criou a razão; sem ela, o que é homem, senão a “besta sadia,/cadáver adiado que procria”, o medíocre homem, procriador, propagador da espécie, mas já morto em vida, criticado ironicamente por Fernando Pessoa? Essas reflexões, pois, constituem um protesto contra o homem arrogante, sobretudo o positivista que elegeu as ciências como a única forma adequada de compreender o mundo, desprezando, por conseguinte, outras formas de abordagem do real. Esse é o homem que se automutilou, promovendo divisões internas em si mesmo, ao se negar a conceber o organismo como um todo coeso e ao privilegiar a razão para tentar compreender a realidade. E isto se tornou mais agudo ainda com a formação educacional, na modernidade, em que acontece a separação abissal entre as áreas das Ciências e das Humanidades. De maneira geral, os que optam pela primeira deixam de lado as prerrogativas da segunda e vice-versa. O resultado: cria-se o especialista, que é um ser mutilado, ao contrário dos polímatas e/ou polígrafos do passado – como Leonardo da Vinci e Athanasius Kircher, entre outros –, capazes de trabalhar com desenvoltura em vários campos: as



ciências exatas, as ciências ocultas, a magia, a filosofia, as artes, a mecânica, etc. Como muito bem observa Morin,

efetivou-se a separação entre a cultura humanística que nutria a inteligência geral e a cultura científica que, por vezes de modo hermético, encontra-se compartimentalizada entre as disciplinas. A falta de comunicação entre as duas culturas acarreta graves consequências para ambas. A cultura humanista revitaliza as obras do passado, a cultura científica valoriza apenas aquelas adquiridas no presente. (MORIN, 2005, p. 19).

É preciso, pois, ainda segundo o pensador francês, “substituir um pensamento que está separado por outro que está ligado” (Ibidem, p. 20), para que o homem possa compreender a extrema complexidade do Cosmo. Em realidade, o nascimento do especialista aconteceu devido a necessidades imediatistas das Ciências Exatas, de modo especial a partir do século XIX, com a eclosão do Positivismo: como a realidade é móbil e, por consequência, apresenta infinitas facetas, o que torna muito difícil a sua apreensão e compreensão, foi preciso estratificá-la e dividi-la em segmentos, para que se tentasse a análise de suas partes isoladas. Contudo, se isso facilita a tarefa cognitiva, por outro lado, serve para fornecer uma imagem simplificada do real e para separar o que está intimamente ligado, provocando a não compreensão do Todo. Ou conforme Azcuy (1966, p. 31),

nuestra inteligencia individual recibe material utilitario, cuidadosamente seleccionado, y elabora una reducida imagen de lo real que le permite limitarse y sobrevivir en un mundo de posibilidades infinitas³.

Em suma: o especialista é aquele que procura reduzir a extrema complexidade do real, para melhor apreendê-lo; contudo, ao fazer isso, é obrigado a congelá-lo e, por extensão, a condenar à morte o que é vivo. O encastelamento do especialista em seu pequeno reino da especialidade é a perda da rede de conexões entre as coisas e o distanciamento progressivo do outro. Quem consegue intuir que o “mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do

³ “Nossa inteligência individual recebe material utilitário, cuidadosamente selecionado e elabora uma reduzida imagem do real que lhe permite limitar-se e sobreviver num mundo de possibilidades infinitas.”



imprevisível” (PAZ, 1984, p. 93), sem abdicar da comunhão com o outro, sem perder a noção da totalidade, é o poeta ou o... louco.

Contudo, com postura arrogante, tanto o *homo sapiens* como o *homo faber* vieram, ao longo do tempo, negando aos sonhadores, aos poetas, aos loucos a prerrogativa de também adentrarem o paraíso do conhecimento. Mas a história do homem e também de seus modos complexos de conhecer e interpretar a realidade comportam muitas faces e nos reservam surpresas, ironias. Não ousasse Ícaro – uma das faces alegóricas do *homo mythologicus*, do *homo demens*, primo-irmão do Sebastião, o Desejado – invadir o terreno do divino, o que seria dos homens? Nem *sapiens*, nem *faber*, nem muito menos *economicus*. Apenas um grupo de antropoides catando, entre si, piolhos, no fundo mais oculto de uma caverna.

Referências bibliográficas

AZCUY, Eduardo A. **El Ocultismo y la Creación Poética**. Buenos Aires: Editorial Sulamericana, 1966.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução portuguesa, 16ª ed., Lisboa: LTC, s.d.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade: os Sete Saberes e Outros Ensaios**. Tradução brasileira, 3ª ed., São Paulo: Cortez, 2005.

PERRY, J. H. **La Época de los Descubrimientos Geográficos (1450-1620)**. Tradução espanhola. Madrid: Guadarrama, 1964.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

