
O riso medieval na obra de Pieter Bruegel

Medieval laughter in the work of Pieter Bruegel

Mara Aparecida Magero Galvani*
João Claudio Arendt**

Resumo: O artigo aborda, através da leitura de sete imagens da obra visual de Bruegel, algumas questões que povoam a cultura cômica popular no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, estabelecendo um diálogo com as meditações de Erasmo de Rotterdam e os relatos de François Rabelais acerca das inúmeras formas de manifestação do riso. O tolo, ou o cego ou o aleijão não se distingue como indivíduo, porque são corpos coletivos que emergem da vida diária da aldeia. Não são nem personagens excêntricas de um espetáculo teatral, tampouco atores cômicos, mas seres do povo que participam do processo civilizador no Ocidente até fins do século XV – problema aqui levantado a partir do conceito de civilização na perspectiva de Norbert Elias.

Palavras-chave: Riso. Carnaval. Jogo. Idade Média. Renascimento.

Abstract: The article approaches, through the reading of seven images of the visual work of Bruegel, a few issues which populate the popular comic culture in the transitional period between the Middle Ages and the Renaissance, establishing a dialogue with the meditations of Erasmus of Rotterdam and the reports of François Rabelais about the countless manifestations of laughter. The fool, the blind or the crippled are not distinguishable as individuals, because they are collective bodies which emerge from everyday village life. Are neither eccentric characters in a play, either comic actors, but beings of the people participating in the civilizing process in the West until the late fifteenth century – problem here raised from the concept of civilization in the perspective of Norbert Elias.

Keywords: Laughter. Carnival. Middle Ages. Renaissance.

* Doutoranda pelo Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla Universidade de Caxias do Sul (UCS) com o Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter).
E-mail: <mamagalv1@ucs.br>.

** Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade e do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter. Estágio Pós-Doutoral pela *Freie Universität Berlin*. *E-mail:* <jcarendt@ucs.br>.

O conceito de civilização, segundo o tratado de Erasmo, por Elias

Parece-nos impossível propor uma leitura visual em torno do universo que compõe a cultura cômica popular e o comportamento do povo manifestado nos corpos, nos gestos e nas expressões faciais, nas danças, nos jogos, nos costumes e nos modos à mesa, caracterizados pelo grotesco e pelo exagero que ultrapassam o verossímil e se tornam fantástico até fins do século XV (período de transição entre a Idade Média e o Renascimento), sem antes buscarmos o conceito de civilização. Ligado à formação de costumes ocidentais da época, o termo constituiu uma forma de educar e doutrinar o estilo de vida da sociedade em questão.

Norbert Elias pontua que o lema *civilização* conserva um eco da cristandade latina e das cruzadas de cavaleiros e senhores feudais, representando uma fase peculiar da sociedade ocidental. Para o sociólogo alemão, “o conceito de *civilitté* adquiriu significado para o mundo ocidental numa época em que a sociedade cavaleirosa e a unidade da Igreja Católica se esboroavam”. (1994, p. 68). Conforme o estudioso, o termo foi adotado a partir do curto tratado *De civilitate morum puerilium* [Da civilidade em crianças], de autoria de Erasmo de Rotterdam, em 1530, obra que teve imensa circulação, passando por sucessivas edições até o século XVIII, sem limites em números de traduções, imitações e sequências.

Para Norbert Elias, o tratado deu outra nitidez e força a uma palavra muito antiga e comum, *civilitas*, que daí em diante ficou gravada na consciência do povo com o sentido especial que recebeu na obra de Erasmo. “Palavras correspondentes surgiram em várias línguas: a francesa *civilitté*, a inglesa *civility*, a italiana *civilità* e a alemã *Zivilität*, que reconhecidamente nunca alcançou a mesma extensão que as palavras correspondentes nas outras grandes culturas”. (ELIAS, 1994, p. 68).

No livro de Erasmo, Norbert Elias afirma que o conceito expressa, na palavra, algo que atendia a uma necessidade social da época. Dedicado a um menino nobre, filho de príncipe e escrito para a educação de crianças, a obra contém indicações das mudanças e dos processos sociais acerca do comportamento das pessoas em sociedade, trazendo reflexões simples que, de acordo com o sociólogo, são enunciadas com grande seriedade, mas, ao mesmo tempo, em tom de ironia que chocaria o homem *civilizado* de um estágio posterior. O tratado funciona, então, como um manual de boas maneiras ao cuidar das manifestações do

homem presentes em sua postura, nos gestos, no vestuário, entre outras orientações:

Não deve haver meleca nas narinas [...]. O camponês enxuga o nariz no boné ou no casaco e o fabricante de salsichas no braço ou no cotovelo. Ninguém demonstra decoro usando a mão e, em seguida, enxuga-a na roupa. É mais decente pegar o catarro em um pano, preferivelmente se afastando dos circundantes. Se, quando o indivíduo, se assoa com dois dedos, alguma coisa cai no chão, ele deve pisá-la imediatamente com o pé. O mesmo se aplica ao escarro. (ELIAS, 1994, p. 69-70).

Embora o autor considere que os modos e os comportamentos pospostos por Erasmo, em alguns aspectos se assemelham aos nossos, também assinala que, em passagens como as citadas, a obra do teólogo e humanista neerlandês representa maneiras muito distantes e tem estrutura mental e emocional diferente do nosso contexto. Na concepção de Elias, os ensinamentos de Erasmo, de como sentar ou cumprimentar alguém e ficar de pé sobre uma perna só, por exemplo, são bem remotos. No entanto, muito acertadamente, ele aponta que essas maneiras *bárbaras* ou *incivilizadas* que nos embaraçam, que causam repugnância e provocam sentimentos de superioridade ao fazermos juízos de valor, não constituem uma antítese entre o *bem* e o *mal*, mas significam uma fase do processo de desenvolvimento que é contínuo e que, possivelmente, o nosso estágio de civilização despertará sentimentos semelhantes aos nossos descendentes.

Ao quadro dessa sociedade presente no tratado de Erasmo de Rotterdam, juntamos as contribuições de François Rabelais, ao estabelecermos um diálogo da obra desses escritores com o repertório imagético do pintor flamengo Pieter Bruegel,¹ que equilibra seu gosto pela literatura com a narrativa visual. As meditações de Erasmo, os relatos de Rabelais e as reflexões de Montaigne inundam a obra de Bruegel, que também toma emprestado de Charles Baudelaire o conceito de “graça satânica”. O artista assinala a privilegiada encarnação de uma malignidade redentora, em seu poema “O irremediável”:

Farol, irônico e infernal
Tocheiro de graças satânicas
A um tempo alívio e glória únicos
A consciência posta no Mal. (MESTRES DA PINTURA, 1978, p. 24).

O homem, nas pinturas do artista flamengo, vive desprotegido em um mundo inclemente, à espera da concretização das utopias. Ambíguo, disforme, rústico, manco, cego, anão ou gigante, em Bruegel, o povo transita pela vida, habita a cultura cômica popular, participa do riso e do carnaval – sua própria vida é carnavalizada, dança, joga e come na praça, conforme a leitura que faremos através das sete imagens selecionadas de sua obra.

O homem: um ser disforme

Mikhail Bakhtin (2002) afirma que, entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, aos mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. O filósofo russo afirma que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada, mas que é inegável sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento. Esse mundo infinito de expressões do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época, manifestando-se na figura dos bufões, tolos, gigantes, anões, monstros e nas mais variadas formas de figuras disformes.

A concepção grotesca do corpo que ocupa lugar nos espaços públicos, na Idade Média e no Renascimento, é uma forma de riso e está presente em muitas pinturas de Bruegel, como também é amplamente explorada por Rabelais, conforme mostra Mikhail Bakhtin ao se referir às imagens tratadas pelo padre e escritor francês que assim se refere:

São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. *A nova percepção histórica* que a trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e material tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a degradação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade

imediate, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito, e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 2002, p. 22, grifo do autor).

O corpo grotesco de Rabelais preside a arte de Bruegel que comunga dessa metamorfose, estabelecendo pouca distância entre o homem e o animal ao apresentar a figura humana estropiada, incompleta, misturada ao mundo, camuflada e disfarçada, como nas pinturas “Os mendigos” e “A queda dos cegos”.

Figura 1 – “Os mendigos”



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewjsiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#imgrc=ce2loGeWDFu-gM%3A>. Pieter Bruegel. Óleo s/painel, 18cmx21cm, 1568.

Figura 2 – “A queda dos cegos”



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYifLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbnm=isch&q=A+queda+dos+cegos+de+pieter+bruegel&imgsrc=_Pn0K4v_XtHc_M%3A>. Pieter Bruegel. Têmpera s/tela, 86cmx154cm, 1568.

Nas duas obras (Figura 1 e Figura 2), primeiramente, Bruegel tira as pernas das personagens, privando-as da posição vertical. Na segunda, o pintor condena os rostos semelhantes à escuridão, pois não os distingue como indivíduos. Eles são todos cegos, em fila.

Acredita-se que, na obra “Os mendigos”, o artista tenha feito alusão aos membros de um partido fundado para lutar contra as leis instauradas por Felipe II. Na cena, uma mulher que, provavelmente, levou-lhes comida, afasta-se. Parece reinar certa agitação entre os aleijados. Cada inválido pode representar um componente da sociedade, e os diferentes chapéus poderiam referir-se às classes sociais: a nobreza (a coroa de papelão), o soldado (o capacete), a burguesia (o gorro de pele), o camponês (o boné) e o clero (a tiara de papel). “Segundo um provérbio flamengo, ‘a mentira caminha de muletas, como os aleijados’. Isto significaria que toda a sociedade está corrompida.” (MARIE; HAGEN, 2004, p. 91).

Os cegos, que percorriam o país em grupos, viviam de caridade e faziam parte da fisionomia da aldeia, compondo a pintura “A queda dos cegos”. Nela, Bruegel faz referência à parábola de Cristo dirigida aos fariseus: “Se um cego guia outro cego, os dois caem num buraco”. Acredita-se que a obra trata da cegueira espiritual em relação à religião. Na cena, os seis cegos caminham penosamente, desarvorados, como atesta a expressão dos rostos. A queda do primeiro cego, que está guiando os demais, demonstra que ele é a primeira vítima dessa cegueira espiritual. Em nenhuma de suas obras, Bruegel revela com tanta ênfase que aquele que tem corpo, mas que não sabe usar a cabeça, está perdido e cai. A cegueira diminui o homem e lhe tira a orientação do mundo, e é apresentada de forma tão precisa na obra do pintor flamengo, que “os médicos de hoje podem diagnosticar as suas doenças de olhos ou determinar as causas da sua cegueira: o da esquerda sofre de glaucoma, o da direita de amaurose; ao cego em baixo, foram vazados os olhos talvez como castigo ou durante uma rixa”. (MARIE; HAGEN, 2004, p. 80).

A natureza ambígua da obra de Bruegel e a sua percepção, ao sublinhar o lado terrestre do homem, pois a separação entre ele, o animal e o vegetal parece insignificante, é uma constante na narrativa visual do artista. Nas obras “Os mendigos” e “A queda dos cegos”, Bruegel mostra que vê o homem muito mais como um ser imperfeito do que uma réplica de Deus, por isso, os estropiados, pedintes, inválidos e bobos também se misturam à multidão de crianças e adultos e passam a ocupar o lugar do riso, integrando-se às festas e às brincadeiras nas praças e nos mercados públicos, como veremos a seguir em “O combate do carnaval e da quaresma” (Figura 3) e em “Jogos infantis” (Figura 4).

O riso no carnaval, nos jogos, nas festas e nas danças

Entre as diversificadas manifestações do riso, as festas públicas carnavalescas, os ritos e os cultos civis da vida cotidiana ocupam uma posição de destaque na cultura cômica popular, incluindo-se, aí, as formas grotescas do corpo, a presença de figuras disformes e personagens como palhaços de diversos estilos, além de outras figuras multiformes.

A cultura carnavalesca, com todos os seus atos, espetáculos e cerimônias cômicas, realizadas nas ruas e praças, liga-se ao riso. Mikhail Bakhtin (2002) pontua, no entanto, que o núcleo dessa cultura, isto é,

o carnaval, não é puramente uma forma artística de espetáculo teatral, situando-se nas fronteiras entre a arte e a vida, pois é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. O pensador russo diz:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão o carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2002, p. 6, grifo do autor).

Portanto, nesse contexto, o carnaval configura-se como uma forma concreta da própria vida, ignorando o palco, os atores, os espectadores e toda forma artística de espetáculo teatral, já que, durante a festa, é a própria vida que representa e interpreta. Essa forma livre de realização do carnaval é a forma efetiva da vida da qual participam os bufões e os bobos, personagens da obra de Rabelais, que, como afirma Bakhtin (2002), continuam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Baseado no princípio do riso, o carnaval é, então, a vida festiva do povo. Todas essas celebrações ligadas à cultura cômica popular eram independentes das consagrações religiosas, sendo que o carnaval que não coincidia com nenhum fato da história sagrada ou festa de santo realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma.

A obra de Bruegel, que focaliza o povo em ação, imerso em atividades da vida cotidiana, não ficou indiferente ao humor do povo na praça pública, aos rituais da aldeia, aos ritos que se integram ao riso.

Figura 3 – O combate entre carnaval e quaresma



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMylfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=O+combate+entre+carnaval+e+quaresma+de+pieter+bruegel&imgsrc=eH5rCypnhbW9pM%3A>. Pieter Bruegel. Óleo s/painel, 118cmx164,5cm, 1559.

Utilizando abundante sátira e força, Bruegel dedica-se aos temas satíricos como na pintura “O combate entre carnaval e quaresma”, em que ele ironiza os conflitos da Reforma. Nesse cenário, o bobo caminha no centro do quadro, pois sua obra carrega uma mensagem moral. E o artista vai além do ato de descrever a vida da comunidade, o riso e os divertimentos do carnaval. Na obra, tanto o bobo, o obeso príncipe do carnaval quanto o palhaço que guia duas pessoas e os aleijados sinalizam o caos do mundo como resultado dos duros combates travados entre católicos e protestantes. “À sua volta, Bruegel desenrola uma infinidade de cenas foclóricas: crianças a brincar, doentes que mendigam, vendedores de peixes, fiéis que saem da igreja com as suas cadeiras, personagens mascarados, lembrando uma procissão”. (MARIE; HAGEN, 2004, p. 50).

Sejam as personagens as magras figuras da quaresma, os glutões ávidos de prazer, os belos jovens, os homens deformados, como aquele

que cavalga sobre um tonel de vinho, sejam, ainda, os tristes seres que tocam um instrumento ou realizam alguma atividade na multidão, todos parecem refletir a miséria do mundo, através da expressão do rosto na cena em que Bruegel apresenta o mundo às avessas e a luta entre Lutero e a Igreja.

Se o carnaval é uma forma de *jogo*, os jogos e as brincadeiras que na Idade Média ocupam os espaços públicos da cidade, também têm lugar no repertório pictórico de Bruegel. Na obra “Jogos Infantis” (Figura 4), o pintor flamengo coloca na cena mais de duzentas crianças que se confundem com adultos, em centenas de ações na praça. Conforme Ariès (1981), as crianças brincavam nas aldeias e nas ruas. O modo de vida dessa época não separava crianças e adultos que viviam de maneira semelhante, tanto nas atividades exercidas no trabalho como nos modos de vestir e brincar, pois, segundo Johan Huizinga, a vida medieval estava saturada de jogo.

É interessante fazermos uma breve retomada do aspecto lúdico no decorrer da história, pois, em algumas épocas, o jogo integrava a própria vida, não havendo distinção entre idades. Huizinga, referindo-se ao jogo, afirma:

O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social é mais antigo que a cultura, e a própria vida está toda penetrada por ele, como por um verdadeiro fermento. O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo [...]. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas a cultura é um jogo. Não quer isto dizer que ela nasce do jogo, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge no jogo, e enquanto jogo, para nunca mais perder esse caráter. (2000, p. 193).

O jogo, portanto, faz parte da cultura humana. Ao longo do tempo, porém, decorrente de muitas mudanças constituídas na forma de viver da civilização humana, seu conceito se transformou. Na Antiguidade romana, por exemplo, havia a celebração de rituais de prosperidade. Huizinga (2000) também relata a necessidade de jogos na Roma antiga como um ato sagrado e um direito do povo igualmente sagrado, por isso, na *polis* romana, o espaço do anfiteatro, do circo, do teatro, do imaginário e do simbólico é bastante significativo.

Na obra de Bruegel, os jogos e os rituais que invadiam a Idade Média podem ser observados nas praças ou campinas ocupadas por uma multidão, formando um grande jogo, reunindo a cultura cômica popular, a festa, o trabalho, a dança, a música, a comida. O cotidiano é sempre uma espera e, enquanto esperam, as pessoas entregam-se a passatempos numa grotesca vivacidade.

Figura 4 – Jogos infantis



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYIfLAhXEiZAKHZ-wApGQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=Jogos+infantis+de+pieter+bruegel&imgsrc=EWryuUrlGc6x-M%3A>. Pieter Bruegel. Óleo sobre painel, 118cmx161cm, 1560.

Em “Jogos infantis”, tudo ocorre como se os homens estivessem sob o toldo de um circo, mas é a vida real que é apresentada de maneira alegórica. A cidade mostra-se como um espaço mágico, onde múltiplas atividades acontecem ao mesmo tempo na praça pública. Sobre essa obra, lê-se na coleção “Mestres da Pintura”:

A totalidade da ação assume um ar demente. Trata-se de uma praça, mas realmente toda a cidade é ocupada por esses “adultos-crianças” que a invadem com suas pernas-de-pau, seus arcos, equilibrando varas

sobre o dedo indicador. É o poder do cotidiano, dos mecanismos consagrados pelos costumes. Tudo está à mercê desse exército de “homenzinhos-meninos”, cada qual ocupado em sua atividade, com ar ausente, lado a lado com seus vizinhos. Estamos diante do “homem-comum” que cuida de si e que é capaz de comover nessa tarefa: tema universal e insistentemente tratado na literatura flamenga. Mais de oitenta jogos podem ser reconhecidos nesse verdadeiro documento da vida das ricas cidades holandesas do século XVI. (1978, p. 16, grifos do original).

O conjunto da produção de Bruegel reflete as atribuições de uma época de confusão e de mudanças marcada por lutas religiosas. Num cenário em meio à natureza e à violência, sem alegria, crianças pulam, sobem em árvores, nadam e jogam; adultos comem, bebem, trabalham, lutam e brincam; enfermos, inválidos e disformes também estão por ali, para lembrar que são espelhos em que todos devem se olhar.

O riso presente na festa, tema bastante explorado por Bruegel, tem a dança incorporada na cena em que os camponeses se entregam ao movimento e à gula.

Figura 5 – “Dança de camponeses”



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=dan%C3%A7a+de+camponeses+de+pieter+bruegel&imgc=w6nSnh4dUpdcvM%3A>. Pieter Bruegel. Óleo sobre painel, 114cmx163cm, 1568.

Em “Dança de camponeses”, Bruegel coloca uma multidão de pessoas em movimento, num vigoroso cromatismo. O povo vestido à moda do campo anda e dança, mas os golpes e os saltos executados na praça da aldeia nada têm a ver com as danças dos passos contados da Corte ou da burguesia. O rosto dos camponeses também evidencia que ali acontece o contrário do que se vê em retratos das classes elevadas em que os pintores tinham o cuidado de corrigir as imperfeições da natureza em suas representações. Essa característica está nas duas personagens sentadas lado a lado e no par que ingressa na cena e traz em seu rosto um irônico contraste com o clima jocoso da dança. “É possível que Bruegel quisesse esconder aqui, uma lição de moral, condenando a predominância dos prazeres materiais sobre o espiritual. Os camponeses, demasiado ocupados com essas alegrias terrestres, estão de fato virando as costas à igreja, que se encontra no fundo do quadro.” (COLEÇÃO DE ARTE, 1997, p. 15).

Os temas da obra de Bruegel possuem raízes literárias e bíblicas, como assinalamos, adquirindo um novo ímpeto com a teologia e a metafísica, originadas na Reforma. O pintor flamengo mantém um vínculo sólido entre o cômico e a vida dos aldeões e camponeses.

Bruegel afasta-se dos ideais estéticos de beleza ligados ao Renascimento, sendo considerado, até mesmo, um pintor de repertório cômico durante os 12 anos em que produziu (1556-1568), fato que também lhe conferiu a designação de “Pieter, o Cômico”.

Poucos quadros há que não levam ao riso? Esta referência deve aplicar-se, sobretudo, aos quadros de camponeses, porque o camponês aparecia na literatura e em cena como um tolo – personagem inculta, pesadona e sempre pronta a guerrear, era o alvo das brincadeiras. Como os espectadores tinham esta ideia feita e não se interessavam pelo lado sério das representações de Bruegel acharam talvez “cômicos” os camponeses a dançar, a comer e a trabalhar, que não se vestiam, não se cuidavam e não se moviam segundo os costumes citadinos. (MARIE; HAGEN, 2004, p. 86, grifos dos autores).

O satírico, o cômico e o comportamento do homem medieval são pautados por Bruegel em suas pinturas que colocam, em cena, a gula e o ato de comer em momentos coletivos, mostrando o prazer que os habitantes das aldeias medievais tinham pela comida, bem como o seu

comportamento à mesa, como trazemos, a seguir, na leitura das imagens das obras “O país da cocanha” (Figura 6) e “A ceia de casamento” (Figura 7).

O ato de comer e o comportamento à mesa

Figura 6 – “O país da cocanha”



Fonte: Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=Inms&tbnisch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbnisch&q=O+pa%C3%ADs+da+Cocanha+de+pieter+bruegel&imgsrc=FIUNaFceJZ1ovM%3A>. Pieter Bruegel. Óleo sobre painel, 52cmx78cm, 1567.

O país da cocanha é uma terra fictícia muito conhecida na Idade Média europeia. É uma região de luxo e extravagância, uma espécie de paraíso para os sentidos terrenos, a qual aparecia em histórias de tradição camponesa e tinha sua contrapartida direta em idílico paraíso cristão. A comida e o sexo eram abundantes, o vinho nunca terminava, e todos permaneciam jovens para sempre.

A descrição feita por Cleodes Maria Piazza Júlio Ribeiro também ilustra os prodígios e os valores prezados pelos habitantes dessa sociedade imaginária:

A topografia do Paese di Cuccagna é dominada por uma montanha, na verdade um vulcão, que expele, continuamente, moedas de ouro. Quando chove, nesse país, chovem pérolas e diamantes, mas podem chover também raviólis. Em direção ao porto, denominado de Porto dos Ociosos, navegam embarcações carregadas de especiarias, mortadelas, toda sorte de embutidos e presuntos. Rios de vinho grego são atravessados por pontes de fatias de melão, e lagos de molhos soberbos estão coalhados de polpette e fegatelli. Fornadas de pão de farinha de trigo abastecem os habitantes do lugar. Aves assadas despencam do céu, direto sobre a mesa, enquanto as árvores cobrem-se de frutos nos doze meses do ano. As vacas parem um vitelo ao mês e os arreios dos cavalos são de ouro, mas as rédeas são linguíças. [...] A topografia se completa com uma colina na qual está a prisão destinada aos infratores da única lei que vigora no país: não trabalhar e gozar a vida. (1998, p. 186-187).

Na pintura de Bruegel, o artista sugere que para se chegar a esse país é preciso passar pela montanha. Os tapumes são feitos de salsichas, os gansos aparecem já assados nos pratos, os porcos são crivados de facas e as bolachas formam o que se julga serem pés de cactos. Nesse reino utópico, os gulosos encontram satisfação para seus apetites e circulam livremente as representações satânicas: o ovo que caminha, o porco com um cutelo transpassado no corpo. A utopia presente na obra coexiste com as ocupações diárias. Em *O país da cocagna*, Bruegel apresenta a terra que tudo dá aos seus habitantes sem que tenham de fazer esforços, tanto que eles acabam se entregando à preguiça – como as três personagens deitadas. Mas o artista também mostra que a dependência da comida não é um atributo apenas dos camponeses:

Um cavaleiro e um letrado estendidos ao lado do camponês. Cada um deles descansa sobre uma base diferente: o nobre dorme em cima de uma almofada, o letrado sobre um casaco de pele e o camponês sobre um mangual que lhe serve para bater o trigo. Mas parece que os três encheram igualmente a pança, abrindo caminho através da montanha de papas, os três saborearam ovos, carne, aves antes de mergulharem, saciados, no sono. (MARIE; HAGEN, 2004, p. 74).

Os três homens descansam debaixo de uma árvore que tem uma mesa posta, após terem se fartado de comida, enquanto o escudeiro,

vestido com uma armadura monta guarda e espera que algo lhe caia na boca aberta. Por trás da fantasia de um país lendário em que o alimento encontra-se em grande quantidade, existe a dolorosa experiência da fome.

Colocar a mesa para o jantar, reunir-se à mesa para o banquete de casamento, para a festa de aniversário, para a liturgia da comunhão, na Igreja Católica, envolve dois atos sagrados: comer e rezar. A arte e o cinema reúnem uma lista de obras que têm como temas a mesa, o ato de se reunir ao redor dela e se alimentar. Entre alguns filmes estão: “A festa de Babette”, dirigido por Gabriel Axel (1987), “Como água para chocolate”, dirigido por Alfonso Arau (1992) e “Comer, rezar, amar”, dirigido Ryan Murphy (2010). Neles, os roteiros são impregnados de ensinamentos, compartilhamentos de pratos e conversas despertados por prazeres gastronômicos que envolvem todos os sentidos e são responsáveis por mudanças de posturas morais, novas escolhas e novos apetites pela vida.

João Francisco Duarte Júnior (2003), ao tratar sobre a crise da modernidade tardia, faz um percurso sobre o comportamento humano, trazendo as mudanças ocorridas, principalmente, nas grandes cidades, nas ações cotidianas, como: caminhar, conversar, morar, ver, tocar, cheirar, trabalhar e comer. Sobre o ato de comer e a forma como nos relacionamos com a comida, como preparamos, quando, onde, como e com quem comemos, contrapõem-se ao ato de comer no espírito europeu, para o qual a refeição é um momento de pausa em que o prazer sensorial das refeições continua sagrado, resistindo à velocidade frenética dos nossos dias. As refeições, entre um compromisso e outro, sejam *fast-foods*, em que ingerimos, apressadamente, alimentos produzidos em série, sejam pratos sofisticados ingeridos em grandes restaurantes que se reservam a almoços de negócios, afiguram-se tão somente uma desculpa para a ininterrupção dos lucros e uma mecânica reposição de energias, como se apenas estivéssemos abastecendo um veículo em um posto de gasolina. Visto assim, não há um tempo e um espaço para a ritualização, não há pausa para almoço, mas somente continuidades.

Aproximando a atividade humana de comer com a obra de Bruegel, afastamo-nos das relações do alimento e da mesa, com o ato de rezar ou com a exaltação sobre as questões religiosas, buscando também em João Francisco Duarte Júnior a figura do boia-fria, quando ele assim o descreve:

Um trabalhador rural cujas péssimas condições no campo o obrigam a ingerir, fria, uma paupérrima refeição trazida de casa numa tosca marmitta, refeição essa que lhe empresta a própria designação. O drama de sua condição de vida, aliás, serviu de inspiração aos compositores João Bosco e Aldir Blanc, que a tais trabalhadores dedicaram a bela marcha: “Rancho Goiabada”, na qual o bóia-fria sonha, entre outras coisas, com uma boa porção de goiabada cascão com queijo, essa sobremesa tipicamente brasileira tornada ali um símbolo “estético-afetivo-alimentar” de um paraíso perdido (ou nunca conhecido), no qual a comida e o ser humano reverberam e brilham em toda a sua dignidade. (DUARTE JÚNIOR, 2003, p. 93-94).

Seguindo o pensamento do autor, podemos estabelecer uma analogia do boia-fria de hoje com o camponês que remete à Idade Média de Bruegel, pois ambos conhecem a escassez de comida e os sacrifícios para colocá-la na mesa.

Figura 7 – “A ceia de casamento”



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSiqDMyIFLAhXEiZAKHZ-wApGQ_AUIB_iGB&dpr=1#tbn=isch&q=A+ceia+de+casamento+de+Pieter+Bruegel&imgsrc=z93F8S0X-G3eVM%3A>. Pieter Bruegel. Óleo sobre painel, 114cmx163cm, 1568.

Na obra “A ceia de casamento”, Bruegel aborda a refeição e a relação das personagens com a comida na boda que acontece em uma quinta, cuja a parede atrás dos convidados é feita de medas de palha e cereais, umas sobre as outras. No painel do artista, comer é um ato sério, mas aqui os convivas se reúnem à mesa ou em torno da comida e não mais ao ar livre, como em *Dança dos camponeses* e *O país da Cocanha*. Ao centro, no fundo da pintura, a noiva, sem touca – acessório usado apenas pelas mulheres casadas –, está sentada sob a coroa nupcial, mas não parece muito feliz, assim como os demais personagens que compõem a obra carregam uma expressão circunspecta. O noivo, por sua vez, não está claramente definido, é como se o pintor flamengo não se importasse em destacar sua presença. Além dos convidados, do lado de fora, os curiosos se acotovela na janela. Assim como o quadro *Dança dos camponeses*, pintado no mesmo ano, *A ceia de casamento* ilustra aspectos da vida camponesa na celebração de um casamento em que se evidencia o banquete composto por pães, papas e sopas, que constituem os principais pratos da época e são transportados pelos criados sobre uma porta arrancada das dobradiças. A parede de palha, os ramalhetes cruzados na parede e o ancinho pendurados são elementos colocados por Bruegel para reforçar a necessidade do trabalho dos camponeses para tirar da terra o alimento e levá-lo à mesa.

De modo, geral, no século de Bruegel, nunca se pintava os santos, os nobres ou os burgueses a comer. Estão sentados à mesa, mas não tocam nos alimentos, não abrem a boca, nem lá metem nada. Os pintores obedecem, provavelmente, a uma lei, não escrita, proibindo representar a absorção de alimento. Parece que perturbava os homens de outrora, o fato de qualquer ser humano, fosse qual fosse a sua riqueza, o seu poder ou espiritualidade não poder sobreviver sem alimento. Comer recorda que dependemos da natureza e dos órgãos da digestão. Isso era incompatível com um conceito artístico que idealizava o homem e que queria fazer dele a imagem de Deus ou indivíduo soberano. Bruegel não tinha esses escrúpulos. Em *A ceia de casamento*, duas pessoas têm a colher na boca, um convidado leva uma caneca aos lábios e, em primeiro plano a criança lambe o dedo. (MARIE; HAGEN, 2004, p. 73).

Na obra, Bruegel realça a existência corporal do homem e mostra que o organismo tem necessidade de comida. Os alimentos são passados

por entre as mesas e levados à boca, o que nos permite estabelecer relações com as discussões trazidas por Norbert Elias acerca do tratado de Erasmo de Rotterdam, que reúne instruções sobre o comportamento à mesa e como essa era posta pela escassez de pratos e talheres na Idade Média:

Quanto mais estudamos o pequeno tratado, mais claro se torna o quadro de uma sociedade com modos de comportamento em alguns aspectos semelhantes aos nossos e também, de muitas maneiras, distantes. Vemos, por exemplo, pessoas sentadas à mesa [...]. O copo de pé e a faca bem limpa à direita, e, à esquerda, o pão. Assim é como deve ser posta a mesa. A maioria das pessoas porta uma faca e daí o preceito de mantê-la limpa. Praticamente não existem garfos e quando os há são para tirar carne de uma travessa. Facas e colheres são com freqüência usadas em comum. Nem sempre há talheres especiais para todos: se lhe oferecem alguma coisa líquida, diz Erasmo, prove-a e, em seguida, devolva a colher depois de tê-la secado. (ELIAS, 1994, p. 70).

A presença rara de pratos e talheres assinalada por Norbert Elias (1994) tem ressonância de espetáculo para nós, pois isso nos parece estranho. Mas na obra de Bruegel percebe-se que apenas duas pessoas levam a colher à boca, porque garfos não entram na cena, e algumas personagens seguram ou bebem em canecas, fato que, para Elias, era comum na época, já que eram poucos os recipientes que compunham a mesa. O pão, então, que Erasmo nomeia de “quadra”, além de ser um dos alimentos principais, também tem a função de dar apoio às pessoas, na falta de pratos ou talheres, ao se servirem. Em seu tratado, Erasmo aconselha que o que não se pode pegar com as mãos, atitude comum a todos – do rei ao camponês –, seja tomado com a “quadra”. No entanto, em seu “manual de boas maneiras”, ele pontua a distinção que Erasmo faz entre o comportamento dos camponeses e as maneiras refinadas da classe alta: “Algumas pessoas metem as mãos nas travessas e mal se sentam [...]. Lobos e glutões fazem isso. Não seja o primeiro a servir-se da travessa que é trazida à mesa. Deixe os camponeses enfiar os dedos no caldo”. (ELIAS, 1994, p. 70).

No primeiro plano da pintura *A ceia de casamento*, a criança, sentada no chão, segura o prato e lambe o dedo, comportamento que Erasmo condena, pois para ele, na boa sociedade, ninguém deve nem mesmo colocar as duas mãos na travessa, considerando ser mais refinado usar apenas três dedos de uma mão – aspecto distintivo entre as classes alta

e baixa –, assim como molhar o pão mordido na travessa. Sobre o costume de lambar os dedos, Elias menciona que Erasmo diz ser comum os dedos ficarem engordurados, mas que não é polido lambê-los ou enxugá-los no casaco. Já sobre o pão, Erasmo dá a seguinte instrução, de acordo com Elias: “Mergulhar no molho o pão que mordeu é comporta-se como um camponês e demonstra pouca elegância retirar da boca a comida mastigada e recolocá-la na quadra. Se não consegue engolir o alimento, vire-se discretamente e cuspa-o em algum lugar”. (ELIAS, 1994, p. 71).

Os camponeses que na arte eram, muitas vezes, motivo de zombaria por serem considerados glutões, bêbados e violentos, serviram de objeto à criação de poemas satíricos, contos e peças carnavalescas de muitos autores, pois, sendo considerados um tipo negativo do gênero humano, eram motivo de troça. Em torno dos 45 quadros que compõem a obra de Bruegel, mais de trinta apresentam a natureza, a aldeia e os camponeses. Neles, as personagens rurais anônimas tornam-se protagonistas da narrativa visual do artista.

Quando Bruegel pinta a vida dos camponeses na aldeia, é como se fosse sinal de edificação, de advertência, de confronto com a Igreja e a classe alta que os ridiculariza ou ignora. O artista dá-lhes visibilidade. Os camponeses existem, são grotescos, disformes, jogam, brincam, dançam, comem enquanto vivem esse cotidiano de espera para atenuar a expectativa de um acontecimento.

Bruegel demonstra sua admiração pelo universo do homem do povo, permeado por uma desorganização, uma dispersão, em uma sequência imprevisível, como a cabeça do cão que aparece por baixo da mesa na pintura *A ceia de casamento*. Nada constitui um gesto completo na mistura do cômico e da dor, do excesso de prazeres e dramas sociais, fazendo com que sua obra mantenha, até hoje, uma densidade poética. Em Bruegel, algo vai acontecer, mas ainda não é o momento e, na espera, chegam a distração, o riso.

Notas

¹ Conhecido como o “Velho” (para se distinguir de seu primeiro filho), Bruegel (c.1520/30-1569) nasceu em Breda, no Ducado de Brabant, Países Baixos, hoje uma Província da Bélgica. Primeiro de uma família de pintores, assinou como Brueghel até 1559, ano em que retirou o “h” do sobrenome, como viria a acontecer com seus filhos. Também conhecido como o “Camponês”, pelo modo de vestir-se como tal, no intuito de misturar-se com a população, em casamentos e outras celebrações, o pintor de multidões e de

cenar populares, expôs em sua obra o cotidiano da vida na aldeia e as fraquezas humanas. Influenciado pela arte de Hieronymus Bosch (c.1450-1516) e célebre por seus quadros com cenas do campo, sua obra remete à Idade Média, assim como é documento narrativo dos costumes do período *Cinquecento* (1500-1599) do Renascimento. Bruegel morreu no auge de sua produtividade, aos 44 anos de idade, em Bruxelas. Foi sepultado na Igreja de Notre-Dame de la Chapelle, onde tinha se casado. (MARIE; HAGEN, 2004).

Referências

A IDADE MÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade_M%C3%A9dia>. Acesso em: 15 jan. 2014.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981. (Livro Técnicos e Científicos).

A ARTE DE PINTAR. São Paulo: Nova Cultural, 1986. p. 501-505, v. 3.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

BRUEGEL, Pieter. *Os mendigos*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=A+queda+dos+cegos+de+pieter+bruegel&imgsrc=_Pn0K4v_XtHc_M%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

wApgQ_AUIBigB&dpr=1#imgsrc=ce2loGeWDFu-gM%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *A queda dos cegos*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=A+queda+dos+cegos+de+pieter+bruegel&imgsrc=_Pn0K4v_XtHc_M%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *O combate entre carnaval e quaresma*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendigos+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMyIfLAhXEiZAKHZ-wApgQ_AUIBigB&dpr=1#tbn=isch&q=A+queda+dos+cegos+de+pieter+bruegel&imgsrc=_Pn0K4v_XtHc_M%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

wApqQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=O+combate+entre+carnaval+equaresma+de+pieter+bruegel&imgrc=eH5rCypnhbW9pM%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *Jogos infantis*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendig+os+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYIflAhXEiZAKHZ-wApqQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=Jogos+infantis+de+pieter+bruegel&imgrc=EWryuUrIGc6x-M%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *Dança de camponeses*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendig+os+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYIflAhXEiZAKHZ-wApqQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=dan%C3%A7a+de+camponeses+de+pieter+bruegel&imgrc=w6nSnh4dUpdcvM%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *O país da Cogna*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendig+os+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYIflAhXEiZAKHZ-wApqQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=O+pa%C3%ADs+da+Cogna+de+pieter+bruegel&imgrc=FIUNaFcejZ1ovM%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BRUEGEL, Pieter. *A ceia de casamento*. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=imagem+os+mendig+os+de+pieter+bruegel&espv=2&biw=1366&bih=623&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsiqDMYIflAhXEiZAKHZ-wApqQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=A+ceia+de+casamento+de+Pieter+Bruegel&imgrc=z93F8S0X-G3eVM%3A>. Acesso em: 20 fev. 2016.

COLEÇÃO DE ARTE. *Brueghel*. São Paulo: Globo, 1997.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do)sensível*. 2. ed. Curitiba: Criar, 2003.

ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. p. 65-117. v. 1.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MARIE, Rose; HAGEN, Rainer. *Bruegel: a obra de pintura*. Colônia: Taschen, 2004.

MESTRES DA PINTURA. *Brueghel*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Julio. *A celebração da festa: conhecer e de dar a conhecer a própria identidade*. São Carlos. 1998. 329 p. Tese (Doutorado) – UFSCar, São Carlos, 1998.

MÉTIS: história & cultura – GALVANI, Mara A. M.; ARENDT, João C. 159