

Laurent Bove¹

A propósito de Pieter Bruegel, O Quadro ou a esfera infinita. Por uma reforma teológico-política do entendimento ²

About Pieter Bruegel, The Picture or
the infinite sphere. For a theological-
political reform of understanding

A propos de Pieter Bruegel,
Le Tableau ou la sphère infinie,
Pour une réforme théologico-
politique de l'entendement

Resumo

A obra pintada de Bruegel se situa no início de um período de profundas comoções cujo episódio final, Spinoza viveu. A *unidade intrínseca* de um período histórico vincula, portanto, o pintor e o filósofo: é a unidade de uma luta pela liberdade de expressão. Essa simetria, antes, *histórica*, do pintor e do filósofo, suscitava a hipótese de outra simetria, *epistemológica*, entre a *imagem* e o *conceito*. Essa dupla simetria está no princípio das minhas interrogações. Será que, como um século mais tarde em Spinoza, o trabalho pictórico de Bruegel já não produzia um dispositivo teórico peculiar que, no seu domínio próprio, refletia “sobre” – e a partir “de” – a distinção entre *imaginação* e *entendimento*? Essa questão e a convicção de uma atividade cognitiva da arte envolviam ao mesmo tempo uma hipótese de trabalho e minhas motivações epistemológicas.

Palavras-chave: Verdade efetiva. Imaginação. Imanência. Segunda natureza. Esfera infinita.

Abstract

Bruegel's paintings stand at the beginning of a period of profound change, of which Spinoza experienced the final episode. The intrinsic unity of a historical period binds the painter and the philosopher together in the common struggle for the freedom of expression. This symmetry of the painter and the philosopher was initially historical. Yet it gave rise to the hypothesis of a different symmetry, this time epistemological, between image and concept. This double symmetry lies at the beginning of my research questions. As with Spinoza a century later, did Bruegel's pictorial work already produce a particular theoretical device which, in its domain, reflected on – and from – the distinction between imagination and intellect? This question, together with the conviction of a cognitive activity of art, supported at the same time my working hypothesis and my epistemological motivations.

Key-words: Effectual truth. Imagination. Immanence. Second nature. Infinite sphere.

Résumé

L'œuvre peint de Bruegel se situe au début d'une période de profonds bouleversements dont Spinoza a vécu l'épisode final. *L'unité intrinsèque* d'une période historique relie ainsi le peintre et le philosophe : c'est l'unité d'un combat pour la liberté d'expression. Cette symétrie, d'abord *historique*, du peintre et du philosophe, suscitait l'hypothèse d'une autre symétrie, *épistémologique*, entre *l'image* et le *concept*. Cette double symétrie est au principe de mes interrogations. Comme un siècle plus tard, chez Spinoza, le travail pictural de Bruegel ne produisait-il pas, déjà aussi, un dispositif théorique particulier qui, dans son domaine propre, réfléchissait « sur » – et à partir « de » – la distinction entre *imagination* et *entendement* ? Cette question et la conviction d'une activité cognitive de l'art, enveloppaient, à la fois, une hypothèse de travail et mes motivations épistémologiques.

Mots-clés: Vérité effective. Imagination. Immanence. Seconde nature. Sphère infinie.

¹ Professor de filosofia na UFR sciences humaines, sociales et philosophie - Université de Picardie Jules Verne (UPJV), pesquisador na UMR 5037/ ENS-LSH - Ecole Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines. E-mail: laurent.bove@wanadoo.fr

² Tradução: Stéphane Huchet

Os caçadores na neve: é meu primeiro encontro com Bruegel. Ou, mais precisamente, com uma reprodução do quadro que eu pendurei numa parede do meu quarto quando assumi meu primeiro cargo de professor de filosofia. Por que essa atração particular para com essa paisagem gelada que eu iria manter sob meu olhar durante todo o ano letivo? Sem dúvida, em razão do sentimento do infinito e do silêncio profundo que a imagem inspirava. E também por causa do espetáculo do esforço de resistência daqueles homens, jogados na imensidão de uma natureza tão majestosa quanto hostil. Enquanto a *Ética* (2009)³ de Spinoza formava progressivamente minha sensibilidade filosófica, eu sentia na frente desse quadro um profundo sentimento panteísta, assim como uma consciência áspera da pugnacidade do esforço indefinido de viver. A origem do meu livro sobre Bruegel – que virá mais de quarenta anos mais tarde – tem, portanto, um duplo encontro: com a obra de Spinoza⁴, sobre a qual eu nunca cessaria de trabalhar, e com uma imagem pregnant que ficou por muito tempo no sono, na margem do meu trabalho filosófico. Uma imagem fixada na minha memória, que, na ocasião de pesquisas universitárias sobre as circunstâncias do advento da filosofia de Spinoza, ressurgiria em plena luz.

Com efeito, Bruegel desenhou e pintou no decorrer dos anos 1555-1569, no coração desses Países-Baixos onde, um século mais tarde, Spinoza iria também viver, escrever, lutar. Mas, num contexto político radicalmente diferente. A obra pintada de Pieter Bruegel se situa no início de um período de profundas mudanças, cujo episódio final, Spinoza viveu. A *unidade intrínseca* de um período histórico une o pintor e o filósofo; é a unidade de uma luta pela liberdade de expressão (religiosa e política), que conheceu uma vitória e uma derrota. Desde o ano 1566 (seja, três anos antes da morte de Bruegel e depois de vários anos de perturbações), esse período vai sofrer efetivamente uma Revolta contra a ocupação dos Espanhóis, seguida de vinte e quatro anos de guerra de liberação. Essa guerra leva, em 1648, ao advento de um novo Estado, a livre República das Províncias-Unidas; uma República que vai se encontrar, vinte e quatro anos mais tarde, novamente ameaçada pelas forças do fanatismo religioso e político. Com efeito, em 1672, ao passo que Spinoza está enfrentando a intolerância dos teólogos desde a publicação de seu *Tratado teológico-político* (em Amsterdam, 1670, sem menção de autor), os irmãos de Witt, Regentes da República, são assassinados de maneira selvagem em Haia, não longe da moradia do filósofo. A morte dos Regentes significava o fim daquilo que foi chamado de “verdadeira liberdade” da República das Províncias-Unidas. Era realmente o fim da liberdade política e religiosa em nome de que os Antigos Países-Baixos tinham – no tempo de Bruegel – entrado em rebelião contra a Espanha católica de Felipe II... Do lado dos antigos protestatários calvinistas, a intolerância religiosa e política tinha novamente vencido.

Esse período histórico – da Revolta à cisão dos Antigos Países-Baixos e à construção de um novo Estado (período de dimensões teológico-políticas constitutivas) – tinha sido acompanhado desde seu começo, e ainda na sua conclusão, por duas maiores obras criativas: na sua conclusão, pela obra de Spinoza (nascido em Ams-

3 Como o autor não faz citações diretas das obras citadas, optou-se por inserir as referências em edições brasileiras. (NT)

4 Traduções brasileiras da obra de Baruch Spinoza variam na grafia no sobrenome do autor, ele próprio assinando com grafias diferentes. Na presente tradução optou-se pela grafia Spinoza, em lugar de Espinoza ou Espinosa. (NT)

terdam em 1632, falecido em Haia em 1677) que participou ativamente à defesa da liberdade de expressão nas Províncias-Unidas (uma reivindicação que, sob a forma mais restrita da liberdade de consciência, se encontrava no princípio da Revolta do século XVI) e, um século mais cedo, pela obra de Pieter Bruegel (nascido em torno de 1525 e falecido em Bruxelas em 1569).

Já que, como eu o descobriria, Bruegel não só realizou magníficas paisagens, mas participou também da construção de uma visão filosófica do mundo bem nova, ao meditar, nos seus painéis pintados, sobre os problemas teológico-políticos essenciais de seu tempo.

Essa simetria, antes *histórica*, do pintor e do filósofo, iria suscitar em mim a hipótese de uma outra simetria, *epistemológica*, entre a *imagem* e o *conceito*: uma dupla simetria que está no princípio de minhas interrogações e da escrita do livro. Será que não encontraríamos também as lentes ópticas que Spinoza polia em suas oficinas de Voorburg e Rinjsburg, assim como nos conceitos de sua *Ética*, nos ateliês do pintor flamengo, na forma de desenhos e quadros, como tantos dispositivos singulares e/ou vias de acesso à verdade efetiva das coisas? Será que, como o trabalho do filósofo um século mais tarde, o trabalho de Bruegel já não produzia um dispositivo teórico particular que, no seu domínio próprio (o da produção pictural), refletia "sobre" a - e a partir "da" - distinção *epistemológica*, ética e política, entre *imaginação* e *entendimento*? Essas questões iriam constituir minha hipótese de trabalho e a problemática da minha pesquisa.

Surgia a escolha de um método, com uma importante prévia: o método deveria evitar o recife que envolvia minha hipótese... Será que, como historiador do spinozismo, eu não projetaria no pintor o que eu sabia de Spinoza, reduzindo assim o trabalho específico da obra pictural a uma antecipação icônica do pensamento do filósofo de Amsterdam? Só um método *interno* de interpretação, consistindo em *ler Bruegel pelo próprio Bruegel*, podia afastar esse perigo. E é Spinoza que me oferecia um exemplo desse método imanente com seu *Tratado teológico-político* (2009) e sua maneira peculiar de ler aquele *todo imaginário* que as Santas Escrituras representam para ele; uma leitura que define [como indicou Pierre Bourdieu em suas *Meditações pascalianas* (2001)] o verdadeiro programa de uma ciência das obras culturais, fundado na investigação *histórica*. Uma investigação que, para mim – conforme uma abordagem *materialista* da pintura - iria se debruçar não somente sobre as circunstâncias políticas, econômicas e sociais da produção artística, mas também sobre a inscrição desta última numa história filosófica de cujas *imagens da arte* não poderiam ser excluídas *a priori*. Tal convicção de uma atividade cognitiva da arte – *a pintura pensa* – participava por si só da minha hipótese e das minhas motivações *epistemológicas*. Já que é o próprio ato de pintar de Bruegel, na sua grande singularidade, que convida o observador atento a uma reflexão de natureza autenticamente filosófica: deve-se considerar o todo imaginário – que a obra pictural é – como um sistema autônomo de significantes, isto é, como um texto a ler em si e por si mesmo, assim como na sua articulação intrínseca (constitutiva) a uma dada situação *histórica* e teológico-política que a pintura pensa de maneira ao mesmo tempo crítica e filosófica. Daí, meu corolário: a abordagem contextual, quadro por quadro – na qual se engajaram certos

historiadores da arte – apresenta o defeito de despedaçar, inclusive, pulverizar (devido a uma perspectiva circunstancial e limitada), a *história real na sua longa duração*, e, em consequência, o sentido fundamental daquilo que a obra, *na sua íntegra*, faz verdadeiramente em e mediante essa história – a saber, o sentido filosófico de sua prática – e o que ela diz, não somente a seus contemporâneos, como também a nós, hoje.

Voltemos, com dois exemplos, ao método imanente, posto à prova desde o início do meu livro (BOVE, 2019)⁵, por meio da análise interna de um desenho e de um quadro nos quais os críticos só enxergavam a ilustração da ganância (*Elck ou Cada Um*) (figura 2) ou um episódio célebre da história santa (*A conversão de Saul*). (figura 1)



Figura 1. Pieter Bruegel, o velho. A conversão de Paulo, 1567. Pintura a óleo sobre madeira, 108 x 156 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/328/>

Tratava-se, para Bruegel pintando a conversão de Paulo, de dar uma imagem piedosa e tradicional, ou, conforme uma construção singular de seu dispositivo pictural, de nos convidar, mediante uma compreensão interna de seu dispositivo, a tomar uma certa distância com a imagem para melhor *converter* (ou *reformular*) nossas maneiras habituais de ver e entender?

Com efeito, o que vemos? Em primeiro lugar, um longo desfiladeiro entre altas montanhas cuja estreiteza não deixa lugar para a escolha do caminho. É a caminhada

⁵ O título do artigo remete ao título do livro de Bove: *Pieter Bruegel, Le tableau ou la sphère infinie, Pour une réforme théologico-politique de l'entendement* (2019). Uma resenha do livro de autoria de Marina Seretti pode ser encontrada no site do Collège de France. Ela tem o mérito de apresentar também um rico conjunto de reproduções. (NT) Ver: <https://laviedesidees.fr/Bove-Bruegel-tableau-sphere-infinie.html>

forçada de um exército que atravessa os Alpes, cujos chefes, a cavalo, e que nos dão as costas, ocupam de modo monumental o primeiro plano do quadro. São, antes, essas três personagens que atraem o olhar em razão da importância de seus cavalos e da singularidade de seus trajes. O quadro é datado de 1567 e não podemos deixar de pensar que Bruegel imaginou o exército espanhol, sob o comando do duque de Alba, a vir da Itália para esmagar a revolta dos Países-Baixos (tanto mais porque Bruegel pintou a emblemática águia bicéfala dos Habsburgos sobre um escudo que um soldado a pé transporta sobre seus ombros; pendurada no escudo, uma lanterna apagada...).

O que imaginamos nesse cavaleiro de costas é o duque de Alba, integralmente vestido de preto, imóvel e estruturado como uma estátua de bronze, perfeitamente reto e inflexível, *na sua certeza*, sobre um cavalo cuja magnífica alcatra branca indica toda a potência e poder do cavaleiro. Mas percebemos também, à sua direita, um soldado que está virado em nossa direção. Ele atrai nosso olhar com seu gesto, a indicar uma cena situada quase no centro geométrico da imagem e que tínhamos inicialmente desapercibido: é um cavaleiro que se encontra repentinamente desestabilizado e que está caído por terra. Trata-se evidentemente de Saul, que Deus acabara de interpelar.

A maioria dos comentaristas insistem na lição moral, religiosa ou teológica da cena. Entretanto, o que está no coração do quadro e da lição que o trabalho iconológico pode produzir é bem a oposição diametral do homem que-faz-corpo-com seu cavalo (e sua certeza) e do homem que-está-arrancado-dele. É o cavalo o núcleo da interpretação. Como acontece muitas vezes nos quadros de Bruegel, a presença pregnante e fascinante do cavalo é bem a da ambição teológico-política da dominação (*O carregamento da Cruz, A pega sobre a força*) (figura 5). Se bem que a significação principal se apoia mais sobre o efeito da queda – a separação – com o cavalo – do que sobre sua causa (a cólera e a graça de um Deus que não vemos). Ora, essa separação provoca um efeito libertador, não por conduzir rumo à verdadeira vida “moral” (no sentido de uma conversão religiosa, como pensa a maioria dos críticos, que não comentam o quadro de Bruegel enquanto tal, mas a *ideia a priori* da conversão de Paulo...), mas pelo fato de a separação do homem e do cavalo ser *um acontecimento iconográfico na e pela imagem*, tendo por consequência imediata a ruptura do fluxo da guerra, do desfile das paixões, das crenças, e, mais globalmente, do imaginário teológico-político que o sustenta e que constrói “o homem com a faca entre os dentes” (figura recorrente em Bruegel). Romper com esse fluxo, é romper com o mundo da *imaginação* e das paixões que constrói e alimenta a ambição de dominação e sua lógica guerreira. É, portanto, a uma verdadeira ruptura *ético-política* que o quadro convida, ou uma mudança de caminho (e de vida). Uma ruptura ou uma conversão que *cada um* pode também transformar em experiência, fora dos milagres da eleição e da revelação, ao descobrir o verdadeiro uso de seu espírito. É o que Bruegel quis ensinar, ao desenhar *Elck* (figura 2). *Elck* é o paradigma da servidão passional. Para os críticos, *Elck* (como Paulo) é percebido conforme esse sentido tradicional e a *a priori* da personagem (que existe, portanto, antes do desenho de Bruegel), e não em função do *uso efetivo* que esse personagem tem na obra do pintor. Ora, o “signo” Paulo ou o

“signo” *Elck* fazem sentido em função de um uso, aquele que ocorre dentro e mediante os dispositivos pictóricos de Bruegel. Como no caso de Saul, entendemos o quão é lógico que, para descrever aquilo que constitui uma *passagem* ou as premissas de uma reforma do entendimento, Bruegel tenha escolhido a personagem tradicional de *Elck* (ou “cada um de nós”), a saber, o homem *ordinário*, profundamente ligado ao comércio e ao dinheiro, mas que, ao descobrir a boa lanterna (essa lanterna que vemos apagada pelo fluxo das paixões em *A conversão de Saul...*), poderia bem engajar uma real ruptura *ética* com a lógica sem fim do enriquecimento (simbolizada aqui pela enorme bolsa pendurada no seu cinto e pelas mercadorias empilhadas no desenho).



Figura 2. Pieter Bruegel, o velho. Elck, Ilustração de Provérbios, 1558. Pena e nanquim, 21 x 29,3 cm. British Museum, Londres.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0628-36

Assim, esse desenho funciona como um verdadeiro tratado teológico-político da reforma do entendimento. No fundo do quadro, uma igreja e um exército em campanha, que estende seus estandartes. É uma parábola sobre os poderes que se exercem violentamente sobre os espíritos..., mas uma parábola que indica também o caminho da potência emancipadora que uma lanterna *iluminada*, ou o jogo efetivo do intelecto humano, pode exercer. No lugar onde os comentários costumam enxergar apenas um desenho sarcástico e moralizador a partir da representação da ganância de uma personagem cuja significação é convencional, Bruegel constrói um dispositivo crítico extraordinariamente inteligente que ilumina o observador sobre os começos de um processo de conversão que é um verdadeiro *deslocamento teórico*:

da realidade efetiva e constitutiva da potência das paixões e da *imaginação* àquela, igualmente efetiva e constituidora, da força própria ao exercício do *entendimento*. Com efeito, *Elck* examina minuciosamente a lanterna que ele acabou de descobrir, passando com a maior desenvoltura por cima de um globo imperial dominado por uma cruz que jaz, estripada (globo cuja presença é recorrente na obra de Bruegel). O gesto pelo qual *Elck* passa por cima do globo crucífero assinala, sem dúvida, que ele descobriu a boa lanterna, aquela que logo o torna capaz de liberdade e de indiferença para com os habituais *efeitos* de submissão aos poderes teológico-políticos do mundo (como dizem *Os Provérbios*, é preciso se *curvar* para entrar na esfera). Por assim dizer, *Elck* já trata dos poderes do mundo *debaixo da perna*. A lanterna (outra imagem bruegeliana recorrente) institui, portanto, uma nova norma de verdade e uma nova maneira de sentir: é o efeito da própria potência do *entendimento* e as premissas de uma reconstituição da vida ou de um reerguimento dos corpos... Essa lanterna, ela é o próprio desenho (ou quadro), que Bruegel nos oferece a encontrar e que ele nos convida a *ver* (ou *ler*) na e pela verdade efetiva (antropológica, teológico-política, *histórica*) que ele envolve e que o envolve.

Eu não era, obviamente, o primeiro a comentar a obra o pintor flamengo... Comecei, portanto por consultar a imensa bibliografia dos estudos bruegelianos. Constatei que um grande historiador da arte, Charles de Tolnay, fez com Bruegel (*Pierre Bruegel o Velho*, 1935) o que eu queria evitar absolutamente: a saber, ler a obra à luz de uma filosofia que lhe é exterior (no caso, a de Nicolau de Cusa). Eu constatei também que outro grande historiador da arte, Max Dvorak (*Pieter Bruegel der Ältere*, 1921), já frisou a perspectiva imanentista, filosófica e anti-teológica da obra, uma perspectiva teórica que eu tinha, do meu lado, experimentado desde minhas primeiras investigações. Por fim, descobri que o trabalho de um sociólogo, Pierre Francastel (*Bruegel*, 1995), já respondia parcialmente, - mas só parcialmente -, a minhas exigências metodológicas e *epistemológicas*.

Apesar de nossas abordagens serem diferentes (e, inclusive, divergentes quanto à necessária inscrição, para mim, de Bruegel, numa história que é *também* filosófica), eu iria, portanto, me referir várias vezes ao trabalho de Pierre Francastel (1995). Francastel – inventor dessa disciplina chamada de sociologia da arte – mostrou como a obra de Bruegel se insere no seu tempo, combinando, sobre a superfície pintada, elementos ao mesmo tempo perceptivos e especulativos. Seu método histórico exige, consequentemente, uma abordagem *interna* dos quadros afim de os entender como tantos casos de soluções figurativas, sempre específicas, no exercício pictórico de um pensamento em processo, no sentido de esse pensamento se confrontar com os problemas específicos da representação na base de sua própria aptidão a ser afetada pelos problemas de seu tempo e pelas forças e paixões que nelas se encontram. Cabe-nos, contudo, indicar os limites teóricos inerentes à abordagem de Pierre Francastel, e em que nos afastamos dela. Limites que são, sem dúvida, o preço a pagar por um método que minora, até virar uma recusa de princípio, toda dimensão filosófica da pintura, opondo-se assim a toda tentativa de estabelecer filiações entre pensamento filosófico e produção artística. Ora, se nos recusarmos a reduzir uma obra de arte ao estatuto de simples expressão figurada de um pensamento filosófico elabo-

rado fora dela (o que fez De Tolnay), defendemos, contudo, a tese que afirma que a pintura não se contenta em “pensar”, mas também que ela pensa filosoficamente. E que se pode inscrever esse pensamento – na e pela imagem – numa história que é, em sentido amplo, a da prática filosófica. Uma história das ideias que se articula, ela mesma, participando plenamente dela, à história material do mundo, a seus problemas, a suas crises e mutações.

Ora, Pierre Francastel construiu sua leitura mediante uma oposição diametral ao idealismo de Charles de Tolnay o qual, nos anos 1930, viu na pintura de Bruegel uma expressão do humanismo cristão a partir de uma filiação filosófica com o pensamento medieval de Nicolau de Cusa. Essa vinculação Bruegel-Nicolau de Cusa (que Francastel recusa e à qual nenhum crítico remete hoje) era longe de ser ilegítima, dado a leitura panteísta que pôde ser feita da filosofia do Cusano (leitura que, na sua época, o próprio De Cusa recusou, mas que teve uma efetividade *histórica* em vários espíritos, inclusive, penso, sobre a arte de pintar do próprio Pieter Bruegel).

Todavia, a rejeição da leitura de Charles de Tolnay por Pierre Francastel se fundamenta em excelentes razões: 1) De Tolnay apaga totalmente as condições materiais, sociais e *históricas* da produção da obra; 2) De Tolnay instala Bruegel num céu das Ideias, na filiação de e no diálogo com apenas os pintores do Renascimento italiano e outras correntes de natureza filosófica. Com efeito, Bruegel teria tido um sentimento profundo da vida orgânica das formas, que Nicolau de Cusa tinha elevado, um século antes, ao patamar de uma metafísica.

Pierre Francastel tem, portanto, razão de criticar de maneira severa um método que submete factualmente a liberdade inventiva da arte de pintar a uma moldura intelectual imposta *a priori* de fora e de cuja a pintura não passaria de sua expressão secundária e figurada. Mas Francastel está errado quando enxerga no adversário a própria abordagem filosófica e a filosofia de Nicolau de Cusa em que De Tolnay inseriu Bruegel. O erro de De Tolnay não se encontra na sua intenção global de inscrever Bruegel numa corrente filosófica, tampouco na referência mais precisa a De Cusa, mas, antes de tudo, no seu método a-histórico e no uso projetivo que ele faz da filosofia. Duplamente projetivo, inclusive: não só De Tolnay vê em Bruegel a expressão figural da filosofia do Cusano, mas ele projeta também sobre a gênese da obra um esquema que provém da filosofia hegeliana! Sem nomear Hegel [que faz, contudo, um uso explícito da noção de “mundo invertido” (*die verkehrte Welt*), no fim do capítulo III, “Força e *entendimento*”, da *Fenomenologia do espírito* (2014)], De Tolnay opõe em Bruegel o “reinado racional da natureza” ao “mundo invertido” da loucura dos homens: uma contradição que se encontraria superada, no decorrer da obra, pela síntese da natureza e da alma humana e o advento de uma natureza nova, veiculando agora seu princípio de vida. Ora, o que afirmamos é que aquilo que De Tolnay chama, de maneira a-histórica, de “mundo invertido”, não é nada, senão, na sua verdade *histórica*, uma expressão do tema antigo (e de longa duração) da “segunda natureza”. Um tema que Bruegel revisita inteiramente. Mediante os corpos monstruosos e enfermos de Ieronimus Bosch, que o artista retoma por conta própria (como, por exemplo, em *Os Mendigos*, de 1568), Bruegel pinta (ao contrário do pecado, que as imagens do pintor de Bois-le-Duc manifestavam com brio) a potência, a atividade,

até a própria perfeição do “mundo invertido”. *E, com isso, mudamos de época!* É porque Bruegel pinta e pensa algo que Bosch, no seu tempo e do seu ponto de vista, não podia pensar e tampouco pintar: ele pinta a própria positividade e a potente produtividade da vida do “mundo invertido”, sua truculência; o que De Tolnay não enxerga de maneira alguma... Com efeito, o paradoxo da segunda natureza é que o triunfo da morte possa gerar potentes formas de vida. Essa característica, própria à segunda natureza, que afirma sua ambivalência, já era legível – como o tinha mostrado Mikhail Bakhtin – no sistema da imagem grotesca da *Obra de François Rabelais* (1993) em que a morte e a ressurreição são indissociáveis no todo múltiplo que a vida forma.



Figura 3. Pieter Bruegel, o velho. Jogos infantis, 1560. Pintura a óleo sobre madeira, 116 x 161 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter Bruegel the Elder - Children%E2%80%99s Games - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Children%E2%80%99s_Games_-_Google_Art_Project.jpg)

É particularmente sobre essas potências espirituais e materiais de ressurreição dos corpos/ou do levante da vida que a obra pintada de Pieter Bruegel insistirá também. O que sua pintura pensa é, portanto, um *revirar* positivo de que foi primitiva e imaginativamente invertido/oprimido pela teologia agustiniana (e boschiana) do pecado original; uma forma material de reerguimento veemente ou uma potente *ressurreição* (uma Renascença!) – ou seja, a perfeição ou a própria potência (e não mais a perversão) da natureza (depois do imaginário da queda) – ou, ainda, a positividade daquilo que a tradição teológica tinha designado sob o filosofema de “segunda natureza”. Depois de sua acepção latina estritamente teológica em Agostinho e os Pais da Igreja – uma acepção negativa que a pintura de Ieronimus Bosch iria levar

até seu *acmé* sublime -, a segunda natureza entraria contudo, no tempo de Bruegel, com Erasmo, Rabelais e os *Ensaio*s de Montaigne (2016), no campo e na linguagem da modernidade, graças à extensão de seu sentido (inclusive, seu revirar tendencial): que faz passar do sentimento mortífero da corrupção do ser para o de suas perfeições... e a reivindicação de seu legítimo gozo. Não é Montaigne quem escreve que “é uma absoluta perfeição, e como que divina, saber gozar lealmente de seu ser”?

Do augustinismo sombrio, e de tirar o fôlego, de Ieronimus Bosch ao “epicurismo” apaziguado de Erasmo ou Montaigne ou àquele, mais truculento, de um Rabelais, a significação da segunda natureza tinha-se, em menos de um século, quase revirado. A obra de Bruegel se inscreve no tempo da transição indefinida dessa reviravolta. Revirar ou inverter singular que Bruegel opera, do seu lado, com relação a Bosch, quando o pintor-filósofo convida *também* o observador (e isso, a exemplo de Maquiavel em *O Príncipe*) a voltar à *verdade efetiva das coisas*; um convite a decifrar, mediante seus desenhos e quadros, em que consiste a verdadeira natureza do pecado que joga os homens na miséria. Um procedimento filosoficamente materialista, nisso que ele leva sistematicamente seu leitor de volta no terreno da *verdade histórica* daquilo que Bosch tratava, ele, sob o tema teológico da queda (da transcendência do pecado e de sua corrupção). Uma queda cujo sentido Bruegel iria *revirar*, da teologia do pecado para uma explicação estritamente causal, antropológica e política. Assim, ele desenvolvia um pensamento anti-idealista do *ordinário* que o unia *filosoficamente* a Maquiavel e a Spinoza. Como o Marx de *Por uma crítica da filosofia do direito de Hegel* (2005), que demonstra que a consciência invertida do mundo não passa de um *efeito de ilusão bem real* de um “mundo [ele mesmo] invertido” como causa (ou seja o mundo do antagonismo real da sociedade e do Estado), Bruegel já mostra como as causas reais da infelicidade da maior parte dos homens e dos povos residem na realidade ordinária e efetiva da ambição de dominação dos Grandes e na separação aberta (também efetiva) entre o poder do Um (teológico-político) e a multiplicidade da potência da vida e de sua socialidade – que o poder esmaga... Portanto, não se trata do pecado original (como causa teológica e transcendental), mas do *fato ordinário, causal imanente e humano*, da dominação teológico-político efetiva de cuja os teólogos (e a doutrina do pecado) são cúmplices! Daí uma pintura que resiste. Ela resiste em e através de sua operação de *transfiguração* da segunda natureza, de seu elogio do popular e do múltiplo e de sua criação de espaços novos que escapam à dominação. É da vitória dessa resistência que trata *Jogos Infantis* (figura 3), potência de resistência que expulsou os poderes de dominação e que afirma, dentro e mediante o novo espaço de jogo (popular e público), a comum liberdade da multidão.

Na verdade, a obra inteira de Bruegel só fala disso. Do ordinário como potência de afirmação resistente de uma vida popular múltipla, que ativa uma constituição do comum. Um “comum” que vários desenhos e quadros nos dão a ler como ensinamento essencial de Cristo e/ou de uma nova aliança do conhecimento e do amor (*A Tentação de Santo Antônio, A pregação de João, o Baptista, ou A Boda camponesa* em que Bruegel procede a uma verdadeira leitura materialista da partilha eucarística). (figura 4)



Figura 4. Pieter Bruegel, o velho. A boda camponesa, 1567. Pintura a óleo sobre madeira, 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peasant_Wedding#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Peasant_Wedding_-_Google_Art_Project_2.jpg

Essa constituição do comum é inseparável do ato de pintar, como análise ético-política dos elos de sujeição-resistência que Bruegel examina e desfeca entre o ordinário, a imaginação e a morte. Como se o tipo de espaço que seus quadros criam – um tipo novo de espaço plural, que possui tantas dimensões quantas assemblagens de figuras, e que é lícito isolarmos na sua verdade própria – já fosse um espaço e uma razão comum à multidão liberada da dominação dos Grandes. Assim, a pintura de Bruegel *transfigura*, e, quiçá, oferece também sua própria visão do divino mediante o *realmente comum* (a aliança) e uma figura filosófica que a obra constrói indefinidamente: a da *esfera infinita*, que Nicolau de Cusa tinha aplicado ao mundo e a Deus e que Bruegel opõe diametralmente à orbe crucífera da dominação...

Não falamos ainda do primeiro biógrafo, Karel Van Mander, cujo livro, *Livro dos pintores: Vida dos mais ilustres pintores dos Países Baixos e da Alemanha* (2002), datado originalmente de 1606, faz em poucas anedotas significativas um retrato de Bruegel poderosamente vivo, de espírito forte, amando alegremente a verdade e desejando (desmistificando-os) jogar e se jogar com a e da tristeza, com o e do terror das ilusões e das superstições; o retrato de um homem que nos propusemos reencontrar no ato mesmo de pintar. Com efeito, Van Mander nos instrui do grande número de imagens que Bruegel tinha desenhado, acompanhando-as de inscrições, mas que, ao julgá-las demasiadamente “mordazes” durante sua última doença, e com

receio que elas pudessem lhe “acarretar sofrimento”, ele mandou sua esposa aniquilar. O autor das *Vidas dos mais ilustres pintores* revela também que, “mediante seu testamento, ele legava à sua mulher um quadro onde se via *uma pega empoleirada numa forca* e cuja significação era que ele condenava as más línguas...” Ora, o último grande quadro de Bruegel diz seguramente alguma coisa de muito mais importante do que sugere a interpretação pouco convincente, e separada de um estudo efetivo do conjunto de sua produção, proposta por seu primeiro crítico. Ao comentar, logo no início de nosso livro, *A pega na forca*, desejamos mostrar como Bruegel procedia no seu último quadro (como em toda sua obra) a um jogo ele mesmo muito “mordaz”. Um jogo que consiste justamente em produzir um dispositivo pictural lúdico, apto, na própria experimentação (a do prazer do espectador que virou observador crítico), a deixar de funcionar no modo ficcional da imagem para deixar falar a realidade poderosa de um texto que tange à verdade efetiva das coisas...



Figura 5. Pieter Bruegel, o velho. A pega na forca, 1568. Pintura a óleo sobre madeira. 45,9 x 50,8 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Magpie_on_the_Gallows_by_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Brussels,_1568,_oil_on_oak_-_Hessisches_Landesmuseum_Darmstadt_-_Darmstadt,_Germany_-_DSC01280.jpg

Assim, em *A pega na forca* (figura 5), camponeses vêm dançar debaixo de uma forca erguida sobre um rochedo em forma de crânio sobre o qual é posto um crânio

de cavalo... Já salientamos quanto o cavalo simboliza a dominação teológico-política. Ora, o aparelho de execução (a forca), montado sobre um rochedo em forma de crânio, evoca também a crucificação de Cristo... Ainda mais porque outro crânio (de cavalo) é depositado numa cavidade dessa rocha, como o é tradicional o crânio de Adão nas imagens da Crucificação...

A pega sobre a forca simboliza Cristo na cruz. E o que Bruegel crucifica, para a maior alegria dos camponeses flamengos que vêm dançar e cagar debaixo da forca (símbolo da tirania que, em nome de Cristo, o muito católico Felipe II faz reinar por intermediário do Duque de Alba: "Hitler no século XVI", escreve Francastel), é a *palavra vazia* da pega (imitadora tagarela da Palavra). Pode-se pensar logicamente que, ao discurso da teologia cristã do pecado original (Adão) e de sua redenção pelo sangue de Cristo (a Cruz), Bruegel substitui a verdade *histórica* e efetiva da coisa: é a ambição de dominação do cristianismo que é o verdadeiro pecado, a verdadeira falta; uma paixão que se encontra particularmente naqueles que brandem a Palavra divina, assim como a imagem da paixão de Cristo e sua morte na cruz, para justificar e saciar seu desejo de dominação. Apontando para o dispositivo pictural de A pega sobre a forca como um *mot d'esprit*⁶ (Pega sobre a forca = Cristo na cruz) que retoma, em pintura, as técnicas oratórias das câmeras de retórica (de que Bruegel era muito próximo), afirmamos como a arte de pintar, em período de perseguição, devia ser abordada como a arte de uma escrita codificada.

Todavia, além de sua desconstrução crítica, dentre e mediante a distinção do imaginário e do verdadeiro (do que é "mito" e do que é "real"; cf. *A queda de Ícaro* onde demonstramos que Bruegel trata da queda do mito da Queda e do advento de um mundo novo...) e da denúncia recorrente do destino dominador da Igreja católica (via a Espanha de Felipe II), é outra questão que Bruegel fazia ressoar. Essa questão atravessa e anima o conjunto da obra: *Quem é Cristo?*... Uma pergunta que poderá também ser dita nessa outra forma: *Onde está Cristo?*... Interrogação que reencontramos quando, nos seus painéis pintados, a figura de Cristo é, ou fisicamente minúscula, até invisível, ou escondida no seio de uma multidão (*A Parábola do semeador*, *A Predicação de João, o Baptista*; *O Carregamento da cruz*), ou deslocada de sua própria representação tradicional rumo a outras e mais estranhas figuras: *A Adoração dos magos*, *A Primavera*, *A Boda camponesa* (figura 4), inclusive *Jogos infantis* (figura 3)...

Esse último quadro é particularmente significativo: ele é também o lugar de um questionamento que atravessa toda a obra..., mas que atravessa também a história da filosofia: a questão do estatuto do Um e do múltiplo e de suas relações. Ora, essa questão (de natureza teológica e metafísica, que foi a de Nicolau de Cusa), pode também inserir-se *policitamente* no presente imediato de um século XVI no decorrer do qual Étienne de la Boétie escreveu seu *Discurso sobre a servitude voluntária* (2016), também intitulado, *Contr'Um*. Esse tema, que Bruegel reencontra em todas suas dimensões, metafísicas e teológico-políticas, inscreve sua obra na longa duração de

6 Aqui, mantemos a fórmula em francês: "*mot d'esprit*", que significa jogo de palavras espirituoso, "*witz*", em alemão. Sabemos a importância que Freud lhe deu na vida do inconsciente. A possível tradução por "piada" não nos parece manter a seriedade inerente ao jogo de palavra em questão. O "*mot d'esprit*" ou "*witz*" não é uma brincadeira. É algum recurso linguístico e semiótico paradoxal. [N.T.]

uma história filosófica que é a da *passagem* da emanção (e de sua problemática da transcendência) à imanência. E é essa perspectiva histórica da longa duração (no qual inscreve-se também o revirar positivo e subversivo da segunda natureza) que nos permite compreender por que a pintura de Bruegel pode *verdadeiramente* fazer eco ao pensamento de Nicolau de Cusa... Não como simples expressão em imagem, mas sim como um *momento filosófico singular* inserido num mesmo movimento de longa duração ao qual a obra do teólogo alemão já tinha contribuído efetivamente. Gilles Deleuze notou como, no Cusano, as metáforas da irradiação e da esfera infinita inclinavam essa filosofia na direção do panteísmo. Ora, em Bruegel, a tensão, inclusive a contradição interna entre o plano de imanência (a esfera infinita) e a orbe crucífera (da transcendência teológico-política do mundo) é constante. O que nos conduz a voltar, numa prévia *epistemológica*, sobre a história dos dois conceitos de emanção e de imanência, espelhada no estatuto histórico e epistemológico da imagem de que precisamos rapidamente delinear o sentido. A problemática da participação da imagem à ideia, de Platão ao neoplatonismo antigo (Plotino, Proclo ou Damásio), manteve, com efeito, a imagem no domínio das aparências, privando-a de toda consistência ontológica própria (mantendo também, de facto, os homens na proximidade do nada – os *nihili homines* de Santo Agostinho). Será preciso aguardar o século XIV e Guilherme de Ockham para que os entes individuais adquiram, enfim, uma potência singular. Assim, a questão da consistência da imagem e de sua potência expressiva será colocada dentro da tensão, característica da história do neoplatonismo tardio, entre a perspectiva da transcendência da causa emanativa e o advento de uma causalidade imanente. Desse modo, todo empurro da imanência na emanção torna-se favorável – em e mediante o ganho da imagem em consistência – à promoção de uma expressão individual e autônoma da imagem, que assim revira sua nova consistência contra a hierarquia aniquilante do cosmos greco-cristão. É a razão pela qual o autor de um empurro ontológico da potência das coisas singulares incorre no risco de ser acusado de panteísmo. Foi o caso para Nicolau de Cusa. E Deleuze mostra como, nas demonstrações do Cusano, o uso da *imagem* sobredetermina esse empurro (da imanência) no conceito. É o caso nas metáforas da *irradiação* e da *esfera infinita* que corrigem, de facto, a teoria platônica da transcendência e sua hierarquia. Com efeito, o *Um irradia* dentro e mediante as coisas mesmas, se bem que essa potência *resplendentia* faz a emanção bascular na imanência. De onde decorre a metáfora da esfera infinita que, na sua *Docta Ignorância*, Nicolau de Cusa aplica tanto a Deus quanto à máquina do mundo.



Figura 6. Pieter Bruegel, o velho. Os provérbios, 1559. Pintura a óleo sobre madeira, 117,5 x 163,5 cm. Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_II_-_The_Netherlandish_Proverbs_2018_CKS_15496_0007.jpg

É esse caminho subversivo de uma cultura autônoma da potência do múltiplo que Bruegel desenha sobre seus painéis pintados, sobredeterminando assim o efeito imanentista da imagem que passa da simples metáfora (da esfera infinita) para a potente complexidade de um dispositivo pictural assim liberado da transcendência e da dominação do Um (*Jogos infantis; Os Proverbios*) (figuras 5 e 6, respectivamente).

O que a pintura de Bruegel *constrói* verdadeiramente, é a esfera infinita. Através desse dispositivo, o pintor propicia uma via de acesso a uma nova figura imanentista do divino. Contra a tirania e as hierarquias teológico-políticas do cristianismo real, Bruegel dirige uma figura metafísica ou uma *philosophia Christi* de inspiração puramente evangélica. Essa aliança político-metafísica do pintor e do povo-múltiplo dos oprimidos contra a lógica teológico-política da dominação está no coração da construção do trabalho de Bruegel e do sentido universal que sua obra manifesta. O que o pensamento bruegeliano expressa, portanto, não são as "ideias" que viriam de alhures (da filosofia do Cusano...), mas, sim, o potente movimento real e construtor de um autêntico e singular *pensamento pictural*, ele mesmo incluído no movimento mais vasto da passagem histórica e filosófica da emanação à imanência. É bem a esfera infinita do mundo que o dispositivo pictural bruegeliano constrói como o Jogo divino ou a obra aberta da potência criativa, filosófica e política, da própria pintura. O artista a opõe sistematicamente a seu simulacro teológico-político particular: a orbe crucífera que o pintor nunca deixa de representar e de utilizar como signo de dominação e de fechamento (*Elck, Os Proverbios, O Misanthropo*).

Nos seus últimos grandes quadros e desenhos – *A Boda camponesa*, *A Dança dos camponeses*, *O Verão* (datados de 1567-1568) –, ao modificar seu dispositivo pictural, Bruegel vai aprofundar ainda o ponto de vista *imanente* da igualdade ontológica entre Deus, o mundo e sua multiplicidade. O “texto” de Bruegel, por meio da modificação de seu ponto de vista – que desce à altura do homem –, constrói um novo tópico materialista que persegue não tão somente a distinção *epistemológica* do imaginário e do verdadeiro, mas que permite também de incluir no próprio quadro o espaço de intervenção de um “sujeito” (o observador) chamado a (e/ou solicitado a) intervir na realidade efetiva das coisas para participar dela e, quiçá, transformá-la. Em nosso livro, temos acompanhado essa mudança de ponto de vista desde *A Adoração dos magos*, de 1564, até *A Predicação de São João, o Baptista*, de 1566 (BOVE, 2019).

É progressivamente – e finalmente – *conosco* que Bruegel deseja construir a esfera infinita do mundo: uma esfera na qual ele nos convida a entrar *de pé...*, e que experimentamos efetivamente, na condição de *atores*, dentre e mediante a contemplação de seus quadros e o trabalho de produção do sentido, mas também o combate filosófico e político indefinido – pela desmistificação e contra a dominação – a que sua obra nos convida ainda hoje.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 2 ed. Brasília: Edunb/HUCITEC, 1993.

BOÉTIE, Étienne de la. *Discurso sobre a servidão voluntária*. [1548]. São Paulo: Edipro, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BOVE, Laurent. *Pieter Bruegel, Le tableau ou la sphère infinie, Pour une réforme théologico-politique de l’entendement*. Paris, Vrin, 2019.

DVORAK, Max. *Pieter Bruegel, der Altere: Siebenunddreissig farbenlichtdrucke nach seinen hauptwerken in wien und eine einfuhrung in seine Kunst*. Wien: Verlagsgesellschaft Eduard Holzels & Co., gesellschaft M.B.H. aus der Osterreichischen Staatsdruckerei in Wien, 1921.

ESPINOSA, Baruch. *Tratado teológico-político*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MAQUIAVEL. *O príncipe*. São Paulo: Penguin, 2010.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **Bruegel**. Paris: Hazan, 1995.

TOLNAY, Charles de. **Pierre Bruegel l'Ancien**. Paris: Nouvelle Societe d'Editions, 1935.

VAN MANDER, Karel. **Le Livre Des Peintres: Vies Des Plus Illustres Peintres Des Pays-Bas Et d'Allemagne**. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2002.