



Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta
Reinvent the spring, or the affiliations of the revolt

Dr. Georges Didi-Huberman

Como citar:

DIDI-HUBERMAN, G. Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta. Tradução de Vera Pugliese. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.81-98, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4653>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4653>.

Imagem: Käthe Kollwitz, *Losbruch [Assauf]*, 1902-1903, Água-forte à ponta seca e água-tinta. Folha 5 do ciclo *Bauernkrieg [A Guerra dos camponeses]*, Detalhe. Photo DR.

Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta

Reinvent the spring, or the affiliations of the revolt

Dr. Georges Didi-Huberman*

Resumo

O artigo discute a questão do *recomeçar* em Ernst Bloch e Aby Warburg, relacionando-o ao *retorno* e à *repetição*, bem como ao papel da imaginação na acepção blochiana de utopia. Nesse sentido, repensa-se o lugar do Renascimento na história da arte, enquanto se discute uma genealogia da revolta que envolve a insurreição camponesa de Thomas Müntzer e a insurreição científica de Giordano Bruno, mas também a posição de Martinho Lutero face à sublevação, na chave de uma iconografia política. Neste movimento, destacam-se aproximações relevantes e frutíferas entre os pensamentos de Bloch e Warburg sobre as especificidades do retorno de ambos ao Renascimento e, deste, à Antiguidade.

Palavras-chave

Ernst Bloch. Aby Warburg. Genealogia da revolta. Iconografia política. Retorno e repetição na história da arte.

Abstract

The article discusses the question of starting over in Ernst Bloch and Aby Warburg, relating it to the notions of return and repetition, as well as to the role of imagination in the Blochian meaning of utopia. Furthermore, the author rethinks the place of the Renaissance in Art History, while discussing a genealogy of the revolt involving the peasant insurrection of Thomas Müntzer and the scientific insurrection of Giordano Bruno, but also the position of Martin Luther in the face of the uprising, in the key of a political iconography. It should be highlighted the relevant and fruitful approaches between the works of Bloch and Warburg, concerning their returns to the Renaissance and, from there to Antiquity.

Keywords

Ernst Bloch. Aby Warburg. Genealogy of the revolt. Political iconography. Return and repetition in art history.

Desejar recomeçar pressupõe, em algum momento, decidir o que, no recomeço, retorna ou se repete, ou se prolonga. Esta decisão cabe, em grande parte, à nossa faculdade de imaginar. É, portanto, um mesmo gesto o do desejo e da imaginação “concreta-dialética”. A utopia na qual, segundo Ernst Bloch (1977), consiste este gesto se desenvolverá, então, porque temporalmente *recomeçante* [*recommençante*] – aberta a um começo do futuro mas efetuando o *re* – do retorno ou da repetição –, em todas as direções do tempo. São saltos de tigre¹ que são necessários tanto na história que nos espera (começar) quanto naquela que nos precede (retornar para saber de onde recomeçar). Assim, todo utopista inventa genealogias da revolta. *O Espírito da utopia*, escrito entre 1918 e 1923, declinava pelo menos três genealogias às quais Bloch assumia o compromisso de retornar: a filosofia especulativa de Georg F. Hegel e Friedrich W. Schelling, a música romântica de Ludwig van Beethoven até Gustav Mahler e, enfim, o pensamento de Karl Marx como paradigma do apocalipse e da emancipação. *O Princípio Esperança*, escrito entre 1938 e 1959 – duas décadas de trabalho, portanto – não nos surpreende tanto porque cria a árvore genealógica infinitamente ramificada ou expandida da utopia blochiana (1977).

Os espíritos positivistas rapidamente terão visto nisso apenas fantasias quanto à história. Se retemos, ao contrário, a lição romântica concernente à imaginação – a saber, que ela não é em nada uma “fantasia pessoal”, mas uma faculdade morfológica, estrutural, que descobre “as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”, como escreveu Charles Baudelaire (1976: 319-337) em 1857 –, então é necessário levar a sério a imaginação do tempo que sustenta todo o pensamento utópico, até mesmo o pensamento político, em geral. O utopista revela “relações íntimas e secretas”: ele reconhece “fios” que o faz recuar até fontes desconhecidas. E estas são *inventadas*, sem dúvida, mas no duplo sentido do que elas *constroem* (o tempo só é “vazio e homogêneo” para o positivista ou o idealista, como dizia Walter Benjamin, ele não toma realmente corpo senão mediante um processo construtivo) e do que elas *exumam* (como na operação arqueológica que, voltada para o vestígio, por definição nunca reconstitui “tudo aquilo que foi”, mas restitui algo, apesar de tudo).

Um *locus* – ou um *topos* – privilegiado dessa “invenção” é o Renascimento. No Renascimento, como o nome indica, tudo recomeça. Isso sobressai quando, por exemplo, Andrea Pisano ou Donatello dão aos baixos-relevos dos sarcófagos romanos, até então tratados como velhos restos, uma nova visibilidade; constrói-se também quando a Mênade de um sarcófago romano se torna a Madalena ao pé da cruz. Isso se reconstrói mais tarde no discurso do saber, uma vez que é se apaixonando pelo Renascimento que historiadores como Heinrich Wölfflin ou Aby Warburg, depois Erwin Panofsky e alguns outros, terão refundado toda uma *episteme* moderna da história da arte como disciplina. Isso sobressai, ainda, porque tal atividade erudita sobre o Renascimento pôde trazer à luz muitas maravilhas – poéticas, artísticas ou filosóficas – que tinham sido, nesse meio tempo, esquecidas e ignoradas.

Para muitos, o Renascimento foi uma bússola filosófica, um instrumento de orientação. Compreende-se melhor o caminho que está em curso de se tomar, movido pelo desejo, quando se retorna a ele, movido pela memória, para contemplar o caminho do qual se pensa ter partido. Talvez apenas tenhamos vindo daí. Isso permite, em todo caso, melhor saber tudo o que se quer evitar, tanto à esquerda quanto à direita. O primeiro salto de tigre realizado por Ernst Bloch no Renascimento, em 1921 – bem antes de sua obra mais pedagógica *A Filosofia da Renascimento* (2007), de 1972 –, foi para aproximar-se de Thomas Müntzer, o atípico profeta insurrecto, o líder iluminado das revoltas camponesas de 1525. Tratava-se, então, para Bloch (2012), de homenagear um autêntico revolucionário, ainda que de modo místico e milenarista: de *construir*, em suma, sua própria posição genealógica no próprio contexto esperança traída, aquela da revolução espartaquista, que eclodiu em

1919. A derrota do levante liderado por Thomas Müntzer – que, após uma batalha na qual pereceram milhares de camponeses armados de paus e forquilhas, foi ferido, capturado e torturado e, por fim, decapitado em 27 de maio de 1525, sua cabeça empalada exposta nas muralhas de Mühlhausen à atenção da gente comum vencida – tornava-se para Ernst Bloch fonte de inspiração e modelo de obstinação política: em suma, uma genealogia “teológica” do desejo de revolta.

Sem dúvida, Ernst Bloch não o ignorava completamente. Já em 1850, Friedrich Engels (1974) havia consagrado toda uma obra à *Guerra dos camponeses na Alemanha*. Karl Kautsky, mas também Gustav Landauer, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg não deixaram de render homenagem à figura do insurgente Müntzer, prelúdio de uma série de trabalhos mais ou menos diretamente inspirados por um ponto de vista marxista (como em Adolf Laube), até mesmo anarquista (como em Raoul Vaneigem), ou bem atentos aos aspectos antropológicos do que Vittorio Lanternari descreveu em seu livro *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi* (1960) e que Henri Desroche reexaminou no contexto de sua *Sociologie de l'espérance* (1973). Tudo isso que se encontra um pouco por todo o mundo e em muitas épocas diferentes, que seja no anarquismo rural andaluz desde o século XIX ou nas revoltas “subalternas” da Índia analisadas por Ranajit Guha (2000).

Em sua obra de 1921, Ernst Bloch não buscava estritamente trabalhar como historiador: buscava antes transformar o movimento retrospectivo da investigação em movimento prospectivo ou optativo, tocando a urgência política mais ardente. Por conseguinte, ele procurava, para ele mesmo e para seus contemporâneos, encontrar no ressurgimento de Müntzer “o que restava a fazer” em seu próprio presente:

O tempo retorna, o choque proletário do Ocidente o faz renascer; na Alemanha e na Rússia, ele conhecerá seu pleno desenvolvimento. [A sociedade] espera que se ouça sua voz, essa história subterrânea da revolução (*unterirdische Geschichte der Revolution*) cujo movimento já inicia, [pois] essa imensa tradição bate à porta novamente para acabar com o medo, com o Estado, com todo poder inumano. [...] Um novo messianismo se prepara, finalmente familiar à migração e à verídica potência de nossa nostalgia: não uma aspiração à tranquilidade do solo firme, das obras fixas, das falsas catedrais, de uma transcendência recozida, agora cortada de todas suas fontes – mas aspiração à luz do próprio instante que nós vivemos, à adequação de nosso maravilhamento, de nosso presentimento, de nosso sonho contínuo e profundo de felicidade, de verdade, de desencantamento [*désensorcellement*] de nós mesmos [...] Jamais o céu seria tão escuro sobre nós sem a presença de uma tempestade absoluta (*absolute Sturm*). (Bloch, 2012: 305)

Desse modo, Müntzer foi, entre outras figuras, um elo decisivo para se *construir* uma genealogia revolucionária. Mas Bloch, apaixonado por essa história da qual se sentia herdeiro, empenhou-se na mesma medida em *exumar* – em “inventar” no sentido arqueológico – a fisionomia característica do desejo müntzeriano: ele buscou, no fundo, aquilo que havia sublevado o profeta. Ele cavou em seus sonhos e seu modo de interpretá-los: sonhos bíblicos, desnecessário dizer, como aquele de Nabucodonosor, no qual uma pedra se põe a rolar até destruir a estátua do falso deus, até crescer desmesuradamente e preencher toda a terra... Com efeito, bela alegoria da Reforma alemã como destruição do poder papal. Bloch se empenhou, também, em imaginar os gestos de Müntzer:

Jamais ele permanece imóvel, diante da força provocadora do levante, no chamado contínuo a não mais se deixar embalar. [...] A dança, a animação espontânea da alma paralisada, foi [para Müntzer] a única razão de viver, a última necessária, mais que premente. (Bloch, 2012)

Em suma, Ernst Bloch exumava, com o pobre profeta, um verdadeiro *estilo* de levante: “Müntzer mergulhou no grande rio da vida pública para nadar contra a corrente”, e fez isso para reanimar os “turbilhões” de uma origem latente ou, antes, oprimida. Ele foi um teólogo “a golpes de martelo”, como se reivindicou ao assinar um texto de 1524, “*Thomas Müntzer mit dem Hammer*”... Em suma, ele transformava a Reforma na Revolução – o que Bloch denomina um “radicalismo herético” (*ketzerische Radikalismus*) – até colocar Lutero fora dele (e, portanto, contra ele). Ele não tinha mais que dois polos existenciais: Deus e o povo. Como Éric Vuillard (2014) recentemente escreveu em um texto bastante próximo da empatia blochiana: ““Não são os camponeses que se levantam, é Deus!” – teria dito Lutero, no início, em um grito de espanto. Mas não era Deus. Eram os camponeses que se sublevaram. A menos que se chame Deus de fome, doença, humilhação, trapo...”.

Desde o início dos anos 1520, Lutero ficou muito desconfiado do radicalismo messiânico de Thomas Müntzer. Como escreveu Marianne Schaub (1984), ele preferia jogar – para melhor ancorar politicamente a Reforma protestante – a carta do absolutismo principesco, aquele de Frederico, o Sábio; neste caso, ao contrário daquela do direito divino. O antagonismo entre Müntzer e Lutero não cessa, então, de ganhar em violência, notadamente após Lutero ter publicado seu libelo *Eine treue Vermahnung zu allen Christen, sich zu hüten vor Aufruhr und Empörung* [Sincera admoestação a todos os cristãos para que se abstenham da revolta e da sedição]:

Quando o homem comum (*Herr Omnes*) se ergue, é incapaz de fazer e de respeitar esta distinção entre os maus e os bons; ele golpeia às cegas, por acaso, o que não deixa de ser uma grande e horrível injustiça. [...] Aqui é, certamente, o diabo que inspira as perturbações. [...] É por isso que não tens o direito de desejar a rebelião corporal. (Luther, 1999: 1129-1145)

Müntzer declarara, portanto, uma guerra espiritual pelo próprio viés do desejo e da “rebelião corporal”.

Ora, nada disso prescindia de imagens. Por um lado, porque os profetas deste gênero são grandes imaginativos, por outro, porque o Renascimento alemão, com o desenvolvimento da imprensa, foi uma fantástica máquina de multiplicar imagens. O próprio iconoclasmo não foi somente uma “guerra contra as imagens” (as dos outros, evidentemente), foi, também, uma verdadeira *guerra em imagens* (as suas, brandidas e disseminadas por toda parte, como o mostraram historiadores como Joseph Koerner (2004). É, aliás, surpreendente, que o trabalho de Ernst Bloch sobre a imaginação política de Thomas Müntzer seja exatamente contemporâneo do artigo escrito por Aby Warburg sobre *Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* [A divinação pagã e antiga nos escritos e as imagens da época de Lutero] (1990: 245-294). Este texto, dificilmente – ou seja, não totalmente – proveio de um estado de psicose e inquietude torturante face à situação política alemã dos anos 1918-1920; ele foi, ao mesmo tempo, um ato de fundação epistemológica: Warburg formulava aí o que se tornaria um dos seus legados mais importantes, a saber, a necessidade, para toda “ciência da cultura”, de constituir o campo de uma *iconologia política*, essa disciplina capaz de compreender a imaginação política de uma época.



Fig. 1. Albrecht Dürer, *Visão de sonho*, 1535, aquarela e nanquim sobre papel, Viena, Kunsthistorisches Museum. Photo DR.



Fig. 2. Anônimo francês, *Cometa em forma de espada*, c. 1587 (pormenor). Publicado por Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, p. 69.

Prognosticatio und Er-

klärung der grossen wesserung / Auch anderer erschrockenlichen
würcungen. So sich begeben nach Christi vnsern lieben hern
geburt / Sunffzehen hundert vii. y. Jar. Durch mich
Magistru Johānem Carion vñ Bucikaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono
mū / mit fleysfiger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zulesen / in nutz vii
warnung aller Christglaubig
gen menschen ꝛc.



Fig. 3. Johann Carion, *Prognosticatio und Erklärung der grossen Wesserung*, 1521. Publicado por Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, pr. 1.

Aby Warburg afirmava, nesse artigo, que “uma das verdadeiras tarefas da história da arte é a de fazer entrar essas criações oriundas das regiões mal iluminadas da literatura de propaganda político-religiosa no quadro de um estudo histórico aprofundado”. A partir do livro clássico de Johann Friedrich, *Astrologie und Reformation [Astrologia e Reforma]* (1864), o historiador das imagens retornava à relação entre a *inquietude dos tempos*, característica do século XVI alemão, e *levante dos povos*, cuja guerra dos camponeses, em 1525, permanece sendo um momento crucial. Por isso, interessava-se até com Albrecht Dürer por esses medos do dilúvio, desses cometas em forma de espada e desses *Prognosticationes* de um apocalipse iminente [figs. 1-3]. Evocando toda essa grande angústia diluviana, Warburg descreve um calendário astrológico de 1524 mostrando “um peixe gigante no ventre constelado de estrelas (trata-se dos planetas em conjunção), [imagem na qual] o furacão devastador sai desse ventre e se abate sobre uma cidade...”. Mas aqui está o mais importante, que não escapou a Warburg: de ambos os lados deste apocalipse é figurada uma verdadeira luta de classes, prelúdio a todas as insurreições: “À direita, o Imperador e o Papa; pela esquerda chegam os paisanos, Hans porta a enxada e conduz um porta-estandarte munido de uma haste de madeira e de uma foice: o antigo deus das sementeiras parecia bem indicado para simbolizar seus filhos rebeldes” [fig. 4].



Fig. 4. Anônimo alemão, *Predições para o ano de 1524, 1523*, xilogravura servindo como frontispício a H. Rynmann, *Practica über die grossen und manigfaltigen Coniunction der Planeten*, Nuremberg, 1523, e publicada por Aby Warburg em *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers*, Heidelberg, Carl Winter, 1920, p. 30.



Fig. 5. Anônimo alemão, *Predições para o ano de 1524, 1523*, xilogravura servindo como panfleto (*Flugschrift*) quando dos levantes camponeses. Photo DR.

Circulava na Alemanha, à época, uma versão dificilmente diferente desta imagem, tal como um “panfleto” do levante camponês [fig. 5]. Ela se encontra em destaque na abundante iconografia reunida em 1974 por Adolf Laube, Max Steinmets e Günter Vogler (1982) sobre a guerra dos camponeses alemães. Ela integra esses tempos “faustianos”, ricos em “monstros políticos” (*politische Monstra*), como dizia Warburg. Como se as imagens oscilassem sempre entre *monstra* e *astra*, forças da pulsão e formas do pensamento, Warburg repetia que tudo isso não fazia senão testemunhar a “história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno (*tragische Geschichte der Denkfreiheit des modernen Europäers*)”... Ernst Bloch nos permite, por seu lado, melhor compreender que essa “liberdade de pensamento” é uma questão de liberdade em tudo o que se poderia nomear a de história trágica da alienação social (o mal infligido ao homem por seu próprio semelhante) e da emancipação política (o desejo de escapar a este mal, a utopia da igualdade entre os homens).

A “guerra das imagens” da guerra dos camponeses foi onipresente na Alemanha dos anos 1520. Ela caracteriza o estilo mesmo da idade da Reforma. Maurice Pianzola, em 1962, e Paolo Thea, em 1998, consagraram estudos específicos. Nenhum dos grandes artistas da época – Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Urs Graf, Hans Holbein, o Jovem, Niklaus Manuel Deutsch e, mesmo, o escultor Tilman Riemenschneider – deixaria de fazer alusão, notadamente por meio da iconografia dos mártires cristãos, às violências desencadeadas nas batalhas entre soldados e camponeses, e sobretudo na repressão conduzida pelos lansquenetes² dos príncipes, que fez ao menos cem mil mortos do lado dos camponeses. É significativo que o mais “engajado” dos artistas desse tempo tenha sido riscado das crônicas históricas: é como se ele pagasse com seu anonimato a audácia de ter se alinhado, apaixonadamente, à causa dos camponeses sublevados. Wilhelm Fraenger pensou, em 1930, que se tratava de certo Hans Weiditz, mas esta identificação parece hoje rejeitada hoje. Não resta mais, por falta de melhor alternativa, senão designá-lo pela denominação tradicional de “Mestre de Petrarca”.



Fig. 6. Mestre de Petrarca, *Von der Artzney baidier Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (destino do camponês), xilogravura, Photo DR.



Fig. 7. Mestre de Petrarca, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (guerra civil), xilogravura, Photo DR.



Fig. 8. Mestre de Petrarca, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (a torre dos poderosos investida pelos camponeses), xilogravura, Photo DR.

Com efeito, sua obra principal consiste em uma série de cerca de 250 pranchas gravadas sobre madeira para ilustrar a primeira tradução alemã do texto de Francesco Petrarca “De remediis utriusque fortunae” (“Remédios contra a boa e a má fortuna”), de 1532, do qual um exemplar magnífico se encontra na Bibliothèque Nationale da França. Cada desenvolvimento do poeta, traduzido pelo humanista Sebastian Brant – autor famoso de *Das Narrenschiff* [A nau dos insensatos] que Dürer ilustrará –, dá ao artista anônimo uma ocasião de tomar a defesa dos camponeses sublevados, inspirando-se no que ele poderia ter diante dos olhos na cidade de Augsburg, onde vivia. Seu conjunto iconográfico foi, portanto, contemporâneo aos próprios eventos, embora a obra, tendo sofrido toda sorte de atrasos editoriais, não tenha podido ser publicada antes de 1532. Ora, o que se vê? Camponeses curvados sob os rigores do céu, ou seja, de seu destino social [fig. 6]. Mas que se põem a manifestar sua cólera em verdadeiras cenas de guerra civil [fig. 7]. E que fazem tremer uma torre – sobre a qual está montado um poderoso – desde seus próprios alicerces, como para arrancá-la da terra: temática que Müntzer utilizava justamente em seus sermões de 1525 [fig. 8].

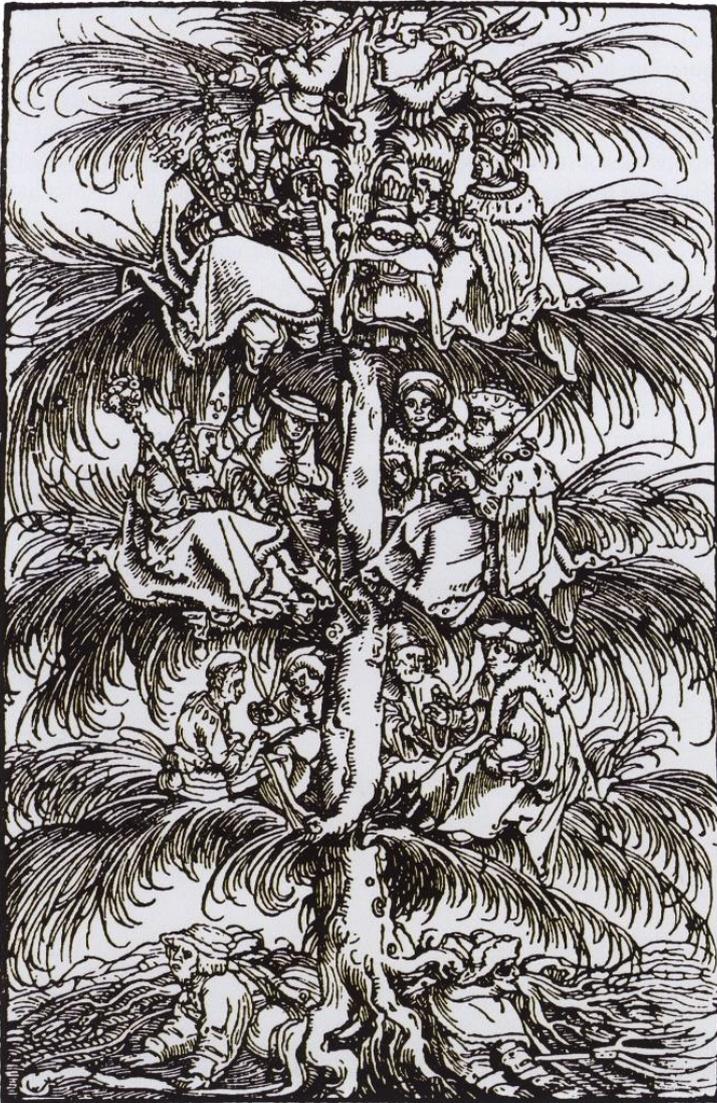


Fig. 9. Mestre de Petrarca, *Von der Artzney baiden Glück, des guten und widerwertigen*, Augsburg, 1532 (a árvore da sociedade), xilogravura, Photo DR.

Tudo isso é ao mesmo tempo mais realista e mais alegórico (se Ernst Bloch tivesse conhecido essas imagens sobre as quais, até onde sei, não fala, ele talvez as tivesse comparado às fotomontagens políticas de John Hearfield). Ora, tudo isso parece culminar em uma prancha em formato vertical que figura algo como uma *Árvore da sociedade*, imagem que retomará, como o assinala Maurice Pianzola (2015), em *L'Esprit des lois [O espírito das leis]*, de 1748, de Montesquieu. Trata-se aqui de um grande larício cujos ramos evocam elegantes asas de pássaro. Em primeiro lugar, as raízes são visíveis em todo seu emaranhado. No meio delas, estão dois camponeses, bem reconhecíveis pelos seus trajes ou pela forquilha tradicional. Compreende-se que é ao seu trabalho – seiva de vida – que a árvore, deve seu majestoso crescimento. E quando se sobe de galho em galho, eleva-se evidentemente na hierarquia social: artesãos (um alfaiate e um sapateiro), burgueses usurários, em seguida os príncipes e os prelados e, enfim, o Imperador diante do Papa... Salvo que no topo da árvore, como seu último florescimento, encontram-se os dois mesmos camponeses, um portando sempre sua forquilha (doravante, instrumento de luta social,) e o outro soprando em sua gaita (como sinal de uma alegria, de uma liberdade reencontrada): eles parecem assim experimentar a recompensa conferida por alguma justiça, natural ou divina [fig. 9].

O ano 1525 na Alemanha foi simultaneamente o de um massacre sem precedentes das populações camponesas em revolta – e, nesse contexto, do suplício sofrido por Thomas Müntzer – e o da publicação de uma obra visual e especulativa de grande importância na história cultural europeia. Refiro-me ao *Underweysung der Messung*, de 1525, o grande tratado de Albrecht Dürer traduzido para o francês sob o título completo de *Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides [Instruções para a medição à regra e ao compasso de linhas, planos e corpos sólidos]*. Após ter analisado as formas elementares, as proporções, as construções poligonais e outras transformações geométricas nos livros I e II, Dürer (1995: 133-353) ofereceu, no livro III, alguns exemplos concretos de realizações arquitetônicas – colunas, capitéis, pedestais... – assim como de monumentos típicos que um artista dessa época devia frequentemente conceber para seus comanditários principescos.

Desse modo, ele imaginou três exemplos de monumentos em forma de coluna. O primeiro não tem nada de muito oficial: é um “Monumento para comemorar uma vitória”. Exaltar-se-á, portanto, o orgulho dos poderosos com bocas de fogo (armas da vitória), armaduras, dos *pavois*³ e tudo o que se encontrará como emblemas do poder político e militar, a exemplo dos arcos de triunfo romano ou da coluna de Trajano. O terceiro exemplo é um “Monumento à glória de um bêbado”... Passada a surpresa, reconhece-se aqui uma veia irônica, ou mesmo cínica, que se encontra nos maiores humanistas: ela não deixa de evocar o *Momus* de Leon Battista Alberti ou, mais próximo de Dürer, os *Adagia* de Erasmo de Rotterdam. Ora, entre estes dois exemplos, coloca-se, ainda mais misterioso, um “Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediciosos”. Aqui estamos nós, mas em silêncio, perto de Thomas Müntzer. Mas em que estado de espírito? O artista parece se contentar, para acompanhar a sua figura, em descrever o monumento cuidadosamente. A partir de certa altura da coluna, aqui está o que ele recomenda:

(...) coloca um belo jarro de leite, três pés e meio de altura, com um abaulamento largo de um pé e a borda inferior larga de cerca de meio pé. Dá-lhe uma base maior. Faça no jarro quatro ancinhos que usamos para raspar o excremento, desenha-os com um comprimento de cinco pés e meio. Amarra-lhe um feixe alto de cinco pés e meio, de modo que os ancinhos o ultrapassem em meio pé. Pendura as ferramentas dos camponeses, pás, enxadas, forquilhas de estrume, mangual e outros objetos semelhantes. Coloca um caixote de galinhas acima dos ancinhos e aí derrube um frasco de banha, sobre o qual senta-se um camponês triste trespassado por uma espada. Como eu desenhei abaixo. (Dürer, 1995: 412) [fig. 10]

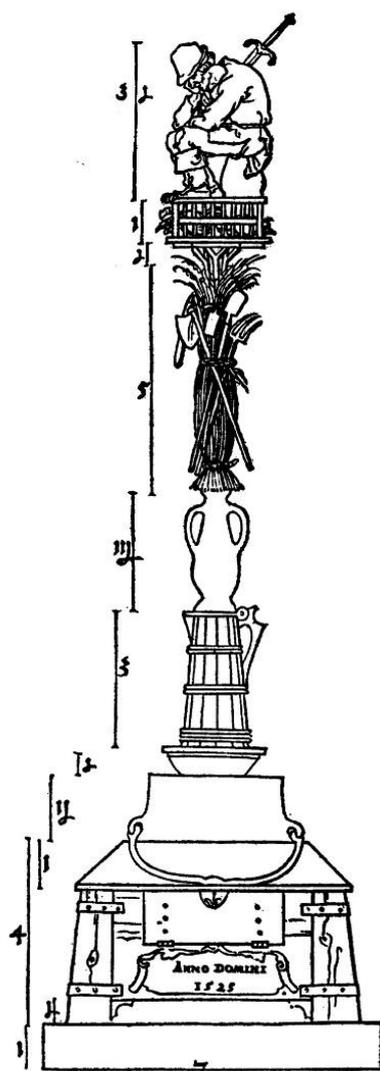


Fig. 10. Albrecht Dürer, *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos*, 1525, xilogravura ilustrando o tratado *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525, Photo DR.

Não sei se caberia aqui tentar uma interpretação iconológica do respectivo lugar ocupado, nessa montagem, pelo jarro de leite e os ancinhos de excremento, os manguais para bater o trigo e as forquilhas de estrume... Erwin Panofsky (1987) não diz uma palavra a este respeito em sua grande monografia sobre Dürer: evoca o “monumento” em questão apenas para comentar o parentesco entre as *Instruções para a medida* e o tratado de Vitruvius *De architectura*, de c. 15 a.C. Contudo, a representação do próprio camponês no ápice da coluna é bem impressionante: ele parece atingido, como um estilista da infelicidade, por muito mais do que uma simples “tristeza”. A grande espada que trespassa seu dorso curvado diz da derrota e, mais ainda, da derrota injusta: a derrota pela traição. A cabeça arqueada sobre o peito, a mão sobre o rosto, evocam, seguramente, a melancolia (aquela de 1514) e, mais especificamente, a melancolia crística, tal como Dürer a gravou no frontispício da *Kleine Passion* [*Pequena Paixão*] de 1511 (igualmente negligenciada por Panofsky). Ora, a analogia é aqui o indício de uma genealogia, uma vez que Dürer não deixava de saber – como todos na Alemanha – que o levante camponês era proclamado por Müntzer como uma “revolta crística”.



Fig. 11 - Käthe Kollwitz, *Losbruch [Assault]*, 1902-1903, Água-forte à ponta seca e água-tinta. Folha 5 do ciclo *Bauernkrieg [A Guerra dos camponeses]*, Photo DR.

Quando Ernst Bloch trabalhava sobre Müntzer, certamente não recorreu a essas fontes visuais. Ele viveu em um tempo e um ambiente político nos quais a iconografia das revoltas de 1525 havia sido duradouramente marcado pelo ciclo gravado por Käthe Kollwitz, entre 1902 e 1903, sobre a guerra dos camponeses. A quinta folha da série, intitulada *Losbruch [A Investida]* manifesta bem a energia e os *topoi* revolucionários da época, mostrando, em primeiro plano, a *pasionaria* “Anna, a Negra” [*die schwarze Anna*] que parece galvanizar os insurrectos como o próprio Müntzer pudera fazer, ao menos imagina-se, no século XVI [fig. 11]. “Profetas sublevados”, há de todos os gêneros e de todas as espécies: Bloch se interessou por todos, daí a própria imensidão de seu *Princípio Esperança*. Tal interesse é recorrente desde a personagem bíblica de Job – um “Prometeu hebraico” – e do profeta Isaías, até Joachim de Fiore ou mesmo Sabbatai Zevi, isto é, em geral, concernente a todos os hereges que passam também por um livro como *O Ateísmo no cristianismo* (1978).

E, depois, há Giordano Bruno. Bloch partilhava com Aby Warburg um grande fascínio por sua obra e seu destino. Lá onde Müntzer parecia um insurgente social e místico, Bruno parecia um insurgente científico e metafísico, pagando, também ele, um alto preço por seu desejo de emancipação: a prisão, a tortura, o suplício. Como se sabe, Bruno foi queimado vivo devido às suas ideias, no Campo de' Fiori em Roma, em 17 de fevereiro de 1600. Como cúmulo de crueldade, seus torturadores o deixaram nu diante da multidão e, a fim de ter certeza de silenciá-lo, pregaram-lhe a língua em um freio de madeira. O que tinha sido, então, sua falta, sua audácia? Em sua obra *A Filosofia do Renascimento*, Ernst Bloch responde, simplesmente, que Bruno soubera *recomeçar*:

Esses são os preliminares de uma grande renovação (*so weit die Anfänge, bis ein großer Ausbruch erfolgte*). À aurora da filosofia do Renascimento propriamente dito, ergue-se a figura de Bruno, cantor [*chantre*] do infinito cósmico, que tentou dar à sua apresentação da imanência esse caráter de paixão, de interesse, de mistério, de pujança, de encanto, que marcara no mundo medieval a evocação do além. A sua doutrina foi anunciada pelos naturalistas italianos, mas foi Bruno que a transformou em um sistema coerente. O que distingue Giordano Bruno de todos os outros filósofos de seu tempo é o fato de ele ter permanecido fiel à sua verdade até a morte: depois de muitos mártires cristãos, desde Sócrates é o mais evidente de todos os mártires da verdade científica (*Blutzeuge wissenschaftlicher Wahrheit*). (Bloch, 2007)

Recomeçar, sim: mas começando por *imaginar*. Por isso, escreve Ernst Bloch, “o novo pensamento [de Bruno] apresentava-se sob a forma de uma livre criação literária (*freie schriftstellerische Tat*), do diálogo ao ensaio”, passando pelo poema didático, a sátira ou o texto de pura metafísica. Muitas imagens literárias, portanto, muitas experimentações estilísticas que Bloch assim explica: “Além do pensamento, precisamos de metáforas e de analogias para captar o significado concreto do que nossos sentidos nos transmitem: Bruno faz um grande uso de tais metáforas”. E é a partir daí que será constituída, em Bruno, a própria forma de seu “sentimento cósmico” (*Weltgefühl*). É uma forma ascendente, certamente. Uma forma sublevada, como o indicam os fragmentos de poemas citados por Bloch: “Elevei-me ao encontro dos astros [...]. Que me seja permitido levar as negras trevas à luz jubilosa!”... É a *forma de um desejo*. Este terá o seu destino – a sua sobrevivência – para além daquele, tão infeliz, do próprio Bruno:

(...) a expressão do desejo (*der Wunschsatz*), a expressão optativa (*der Optativ*) sobreviveu à ressonância existencial de Bruno. É graças a ele que se pode formular o postulado, apesar ou em razão de todos os motivos de luto, de um exigente otimismo cósmico, missão primordial e permanente”. (Bloch, 2007)

O próprio Bruno dava grande importância ao desejo e à sua ligação – “apesar ou em razão” – com o luto e a dor. Eleassim escreveu, em seus magníficos *Gli eroici furori* [*Fúrias heroicas*], de 1585: “[...] por este nó [com a dor] é atado meu desejo (*in quel nodo è avvolto il mio desire*) [e é nisso mesmo que eu o nomearei um] belo desejo (*bel desio*)”. Ernst Cassirer (1983) cita as mesmas passagens, em 1927, em seu grande estudo *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* [*Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*]. Sua abordagem, apesar de basicamente diferente daquela de Bloch, colocava em jogo a mesma dialética filosófica que o autor de *O espírito da utopia*: sob que necessidade vivemos? que liberdade desejamos e somos capazes de alcançar? Cassirer também fazia justiça ao papel crucial da imaginação em Bruno:

Para que nenhum limite real e fixo do espaço impeça o livre vôo da imaginação e do pensamento (*der freie Flug der Phantasie und der freie Flug des Denkens*), Bruno atacará particularmente a concepção do espaço como “envolvente” da física peripatética. O mundo não está no espaço como no interior de um limite externo, digamos, como em uma vestimenta ou um casulo; o espaço é o livre meio do movimento (*das freie Medium der Bewegung*) que se estende sem obstáculos para além de todo limite finito e em toda direção. [...] O espaço infinito é necessário como veículo da *força* infinita, e esta, por sua vez, é apenas a expressão da *vida* infinita do universo”. (Cassirer, 1983)

Cassirer observava com grande sutileza que a afirmação do infinito, em Bruno, não advém somente de um problema de espaço: ou, antes, este enuncia-se “inicialmente [como pertinente ao domínio] da ética”. Por que faria isso? Porque que o desafio supremo de Bruno é “o ato livre” (*freie Akt*) e o “livre impulso do espírito” (*freie Aufschwung des Geistes*). Isso poderia condicionar em profundidade todas as interpretações de seu pensamento, desde seus vínculos com o hermetismo (de acordo com Frances

Yates, 1964) até suas tendências anarquizantes (de acordo com Aldo Masullo, 2016), desde seu modo de pensamento morfodinâmico (de acordo com Michel Jeanneret, 1997) até suas intuições dialéticas (de acordo com Tristan Dagron, 1999). A modernidade de Bruno não se liga, então, à sua afirmação do “mundo infinito”, se essa afirmação é entendida segundo um estrito ponto de vista cosmológico ou científico. Como dizia Alexandre Koyré (1973) em *Du monde clos à l'univers infini* [*Do mundo fechado ao universo infinito*], “Bruno não é, de modo algum, um espírito moderno” neste sentido. Ele ainda é um visionário, e não um homem da visão observadora, como Galileu com seu telescópio. E, contudo, ele está à frente de todos com a ideia não aristotélica e antimedieval de que um universo imutável – imóvel em sua perfeição – seria um universo morto: “Para ele, escreve Koyré, o movimento e a mudança são sinais de perfeição e não de ausência de perfeição”.

O “livre vôo da imaginação e do pensamento” – eis precisamente o que tanto fascinou Aby Warburg (2011: 153-207) na obra de Giordano Bruno. Um caderno manuscrito com notas esparsas, redigidas entre 1928 e 1929, durante uma última viagem à Itália, tornou-se acessível devido aos cuidados de Maurizio Ghelardi. É um texto literalmente *deslumbrado* pelo encontro com esse pensador tão atípico mas qualificado como *solar*. Desde o início, Warburg fala de Bruno em termos de “revolta” e de “ascensão imaginária”, mesmo que elas tenham sido pagas ao preço do “sacrifício”. “As *Fúrias heroicas* deixam uma impressão engramática”, diz Warburg, entusiasmado. Entendamos: elas vêm de muito longe na cultura antiga e não estão perto de se apagar. Elas marcam a longa duração das revoltas imaginárias ou, melhor, da *imaginação como revolta*, entre a violência destruidora dos *monstra* e o pensamento construtivo dos *astra*. Em Bruno, portanto, a “fúria” é dialética: seu próprio *pathos* “produz um espaço de pensamento (*Denkraum*)”, escreve Warburg. O pensamento aí se exalta e se levanta, mas sem se perder. Em breve, Raymond Klibansky poderá dizer que não há pensamento filosófico que valha a pena sem uma imaginação tensa – ainda que violentamente – entre memória e esperança.

Foi ao longo de toda a história ocidental, no final das contas, que Ernst Bloch quis reconhecer essa força de sublevação daqueles a quem se poderia chamar os “condenados do pensamento”. Remontando do Renascimento à Idade Média – para retornar em seguida ao próprio contemporâneo –, ele fez surgir, então, *O Ateísmo no cristianismo...* Remontando paralelamente da Idade Média à Antiguidade, ele atualizou, a partir de Avicena, o que ousou nomear, sem temer o anacronismo, *A Esquerda aristotélica...* Mas o que era isso? Um pensamento que assumia inicialmente a preeminência da matéria: “O desenvolvimento do real [segundo Avicena é] *eductio formarum ex materia*”, escreve Bloch (2008). Isso evoca, seguramente, o interesse precoce de Karl Marx pelos materialismos da Antiguidade. Mas, muito além de Marx, Ernst Bloch não se limitou a esta simples profissão de fé materialista: ele examinou em detalhe a dialética do ato e da potência – motivo aristotélico maior – nesta “contra-tradição” filosófica em que se cruzarão doravante, além de Avicena, Averróis ou Maimônides, pensadores menos famosos como Straton de Lampsaco ou Alexandre de Afrodísias.

Da *matéria*, Bloch terá, então, passado à *potência*, e dela à noção de *possível* que devia servir de fundamento à sua própria noção de utopia política. E eis que, finalmente, terá ressurgido a *imaginação* e, com ela, os herdeiros maiores desta “esquerda aristotélica”: aqueles que ousaram formar, como ele diz, um pensamento da “anti-Igreja”. Uma obra poética marca, aos seus olhos, o advento: é o *Roman de la Rose*⁴ que, três séculos e meio antes de Giordano Bruno, havia inaugurado uma veia filosófica que se pode hoje retomar hoje – mesmo que ela ignore que Ernst Bloch havia há muito reconhecido sua importância – nas *Stanze* de Giorgio Agamben (1981) ou na reavaliação da *fantasia* [*fantasme*] que propôs, nas suas recentes pesquisas, Jean-Baptiste Brenet sobre o tema de Averróis (Agamben e Brenet, 2018).

Se o Renascimento se apresenta como uma sorte de recomeço geral – científico, literário, artístico, filosófico, político –, é antes de tudo porque, *esperando em um passado* que precedia o cristianismo ou que o subvertia sua ortodoxia por uma série de correntes heréticas, ele pôde, ao reinventar sua própria filiação, *inventar o futuro* que costumamos chamar de nossa “idade moderna”. Nicolau Maquiavel (2004) não teria inventado o pensamento político moderno se não estivesse comprometido, no mesmo movimento, em glosar a *História romana* de Tito-Lívio (*Ab urbe condita*). Ernst Bloch insiste, aliás, sobre o fato de que o Renascimento extraiu de sua própria paixão pela Antiguidade uma potência de invenção – de recomeço – incomparável:

[...] este renascimento não era o reaparecimento de uma coisa passada, da Antiguidade, segundo uma interpretação fortemente difundida; era o nascimento de algo que não havia sido conhecido pelo homem, o aparecimento de figuras que jamais haviam sido vistas sobre terra. Elas surgiram e realizaram sua obra; era uma primavera (*Zeit des Frühlings*), um novo começo. (Bloch, 2077:9)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. 1977. *Stanze : Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Tradução de Y. Hersant. Paris: Christian Bourgois, 1981.
- AGAMBEN, G.; BRENET Jean-Baptiste. *L'Intellect d'amour*. Lagrasse: Verdier, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles [1857]. Notes nouvelles sur Edgar Poe. In: *Œuvres complètes, II*. Éd. C. Pichois. Paris: Gallimard, 1976, p. 319-337.
- BLOCH, Ernst [1918-1923]. *L'Esprit de l'utopie*. Tradução de A.-M. Lang e C. Piron-Audard. Paris: Gallimard, 1977.
- BLOCH, E. [1921]. *Thomas Müntzer, théologien de la révolution*. Tradução de M. de Gandillac. Paris: Julliard, 1964 (rééd. Paris, Les Prairies ordinaires, 2012).
- BLOCH, E. [1938-1959]. *Le Principe Espérance*. Trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976-1991.
- BLOCH, E. [1949-1952]. *Avicenne et la gauche aristotélicienne*. Tradução de C. Maillard. Saint-Maurice: Premières Pierres, 2008.
- BLOCH, E. [1968]. *L'Athéisme dans le christianisme: La religion de l'exode et du royaume*. Tradução de É. Kaufholz e G. Raulet. Paris: Gallimard, 1978.
- BLOCH, E. [1972]. *La Philosophie de la Renaissance*. Tradução de P. Kamnitzer. Paris: Payot, 1994 (éd. 2007).
- CASSIRER, Ernst. [1927]. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Tradução de P. Quillet. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- DESROCHE, Henri. *Sociologie de l'espérance*. Paris: Calmann-Lévy, 1973.
- DAGRON, Tristan. *Unité de l'Être et dialectique: L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*. Paris: Vrin, 1999.
- DÜRER, Albrecht. [1525]. *Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides*. Tradução de J. Peiffer. *Géométrie*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 133-353.
- ENGELS, Friedrich. [1850]. *La Guerre des paysans en Allemagne*. Tradução de É. Bottigelli. Paris: Éditions sociales, 1974.
- FRIEDRICH, Johann. *Astrologie und Reformation, oder die Astrologen als Prediger der Reformation und Urheber des Bauernkrieges*. Munich: Rieger, 1864.
- GUHA, Ranaji. *Subaltern Studies Reader, 1986-1995*. Hong Kong: South Asia Books, 2000.
- JEANNERET, Michel. *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*. Paris: Macula, 1997.
- KOERNER, Joseph L. *The Reformation of the Image*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press/Reaktion Books, 2004.
- KOYRÉ, Alexandre. [1957]. *Du monde clos à l'univers infini*. Tradução de R. Tarr. Paris: Gallimard, 1973.

- LANTERARNI, Vittorio. [1960]. *Les Mouvements religieux de liberté et de salut des peuples opprimés*. Tradução de R. Paris, Paris: Maspero, 1962.
- LAUBE, Adolf; STEINMETZ, Max; VOGLER, Günter. [1974]. *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution*. Berlin: Dietz Verlag, 1982.
- LUTHER, Martin [1521-1522]. Sincère admonestation à tous les chrétiens pour qu'ils se gardent de la révolte et de la sédition. Tradução de M. Weyer. In: *Œuvres*, éd. M. Lienhard et M. Arnold. Paris: Gallimard, 1999, p. 1129-1145.
- MACHIAVEL, Nicolas [1513-1520]. *Discours sur la première décade de Tite-Live*. Tradução de A. Fontana et X. Tabet. Paris: Gallimard, 2004.
- MASULLO, Aldo. *Giordano Bruno: maestro di anarchia*. Caserta: Edizioni Saletta dell'Uva, 2016.
- PANOFSKY, Erwin. [1943]. *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Tradução de D. Le Bourg. Paris: Hazan, 1987.
- PETRARCA, Francesco. *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen*. Tradução de S. Brant, P. Stahel e G. Spalatin. Augsburg: Heinrich Steyner, 1532.
- PIANZOLA, Maurice. *Peintres et vilains : Les artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*. Paris: Éditions Cercle d'art, 1962 (rééd. Montreuil, L'Insomniaque, 2015).
- SCHAUB, Marianne. *Müntzer contre Luther: Le droit divin contre l'absolutisme princier*. Paris: A l'enseigne de arbre verdoyant, 1984.
- THEA, Paolo. *Gli artisti e gli "spregevoli". 1525: la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*. Milão: Mimesis, 1998.
- VUILLARD, Éric. *La guerre des pauvres*. Paris: Actes Sud, 2014.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- WARBURG, Aby. [1920]. La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther. Tradução de S. Muller. In: *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990, p. 245-294.
- WARBURG, A. [1928-1929]. *Carnet Giordano Bruno*. Traduction de S. Zilberfarb. In: *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*. Éd. M. Ghelardi, Dijon-Paris: Les Presses du réel-L'Écarquillé, 2011, p. 153-207.

Notas

* Filósofo e historiador da arte, directeur d'études do Centre d'Histoire et de Théorie des Arts – CEHTA, da École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, Paris, França. E-mail: <gdh@ehess.fr>. Este texto é um extrato de um trabalho em curso, intitulado *Imaginer recommencer* [Imaginar recomeçar]. Texto traduzido e revisado por Vera Pugliese. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: <verapugliese@unb.br>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>.

¹ [NT]: Em referência à expressão "salto de tigre em direção ao passado" (*Tigersprung ins Vergangene*) presente na XIV tese "Sobre o Conceito de História" de Walter Benjamin (Cf. *Textos Escolhidos*. Tradução de Paulo S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, Vol. I, 1985: 229-230).

² [NT]: Trata-se do *Landsknecht*, soldado mercenário de infantaria contratado pelo Sacro Império Romano Germânico, entre o final do século XIV e o século XVII.

³ [NT]: Escudo retangular, característico da Baixa Idade Média, sendo oblongo e curvo para proteger todo o corpo do soldado e de quem estiver atrás, como era recorrente o caso dos besteiros.

⁴ [NT]: O *Romance da Rosa* é um referencial poema francês, que teve sua primeira parte escrita por Guillaume de Lorris e, posteriormente, a segunda, escrita por Jean de Meung, ainda no século XIII.

Texto inédito recebido em abril de 2020. Tradução aprovada em agosto de 2020.