



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**A CULTURA POPULAR NAS OBRAS DE BRUEGEL: UM RETRATO DAS  
PEQUENAS ALDEIAS RURAIS DO SÉCULO XVI.**

**MARIVANIA GOMES DINIZ MACEDO**

**CAMPINA GRANDE/PB**

**MARÇO/2014**

**MARIVANIA GOMES DINIZ MACEDO**

**A CULTURA POPULAR NAS OBRAS DE BRUEGEL: UM RETRATO DAS  
PEQUENAS ALDEIAS RURAIS DO SÉCULO XVI.**

Dissertação do mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, como requisito para a conclusão de mestrado em História, na área de Concentração: História, Cultura e Sociedade.

Orientação: Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima

**CAMPINA GRANDE/PB  
MARÇO/2014**

**MARIVANIA GOMES DINIZ MACEDO**

**A CULTURA POPULAR NAS OBRAS DE BRUEGEL: UM RETRATO DAS  
PEQUENAS ALDEIAS RURAIS DO SÉCULO XVI.**

Data do exame: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2014

Resultado: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima (PPGH/UFCG)  
Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Coelli Gomes Nascimento (PPGH/UFCG)  
Examinadora Interna

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Lemuel Dourado Guerra (UFCG/CH/PPGCS)  
Examinador Externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Mery da Silva Oliveira (PPGH/UFPB)  
Examinadora Externa Suplente

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. José Otávio Aguiar (PPGH/UFCG)  
Examinador Interno Suplente

## **DEDICATÓRIA**

Eu dedico esta dissertação as minhas filhas Alanna e Samara que souberam compreender a minha ausência nos momentos difíceis e por me oportunizar a realização deste trabalho que tanto significa a simbolização da nossa vitória, eis que explica a proximidade do que antes parecia um sonho distante e, então, chega as minhas mãos: a conclusão do mestrado.

O homem de todos os tempos interessou-se pela arte.

René Huyghe

## **AGRADECIMENTOS**

Quero, em primeiro lugar, agradecer a Deus por ter me dado a vida, inteligência, coragem e forças nas lutas conquistadas e pelas etapas vencidas e ainda por vencer.

Aos meus pais Marivaldo Diniz e Cleodete Gomes Diniz, que me motivaram e permitiram construir a minha história;

Ao meu esposo Ed Jalys, e as minhas filhas Alanna e Samara, por estar sempre ao meu lado, ter me dado força nos momentos difíceis, através de seu apoio, das palavras de incentivo, e pelos conselhos enérgicos e carinhosos nos incansáveis períodos do curso;

À minha família, em especial as primas: Maricélia, Kalyne e Wanderlucy por cuidar da minha filha menor para que eu pudesse estudar.

À Paulo Oliveira, pelo seu companheirismo, amizade, desde o momento da seleção e durante toda a trajetória do mestrado. Por tudo que só nós sabemos;

As amigas Guia Oliveira e Fátima Cândido pelo auxílio e compreensão dos vários momentos que precisei me ausentar do trabalho para dedicação aos estudos;

Ao amigo Jadiel e a amiga Rossilene, pelas contribuições na formatação deste trabalho e a Jailson Lucena pela correção gráfica.

Aos amigos, que souberam entender minhas ausências.

Aos meus colegas do mestrado, pelos muitos momentos de partilhas, angústias, alegrias, amizades e vitórias;

Aos colegas de trabalho pelos estímulos que me motivaram a prosseguir.

As amigas Lauricéia e Michelle por comigo em ter tido conversas que chamaram minha atenção para o tema que no presente trabalho desenvolvo, por ter incentivado sua produção;

Aos professores do PPGH que com seus conhecimentos possibilitaram o meu crescimento como pesquisadora.

Aos professores Eduardo Natalino e Regina Coelli pelas suas contribuições ao trabalho no período da qualificação e pelas valiosas sugestões para a conclusão da dissertação.

Aos professores Regina Coelli e Lemuel Guerra pela disponibilidade em integrar a

banca examinadora, neste momento que marca mais uma etapa importante na minha vida acadêmica.

Muito obrigada à professora, orientadora e amiga Marinalva Vilar de Lima por me inspirar, valorizar e encorajar a seguir as minhas ideias dentro dos princípios, aguçando ainda mais a minha observação. Sem dúvida a pessoa mais extraordinária que esteve presente em cada passo da minha pesquisa e em todas as páginas desta tese. Obrigada pela confiança em mim depositada.

## RESUMO

Esta pesquisa traz um olhar sobre as diversas manifestações culturais nas obras de Pieter Bruegel. Considerando os festejos do carnaval, as imagens da bebida, do banquete, das brincadeiras, da festa, o artista criou uma pintura narrativa, documentando os costumes da época, tornando-se um dos mais representativos pintores flamengos do cinquecento (1500-1599) do Renascimento. Ele se destacou por se inspirar no medievo. Sabemos que o universo iconográfico é extenso e abrange inúmeros tipos de imagem e grande quantidade de técnicas usadas para a sua produção. Optamos por trabalhar não com todo universo de imagens, mas com as pinturas que representam a cultura popular em suas obras. Essas imagens construídas historicamente e associadas a outras informações e interpretações, se transformaram em verdadeiras certidões visuais, do acontecido e do passado. Esse corpo bibliográfico subsidiou nossa leitura sobre as pinturas, produzidas pelo nosso pintor renascentista e contribuiu para uma maior localização da cultura popular do século XVI na região dos Países Baixos, emprestando em cada uma das suas obras características do povo simples do campo. Portanto, a partir do século XX o documento iconográfico como fonte documental vem contribuindo para uma melhor compreensão histórica das sociedades.

Palavras-chave: História, Bruegel, imagem, cultura popular.

## ABSTRACT

This research provides a glimpse into the diverse cultural manifestations in the works of Pieter Bruegel. Considering the festival carnival, the images of the drink, the banquet, the jokes, the party, the artist created a rich narrative painting, documenting the customs of the time, becoming one of the most representative painters of the Flemish Cinquecento (1500-1599) Renaissance. He was noted for being inspired by the middle Ages. We know that the iconographic universe is vast and covers numerous types of images and loads of techniques used for their production. We chose to work not with the whole universe of images, but with the paintings of popular culture in his works. These images are historically constructed and linked with other information and interpretations became true visual certificates of happened and the past. This bibliographic body subsidized our reading about the paintings, produced by our Renaissance painter and contributed to a higher location of the popular culture of the sixteenth century in the region of the Netherlands, lending in each of its features works from the simple country people. Therefore, from the twentieth century iconographic document as documentary source has contributed to a better understanding of historical societies.

Keywords: History, Bruegel, image, popular culture.

## LISTA DE ICONOGRAFIA

<b>Imagem 1:</b> O Combate entre o Carnaval e a Quaresma .....	68
<b>Imagem 2:</b> Detalhe: Figura do Carnaval .....	69
<b>Imagem 3:</b> Detalhe: Figura da Quaresma .....	70
<b>Imagem 4:</b> Detalhe do carnaval e a quaresma .....	71
<b>Imagem 5:</b> A terra da Cocanha, 1567 .....	74
<b>Imagem 6:</b> A pintura "Jogos Infantis", de 1560 .....	81
<b>Imagem 7:</b> A dança dos Camponeses, 1567-1568 .....	88
<b>Imagem 8:</b> A dança de casamento, 1566 .....	90
<b>Imagem 9:</b> O Banquete de casamento camponês, 1568.....	92
<b>Imagem 10:</b> Provérbios Holandeses, 1559.....	98
<b>Imagem 11:</b> Detalhe da parte esquerda do quadro Provérbios Holandeses.....	100
<b>Imagem: 12:</b> A Parábola dos Cegos, 1568.....	102
<b>Imagem 13:</b> Peixes grandes engolem os pequenos .....	104
<b>Imagem 14:</b> Recortes dos provérbios.....	107
<b>Imagem 15:</b> Recorte dos provérbios.....	109

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> - A imagem como fonte histórica na arte de narrar à história .....	12
<b>I CAPÍTULO</b> - Uma apuração no olhar através da pintura para a construção da história .....	24
<b>1.1</b> A pintura: arte e história.....	24
<b>II CAPÍTULO</b> - Vida, cor e alegria: Bruegel e as diversas manifestações populares .....	46
1. Bruegel e a sua obra .....	46
1.2. A pintura de Bruegel e a cultura popular .....	61
2. As histórias de vida retratadas na arte de Bruegel .....	67
<b>III CAPÍTULO</b> – Bruegel e a arte de transcrever a sabedoria dos provérbios populares através da pintura .....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>FONTES</b> .....	127
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	128

## INTRODUÇÃO

### **A imagem como fonte histórica na arte de narrar à história.**

“Se a incompreensão do passado nasce fatalmente da ignorância do presente, não é menos verdadeiro que é necessário compreender o passado pelo presente”<sup>1</sup>

Marc Bloch.

A questão posta por Bloch traduz o caminho percorrido por nós para dar resposta as nossas inquietações surgidas diante da pesquisa. Suas palavras mostram o ímpeto que nos move enquanto historiadora. Nosso olhar para o passado dar-se-à através das pinturas elaboradas pelo artista renascentista Bruegel, procurando perceber as diversas manifestações culturais em suas obras.

Sobre o mundo envolvente das pinturas, Joly<sup>2</sup> argumenta que a imagem, instrumento de ligação entre o homem e o seu ambiente, é uma “produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo”. Por conseguinte, é um documento utilizado para observar o mundo e interpretá-lo, podendo ser considerada instrumento de conhecimento e história, pois a imagem possibilita o acesso às informações sobre os objetos, lugares e indivíduos, de maneiras visuais diversas, conservando, assim, a sua história.

Assim, ler uma imagem é observar, escolher, apreender o que representa a reprodução visual de uma experiência. Para Joly,<sup>3</sup> a comunicação pela imagem, mais do que pela linguagem, “estimula por parte de quem recebe a mensagem, um tipo de expectativa específica e diferente que uma mensagem verbal estimula”.

A presença da imagem tem sido muito importante nos processos de comunicação entre os homens em todos os momentos da história, independentemente de quais formas eles se serviram para expor ideias e fatos ocorridos. Desde os tempos mais remotos, o homem comunicava-se por meio de imagens. E com o processo evolutivo da humanidade, o aprimoramento da linguagem e do sistema comunicativo, a leitura do não verbal está cada vez mais presente na pesquisa histórica. Afirma Schmitt,

---

<sup>1</sup>BLOCH, Marc. LE GOFF, Jaques. **Uma vida para a história**. São Paulo: Ed UNESP, 1998. P. 119.

<sup>2</sup>JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller, 10<sup>a</sup>. Ed. Campinas – SP: Papyrus, 2006. P. 59.

<sup>3</sup>Idem, *ibidem*. P. 60.

A imagem nunca foi apenas uma “obra de arte”, nem muito menos uma “ilustração” dos textos. Ela é uma das formas pelas quais uma sociedade representa o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele.<sup>4</sup>

Nesse contexto, as imagens exercem um papel importante na sociedade, comunicando sentidos e expressando valores de um determinado período, por isso têm despertado interesse de estudiosos de diferentes áreas do conhecimento. Entretanto, sabemos que esse estudo não é tão simples, porque as imagens sugerem concepções de uma época, e podem causar divergências de opiniões, leituras variadas.

Ferrara<sup>5</sup> argumenta que o texto não verbal pode ter muitos significados. Assim, o leitor desse tipo de texto tem uma árdua tarefa de investigação, tendo em vista a diversidade de leituras que o texto não verbal carrega. Entretanto, considera a autora, “o texto não verbal é uma fonte rica de informações que podem sofrer alterações, complementa-se de acordo com a capacidade de cada leitor”<sup>6</sup>.

É importante destacar que diante da liberdade de leitura das imagens, a nossa intenção é torná-las numa perspectiva histórica e historiográfica e não em uma lógica ficcional. Não se trata, portanto, de inventar livremente significados para as representações iconográficas que selecionamos para este trabalho, mas, elaborar um texto com compromisso diante de “realidades históricas”.

Sabemos que é preciso indagá-las e delas escutar as respostas, como lembra Paiva segundo a fala de E. P. Thompsom: “A iconografia é certamente uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Ela é uma fonte como qualquer outra, e assim como as demais, tem que ser explorada com muito cuidado”.<sup>7</sup>

Martine Joly, em sua obra “Introdução à análise da imagem”, faz considerações significativas a respeito da análise da mensagem visual,

---

<sup>4</sup>SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

<sup>5</sup>FERRARA, L. D. *Leitura sem palavras*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1993. P. 42.

<sup>6</sup>Idem, *ibidem*. P. 42.

<sup>7</sup>PAIVA, Eduardo França. **História e imagem**. 2ª Ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2006. P. 17.

demonstrando como a leitura da imagem pode estimular a interpretação criativa. Segundo a autora<sup>8</sup>, está em Platão uma das definições mais antigas da imagem:

Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero. Imagem, portanto, no espelho, é tudo o que emprega o mesmo processo de representação; já percebemos que a imagem seria um objeto segundo com relação a outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares<sup>9</sup>.

Isso reforça que ao longo do tempo o documento iconográfico como fonte documental vem contribuindo para uma melhor compreensão histórica das sociedades. Possibilitando, desta forma, conhecer a utilização da pintura como objeto portador de qualidades artísticas e fonte documental.

Joly acrescenta que, ao revermos a definição da imagem percebe-se que ela não representa todos os tipos de ícone e não é somente visual. A autora discute ainda que a comunicação por imagens, mais do que pela linguagem, pode estimular no leitor uma forma de expectativa própria e diferente da que a mensagem por meio de palavras proporciona. Explica a autora,

A imagem não é constituída, apenas do signo icônico ou figurativo, mas, trança diferentes materiais entre si para constituir uma mensagem visual,<sup>10</sup>

É importante destacar que essa ampliação do uso da imagem enquanto fonte decorreu desde o início do século XX. Nesse sentido, a pintura pode nos auxiliar para analisar uma obra, ver o que o artista tem a dizer na questão da produção e o que tentou passar em relação ao tema escolhido. Tudo isso nos mostra como a arte pode ser entendida, interpretada de outra forma e devemos sim utilizá-la enquanto fonte de pesquisa. A imagem deixa de ser exclusiva da história da arte, e passa a consistir cada vez mais pelo campo da pesquisa na área de História.

Diante desses comentários preliminares, devemos alertar o leitor de algumas especificidades deste texto. Como já demonstramos, esta não é uma dissertação da

---

<sup>8</sup> JOLY. Op. Cit. P. 13-14.

<sup>9</sup> Idem, ibidem. P. 13-14.

<sup>10</sup> Idem, ibidem. P. 74.

história da arte. Trata-se de um trabalho, que toma as representações icônicas como objeto central de pesquisa. Por conta disso, muitos dos aspectos técnicos, conceituais que compõem a análise de um especialista em obras de arte estarão ausentes aqui, como por exemplo, uma análise estilística, composição das escolhas pictóricas, técnicas de observação das pinturas. Com certeza, tudo isso deixa o texto mais preciso. Contudo, o afastaria do objetivo principal da pesquisa, qual seja uma reflexão sobre a representação da cultura popular nas obras de Bruegel.

Interessa-nos refletir a relação conflituosa entre passado e presente, levando em consideração a dificuldade em dar conta de uma realidade que tendo que esclarecer algo sobre um determinado período distante de nós. Nesse aspecto tomaremos como base a discussão de Paul Ricoeur quando propõe que a compreensão do passado só é possível por meio de uma reconstituição desse passado no presente, através de uma mediação imperfeita entre passado e futuro<sup>11</sup>. Percebemos que são as permanências que tornam possível compreender o passado.

Segundo Ricoeur, a consciência presente está perpassada do passado histórico, assim a recepção está ligada obrigatoriamente à idéia de continuidade. O presente é o tempo da ação, mas é necessário levar em consideração que o sujeito age movido pela afetação pelo passado.<sup>12</sup> A partir das colocações do filósofo Ricoeur,<sup>13</sup> entendemos que não existe uma ruptura total entre passado e presente, lugar de onde se tecem os conhecimentos do passado, sendo as nossas interpretações feitas a partir de nossas expectativas, interesse e lugar social.

Por representação entendemos como a arte de imitar a realidade, percebendo que no dia a dia o ser humano representa suas práticas. Muitas vezes estas práticas não são possíveis de serem percebidas em sua integridade plena, elas existem enquanto representações. Daí uma pintura, uma história, por exemplo, pode ser a representação da representação.<sup>14</sup> Isso significa que quando produzimos algo, seja uma pintura, escultura, texto literário ou qualquer outra forma de expressão humana, partimos sempre daquilo que já existe. Para Aristóteles, todo o processo de criação

---

<sup>11</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994. p. 360.

<sup>12</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, Tomo III, op.cit p. 390.

<sup>13</sup> RICOEUR, op.cit.p. 360-361.

<sup>14</sup> Cf: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

pressupõe das coisas primeiras<sup>15</sup>. Assim, o filósofo elabora um tratado acerca do que é chamado da *mimese* aristotélica,<sup>16</sup> conceito esse relacionado à imitação das essências do mundo.

Desta maneira, o imitar não estaria sujeito à mera duplicação de uma imagem. A configuração mimética, de acordo com o ensinamento aristotélico, implicaria em um profundo conhecimento da natureza humana. Arelada ao conceito de mimese de Aristóteles, o objeto da arte se tornaria real. Isso nos mostra que é possível um discurso verossimilhante acerca do passado tendo a pintura como fonte.

De acordo com o autor, *mimese* em síntese, pode ser considerada atualmente como imitação, tal como os gregos proferiram. Mas, reprodução de sua capacidade de gerar, de criar. Além disso, antes da imitação da força natural, da realidade, da materialidade, da substancialidade, enfim... Pode-se entender que, hoje, a arte, por meio da *mimese*, recria a realidade, absorvendo sua essência revigorando-a, criando seu próprio universo.

Nesse sentido, se a arte é uma forma de imitar a realidade, podemos a partir dela, perceber aspectos do passado. Assim, não existe uma ruptura absoluta entre presente e passado, lugar em que se tecem as tramas acerca do resgate de um passado, por sua vez, pode ser objeto da representação. Tendo em vista a ausência das fontes escritas, as chamadas “oficiais”, recorrer às imagens nos ajuda a escrever uma história com a mesma autoridade da fonte escrita. É fazer a história buscando em cena as representações dos atores em diferentes lugares e espaços.

De acordo com Paiva,<sup>17</sup> o universo iconográfico é extenso e abrange muitos tipos de imagem e grande quantidade de técnicas usadas para a sua produção. Optamos por trabalhar não com todo universo de imagens, mas com as pinturas de Bruegel em que localizamos representações da cultura popular. A imagem, as representações, as práticas culturais populares construídas em torno delas constituem, portanto, aparência dessa dissertação.

Então, no que se refere às artes visuais, entendemos que é preciso focar as representações construídas historicamente pelos mais diversos intérpretes. As obras de Bruegel selecionadas para esta pesquisa veiculam visões da realidade transformadas em representações e significados para diferentes povos e lugares. As

---

<sup>15</sup> ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. P. 209.

<sup>16</sup> ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

<sup>17</sup> PAIVA. op.cit. p. 14.

representações integram a dimensão do real, do cotidiano, dos indivíduos vivendo em sociedades.

Como nosso trabalho está relacionado ao uso de pinturas como fonte e objeto de estudo se faz necessário lançar mão de amparos conceituais que nos permitam estudar adequadamente as obras selecionadas. O primeiro deles refere-se à iconografia: Quando nos referimos à iconografia entendemos que a mesma estuda a origem e a formação das imagens. Iconologia é o estudo de ícones ou de simbolismo em representação visual (arte). Ou seja, a interpretação de um tema, através do estudo abrangente do contexto cultural e histórico do objeto de estudo.

Erwin Panofsky,<sup>18</sup> em suas pesquisas, definiu iconografia como o estudo que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, e iconologia diz respeito ao método que pressupõe uma exata análise das imagens e estórias, como requisitos essenciais para uma correta interpretação. Esses conceitos são importantes para compreendermos o conhecimento que as imagens propõem.

Assim, de acordo com Panofsky<sup>19</sup>, a iconografia transformada em fonte se constitui como chave reveladora para releituras carregadas de significados. Nessa teia, é possível compreender os temas em estudo, retratados pelos artistas. Assim, as imagens são importantes fontes de pesquisas e conhecimentos.

Essas imagens construídas historicamente, associadas a outras informações e interpretações, se transformaram em verdadeiras certidões visuais, do acontecido e do passado. “São, portanto, representações que se reproduzem nas e sobre as variadas dimensões da vida no tempo e no espaço”<sup>20</sup>. Vamos procurar realizar uma leitura na qual possamos problematizar, contextualizar, principalmente a história de seu tempo, a própria representação das diversas manifestações populares, é o alvo a ser atingindo.

A idéia de desenvolvermos este estudo foi algo decidido quando realizamos a pesquisa final da Licenciatura em História que resultou na monografia de final do curso<sup>21</sup>. Na ocasião, estudamos a construção de um sentimento da infância no

---

<sup>18</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 47-54.

<sup>19</sup> Idem, Ibidem. P. 47-54.

<sup>20</sup> PAIVA, OP. Cit. P. 14

<sup>21</sup> Na monografia de conclusão de Licenciatura em História na UFCG, intitulada: Uma abordagem sobre a construção do sentimento da infância no medievo ocidental entre o século XIII e a renascença analisamos a idéia de infância considerando como indivíduo, nessa etapa de vida era

medieval, partindo do século XIII e tendo como ponto de chegada o Renascimento. Percebemos o quanto as mudanças no comportamento social, que ocorreram em sociedades europeias medievais, se refletiram diretamente na forma de ver a infância. O que subsidiou a nossa pesquisa foram as leituras sobre as imagens produzidas pelo pintor renascentista Bruegel<sup>22</sup>, que contribuíram para uma maior localização do sentimento da infância naquele período.

Através desta pesquisa apresentamos um olhar com base nas mentalidades sobre a infância na Baixa Idade Média, quando o que se percebe é uma infância vista como uma fase da vida sem importância. Os adultos não se apegavam as crianças por considerá-las uma perda eventual, pois elas morriam com muita facilidade devido à situação de negligência em que viviam. Um olhar diferenciado para a criança teria começado a se formar com o fim do medieval, momento em que a criança é considerada um ser frágil e necessita de cuidados. A criança passa então a ser percebida a partir de uma construção social que envolve a família e a educação. Estas, ao longo do tempo, sofreram transformações com toda a sociedade, tornando possível um sentimento pela criança no período estudado.

Nesse sentido, foi do nosso interesse dar continuidade à pesquisa. Além da representação de crianças em suas obras outros elementos nos chamaram a atenção: As cenas da vida camponesa: os aldeões em trabalhos e em festejos e a sua preferência em pintar paisagens, diferenciando-se de seus contemporâneos.<sup>23</sup> Assim, averiguamos a possibilidade de realizarmos um estudo, a partir do qual pudéssemos analisar como o pintor renascentista representou temas da cultura popular em suas obras.

Diante desse contexto, nossa pesquisa tem como fontes principais as imagens construídas pelo pintor Bruegel, utilizando, por outro lado, a pesquisa bibliográfica como principal suporte, visando o debate historiográfico. Temos a intenção de contribuir para os estudos de representação, que têm ganhado força em nível de Brasil, visto que já visualizamos uma vasta quantidade de pesquisadores que se

---

representado na sociedade sendo para isso representadas práticas próprias de demonstrar um lugar para a infância ao período em estudo.

<sup>22</sup> SOUZA, Isabel Rocha C. (trad.) **Obras-primas de Brueghel**. São Paulo/ Lisboa: Verbo, 1978.

<sup>23</sup> No que diz respeito aos seus contemporâneos podemos citar: Hieronymus Bosch foi um pintor e gravador neerlandês dos séculos XV e XVI. El Greco, principal expoente da arte renascentista, Miguel de Cervantes, Mabuse ou Jan Gossaert, entre outros.

ocuparam de estudar a maneira como uma dada temporalidade reaparece em outro cenário e como aqui recebe (re)significações<sup>24</sup>.

Esse corpo bibliográfico que subsidiou nossa leitura sobre as imagens, produzidas pelo pintor Bruegel, contribuiu para uma maior localização da cultura popular.

Nesse contexto, nosso trabalho busca, por meio da análise dos principais aspectos iconográficos e iconológicos referentes ao caso estudado, uma visão sobre a produção pictórica de Bruegel em cenas que nos remetem a cultura popular do século XVI na região dos Países Baixos. Distintas da produção renascentista de outras cidades européias, as obras de determinados pintores da Antuérpia e proximidades apresentavam elementos que fugiam à lógica urbana, predominante na cultura da renascença.

O pintor Pieter Bruegel foi um dos mestres flamengos do século XVI e de acordo com Gombrich<sup>25</sup> apesar de viver em pleno Renascimento, sua pintura diferencia-se dos ideais de perfeição daquele período por retratar a vida de pequenas aldeias que conservavam os costumes medievais, desenvolvendo, dessa forma, um estilo próprio de pintura em suas obras.

Assim, no que se refere aos recortes temporal e espacial, nesta investigação optamos por um diálogo com o século XVI e para definirmos nosso foco de interesse e partimos em busca de respostas para o tema que a nossa pesquisa propõe, baseamos nossa análise nos preceitos indicados pela História Cultural.

Em termos gerais, a proposta da História Cultural refere-se à possibilidade do historiador perceber a realidade do passado por meio das suas representações, intentando compreender quais eram as intenções dos homens que construíram essas significações através das quais expressavam a si próprios e ao mundo. O historiador se propõe, então, a decifrar códigos de outro tempo que não o seu, e que muitas vezes se tornaram de difícil compreensão.

Assim, diante do que foi posto, entendemos que o nosso trabalho pode contribuir para a problematização da clássica leitura que se tem sobre o Renascimento enquanto um movimento que se centrou na revalorização da cultura

---

<sup>24</sup> Trabalhos a respeito: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *Historia da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2002 (vols I-II). HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução: Jaciyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

<sup>25</sup> GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*, 15ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. P. 381.

clássica. Bruegel representa temas medievais e muitos deles relacionados à cultura popular, se distanciando de Botticelli, por exemplo, que produziu várias obras direcionadas aos temas clássicos. Assim, o estudo de um pintor da época renascentista que não fazia parte do circuito italiano (Rafael, Da Vinci, Botticelli, entre outros) nos ajuda a questionar o próprio conceito de Renascimento.

Pensar aspectos da arte renascentista, como base das representações da cultura popular permite refletir acerca dos estudos de recepção que foram analisados à luz da teoria de Roger Chartier<sup>26</sup>. Os estudos de recepção permitem ao historiador reconstruir as condições de produção da documentação textual, através da prática de leitura e recepção dos textos, entendendo que existe todo um universo simbólico em torno da documentação.

Nesse sentido, a partir do trabalho de elaboração do conceito de representação, Chartier<sup>27</sup> nos mostra que as formas de representação não se dão fora de uma contextualização das práticas sociais, ou seja, a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro é um exemplo de representação em que o pesquisador estabelece sua interpretação diante da leitura, problematizando a compreensão acerca do tema estudado de uma determinada realidade social em diferentes lugares e momentos.

Esse tipo de estudo só se tornou possível quando Chartier procurou compreender e elaborar o conceito de recepção para as práticas de leituras das sociedades francesas do Antigo Regime (sécs. XVI-XVIII). Ele inicia seu estudo investigando a suposta contradição que perpassa a história ou a sociologia em que o autor rediscute as noções de texto e de leitor problematizando o caráter universal e abstrato que há muito tempo lhe foi atribuído, ora por uma abordagem estética da recepção ora pela compreensão filosófica das idéias.<sup>28</sup>

Portanto, o termo de representação em Chartier se apresenta como alternativa de compreensão do social e cultural da realidade via representação. O autor traz como proposta a investigação sobre como as práticas e representações são construídas, buscando compreendê-las enquanto construções que determinados grupos fazem sobre as suas práticas. Porém, muitas vezes essas práticas não são

---

<sup>26</sup>CHARTIER, Roger. **Historia Cultural: entre práticas e representações**. Trad: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

<sup>27</sup>(Idem, 1990. p. 11)

<sup>28</sup> Sobre este debate ver a dissertação intitulada: **Por uma imitazione Delle Cose Antiche: Recepção e Tradução de Tito Lívio em Maquiavel de Michelly Pereira de Sousa Cordão**.

percebidas em sua integridade plena, daí elas existem enquanto representações. Essa proposta defendida por ele desmorona a noção de história como tradução da realidade, pois afirma que, nenhum texto traduz a realidade em sua totalidade.

Através da sua teoria, verificou-se que os estudos críticos dos textos literários ou não, de todos os objetos que contêm a comunicação do escrito e, principalmente, a análise das práticas que diversamente se apreendem dos bens simbólicos, constituem dessa forma o uso de significações diferenciadas.

Considerando a artesvisual como fonte histórica a qual trata de um tema que precisa ser lida, vamos a partir da observação de indícios, pistas, gestos, objetos, forma, espaço e pequenos detalhes considerados refugos, metralhas, particularidades dos textos escritos ou imagéticos, desenvolvemos o nosso trabalho.

Nessa direção nos será de muita importância o método indiciário de Carlos Ginzburg<sup>29</sup>. Além das pesquisas dos núcleos míticos, Ginzburg, ao retomar as raízes do paradigma indiciário ou hermenêutico, nos coloca diante de novos campos, ricos em idéias e possibilidades de pesquisa. O paradigma indiciário, que Ginzburg adotou sob a inspiração de Geovanni Morelli, um médico italiano que a partir da observação dos detalhes aparentemente sem importância em detrimento do que é visivelmente característico, criou o “método morellino” através do qual se poderia identificar o verdadeiro autor de quadros, que, segundo Morelli, tinha sido, muitas vezes, atribuídos de maneira incorreta a pintores errados, ou seja, seu método conseguia distinguir os originais das cópias.

Esse método foi muito utilizado pela medicina e apropriado pelas ciências humanas assim como o médico produz seus diagnósticos observando, investigando os sintomas, os historiadores diante das suas fontes agem como investigador detetive na busca de novos conhecimentos.

Assim, encontramos um caminho metodológico para analisarmos o nosso problema proposto na pesquisa: Bruegel se apropriou de temas, gestos e costumes do cotidiano do povo simples do campo. E mais: Como Bruegel, artista do Renascimento do século XVI, recepciona elementos do cotidiano medieval em suas obras? Que aproximações e distanciamentos são identificados entre Bruegel e pintores do Renascimento italiano? Por que a predileção em retratar a cultura popular, distanciando-se da tradição clássica?

---

<sup>29</sup> GINZBURG, Carlos. **Mitos Emblemas e Sinais**: Morfologia e história. Tradução de Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

As imagens se constituíram em nossa principal fonte de pesquisa, na medida em que procuramos analisar como o pintor se apropriou de elementos da cultura popular nas suas obras no período do Renascimento. Assim, o nosso objetivo consiste em estudar a presença de temas dando ênfase as cenas com manifestações da cultura popular camponesa no século XVI.

E, por fim, pretendemos nos apoiar na metodologia do autor François Hartog<sup>30</sup>. Defendemos a possibilidade de aplicar alguns conceitos trabalhados pelo autor que concede em seu método de interpretação caminhos metodológicos para estudar como Heródoto representa o outro, partindo de uma vontade de entender os desdobramentos da narrativa herodotiana no imaginário grego.

A obra nos proporciona sondar, criticamente, como um narrador faz a enunciação do outro. Em outras palavras, como ele pode vir a narrar o estrangeiro a um receptor de saber compartilhado. Percebemos a importância da narrativa histórica construída entre um narrador e um destinatário para elucidar momentos da história em diferentes contextos. “A questão é perceber como ela “traduz” o outro e como faz com que o destinatário creia no outro que ele constrói.”<sup>31</sup>

Daí contribuir para observarmos o exercício de Bruegel em representar temas medievais em seu tempo. Nesse sentido, Hartog sugere uma metodologia em que, de um lado é preciso articular as estratégias de construção do texto articuladas pelo autor e por outro lado que tipo de relação esse exercício tem com o destinatário.

A partir de pressupostos que nos levaram a compreender os estudos de representação de temas da cultura popular nas obras de arte elaboradas por Bruegel elaboramos três capítulos. No primeiro capítulo partimos de uma contextualização sobre a contribuição da pintura enquanto fonte histórica em representar o passado. Apresentaremos que as imagens são consideradas fontes reveladoras de realidades de um mundo vivido, assumindo um espaço privilegiado junto às fontes escritas e orais, no campo de pesquisa do historiador. Partindo da perspectiva de que as imagens representam um mundo “real” e que, representam indícios das ações do homem no passado deveriam situá-las e lê-las com o mesmo valor do documento escrito.

---

<sup>30</sup> HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Trad: Jacyntho Çuis Brandão. Belo Horizonte:Ed. UFMG, 1999.

<sup>31</sup> HARTOG, François, Op., p. 228

No segundo capítulo enveredamos pelo universo artístico de Pieter Bruegel, procurando perceber suas visões artísticas em representar diversas manifestações populares em suas obras. Nessa direção analisamos algumas pinturas do autor, sendo estas muito famosas – “O combate entre o Carnaval e a Quaresma”, “Jogos Infantis”, “O Banquete de Casamento Camponês” – cujas composições remetem-nos a cultura camponesa das aldeias que conservavam a mentalidade do medievo. E outras menos conhecidas às quais localizamos muitos aspectos culturais nas sociedades daquele período.

E por fim, no terceiro capítulo, buscamos uma reflexão sobre o quadro “Provérbios Holandeses” levando em consideração a sua relação com os costumes e tradições do uso de provérbios existentes na cultura popular. Percebemos que esta obra se destaca pela capacidade de mostrar algo além da sua própria época e que oferece uma inspiração e significado que atravessam os tempos.

Portanto, o nosso texto procura problematizar em linhas gerais aspectos da cultura popular retratados na arte de Bruegel. Considerando os festejos do carnaval, as imagens da bebida, do banquete, das brincadeiras, da festa. Enfim, os personagens de Bruegel em suas abundantes necessidades em que constituem elementos da cultura popular.

Dessa forma, a obra pictórica de Pieter Bruegel representa percorrer um grande universo onde tudo se relaciona de maneira complexa e ao mesmo tempo próxima e acessível. São muitos elementos, personagens e figuras convocados a habitar um espaço que faz integrar diferentes planos e tempos em que a memória marca sua presença. Portanto, através de análises iconográficas e iconológicas que nos oferecerem algo novo para a compreensão das pinturas de Bruegel, tentamos chamar a atenção para a maneira pelas quais seus quadros nos mostram a interpretação da realidade da vida humana.

## **CAPÍTULO I – A PINTURA NA ARTE DE REPRESENTAR O PASSADO: UMA APURAÇÃO NO OLHAR PARA A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA.**

### **1. A pintura: arte e história.**

*“O homem de todos os tempos interessou-se pela arte”.*

René Huyghe

Neste capítulo abordamos como as imagens silenciosamente no âmbito da história emergiram nos últimos anos diante das fontes escritas, ampliando dessa forma o campo de pesquisa para o historiador. As imagens referem-se sempre a particularidades históricas analisadas, exemplos que nos permitem argumentar para o concreto da vida social, da experiência. Ao observamos uma imagem documentada, a mesma auxilia na compreensão das sociedades.

É justo reconhecer que a arte tornou-se uma paixão, em particular a pintura, seja no passado ou presente. A história nos mostra que já não somos indivíduos que se alimentam da intelectualidade apenas nos textos escritos. Tudo isso conduziu ao mundo das imagens, que cercam o homem, e sua missão é dirigir a nossa atenção para determinadas temáticas.

A arte, como a pintura, não tem apenas objetos estéticos, é também portadora de valores sociais, carregada de significações, devendo então ser vista como documento. Mas o que é Arte? Segundo Jorge Coli<sup>32</sup>, é complicado encontrar uma resposta para a pergunta. No entanto, pode-se dizer que,

[...] arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia. [...] se não conseguimos saber o que a arte é pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa idéia e como devemos nos comportar diante delas<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> COLI, Jorge. **O que é arte**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>33</sup> Idem, *Ibidem*. p. 8.

É importante considerar que a obra de arte traz parte daquilo em que seu produtor acredita. Através da obra é possível articular as idéias, crenças, a situação em que o artista a criou. O que nos leva a entender que a arte pode estar em variados níveis de ligação com a sociedade de vivência do artista: a arte exprime valores, relações, concepções que só existem e se expressam nela.

Para Santos<sup>34</sup>, “A Arte é um produto cultural que tem como objetivo a práxis histórico-social. Ela retrata a realidade da sua época”. Através da arte o autor pode expressar valores culturais, ideologias, sentimentos e pensamentos do artista.

Esse apreço pela arte promoveu a vitória da imagem para a pesquisa como fonte histórica, porque também ela fala aos olhos, e os olhos se tornaram ávidos de alimento contínuo na descoberta de novos conhecimentos. Nas palavras de Huyghe: “Os museus, as múltiplas exposições convidam à admiração das obras-primas e, da mesma forma que na economia moderna se incentivou as reproduções, as cores, desenvolvimento da ilustração, transportam para todas as paredes, livros ou revistas”<sup>35</sup>.

Para o desenrolar dessa discussão revisitaremos alguns historiadores da arte que nos mostram como a pintura foi sendo percebida como linguagem, capaz de transformar o ser humano e o mundo. Nesse contexto, alguns historiadores da Arte entram em cena. Suas presenças neste trabalho justificam-se, a priori, pelo fato de que as suas obras, são fontes de informações sobre o assunto. Isso nos proporciona a construirmos conhecimentos acerca da temática pesquisada. Sendo que estes mesmos estudiosos nutriam-se das leituras das imagens para a elaboração das suas obras. Nós também recorreremos, principalmente, às pinturas para produzirmos nossa narrativa.

A presença desses pesquisadores neste capítulo e suas narrativas contribuíram para instrumentalizar nossas leituras dos objetos da arte como subsídio para o nosso trabalho, para que assim nos apropriemos dos conteúdos que cada um deles elaborou e gerou informações sobre esse tema.

Assim, entendemos que a arte constrói conhecimentos que devem ser estudados, socializados como quaisquer outros. Ao mesmo tempo, a arte dá conta de questões e saberes que lhe são específicos. A nossa seleção fez-se mediante

---

<sup>34</sup>SANTOS, Yolanda Lhullier dos. **A Produção Artística do Ponto de Vista Sociológico**. Arte UNESP. São Paulo, nº 12, 1996.

<sup>35</sup> HUYGHE Renê. **O Poder da Imagem**. Livraria Martins Fontes Editora Ltda: São Paulo, 1989.

um critério que busca identificar elementos da cultura popular nos quadros de Bruegel.

Então, vamos enfatizar algumas obras de historiadores reconhecidos da História da Arte, os quais pesquisam sobre a temática a que essa pesquisa se propõe. Além disso, cada obra lida tem suas particularidades vinculadas a este trabalho e nos servirão de suporte acerca das questões propostas nesta pesquisa quanto à representação das diversas pinturas que expressam manifestações que nos permitam dialogar com a cultura popular nas obras de Bruegel.

Gombrich<sup>36</sup> em seu livro “História da Arte” aborda a historicidade da arte desde a pré-história até a contemporaneidade, adotando toda uma cronologia em sua estruturação. A sua obra contribui para instrumentalizar acerca de procedimentos metodológicos que nos permitiram construir parte das nossas narrativas. O autor nos lembra e contextualiza historicamente quais devem ser os propósitos artísticos do pesquisador que se interessa pela arte: “Propõe-se situar as obras que discute em seu contexto histórico e conduzir a uma compreensão dos propósitos artísticos do mestre”<sup>37</sup>.

Desse modo, Gombrich revela a importância da compreensão das obras de arte, significando qual a pintura, em particular, é capaz de comunicar idéias nela contida e a intenção do artista. Segundo o autor, em linhas gerais, parte-se de uma condição necessária para abordar um objeto da arte. Essa condição nos permite reconhecer o contexto histórico e o que cada pintura procura representar. Então, é do Renascimento que buscamos recortar representações que se fazem presente nas obras de Bruegel.

Gombrich defende o pressuposto de que quanto mais se conhece algo, mais se pode apreciá-lo, entendê-lo e interpretá-lo. Um exemplo desses procedimentos pode ser acompanhado no seguinte trecho:

“É impossível entender os estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado como pesquisa e não como algo apenas bonito para se contemplar”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> GOMBRICH, op. cit. P. 10.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, P. 2.

<sup>38</sup> Idem, ibidem, P. 20.

Sua narrativa nos esclarece sobre o tema da representação da imagem ao longo da história do homem. A representação pictórica é uma forma de interpretação de um dado período e que é transformada em linguagem visual. Dessa maneira, na representação, o artista se expressa a si mesmo.

Percebe-se diante desse discurso a necessidade das culturas em representar coisas que lhe sejam significativas mediante cada realidade e que irão se estender para toda uma vida humana, resistindo no universo material por ser algo concreto e no imaterial por força da memória, ambas garantindo a preservação da experiência do artista. Daí a importância da conexão da arte antiga e moderna, consciente de que essa representação icônica se reveste de significações diversas.

Quando, por exemplo, trabalhamos com fontes escritas exige um enorme cuidado. Imaginemos no caso das iconografias, que estão sujeitas a uma subjetivação, pois muitas vezes o autor não viveu no período representado, sabemos que ele buscou outras fontes para chegar a suas conclusões. Porém as imagens nos ajudam a escrever uma história e nos últimos tempos têm se tornado objeto de estudo de um número cada vez maior de pesquisadores. A partir do momento que nos deparamos com uma bela pintura de Bruegel, por exemplo, ela nos estimula a sair em busca de seus significados.

Percebe-se que a produção artística está relacionada diretamente com a cultura, amparada nas concepções teóricas de Aby Warburg<sup>39</sup>. Ele foi um pioneiro no estudo da história da religião, da mitologia e da superstição através da arte. Sua preocupação foi a de pensar as obras de arte, não em termos de valores formais, mas inseridas no leque dos acontecimentos da época, seja no que diz respeito aos aspectos materiais da sociedade, seja pela validação da produção intelectual.

Warburg influenciou grande parte de pesquisadores da arte e da cultura a partir do produto de seus estudos. Entre eles Panofsky, que exprimiu a mesma postura metodológica: a eliminação das fronteiras entre o desenvolvimento histórico da arte, das religiões, das ciências e da literatura. Edgar Wind<sup>40</sup> é outro exemplo do modo como assumiu as premissas do mestre e de como suas críticas a

---

<sup>39</sup> O contato com as concepções teóricas de Warburg se deu por intermédio da obra de Edgar Wind em sua obra *A Eloquência dos Símbolos*, uma compilação de artigos, aulas e comunicações sobre a arte Humanista organizada por Hugh Lloyd-Jones. Neste livro, Wind, que é um dos principais herdeiros das formulações teóricas de Warburg. Wind é um eloquente exemplo do modo como assumiu as premissas de Warburg.

<sup>40</sup> WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1997.

determinadas teorias e de pontuadas obras de arte se expandiu com o uso do conceito de Warburg sobre a “Ciência da cultura”, em que trata da questão da imagem e da polaridade dos símbolos.

Assim, Warburg compõe, partindo das pinturas, uma ligação entre o artista e o universo intelectual, parte de obras mitológicas para desvendar o entorno cultural que torna possível tais obras. Sua abordagem privilegia o conhecimento material das obras de arte, a forma como teriam sido construídas, recusando uma explicação geral do fenômeno artístico. Ele parte sempre da obra entendida como testemunho de um contexto histórico-cultural. Daí sua contribuição para compreender a arte do Renascimento em meio ao contexto histórico em que foi produzida.

No entanto, Warburg, contrariando os pontos de vista da sua época, que concebia as imagens a partir de uma “visão pura” no sentido abstrato, bem como de uma noção da cultura dissociada da sua produção visual, estabeleceu sua convicção de que era impossível desprender a imagem da sua relação com a religião, a poesia, o culto e a arte dramática, sob pena de suprimir sua parte vital. Com efeito, estabelecer essa relação implicaria, antes de tudo, seguir os rigores da pesquisa histórica, lançando mão de toda a documentação possível de modo que se tornasse plausível associar a imagem à experiência social de uma dada sociedade.

Assim, a interpretação mais próxima a partir da pintura, passa a ser produzida pelo procedimento de caracterizar os personagens representados. É nessa relação que o historiador mergulha o fenômeno artístico no campo da história, partindo de uma obra individual para mergulhar no amplo ambiente cultural que a gerou.

Wind<sup>41</sup>, que se especializou nos estudos da herança da cultura clássica na pintura renascentista, deparou-se justamente com o testemunho da operação da “memória social” no reviver de imagens da antiguidade na arte de épocas anteriores. O seu grande projeto era manter viva a memória dos clássicos e o seu interesse se justificava pelo entendimento de que ao interpretar as obras do passado os objetos artísticos podem ser interpretados à luz de seus contextos sociais, no chamado exercício da “memória social,”<sup>42</sup> Isso acontecia quando, ao interpretar as obras do passado o estudioso “*atua como curador de um repositório de experiência humana.*” É, portanto, essa vivência enquanto pesquisadores no sentido de reviver imagens de

---

<sup>41</sup> (Idem, Ibidem).

<sup>42</sup> (Idem, Ibidem.)

épocas passadas e usá-las como material histórico para investigar como funciona a memória social que nos colocamos nesta pesquisa.

Para Wind<sup>43</sup>, seu método, em linhas gerais, estabelece que a interpretação de uma obra de arte ou de momentos históricos está associada à exploração da produção literária contemporânea às obras ou aos períodos. No exame visual importa situar as obras de arte no meio social do qual surgiram e o mundo intelectual que as guiaram. Assim, a pintura renascentista está envolvida com a filosofia do século XVI, do simbolismo clássico, dos valores, das crenças daquele período.

Segundo Wind, as obras de arte são depositárias de toda uma gama de experiências vividas pelas pessoas, comunidades, que se confundem com as determinações estéticas, as quais não podem ser pensadas em separado de seus conteúdos. A arte não é um fenômeno isolado, ela pertence a uma demanda de significações e como tal se constitui.

Giulio Carlo Argan<sup>44</sup> que se dedicou à história da arte renascentista, período do qual selecionamos imagens para as nossas análises, apresenta em sua narrativa um leque de informações, exemplificando a teorização e conceitos de alguns artistas. Além de contextualizar as imagens no tempo e no espaço. A arte não é, para Argan, nem imitação da natureza, nem fruto de um dom divino, mas produto do fazer humano. Segundo o autor “a arte pertence à cultura de diferentes lugares e épocas”<sup>45</sup>, nesse sentido não se deve isolar a obra de arte do seu processo de produção.

Argan afirma que “uma obra de arte é vista como obra de arte e contribui na formação e desenvolvimento de uma cultura artística”, concluindo assim, “o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade”<sup>46</sup>. Para o autor a imagem pode ser observada a partir de sua inclusão na história, identificando-a “não como reflexo, mas como agente”<sup>47</sup>. Nesse sentido, a obra de arte não é apenas fruto de um contexto social histórico, mas é o contexto fruto da própria obra. Ambos estão num mesmo fazer-se durante todo o tempo.

---

<sup>43</sup> (Idem, Ibidem.)

<sup>44</sup> ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte. 2. Ed. Lisboa: Estampa, 1994.

<sup>45</sup> Idem, ibidem, p. 31.

<sup>46</sup> Idem, ibidem, p. 19.

<sup>47</sup> Idem, ibidem, p. 18.

Ao longo da história podemos observar as diferentes formas utilizadas para ceder à arte um lugar plausível dentre as várias possibilidades de fontes historiográficas. O historiador, assim como entende Argan, mais do que transmitir o valor do feito artístico utiliza-se da pesquisa para “objetivar”, procurando entender os fatos que possibilitaram tal acontecimento. Para isso, o autor observa:

A distinção entre uma história externa, que verifica a consistência dos fatos e reúne e controla os testemunhos, e uma história interna, que encontra os motivos e os significados dos fatos na consciência de quem, de uma maneira ou de outra, os viveu.<sup>48</sup>

Para Argan, as obras de arte podem ser consideradas subsídios importantes para o desenvolvimento da sociedade, na medida em que determinam um campo de relações que transcendem o tempo, se auto-explicam e tornam-se referência, podendo ser estudadas historicamente. Elas valem como experiência para o presente. A história da arte requer relações entre todos os fenômenos artísticos para existir. Seria difícil encontrarmos um fato artístico imune e distante de toda a cultura.

De acordo com Argan, o resgate histórico é posterior aos fatos, sendo importante para traçar uma perspectiva seguindo um ângulo diferente. Desta maneira, a obra de arte mesmo afastada de sua época de criação, continuará carregando consigo o seu valor. O conteúdo de comunicação e os sinais que nela se apresentam continuam presentes, contribuindo para o trabalho do historiador. Em conseqüência, a arte acompanha a crítica do presente, nos possibilitando um julgamento mais justo, ganhando qualidade de interpretação.

Afirma o autor,

De fato, cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determinam por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes de arte exerceram uma influência determinante mesmo a distancia de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante.<sup>49</sup>

A arte, na concepção de Argan, não é um acontecimento do acaso, tampouco só diz respeito a quem a criou. Ela é tanto um acúmulo da vivência e experiência

---

<sup>48</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 14

<sup>49</sup> Idem, ibidem, p. 15

com outras obras que o autor adquiriu pelo processo inconsciente da memória-imaginação, quanto do próprio contexto, da época de sua formação. Sobre isso, o autor escreve o seguinte,

Faz-se a história da arte não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los sejam o de historicizá-los. A história da arte, portanto, é uma história especial uma vez que se ocupa de uma serie de determinados fatos, mas não é uma história diferente das outras [...] também no estudo das obras de arte, todos admitem que a investigação filosófica ou erudita, ocupando-se especialmente de verificar ou restituir a autenticidade dos textos e das fontes, não seja um fim em si mesma, mas um elemento preparatório e auxiliar a pesquisa histórica, que se propõe a interpretação dos significados e dos valores.<sup>50</sup>

Assim, o autor acredita que a primeira tarefa de toda disciplina é a delimitação do seu campo de pesquisa. A arte sempre visa o presente, mas um presente enriquecido, que não se desvincula dos elementos formadores da obra. Nas palavras do autor: “imita-se aquilo que não se é; se a arte fosse “natural” não imitaria a natureza”<sup>51</sup>. Um objeto pode pertencer a diversas classes e subclasses, de acordo com o ponto de vista adotado. Portanto, quando o pesquisador delimita um caminho, por exemplo, consegue estabelecer comparações e definições.

De acordo com Huyghe a imagem na arte, longe de facilitar a aceitação passiva, fustiga, exalta a consciência que o homem pode ter dos seus poderes. Assim, tanto aos poderes sobre o mundo exterior como sobre o mundo interior, a arte aumenta o domínio do homem quer sobre a natureza quer sobre si próprio.

Com efeito, a imagem do mundo visível, que o artista captava e que o impressionismo levou ao limite extremo, a saber, a anexação dos aspectos mais imateriais e instáveis da luz, essa imagem torna-o duplamente senhor do mundo renitente ao seu empreendimento, não só confirmando-lhe, como num espelho fixo, o duplo das aparências, parte inerente e manifesta do real. Diante desse contexto ele afirma,

E eis que pela arte o homem sente que domina e detém enfim o poder de imobilizar e conservar, não só o que viu à sua volta, mas

---

<sup>50</sup> Idem, ibidem, p. 14

<sup>51</sup> Idem, ibidem, p. 31.

também o que viveu dentro de si. A arte permite-lhe apoderar-se para sempre, ele e os seus sucessores, da parte do mundo que lhe foi oferecida, e ligá-la indissoluvelmente aos pensamentos, às emoções, às paixões que esta dádiva ou esta conquista despertaram nele, e que lhes deram o seu único verdadeiro valor. Uma vez mais, a arte afirma a força do homem perante o mundo, opondo a lei do homem à lei do universo, devolvendo-lhe a confiança, nos nossos dias ameaçados até ao pânico pela vida real.<sup>52</sup>

Percebe-se que a arte, sob os aspectos mais diversos e mais contraditórios, será infalivelmente relacionada à beleza. Ela nos fornecerá elementos para inseri-la dentro de um contexto histórico social à qual pertença e nos propiciará informações culturais de uma época.

Assim, diante da discussão posta por Huyghe a definição da beleza está muito claramente expressa: A convivência mediata em todas as partes. É a harmonia, a perfeição. “A beleza é certa conveniência racional, guardada em todas as partes para o efeito a que se quer aplicá-las, de tal maneira que nada se poderá acrescentar diminuir ou mudar sem grandemente prejudicar a obra”<sup>53</sup>.

Esta beleza tem um fundamento objetivo: é a *Mimesis* aristotélica, mas alargada e transformada. É fundada na imitação da natureza; é a recriação de organismos ao modo do processo natural. “O campo em que ela pode agir e florir são vastos: abrange a vida e o pensamento dos homens, e determina e modela o mundo”. “Esta idéia é inteiramente platônica.”<sup>54</sup>

Nesse sentido, para compreendermos a contribuição da obra de arte nas representações da cultura popular, se faz necessário discutir como o Renascimento aceitou e desenvolveu a herança do passado. Segundo Le Goff,<sup>55</sup> desde o final do século XII, houve uma retomada do comércio e da vida urbana em boa parte da Europa ocidental e foram redescobertos, em traduções árabes, os textos dos pensadores greco-romanos, perdidos no início da Idade Média. Tudo isso levou a uma mudança da mentalidade vigente. Começou a surgir um novo tipo de intelectual, o humanista, que via no homem a medida de todas as coisas, como os filósofos gregos. Esse processo ficou conhecido como Renascimento.

---

<sup>52</sup>HUYGHE, Op. Cit. p. 13

<sup>53</sup>HUYGHE Op. Cit. p. 105

<sup>54</sup>Idem, Ibdem. p. 105

<sup>55</sup>LE GOFF, Jaques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Vol. I 2ª Ed. Lisboa: Estampa 1995.

Jean Delumeau<sup>56</sup> define o Renascimento enquanto um movimento em direção ao passado, marcado por um desejo de retornar as fontes do pensamento e da beleza, que julgavam haver se perdido. Tornou-se um importante movimento de ordem artística, cultural e científica que se deflagrou na passagem da Idade Média para a Moderna. Ao contrário do que possa parecer, o Renascimento não pode ser visto como uma radical ruptura com o mundo medieval. A representação que alguns autores renascentistas criaram do medievo tinha ligação com o próprio fato de estarem interessados em se colocarem como “superiores” a um mundo “das trevas”, marcado por um pensamento cristão que tinha Deus como o centro.

No começo do século XVI, a arte ocidental se divide por causa dos antagonismos ideológicos e das rivalidades nacionais. A atenção da Europa se concentra na Itália. Todas as atividades: conhecimento do corpo humano, penetração da antiguidade, perspectiva linear e colorida, tinham sido descobertas, havia tempo, e continuavam a produzir benefícios. Enfatiza Bayer,<sup>57</sup>

É com razão que Wolflin distingue na Itália dois Renascimentos: Os Quatrocentos e o século XVI. É em Florença que a fermentação de descobertas técnicas mostra melhor do que em qualquer outro lugar a problematização de toda a pintura que levou esta a sair da arte primitiva [...] A pintura espontaneamente cristã desaparece. Os fins da arte tornam-se autônomos, a arte desliga-se e torna-se laica, como em Mosacio. Daí a pintura da figura por si mesma.

E prossegue:

O gosto do mundo sensível é decisivo. O universo material passa a ser estimado por si mesmo e não como uma língua simbólica. Daí, em particular, a primeira conquista de Florença que será o corpo humano e a figura humana.<sup>58</sup>

No entanto, sob a ação de alguns artistas, ocorre uma mudança completa no século XVI. A época, chamada de alta-renascença, se separa do século XV pelos próprios lugares de capital artística da Itália. A pintura apesar de ser uma observação, precisa então de intervenção, imaginação e memória, isto é uma

---

<sup>56</sup> DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. V.2, Lisboa: Estampa 1983.

<sup>57</sup> BAYER, Raymond, **História da Estética**. Tradução de José Saramago, Lisboa: Editora Estampa, 1995. 101.

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*. P. 101.

constante colaboração do pensamento. Certo idealismo é necessário neste período. É também o desenvolvimento da pintura de cavalete em que o realismo é mais minucioso e registra a natureza na sua cópia.

Todavia, pesquisas do século XV, realizadas nas obras romanas observam-se a mistura de classicismo e barroco provocando, em meados do século, a crise que foi chamada *maneirismo*, que transpõe os confins da Itália e se espalha em toda a Europa. A renascença se difunde e toma conta das diversas escolas nacionais, aceitando da Itália um dicionário decorativo, ficando intactas as estruturas tradicionais. Quando, pelo prestígio de Roma, formulavam-se as leis de uma renascença madura e definitiva, a Europa, mais uma vez, deixando de lado a lição dos grandes mestres, recebia e aceitava a fórmula através do maneirismo que com suas evoluções, substituía o gótico dominante.<sup>59</sup>

O século XV aparece orientando para a consecução de um fim, o XVI se revela como um termo, e vive da idéia da perfeição. Os artistas, no século XV, cada qual com seu temperamento, cooperavam na ampla pesquisa coletiva; no XVI, a vasta solidariedade inspirada pela consciência de uma tarefa comum e da idade média, é substituído por um particularismo que se manteve até hoje apesar de todas as academias. Monterato nos informa,

Contudo na segunda metade do século XVI, o italianismo penetra nos países-baixos. Em Antuérpia, o editor Pieter Coek van Aelst publicou os tratados de arquitetura de Serlio, Vignola, Palladio e Vitrúvio. A arquitetura tende ao decorativismo e ao pitoresco; a escultura, mais do que a própria arquitetura, passa diretamente do gótico chamejante para o barroco. Corneille Floris, em Antuérpia, e Jacques Du Broeucq na Valônia, se inspiram nos maneiristas. A pintura continua prevalecendo sobre as demais artes. Evidentes são as influências leonardianas. Na segunda metade do século, os centros pictóricos são Antuérpia e Utrecht, que degeneram rapidamente sob a ação do maneirismo da escola romana. Único que escapa à crise, Pieter Brueghel (1524-1569) tira da escola italiana, somente, a disciplina intelectual; seu estilo é um dos mais independentes e originais do gênio nórdico.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> MONTERATO, de Lucas. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A. 2000.

<sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 114.

Assim, diante da expansão renascentista, a principal fase do maneirismo florentino<sup>61</sup>, que abrange as décadas entre 1520 e 1530, quando assume um caráter preponderantemente acadêmico, seu estilo se difunde por toda a Europa adquirindo um reconhecimento universal. Sua arte não é uma negação da origem cortesã, mas uma valorização também do cotidiano do povo simples.

Enfim, pela primeira vez na história da pintura, Alberti<sup>62</sup>, enxergando o quadro como uma espécie de teatro, concebe a idéia de colocar entre a cena pintada e o espectador uma figura de ligação que, voltada para o público e designando o interior da pintura, convida o espectador a observá-la. Esse procedimento, do qual aparecem exemplos na segunda metade do século XV, será mais tarde desenvolvido, principalmente, pelos pintores maneiristas. Portanto, no século XVI, a arte flamenga tornou-se conhecida pela sua técnica requintada e por sua maneira própria de retratar a realidade.

De maneira diversa do Renascimento italiano, mas conscientes das realizações dos florentinos e venezianos, os países do norte da Europa passaram por sua própria revolução artística no século XVI. Muitas das realizações italianas não aconteceriam sem as inovações técnicas dos flamengos, como a invenção da gravura e a utilização da tinta a óleo.

Nesse sentido, não se pode afirmar que a revolução do Renascimento deveu-se apenas às cidades italianas. Para os artistas italianos, reservaram-se as mudanças de concepção estética e de mentalidade, mas, graças às descobertas e inovações técnicas dos países setentrionais, as novas formas de representação propagaram-se por todo o continente.

Muitos dos grandes artistas do norte da Europa viajaram para a Itália para conhecer as realizações dos artistas florentinos e venezianos, como por exemplo, Albrecht Durer e Pieter Bruegel, dois dos maiores artistas setentrionais do período, o último, objeto deste estudo.

A arte nos Países Baixos, especialmente em Flandres, país protestante da Europa que hoje corresponde à Holanda e à Bélgica, porém, trilhou caminhos

---

<sup>61</sup>Maneirismo foi um estilo e um movimento artístico que se desenvolveu na Europa aproximadamente entre 1515 e 1600 <sup>[1]</sup> como uma revisão dos valores clássicos e naturalistas prestigiados pelo Humanismo renascentista e cristalizados na Alta Renascença. No Maneirismo a primeira geração barroca é representada pelos discípulos saídos das escolas de Miguel Ângelo e Correggio e que trabalham em Florença e Parma.

<sup>62</sup>LEON, Battista Alberti. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

diferentes durante a crise da Reforma: a pintura de gênero. Os flamengos, como eram chamados os artistas da região, tinham desenvolvido técnicas de pinturas ricamente elaboradas desde a época de Van Eyck, no século XV. Pieter Bruegel foi o artista mais singular nessa modalidade de pintura, carregando a tradição de Van Eyck a uma nova temática, que surgiu nos anos de crise moral pelos quais passaram os países do norte.

Segundo Delumeau,<sup>63</sup> o Renascimento tem sido muito caracterizado pelas suas realizações estéticas. A partir do século XV, os artistas começaram a mostrar pelas faces humanas, pela paisagem e, de todo modo em geral, pela vida de todos os dias. Esta maior atenção para com a realidade simples significou uma maior conversão intelectual que se afastou um pouco do mundo da essência para se debruçar sobre o universo experimental.

Esse período avançou, pois numa caminhada já claramente traçada pela admiração na antiguidade clássica. Criada pelos humanistas italianos, a noção de uma ressurreição das artes graças a um retorno com Antiguidade foi, seguramente, fecundada e por novas gerações conquistadas<sup>64</sup>. Deste modo, o Renascimento não só atraiu as atenções de toda a sociedade da época como passou a fazer parte da cultura.

De acordo com Raymond Bayer<sup>65</sup> a estética do Renascimento do século XVI é caracterizada pela descoberta do indivíduo. Nessa época não se encontram mais os elementos de uma religião, mas o composto único de elementos físicos, psíquicos e intelectuais. Entre estes indivíduos, o Renascimento pôde distinguir e viu surgir alguns homens que não eram somente manifestações interessantes do *genus homo*, antes neles encarnavam muitos homens: É o homem universal como Dante, Alberti, Leonardo, dentre outros.

Bayer<sup>66</sup> nos informa que século XVI é o século da nova concepção da arte. É importante lembrar que na Idade Média para a arte o ideal é a pintura do santo, precisamente aquele que aniquila o sensual e o animal. Deve obedecer ao código moral e as prescrições jurídicas do artesanato. A arte medieval é anestésica. A preocupação com a beleza pouco existe, a arte visa apenas a utilidade. Os clérigos

---

<sup>63</sup> DELUMEAU, op. cit. p. 152

<sup>64</sup> Idem, ibidem, p. 19

<sup>65</sup> BAYER, op. cit. p.101.

<sup>66</sup> Idem, ibidem, p. 102

protestam contra o embelezamento das igrejas. O artista imita a natureza, mas porque a natureza é um ser vivo de Deus, imitar a natureza é rezar.

O inverso disso é a concepção do Renascimento. Segundo Bayer, a beleza sensual glorifica na sua própria raiz as manifestações mais altas da arte. A vida não é só vida contemplativa, a arte é uma magnificação de todo ser humano. Não é a arte como meio, mas o aparecimento da arte em si, que irá se acentuando a partir do século XVI. O artista é um realizador e um realista. Conquista a representação do mundo com verossimilhança.

A obra *Da Pintura*, escrita por Alberti em 1436<sup>67</sup> contribuiu para um novo pensamento para a época do Renascimento que era transformar a pintura tida como objeto artístico em doutrina de aprendizagem e objeto de estudo. Permitindo que a pintura saísse do campo técnico e caminhasse para o liberal. Na visão do autor um pintor só seria bom se conhecesse a fundo aquilo que está realizando, isso vale também para o pesquisador que utiliza da arte enquanto fonte histórica. Para ele a pintura é mestra de todas as artes, assim afirma,

Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um deus. Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra de todas as artes, ou ao menos não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto – se não me equivoco – tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor<sup>68</sup>.

Para o autor a pintura é muito valiosa e durante o período do Renascimento é valorizada nos estudos de muitas pesquisas que remete a história do passado, ela envolve todas as pessoas e classes, pois é capaz de ativar bons sentimentos. Nas palavras do autor: “A grande obra do pintor é a história”.<sup>69</sup>

*O Tratado da Pintura*, que ocupa uma situação bem à parte e de algum modo privilegiada na obra de Alberti, é uma obra especificamente florentina e resolutamente modernista, marcada pela particularização e pelo concreto de um meio criador, e que representa a teoria da arte viva e contemporânea. Este tratado

---

<sup>67</sup> ALBERTI, Op.Cit. p.112

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p. 137

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p. 112

nasce em Florença, num meio e num momento em que as artes estão florescentes. É a codificação das pesquisas em curso, de um caráter muito quaternista: é a magna carta da pintura italiana do tempo, válida não para toda a pintura. Com efeito, este tratado deve-se em parte, à amizade do autor pelos artistas do seu tempo e ao seu deslumbramento quando chegou a Florença.

Alberti, precursor de Leonardo é o primeiro teórico do classicismo. Marca na história da estética uma encruzilhada muito importante, é uma verdadeira revolução e oposição à estética medieval. A sua estética é uma estética da perfeição. O humanismo encontra nele o primeiro intérprete de um racionalismo de temperamento que identifica o belo e o perfeito.<sup>70</sup> A definição da beleza está muito claramente expressa, dentro de uma conveniência mediata em todas as partes. É a harmonia e a perfeição.

De fato, a arte nos proporciona senão uma espécie de realidade nova a partir do momento em que os elementos colhidos na natureza ou na alma, que nela se reúnem e lhe fornecem a substância ideal para a sua realização. É por isso que um dos atos essenciais da criação artística, aquele que confere à obra uma existência própria e faz dela um organismo estabelecido, é a composição e que nasce do equilíbrio das linhas, das formas, das cores, dos valores, da unanimidade do pensamento orientador ou da sensibilidade animadora, a composição domina sempre a diversidade agitada e confusa de que o artista partiu. Por mais tumultuosa que possa ter sido na origem essa diversidade atinge repentinamente uma ordem em que determina a constituição, o acabamento da obra.<sup>71</sup>

Assim, a obra de arte, que acolhe e transfigura qualquer inquietação humana, não poderá deixar de oferecer o eco, a harmonia, aquele que os procurava e, nessa altura, mostrar-lhe, imperiosamente e com clareza, a equação resolvida numa determinada realização. Daí a necessidade de entender o propósito dos artistas procurarem alcançar na criação das suas obras reproduzirem e, de certo modo, captar a natureza e os seus espetáculos fugidios, fundar uma ordem nova que seria a beleza.

Alberti nos diz que, uma representação verossímil traz a beleza instantânea, ou seja, a arte não comporta a idéia no momento do Renascimento. Portanto, reparos fisionômicos, a observação, o estudo detalhado da obra de arte são bem vindos,

---

<sup>70</sup> BAYER, Op. Cit. p.105

<sup>71</sup> HUYGHE, Op. Cit. p.15

pois a verossimilhança é importante para a realização de uma determinada pesquisa. Conforme escreve: “as coisas que não podemos ver não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça para representar aquilo que se vê”<sup>72</sup>. E era assim, que os renascentistas consideravam a pintura como espelho da natureza. Prossegue o autor,

Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderá apreendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma [...] Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobranceiras, tudo que esteja em conveniência com o riso ou o choro. Por isso é bom aprender da natureza essas coisas e fazê-las bem prontamente, proporcionando ao expectador pensar em muito mais do que realmente vê.<sup>73</sup>

De acordo com Alberti, não se trata de imitar tal qual está exposto na natureza, mas de acordo com a história que está sendo mostrada. Assim, a obra de arte, que acolhe e transfigura qualquer inquietação humana, não poderá deixar de oferecer o eco, a harmonia, aquele que os procurava.

Então, Alberti entendia que um pintor deveria contar história em suas composições, já que este é um intérprete da natureza e representa aquilo que seus olhos vêem. Contudo é a natureza considerada por Alberti a *magistral* dos pintores e dela exalta a beleza.

De acordo com Bayer, esta beleza é fundada na imitação da natureza, é a recreação de organismos ao modo do processo natural. Em suma, afirma o autor: “O organismo da obra de arte é a submissão às leis, é a estética construída sobre um elemento de vida e um elemento de ordem. Com Alberti, o classicismo desponta e o elemento de ordem predomina”.<sup>74</sup>

Percebe-se que Alberti preocupa-se com tudo que se relaciona com a perfeição da harmonia do belo. No Renascimento, os artistas procuram imitar o que a natureza tem de essencial e perfeito. É essa a concepção que prevalece nesta época, e para cujo triunfo colaboraram muitos artistas.

---

<sup>72</sup> ALBERTI. Op. Cit. p. 76

<sup>73</sup> Idem, Ibidem p.122.

<sup>74</sup> BAYER, Op. Cit. p. 106

Verifica-se, no Renascimento, importante mudança na atitude que vinha da Idade Média, em relação à Pintura, à Escultura e à Arquitetura, estas consideradas artes mecânicas, servis.

Esta revolução albertiana é marcada por uma oposição à estética medieval. A obra de arte não é para ele uma peça no sistema do mundo, não é belo útil de Aristóteles e da Idade Média. A arte, ao torna-se disciplina independente, dá origem a uma estética nova, uma passagem para o universal. Encontramo-nos diante da primeira estética do Renascimento.<sup>75</sup>

Alberti reivindicou para a arte a condição da atividade intelectual, antes somente conferida à poesia. Dá-se o reconhecimento das Belas-Artes que se destina a destacar a beleza das formas naturais em obras que solicitem ao mesmo tempo, a visão sensível e a contemplação intelectual. Aqui vamos destacar dentre as principais artes a pintura como meio de analisar a natureza, e na visão do artista transforma sua atividade em obra, a tela pintada permite ver, em sua beleza um pedaço da realidade natural. “A natureza revela-se aos olhos dos que sabem vê-la e, através desse meio privilegiado que a pintura torna visível e inteligível para os outros.”<sup>76</sup> Continua o autor,

Somente a pintura é capaz de oferecer aos sentidos uma tradução sensível, sem erros, da mesma realidade perfeita que os intelectuais aprendem por intermédio dos conceitos gerais do raciocínio. a função da Pintura é paralela à da ciência e da filosofia. Dada a condição especulativa atribuída a essa arte, não deve causar surpresas que artistas tenham tido inimigos da Natureza aqueles que desprezam a Pintura. Platão dizia, ironicamente, que a propriedade da Pintura e da Escultura, para representar os mais diferentes seres, a terra, o céu, os animais, os deuses não era diferentes da propriedade dos espelhos para se refletir tudo que se põe diante deles. Esse poder de criar aparências é assumido realisticamente pelos artistas do Renascimento, no que se refere à função da Pintura.<sup>77</sup>

Assim, o belo e a natureza fundem-se num só ideal na arte do Renascimento, que empresta à Pintura e à Escultura uma dignidade teórica não alcançada na antiguidade.

---

<sup>75</sup> Idem, 1995, PP. 113.

<sup>76</sup> NUNES, Benedito. **Introdução a Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2010.

<sup>77</sup> Idem, 2010. p. 43.

Para Aristóteles a mimese artística é o prolongamento de uma tendência natural aos homens e animais, a tendência para imitar,

Parece haver duas causas e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem a poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer.<sup>78</sup>

Como tendência, a imitação decorre da necessidade de aquisição da experiência. É um meio rudimentar de aprender e de conhecer que pressupõe um exercício intelectual: Não se pode imitar sem imaginar ou comparar. O homem tem a capacidade de imitar através da razão, a qual se manifesta na arte em todos os sentidos.

Segundo Nunes<sup>79</sup> pode-se, comparando as representações artísticas aos temas que elas se relacionam, obter-se uma satisfação proporcional a semelhança da obra com a realidade. Assim, Aristóteles valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Aceita-a com aparência mesmo. Ela não é nem completamente real, verdadeira nem ilusão. Ela é a meio caminho da existência e da inexistência, apoiada nesse termo médio da realidade, que Aristóteles chama verossimilhança.

Nesse sentido, a pintura pode nos auxiliar para analisar uma obra, ver o que o artista tem a dizer na questão da produção e o que tentou passar em relação ao tema escolhido. Tudo isso nos mostra como a arte pode ser entendida, interpretada de outra forma e devemos sim utilizá-la enquanto fonte de pesquisa. A imagem deixa de ser exclusiva da história da arte, e passa a consistir cada vez mais pelo campo da pesquisa na área de História.

Diante desse contexto, a iconografia é condição para a realização de uma determinada pesquisa, ampliando a teoria discutida, dos textos historiográficos que nos informam um relato com a mesma autoridade do texto escrito. Ambos possibilitam várias interpretações do passado. Essa nova estratégia metodológica,

---

<sup>78</sup> ARISTÓTELES, **Arte Retórica e Arte Poética**, tradução de Antonio Pinto de Carvalho, Difusão Européia do Livro, p. 274

<sup>79</sup> NUNES, OP. Cit., p. 40

para a pesquisa histórica, revela certezas e incertezas diante do desafio do objeto estudado.

Hauser,<sup>80</sup> nos apresenta todo um desenvolvimento e predomínio intelectual do renascimento como afirma o autor,

Nossa concepção naturalista e científica do mundo é por certo, em seus aspectos essenciais, uma criação da renascença, mais foi o nominalismo medieval que primeiro inspirou a nova direção de pensamentos em que nossa concepção de mundo tem origem.<sup>81</sup>

Assim, o naturalismo do século XV, é a continuação do período gótico, no qual a concepção individual das coisas já começava a ser manifestadas. O naturalismo do período gótico proporcionou à pintura e à escultura deixar de serem apenas símbolos e passar em adquirir intenção e valor com as representações das coisas do mundo. Independente da influência transcendental dos dogmas eclesiásticos, de forma mais livre, a arte se volta para a valorização da realidade imediata.

Segundo Panofsky, a antiguidade clássica estava já muito distanciada e ao mesmo tempo, muito fortemente presente para ser concebida como um fenômeno histórico. Por um lado, sentia-se uma continuação do gótico. É dessa concepção que os humanistas nasceram com uma insistência sobre os valores humanos e na aceitação dos limites humanos, resultando na responsabilidade e tolerância.

O humanismo, portanto, rejeita a autoridade, mas respeita a tradição, passa a vê-la como algo real,

A idade média aceitou e desenvolveu mais que estudou e restaurou a herança do passado. Copiou as obras da arte clássica e usou Aristóteles e Ovídio do mesmo modo que visou e copiou as suas obras dos contemporâneos. Não fez nenhuma tentativa de interpretá-la de um ponto de vista arqueológico, filosófico ou crítico, em suma de um ponto de vista histórico.<sup>82</sup>

Isso porque, era possível considerar a existência humana com seus valores. Desse modo, as humanidades alargaram em cultura em que seu conceito histórico baseia-se, nas categorias de espaço e tempo. Os registros, por exemplo, têm que

---

<sup>80</sup> HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>81</sup> (Idem, 1998, p. 273).

<sup>82</sup> PANOFSKY, Erwin, Op. p. 22.

serem datados, localizados e interpretados, ou seja, no trabalho prático, somos levados a interpretar muitas obras de arte. Mas, o que é uma obra de arte? Panofsky define da seguinte maneira,

A obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada, ou para usar uma expressão mais acadêmica, de ser experimentada esteticamente [...] Mas a obra de arte tem significação estética [...] <sup>83</sup>

Pode-se então, apreciar esteticamente todo o objeto, seja ele natural ou feito pelo homem. A interpretação depende do olhar, da intenção de quem vê. No caso de uma obra de arte, o interesse na idéia é equilibrado, ela é um objeto construído pelo homem que pede para ser observado, não apenas com a sensibilidade natural do espectador, mas também com a sua bagagem cultural. No caso do historiador, este precisa descrever as particularidades estilísticas com intenções de produzir ou aperfeiçoar determinados conhecimentos. Fazendo isso, contribuirá para a historiografia.

Para Baxandall<sup>84</sup>, em “*O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença,*” privilegiam-se os fatores sociais com a história da arte os quais agem sobre a percepção. Ele apresenta que é possível estudar o cotidiano por meio da imagem. A passagem abaixo mostra a relação produção/recepção que presidia a realização de uma pintura na Renascença,

O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. Quaisquer que sejam seus talentos profissionais de especialista, ele mesmo faz parte dessa sociedade para a qual trabalha, e compartilha sua experiência e hábitos visuais. <sup>85</sup>

As representações, portanto, decorrem da ação coletiva dos atores sociais. Uma pintura pode ter significados diversos, dependendo dos usos e contextos em que estão inseridos as obras e os usuários. Dessa forma, as pinturas adquirem seu significado, sendo por este motivo, segundo Baxandall, possível realizar pesquisas utilizando-as enquanto fontes.

---

<sup>83</sup> (Idem, 1991. p. 30).

<sup>84</sup>BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente** – pintura e experiência social na Itália da renascença, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

<sup>85</sup> BAXANDALL. Op.cit.p. 48

Ainda no que se refere às imagens, Paiva<sup>86</sup> nos afirma que as leituras das imagens são sempre realizadas no presente em direção ao passado, isto é, ler uma imagem é sempre um exercício que pressupõe valores, problemas, inquietações e padrões do presente em relação às épocas em que elas foram fabricadas. Momento em que, muitas vezes, não existia essa compreensão de mundo ou eram muito diferentes no tempo de seus produtores.

Muitos pesquisadores têm se utilizado de pinturas como fontes, por exemplo, podemos citar: Schmitt, George Duby, Edgard Wind, entre outros que desde os últimos anos vêm contribuindo com esse eixo teórico-metodológico de pesquisa.

De acordo com Paiva<sup>87</sup>, o uso da imagem proporciona novas reflexões metodológicas. Nesse sentido, a iconografia não se esgota em si mesma, ou seja, sempre há muito a ser apreendido daquilo que podemos ver ou enxergar. Sempre há silêncios, lacunas, códigos que precisam ser compreendidos. Daí a importância de trabalhar com as imagens enquanto fontes, pois quando questionadas, interrogadas, elas nos apresentam respostas diante do objeto em estudo.

Para Jean-Claude Schmitt<sup>88</sup>, as imagens mais comuns podem representar muito bem as tendências mais profundas da cultura de uma sociedade, e, portanto, representam excelentes fontes para o historiador no sentido que elas revelam um mundo vivido de uma relação social, assumindo um lugar importante junto às fontes escritas e orais.

Nesse contexto, as imagens selecionadas de Bruegel dão acesso à visão material contemporânea daquele mundo. As imagens possibilitam ao historiador ler nas entrelinhas observando detalhes pequenos, mas significativos. Assim, entendemos que imagens podem nos fornecer valiosos testemunhos que a escrita ou a oralidade não o podem, na maior parte das vezes por um distanciamento da época retratada.

Portanto, as pinturas diante do que foi exposto são importantes fontes de pesquisas, portadoras de vastas representações simbólicas que nos remetem ao passado, de um dado período. Diante desse contexto se faz necessário nos entregar

---

<sup>86</sup> PAIVA, Op. Cit. P. 12.

<sup>87</sup> Idem, ibidem, P.12.

<sup>88</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

na busca dos mínimos detalhes que possam indicar os aspectos que se relacionam com a sua produção e problematizá-la como parte de um contexto.

## CAPÍTULO II – VIDA, COR E ALEGRIA: BRUEGEL E AS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES POPULARES.

### 1. Bruegel e a sua obra

Sabemos que a imagem ao ser lida é reconstituída a cada época, a ela se atribui um conjunto de detalhes com novos significados. Por isso as imagens podem despertar interesse em cada momento histórico, de acordo com a apropriação que se faz delas. Entendemos que a partir das pinturas de Bruegel podemos ler, portanto, o tempo histórico ou pelos menos a porção dele que pretendemos pesquisar.

Para realizarmos um estudo envolvendo a arte e a história, escolhemos o período renascentista flamengo, caracterizado pela pintura de gênero, e cujas pinturas foram escolhidas para esta pesquisa. Imagens em que os artistas procuravam pintar cenas inspiradas na vida cotidiana. Bruegel foi um dos artistas dos Países Baixos que através de suas pinturas apresentou a sua interpretação da realidade. Por isso, mostramos, no decorrer do texto, questões do contexto histórico cultural do Renascimento.

Nesse sentido, se faz necessário apresentar um trecho da vida e obra do artista flamengo Pieter Bruegel<sup>89</sup>, o que contribui na análise histórica que realizamos. Atente-se, todavia, o que trazemos aqui se limita àquilo que ficou registrado. Uma vez que no século XVI os registros de estado civil não existiam e os registros de batismo constituíam uma exceção, não se pode precisar exatamente nem o ano, nem o local de nascimento (nem mesmo a grafia do nome do pintor), embora se calcule que Bruegel tenha nascido entre 1515 e 1530 em Brenda ou numa aldeia próxima, no Brabante Setentrional.<sup>90</sup> Nada se sabe sobre a sua escolaridade ou formação enquanto artista. Bruegel não deixou de igual modo, quaisquer cartas ou documentos escritos, sendo que praticamente toda a informação que permanece sobre o pintor provém da sua breve biografia no famoso *Schilder-Boeck* (Livro de Pintores), de Carel van Mander, publicado em 1604, trinta e cinco anos após a sua morte.

---

<sup>89</sup> SOUZA, Op. Cit. p.05

<sup>90</sup> HAGEN, Rose-Marie e Rainer Hagen. *Bruegel: A Obra de Pintura*. Köln: Taschen, 2004. P. 15.

No entanto, apesar da escassez de conhecimento documentado sobre o pintor isso não impediu o surgimento por parte de estudiosos sobre a vida e obra de Bruegel. Uma série de especulações e hipóteses infundadas acerca da sua vida, profissão e amizades. Hagen<sup>91</sup> refere ainda que em 1551 o nome de “Peter Brueghel<sup>92</sup>” surge, pela primeira vez, preto no branco quando o pintor é recebido como mestre na Guilda de São Lucas em Antuérpia. Dado que os novos mestres tinham usualmente uma idade compreendida entre os 21 e 26 anos.

É-nos informado que o pintor viveu nas cidades flamengas durante o Renascimento cultural europeu. Sendo ele considerado o maior dos mestres flamengos da pintura de gênero, nas pequenas aldeias rurais do norte europeu. Segundo pesquisadores, há poucos relatos sobre a sua vida. Sabe-se que começou estudar com Pieter Coecker, pintor e desenhista de tapeçarias, de quem posteriormente tornou-se genro e discípulo. É de realçar que foi no século de Bruegel que se explorou a superfície terrestre, se desenhou um novo mapa do Céu, se estudou o corpo humano e se catalogou o mundo.

As conquistas científicas possibilitaram aos autores do período renascentista um maior questionamento metafísico e recursos para sua criação. Esse novo mundo, caracterizado como humanista e estimulado pelo desenvolvimento das navegações e do mercantilismo, destaca a figura do homem conquistando os mares e procurando despertar sua potencialidade como ser central do mundo.

O final do medievo com suas crises e desarranjos representou o surgimento de novos tempos, a Modernidade. O pensamento de um novo mundo baseou-se nas doutrinas greco-latinas, na redescoberta da arte e da literatura com retomadas de valores os quais culminaram no Renascimento. A arte evidenciava tal mudança: desde os retratos, com minuciosos detalhes, de Jan van Eyck, a emoção evidente nas gravuras de Durer, até os corpos contorcidos e a pintura de Bruegel, a arte foi uma maneira de explorar todas as formas de vida conhecida na terra.

A vida de Bruegel e a sua obra guardam interrogações e paradoxos que ao longo do tempo voltam a ser questionado. Foi um dos primeiros pintores a ter sua

---

<sup>91</sup> Idem, ibidem. P. 29.

<sup>92</sup> Pieter Brueghel, conhecido como Pieter Bruegel, "O Velho" (para distingui-lo de seu filho mais velho), foi o primeiro de uma família de pintores flamengos. Assinou como Brueghel até 1559, ano em que retirou o "h" do sobrenome, como viria a acontecer também com seus filhos.

biografia escrita por um contemporâneo, mas as lacunas e imprecisões do trabalho ocupam mais espaço que as certezas. No entanto,

O aqui e o agora que definem o sentido de sua obra ganham plena existência quando o pintor se propõe a narrar os episódios e as situações de vida cotidiana, com uma preocupação de fazer inveja a um botânico do século XIX. Tendo vivido durante o pleno florescimento renascentista das cidades flamengas, o universo que elegeu para seus quadros foi, porém, o das aldeias rurais e sua cultura marcadamente medieval. Por isso, o que de mais seguro se pode dizer da arte de Pieter Bruegel é que ela constitui o derradeiro – e magnífico – testemunho de um mundo em vias de desaparecimento. Um testemunho que concilia o real e o fantástico, o cotidiano vivido e o imaginário temido.<sup>93</sup>

Tem-se, então, que nosso autor vivendo em pleno renascimento afasta o olhar para contextos dele distantes. São as formas de uma medievalidade tardia que ainda tonificam as aldeias rurais a que Bruegel dará cor. A época de Bruegel foi, em larga medida,

“uma idade dourada para intelectuais, filósofos e cientistas. Para o norte dos Países Baixos este século foi um período de crescimento em todos os domínios: são empreendidas viagens a países desconhecidos e o comércio internacional floresce; no entanto, o sul dos Países Baixos a Flandres, onde Bruegel terá residido, é assolado por uma conturbada reforma política e religiosa. Embora o pintor tenha vivido esses acontecimentos de muito perto, ignora-se se, e a que ponto, participou ativamente na resistência organizada contra o domínio católico dos espanhóis: “Bruegel conservava uma atitude distante e crítica”<sup>94</sup>

Ainda de acordo com Hangen<sup>95</sup>, na altura em que Bruegel fazia a sua aprendizagem, o seu mestre Pieter Coecke pintava em Bruxelas, embora mantivesse contatos com Antuérpia, onde tinha anteriormente trabalhado. Pieter Coecke é um artista cujo enorme prestígio nessa época dificilmente se consegue

---

<sup>93</sup> GÊNIOS da Pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1969. V.8. p. 3

<sup>94</sup> HANGEN, Op. Cit. P. 11

<sup>95</sup> Idem, ibidem, P. 11.

compreender. Poucas das suas pinturas chegaram até nós, sendo por isso talvez difícil julgá-lo honestamente, mas, nesses desenhos de cenas religiosas, como: passagens da Bíblia, os quais ainda existem em gravuras, o vigor e a força da composição foram destruídas pelas suas tentativas grosseiras de reproduzir a figura ideal segundo cânones da renascença italiana, no seu apogeu, e especialmente segundo Rafael. Os mais interessantes dos seus desenhos ainda existentes são, de longe, a série de xilogravuras com relato de uma viagem que fez a Constantinopla, as quais foram publicadas por sua viúva. Nesta serie, o gosto pelos incidentes animados e por indumentárias exóticas encontram um reflexo no trabalho de Bruegel.

Os historiadores da arte E. H. Gombrich<sup>96</sup> e Arnold Hauser<sup>97</sup> comentam em suas obras sobre a inovação artística no Norte. Consideram que nos países do Norte os artistas começaram a pintar imagens buscando refletir a “vida real”, pois estavam menos preocupados com a harmonia e a beleza. No entanto, apesar das inovações de Jan Van Eyck, as regras matemáticas da perspectiva, o conhecimento da anatomia científica e o estudo dos monumentos romanos ainda não estavam presentes entre aqueles artistas.

Nos países do Norte os pintores, assim como os escultores, sentiam necessidade de entender os novos princípios de arte, para posterior utilização. Entre esses pintores podemos citar os alemães Albrecht Dürer (1471 – 1528) e Lucas Cranach (1472 – 1553).

O domínio da ciência e do conhecimento da arte clássica manteve-se por algum tempo na posse exclusiva dos artistas italianos da Renascença. Mas a vontade apaixonada de criar uma nova arte, que fosse mais fiel à natureza do que tudo o que fora visto até então, inspirou também os artistas da mesma geração no Norte.<sup>98</sup>

Os Países Baixos no século XV produziram pintores que eram famosos em toda a Europa, como: Jan van Eyck (1390? – 1441), Rogier van der Weyden (1400? – 1464). Esses artistas geralmente encontravam-se no intervalo entre os velhos métodos da arte gótica e os novos métodos da arte renascentista. Souza<sup>99</sup>,

---

<sup>96</sup> GOMBRICH, op. cit. p.176.

<sup>97</sup> HAUSER, op. Cit. P. 412.

<sup>98</sup> Idem, ibidem, p.176.

<sup>99</sup> SOUZA, Op. Cit. P. 8.

exemplifica, explicando que em alguns quadros era possível encontrar a tradição de Jan van Eyck, assim como habilidade na perspectiva científica, familiaridade com a arquitetura clássica e domínio do jogo de luz e sombra, ou seja, conhecimentos de realizações italianas.

Em 1551, Bruegel inscreve-se na Guilda de São Lucas e trabalha em um ambiente de muitas trocas culturais.<sup>100</sup> No ano seguinte, viaja pela França e Itália pintando paisagens dos Alpes. Teve forte influência na obra de Hieronymus. Sobre a relação de sua parceria com Hieronymus (Jerônimo) Cock, o autor Muhlberger nos informa o seguinte,

Hieronymus um ativo editor de Antuérpia, contratou Bruegel para fazer a sua tipografia dos Quatro Ventos, desenhos que seriam transformados em gravuras.<sup>101</sup> Bruegel produziu um desenho após outro e as gravuras difundiram o trabalho do artista por todos os cantos. Mesmo depois de 1563, quando se mudou para a Antuérpia sua sociedade com Cock continuou. Neste período Bruegel também produziu suas melhores pinturas.<sup>102</sup>

Bruegel criou uma pintura narrativa, documentando os costumes da época, tornando-se um dos mais representativos pintores flamengos do cinquecento (1500-1599) do Renascimento<sup>103</sup>. Seus filhos, Pieter (o jovem) e Jan, seguem o exemplo do pai, tornam-se pintores. Os historiadores da arte o chamaram de “o velho” para diferenciá-lo do filho. Seus contemporâneos achavam cômicos seus quadros e o chamava “o engraçado”.

Cada imagem que observamos de Bruegel nos conduz uma aventura na busca de detectar os elementos que nos permitam perceber a historicidade representada iconicamente.

Em Roma, produziu a sua primeira obra assinada e datada, *Cristo e os apóstolos no mar de Tiberíades* (1553) e voltou para Antuérpia. Nos anos seguintes, continuou desenhando paisagens. Segundo Hauser, “os artistas do Renascimento não representavam uma descrição da realidade em geral, mas

---

<sup>100</sup> MUHLBERGER, Richard. **O que faz de Bruegel um Bruegel?** Tradução: Valentina Fraíz - Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 11.

<sup>101</sup> Gravura é um tipo de impressão no papel de uma imagem talhada em placa de metal.

<sup>102</sup> MUHLBERGER, Op. Cit. p.11

<sup>103</sup> HAUSER, Op. Cit. p. 412.

consistentes da intencionalidade, sua versão, sua interpretação da realidade”<sup>104</sup>. Pelas características de suas obras em retratar paisagens do campo, Bruegel foi também chamado de “camponês”. Nesse sentido, Hauser analisa esse aspecto da obra chamando nossa atenção para o fato de:

As pessoas caíram em um erro imaginar que uma arte que retrata a vida de pessoas simples, destina-se também a pessoas simples, quando na realidade ocorre o oposto. Usualmente, só as camadas das sociedades conservacionistas buscam na arte uma imagem de seu próprio modelo de vida, o retrato do seu ambiente social. As classes oprimidas lutam por ascender, desejam ver as representações de vida que elas próprias consideram ideal que pretendem atingir, mas o gênero de condições de que estão tentando se libertar. Somente, enquanto as pessoas superiores vêm com sentimentalismo a vida simples.<sup>105</sup>

Essa acepção apresentada por Hauser desconstrói o idealismo sobre a vida do homem simples, de condição social subalterna. Choca-se com algumas leituras antropológicas contemporâneas que vêem a transformação das tradições populares enquanto devendo ser evitadas, na defesa de uma “essencialidade identitária” daquilo que é classificado como popular. É também com essa compreensão que Bakthin<sup>106</sup> vai discorrer sobre a relação dos escritores eruditos com a cultura popular. Argumenta que,

Existiram variedades da literatura cômica, como por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. Seus autores deviam possuir seguramente certo grau de instrução – em alguns casos muito elevados... A literatura cômica popular em língua vulgar era igualmente rica e diversificada ainda. Nelas encontramos escritas, análogos à paródia sacra, canções de Natal, lendas sagradas, etc.<sup>107</sup>

Devido a sua predileção por pintar a vida no campo e frequentemente os camponeses, Bruegel foi associado ao ambiente rural. Também a sua arte, segundo

---

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*. p. 412.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 412.

<sup>106</sup> BACKTIN, op. Cit. p.11.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

Hauser<sup>108</sup> não se destinava ao campesinato, mas aos níveis superiores ou aos meios urbanos da sociedade. Além disso, há divergências quanto à classe social do pintor. Não se sabe, assim, se ele estaria retratando as classes mais baixas sob o ponto de vista de quem a elas pertencia ou se as pintava sob a ótica daquilo que as classes dominantes compreendiam sobre o campesinato e o seu meio.

Para Gombrich<sup>109</sup>, esse é um equívoco comum confundir a obra com o artista. Quando queriam mostrar a estultice da espécie humana, os artistas muitas vezes optavam pela vida humilde como tema. Nesse sentido, surgiram algumas indagações a esse respeito: Quem era o destinatário de Bruegel? Isso interferia na escolha de seus temas?

Os trabalhadores e as pequenas burguesias obtiveram êxito não só no teatro popular, mas também na arte de Bruegel, em que são representados a partir da iconografia que traz várias situações destes, com ênfase ao mundo dos camponeses.

De acordo com Hauser<sup>110</sup>, foram demonstrados em suas telas de camponeses os primeiros sinais de interesse pela vida no campo. A vida da gente simples alocada em ambientes rurais era vista com curiosidade pelos círculos da classe alta, no ambiente da cidade. Nessas representações da vida cotidiana, da gente humilde, a classe dominante expressava certo desprezo diante da realidade das pessoas. Porém Hauser, afirma: “Que os interessados nas telas de Bruegel terão pertencido também às classes abastadas e às classes mais altas”.<sup>111</sup>

A ambiguidade e as divergências de interpretações a respeito das origens sociais de Bruegel são frequentes desde os primeiros escritos realizados ao seu respeito, atribuídos a Carel van Mander (Século XVI - Amsterdã). Foi van Mander, por exemplo, quem primeiro caracterizou Bruegel como um camponês e, assim, um membro da mesma classe das figuras amplamente representadas em suas obras. No entanto, nos próprios relatos de van Mander, essa afirmação entra em contradição quando o autor informa que Bruegel teve de se disfarçar de camponês quando ele assistia a festivais e feiras camponesas. Nas interpretações possíveis a respeito do paradoxo apresentado no texto de van Mander, alguns autores

---

<sup>108</sup> HAUSER, Op. Cit. p. 413.

<sup>109</sup> GOMBRICH, op. cit. p. 299

<sup>110</sup> HAUSER, op. cit. p. 413

<sup>111</sup> Idem, Ibidem. p. 413

contemporâneos apontam uma das razões que teriam impulsionado tais contradições.<sup>112</sup>

Por outro lado, é aceito que o outro posicionamento colocado por van Mander, de que Bruegel apenas se vestiria como camponês para que fosse possível a apreciação em primeira mão dos modos de vida e costumes populares mais comuns na região da Antuérpia. Ainda que não haja o consenso quanto à origem social de Bruegel, é sabido que, de uma forma ou de outra, o pintor voltava com grande frequência seu olhar ao mundo físico do camponês, sejam por meio de uma grande habilidade de ver essas classes sociais sob uma perspectiva distinta da sua própria classe, seja por ter a ela pertencido, ou seja, o nosso autor selecionou em sua pintura aquilo que dedicou atenção e observou.

Percebemos que no século XVI as realizações e invenções dos artistas italianos começaram a ser conhecidas por artistas do Norte. Através da estampa calcográfica e da arte da xilogravura. Nesse contexto, a arte renascentista italiana pôde ser conhecida em diversos países europeus, assim como as idéias artísticas do Norte. Muitas realizações dos artistas italianos nos chamaram a atenção sobre aquela região: descoberta da perspectiva científica, conhecimento de anatomia e a representação perfeita do corpo humano, como também o conhecimento das formas clássicas de construção.

Entre 1551 e 1553, Bruegel viajou pela França, Suíça e Itália, percorrendo estradas pouco trilhadas por viajantes. Sua admiração pelos Alpes foi registrada em uma série de desenhos e, mais, tarde, ele fez da pintura de paisagens uma de suas especialidades. Segundo Richard Muhlberger<sup>113</sup> durante essa viagem Bruegel aprendeu com todos os detalhes finamente trabalhados. Essa habilidade foi útil para encher as cenas de gente, o que se tornou uma das suas marcas registradas.

O livro “Obras Primas de Bruegel”<sup>114</sup> aborda que embora mais tarde Bruegel tenha utilizado conhecimentos adquiridos quando de sua ida a Itália, em desenhos para gravuras publicadas por Cock, não é certo que esse tivesse sido o objetivo da viagem. Como constantemente relembra Van Mander<sup>115</sup> aos seus leitores, visitar à

---

<sup>112</sup> CABRAL, Arthur Simões Caetano. **A Sociedade do Século XVI e a pintura renascentista flamenga**. Agosto, 2012. Disponível em: [anagrama@usp.br](mailto:anagrama@usp.br). Acesso em 23/07/2013 às 16h33min. p. 1- 10.

<sup>113</sup> MUHLBERGER, OP. Cit. P. 8.

<sup>114</sup> SOUZA, Op. Cit. P.5.

<sup>115</sup> Idem, Ibidem. P. 5.

Itália era apenas uma etapa necessária ao treino de um jovem artista. A reação de Bruegel a Itália foi profunda, ainda que seletiva tal como se esperaria de um artista.

Isabel Souza em seu livro “Obras Primas de Bruegel” nos coloca que enquanto Pieter Coecke ficou completamente subjugado por aquilo que tinha observado e passou o resto de sua vida de artista tentando igualar as composições e temas do apogeu renascentista, e enquanto Martin de Vos, um artista de Antuérpia, da própria geração de Bruegel, que viajara durante algum tempo com ele pela Itália, formulou as suas próprias versões, curiosas e híbridas, dos modelos do auge da renascença italiana, Bruegel aproveitou, do seu estudo da pintura italiana, somente aquilo que lhe era necessário para revigorar a tradição pictórica holandesa. E esse estudo só começou a produzir realmente um efeito significativo na sua obra alguns anos após o seu regresso.

De acordo com Isabel Souza,

Em 1553 Bruegel encontrava-se em Roma, onde conheceu e colaborou com Miguel Ângelo em pequena escala. Clovio trabalhara para todos os grandes mecenas romanos dessa época e, embora trinta anos mais velho do que Bruegel, tinha uma ótima opinião acerca do jovem artista flamengo e possuía algumas pinturas e desenhos de Bruegel. No inventário de Clovio, de 1578, surgem três temas de particular interesse: uma visita de Lião e aguarela, confirmando-se a idéia de Van Mander, segundo a qual Bruegel viajara para a Itália através de França, uma pequena construção *da torre de babel*, em marfim, e uma miniatura, feita por Clovio, pintada em colaboração com Bruegel que nesses primeiros tempos dedicara-se a representar paisagens – os seus primitivos desenhos são paisagens, sendo também uma paisagem o seu primeiro quadro assinado e datado (1553) e seria razoável supor que, nessa colaboração com Clovio, fosse ele quem tivesse pintado a paisagem e o italiano as figuras<sup>116</sup>.

Contudo, ainda em 1553, Bruegel se estabeleceu em Antuérpia e dez anos depois mudou para Bruxelas permanentemente. Por sua indescritível personalidade, salienta-se Peter Bruegel, “o velho”, para distingui-lo de outros membros da dinastia. Desde 1559 ele largou o “h” de seu nome e assinatura. Em 1559, também iniciou suas pinturas de cenas populares, com tal vitalidade que é possível constatarem nos seus quadros além da predileção por paisagens, como comentamos antes. Como

---

<sup>116</sup> SOUZA, Op. Cit. p. 06.

também “pintou um realce da vulgaridade, expondo fraquezas e loucuras humanas”<sup>117</sup>.

Esse tipo de obra lhe trouxe muita fama, não abandonando, no entanto, o seu interesse pela cultura popular. Tornou-se o mais representativo pintor flamengo do século XVI, e o primeiro artista ocidental a pintar paisagens para as suas próprias razões e não como pano de fundo histórico da pintura.

De acordo com Muhlberger<sup>118</sup>, a razão da mudança de Bruegel para Antuérpia foi o seu casamento. Na época, Bruegel era conhecido pelo seu talento. Até o final dos seus dias, ele recebeu encomendas dos ricos poderosos de Antuérpia, Bruxelas e outras partes dos Países Baixos.

Talvez mais importante para o prestígio de Bruegel tenha sido a mulher de Coecke, Mayken Verhulst Bessemers, pintora de aquarela sobre a tela. Este tipo de pintura, que tinha florescido na sua cidade natal, Malines, fornecia um substituto de tapeçarias mais dispendiosas. Foi ela, provavelmente, quem ensinou esta técnica a Bruegel, que a utilizou na *Adoração do reis magos* (Bruxelas). Bruegel casou, mais tarde com a filha de Coecke, e segundo Van Mander, Mayken Verhulst teria ensinado essa técnica de aquarela a seu neto, Jan Bruegel.

Bruegel regressou ao seu país natal através dos Alpes, e o itinerário da sua viagem pode ser grosseiramente indicado ao longo de uma série de desenhos dos Alpes. Estes não foram esboçados no local, mas são antes “paisagens construídas”, combinando elementos verídicos num tom idealizado. Em 1555, de regresso a Antuérpia, começou a trabalhar para Cock na série *vastas paisagens*, na qual reformulou grande parte do material recolhido durante à viagem. Van Mander fez um comentário jocoso:

Bruegel desenhara tantas vistas da natureza nas suas viagens que até se dizia que, quando viajara através dos Alpes, engolira todas as montanhas e rochedos e lançara-os depois do seu regresso, nas telas e nos painéis, visto ser capaz de representar a natureza tão fielmente, aqui como nos outros trabalhos.<sup>119</sup>

Bruegel, quando do seu regresso da Itália, voltara-se primeiramente para Bosch, para a tradição gráfica da Holanda. Depois, na década profundamente

---

<sup>117</sup> HAUSER, Op. Cit. p. 415.

<sup>118</sup> MUHLBERGER, op. Cit. P. 11.

<sup>119</sup> SOUZA, op. cit. P.07.

inovadora de 1560, na sequência de um estudo da pintura italiana, produziu, já tardiamente, uma série de obras-primas monumentais, que, pela sua profunda síntese da tradição gráfica flamenga e dos ideais do renascimento italiano, no seu esplendor, representam a maior realização da pintura holandesa do século XVI. O movimento estilístico atingira o auge, dado que a técnica de Bruegel se desenvolvera com aspectos diferentes da tradição italiana.

Enquanto os artistas renascentistas da Itália usavam a paisagem como um pano de fundo para a cena principal, Bruegel fazia o contrário, para ele a paisagem era tão importante quanto os outros personagens, e o artista a descreve procurando aproximar o possível da realidade, sem artifícios, evitando alterar o que via na natureza, ao contrário dos italianos que a representava buscando equilíbrio e harmonia. Atentemos, porém, aos contrastes geográficos dessas regiões e, portanto, a influência de cores, luzes e relevos diferentes apresentados nos quadros, não somente como representação, mas, como também no recorte de perspectiva.

Além de mostrar através da pintura os fatos do cotidiano do povo flamengo, Bruegel também procurou exprimir através dos seus quadros o que os homens pensavam, sentiam ou imaginavam, trabalhando com temas ligados ao imaginário do povo flamengo.

Entre os temas pintados por Bruegel, destacam-se a série dos *setes pecados capitais* (1557). No final de 1550, deu início a uma série de grandes painéis com cenas da vida rural flamenga, como “Provérbios Flamengos” de 1559, “Combate entre Carnaval e a Quaresma” (1559) e “Jogos Infantis” (1560). Obras representando a cultura camponesa em suas atividades ao longo das estações da neve (1560). Porém, neste trabalho estabelecemos um recorte para análise das obras que remetem as manifestações culturais que lembram a vida cotidiana do camponês, aqueles em que consideramos que o pintor dedicou atenção à cultura popular.

Em outros temas encontramos a avareza, a luta do bem contra o mal, destacando figuras de monstros, morte e fartura, dentre outros presentes na obra de Bruegel. Estes temas são encontrados respectivamente nas obras: “Margarida, a Louca” (1562), “A Queda dos Anjos Rebeldes” (1562), “O Triunfo da Morte” (1562-63) e “O País da Cocagna” (1567). Ao pintar temas religiosos como a obra *A Adoração dos Magos* (1564), o ambiente continuou sendo o meio rural flamengo, as

figuras são envelhecidas pela subnutrição e pela doença. O interesse de Bruegel se voltou à sociedade flamenga de seu tempo, e é este um dos motivos que nos leva a tomar suas obras como documentos que nos permitem conhecer esta sociedade. Bruegel morreu no auge da sua produtividade, aos 44 anos de idade, em Bruxelas.

Originalidade é o fator que permeia toda a obra de Bruegel em meio ao universo de produção da sua época. O artista não só representou a sagrada família e outros ícones antigos e valorizados, como pessoas vulgares em cenários cotidianos, como também, deliberadamente, reorganizou, redimensionou cenários e ações cotidianas, assim como itens culturais familiares. Bruegel foi, igualmente, o primeiro pintor a retratar a vida das pessoas comuns no Flandres, no século dezesseis, em linguagem pictórica

Além disso, os quadros de Bruegel em que figuram agricultores não possuem um carácter didáctico como era costumeiro no século XVI; o pintor queria apenas retratar a alegria da vida campestre. Pode-se, portanto, contemplar que o pintor seiscentista criou arte “auto-suficiente”, algo que era impensável no seu tempo, mas que, mais tarde, caracterizou a arte renascentista.

Precisamente a capacidade de transpor em linguagem pictórica o mundo envolvente, de retratar pessoas comuns, de reinventar o quotidiano e de secularizar o sagrado seduz pesquisadores em todas as épocas.

É de referenciar que, como Hagen menciona, apenas no século de Bruegel é que a pintura paisagística se iniciou, de fato, a impor-se. Segundo o autor, apenas uma ou duas gerações antes de Bruegel surgiu a paisagem enquanto panorama, para deleite do olhar.

De fato, para se apreciar plenamente o olhar do artista, as paisagens de Bruegel, tão diversas, têm de ser vistas em conjunto e comparadas, já que, nas palavras de Hagen:

Ninguém, antes dele, traduziu de forma tão convincente as transformações da natureza no decurso das estações. Ninguém, antes dele (nem, talvez, depois dele), pintou a natureza com tantas formas e de uma maneira tão desprovida de sentimentalismo<sup>120</sup>.

Contudo, para serem bem entendidas as pinturas de Bruegel devem ser abordadas por ângulos diferentes, como mostra Hauser,

---

<sup>120</sup> HANGEN, Op, Cit. P. 65.

Seu naturalismo simbólico que marca o início da arte moderna, subtende como revogação absoluta da homogeneidade homérica, o divórcio fundamental de propósito e existência, Deus e o mundo<sup>121</sup>.

Nas obras sobre camponeses, é comum a presença de crianças. Bruegel parecia ser muito natural na realidade que pretendia mostrar, ou seja, uma descrição da realidade no geral. Toda a sua obra, segundo Hauser<sup>122</sup>, pode ser resumida na seguinte epígrafe: “Como eu a vejo.” Essa é a novidade que se caracteriza na obra do autor.

Acerca da obra de arte enquanto representação a partir de que se pretende identificar o lugar sócio-econômico do autor, Hauser chama a atenção para:

[...] só as camadas da sociedade de sentimento e pensamento conservador procuram, na arte uma imagem da sua própria maneira de viver, o retrato do seu próprio mundo social. As classes oprimidas e que lutam pela sua ascensão social, desejam ver a representação de condições de vida que encaram como um ideal a atingir, mas não a espécie de condições de que estão tentando libertar-se. [...] Provou-se que os seus quadros rurais tiveram origem na cultura palaciana. Os primeiros indícios de interesse pela vida rural, como assunto de arte, observaram-se nas cortes [...]. A vida da gente simples do campo e da classe trabalhadora foi considerada [...] como uma curiosidade, qualquer coisa de estranho e de exótico [...]<sup>123</sup>

Portanto, a julgar pelo que afirma Hauser, a obra de Bruegel teria tido um destinatário distinto daquilo que ela representava e que o pintor, também, poderia não pertencer ao ambiente camponês que destaca.

Em algumas de suas obras Bruegel pinta as pequenas aldeias rurais, fornecendo-nos documentos iconográficos que permitem acenar representações da cultura camponesa no século XVI no norte da Europa. Mas, é importante destacar que seus quadros ao tempo em que nos permitem conhecer o cotidiano dos camponeses por eles representados podem servir para acessar sua concepção de mundo, seus ideais expressos em formas de pinturas.

Nesse contexto, as pinturas de Bruegel levam o observador para o mundo da cultura popular, nos colocando em face de cenas com camponeses, evidenciados

---

<sup>121</sup> HAUSER, op. Cit. P. 411.

<sup>122</sup> Idem, ibidem, p. 412.

<sup>123</sup> HAUSER, Op. Cit. p. 524-525.

como infatigáveis trabalhadores do campo que aravam a terra, festas de casamento de pessoas comuns em que são apresentados detalhes que remetem ao vestuário, alimentação, modos, etc. Bruegel mostrou alegres festividades em algumas de suas pinturas mais famosas, porém outras imagens feitas por ele indicam que a fome, doença e a pobreza constantemente afetavam a população.

De acordo com Souza, o pintor freqüentava festas populares como casamentos e bailes, tendo a oportunidade de conhecer a “gente do povo, as multidões coloridas e barulhentas que iriam povoar seus quadros futuros: camponeses, mendigos, bêbados, soldados, boêmios, bruxas, bufões e mascarados”<sup>124</sup>.

No entanto, a região da Europa onde Bruegel viveu conhecida por Países Baixos, estava sob o domínio da Espanha. Ter um rei estrangeiro provocava muita agitação, assim como as lutas das novas religiões protestantes tentando ganhar espaço naquela região. Tudo isso foi fonte de temas que brotavam desses conflitos comuns nas pinturas de Bruegel, mas podem passar facilmente despercebidos, porque as imagens do artista são ilusoriamente simples.

Os artistas do Norte da Europa enfrentaram uma crise provocada pela Reforma. É dentro deste contexto que podem ser percebidas as mudanças na criação artística: os protestantes eram contra a existência de quadros e estátuas de santos. Os pintores nas regiões protestantes perderam suas melhores fontes de renda. O que restava como fonte regular de renda era a ilustração de livros e a pintura de retratos, estabelecida pelo artista Hans Holbein (1497 –1543). Nos Países Baixos, a arte só sobreviveu à Reforma porque os artistas desta região especializaram-se em assuntos que a Igreja Protestante não podia contrariar. Estes eram reconhecidos como mestres na imitação da natureza, e começaram a fazer pinturas dedicando-se a temas inspirados na vida cotidiana, conhecidas como “pintura de gênero”.

As obras de Bruegel, nas palavras de Hagen, “refletem o desejo dos seus compatriotas, a saber, destituir os senhores estrangeiros do poder; elas retratam o processo de emancipação das províncias flamengas” Hagen explica a função da igreja na obra de Bruegel.

---

<sup>124</sup> SOUZA, op. cit. p.03.

Cada vez que Bruegel pintava uma aldeia, representava também uma igreja. Talvez quisesse assim indicar a importância da fé, mas é mais provável que a integrasse nas suas pinturas e desenhos porque estava estritamente ligada à aldeia: a igreja era o ponto central da paróquia, oferecia aos aldeões a hipótese de se reunirem debaixo de um mesmo telhado, fora das paredes estreitas das suas habitações, ela assinalava a grandeza e prosperidade de uma aldeia e possuía por isso uma função social, além da sua função religiosa.<sup>125</sup>

É provável que suas obras não pudessem ter influência direta na independência do seu povo devido ao motivo de desaparecerem dentro das residências dos flamengos assinalados. Ele foi dotado da capacidade de transformar a linguagem oral e escrita (provérbios, histórias bíblicas, mitológicas,) em “linguagem visual”, o que fascinaria muitos artistas posteriores.

Nos aproximadamente 45 quadros que lhe foram atribuídos e que chegaram até nós, em mais de 30, a natureza, a aldeia e a população camponesa são preponderantes. Por conseguinte, poder-se-á afirmar que as personagens anônimas da classe rural inferior tornam-se figuras principais da sua obra. Até então, nenhum pintor tinha tido tamanha ousadia.

Como supracitado Bruegel é, em variados aspectos, um pioneiro artístico e os seus quadros compreendem um número significativo de elementos “modernos”. Alguns críticos chegam mesmo a considerar o pintor, a par de Bosch. Bruegel, segundo Hangen transforma frequentemente a sua realidade cotidiana, quer elevando-a a uma sublimidade quer distorcendo-a e provocando terror.

Entendemos que estes comentários acerca da biografia do autor aqui estudado contribuem para localizarmos alguns aspectos, uns implícitos e outros explícitos, que compõem a representação de elementos em cenas de várias manifestações culturais.

Consideramos de grande relevância o entendimento do trabalho de Pieter Bruegel a partir de uma interpretação de sua relação com a cultura popular. Muitas de suas pinturas e gravuras representam provérbios, jogos, festivais e ocupações cotidianas. No entanto, o significado dessas representações é, muitas vezes, bastante incerto. Se, por um lado, suas pinturas relacionadas à cultura popular poderia significar uma visão objetiva dos modos de vida da Holanda do século XVI, é

---

<sup>125</sup> HANGEN, Op, Cit. P. 48.

possível, por outra interpretação, encará-las como uma forma de crítica a tais modos de vida.

Diante de suas pinturas temos a sensação de que Bruegel gostava de mostrar os passatempos cotidianos dos camponeses. Ele gostava de simplificar os rostos da multidão que são muito parecidos em quadros repletos de detalhes.

## **1.2- A pintura de Bruegel e a cultura popular.**

Com a finalidade de refletir sobre as inúmeras representações iconográficas que Bruegel produziu no século XVI, emprestando em cada uma das suas obras características do povo simples do campo, procuramos analisar em alguns dos seus quadros cenas que nos remetem à cultura popular.

Em se tratando de investigar a presença da cultura popular enquanto produção tonificadora das obras de Bruegel nos sentimos convidados a discutir neste tópico sobre as diferentes abordagens e maneiras de compreender o popular na historiografia. Dentre algumas possibilidades, observemos aqui como alguns importantes autores do debate acadêmico estabeleceram suas idéias sobre cultura popular. Nas obras de Peter Burke, Carlo Ginzburg, Mikhail Bakhtin, e Roger Chartier variam as perspectivas, entretanto, é comum em todos eles a ressalva de que é delicada a empreitada de determinar o conceito de cultura popular.

Na discussão posta por esses autores, é recorrente a afirmação de que houve a ampliação da compreensão da ideia de cultura com a Antropologia Cultural que fez a inserção do debate sobre aspectos cotidianos, registrando experiências que possibilitam o acesso as maneiras com que os indivíduos, socialmente localizados, falam, andam, comem, lêem, etc. Nesse sentido, Burke sintetiza:

Para referir-se a tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade, como beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. [...] o que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou senso comum agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é construído socialmente [...] <sup>126</sup>

---

<sup>126</sup>BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2.Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 25.

Então, para o autor, tal definição chamaria a necessidade de analisar a cultura como manifestação humana dependente de variações como, por exemplo, a ocupação das pessoas em determinada região. Assim, a cultura popular seria como uma cultura não oficial, como a cultura da não-elite, das classes subalternas; do outro lado, a cultura oficial pertenceria à elite. Apesar de manifestar que é vago o limite entre o que se chama de *cultura de elite* e de *cultura popular*, e que as duas culturas, estariam em movimento, ou seja, uma complementando a outra, Burke, em sentido implícito distingue o campo da cultura, basicamente separando em grupos: a cultura da elite e a cultura do povo.

Dessa maneira, o autor compreende a cultura como interação entre elite e povo, componentes da hierarquização em que cada sociedade se apresenta. Apesar de diferentes, a cultura popular e a erudita sempre se entrelaçam, realizam importantes trocas, de tal forma que, em grande parte dos textos eruditos da época medieval e pós-medieval, encontramos inspirações de origem popular e vice-versa. Como disse Burke,

A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites [e estas tão variadas quanto aquelas] é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.<sup>127</sup>

Contudo, a cultura popular permaneceu presente nos contos populares, folhetos, livros, canções diversas, como também nas pinturas.

Carlo Ginzburg considerado, por muitos historiadores que lidam com o tema, como tendo dado contribuições valiosas para o debate, em 1976 lança uma obra intitulada "*O queijo e os Vermes*". Nesta, discorre sobre um moleiro condenado como herege pela inquisição católica no século XVI. O autor parte do personagem Menocchio, para discorrer sobre temas comuns na sociedade da época. Nesta obra Ginzburg<sup>128</sup> abandonou o conceito de mentalidades e adotou o de cultura, definindo-a como "o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento, próprios das classes subalternas num certo período histórico"<sup>129</sup>. Esse significado é usado para recuperar o conflito de classes em uma extensão sociocultural, deixando-se

---

<sup>127</sup> Idem, *Ibidem*. p. 16

<sup>128</sup> GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1986.

<sup>129</sup> Idem, *ibidem*. p. 16

enxergar no campo da discussão teórica aquilo que o historiador chamou de circularidade cultural, opondo-se ao paradigma cultura popular e cultura erudita.

Cabe ressaltar que nesta obra *O Queijo e os Vermes*: o autor ao trabalhar mais diretamente com o “termo circularidade entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas que considera ter existido, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”<sup>130</sup>.

Esta é a aplicação da perspectiva proposta por Mikhail Bakhtin em sua compreensão da ideia de circularidade. A circularidade, ou seja, o “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI”<sup>131</sup> será apreendido através da crítica da figura de Menocchio, como um leitor muito característico de lembranças da “cultura hegemônica” com que manteve algum tipo de contato.

Assim, a colocação do conceito de *circularidade* na obra de Ginzburg obedece à maneira como Mikhail Bakhtin<sup>132</sup> o articula para analisar o riso e a cultura popular no contexto de Rabelais e sobre as leituras que fizeram dele nos anos, décadas e séculos seguintes. Circularidade, em ambos os autores, designa o movimento de infiltração dos produtos culturais entre distintos setores sociais, hierarquicamente dispostos.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin tem por objeto específico de estudo a obra de François Rabelais, nitidamente marcada pela cultura popular. Por isso, para melhor compreender a obra rabelaisiana, ele analisa as diversas manifestações dessa cultura. Com relação a ela, seu objetivo é “revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético”<sup>133</sup>.

Além de divulgar diversas manifestações da cultura popular, Bakhtin também, a partir de sua sugestão de circularidade cultural, avalia a tensa afinidade entre a cultura cômica popular e a cultura oficial da Igreja e do Estado feudal. De acordo com ele, a cultura popular do riso estava fora da cultura oficial, tendo, assim, um tom

---

<sup>130</sup> Idem, ibdem. p. 13

<sup>131</sup> Idem, ibdem. p. 13

<sup>132</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, contexto o de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC e Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

<sup>133</sup> Idem, ibdem. p. 50

contestador e subversivo aos valores oficiais e à ordem vigente. No entanto, apesar da aberta convivência entre as culturas, houve momentos de conexão e influência mútuas.

Bakhtin analisa uma multiplicidade de manifestações da cultura popular, dentre elas: as festas, tanto rurais como urbanas, com destaque para o carnaval, festa popular, o banquete, o comer e o beber bem e em abundância, as imagens exageradas do corpo grotesco, o vocabulário, marcado pelas obscenidades e grosserias, elementos não oficiais da linguagem, sendo própria do povo, capaz de expressar e transmitir a sua percepção carnavalesca do mundo; Elementos estes que compõem e configuram as obras de Bruegel.

Ainda de acordo com Ginzburg, a cultura não deveria ser entendida como um artefato exclusivo de uma classe superior, visto que a categoria *popular* não se definiria pela classe social dentro da qual os textos seriam produzidos, mas pelo uso que se faz deles, pelo seu modo de assimilação<sup>134</sup>. Para ele existe uma desconfiança da comunidade científica, a qual aponta que a cultura superior desceria as classes inferiores vulgarizando-se e dessa forma a cultura erudita estaria prejudicada.

Marinalva Vilar de Lima<sup>135</sup>, em sua tese de doutoramento em que discorre sobre a temática da morte na literatura de cordel chama a nossa atenção para a relação entre cultura popular e cultura erudita “que resultou na criação de pares antinômicos pensados enquanto distintos e distantes (erudito/popular; criação/consumo; realidade/ficção), que passaram a ser considerados enquanto eixo de amarração dos estudos sobre o universo cultural, sem que a estes procurassem inferir questionamentos”<sup>136</sup>. Estabeleciam, portanto, uma oposição de luta e que essa perspectiva era alimentada pelo interesse dos historiadores pela cultura popular. A respeito do entendimento da distinção entre cultura popular e erudita Lima disserta,

No terreno das distinções entre o que pode ser chamado de popular e de erudito, há uma gama de interpretações que têm como base de distinção a produção, o consumo e a apropriação. Orientações que

---

<sup>134</sup> Idem, *Ibidem*. p. 12 -16.

<sup>135</sup> LIMA, Marinalva Vilar de. **Loas que carpem**: a morte na literatura de cordel. Universidade de São Paulo – USP (Tese de Doutorado em História). São Paulo - SP, 2003.

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*. p. 49

obtiveram grande relevância, em meio aos estudos sobre os objetos intelectuais e os produtos culturais, em nível mundial e nacional [...]. A partir deste direcionamento, para que uma produção seja considerada como representativa da cultura popular ou erudita, torna-se necessário que esta provenha, seja consumida ou utilize técnicas próprias à classe social que seu produtor ou consumidor ocupe na sociedade.<sup>137</sup>

De acordo com Lima, trata-se da hipótese de que, em uma determinada sociedade, os indivíduos, independentemente de seus lugares sociais, criam práticas culturais que logo chegam aos demais, que as adotam ou não, contribuindo para formatar costumes que, por vezes, vão ser associados à lugares sociais de pertencimento. No diálogo que estabelece com Marilena Chauí a autora vai considerar o debate sobre as relações de apropriação que aquela propõe para pensar as classes subalternas no acondicionamento para com as classes dominantes, donde considera:

Nesta ótica, existe, pois, uma cultura dominante [a proveniente das classes dominantes] que tem hegemonia na sociedade, da qual as “classes subalternas” retiram o que lhes interessa, de acordo com suas necessidades e suas visões de mundo, num processo de apropriação consciente e inconsciente.<sup>138</sup>

Portanto, a se considerar o movimento proposto por Chauí, Lima assevera que estaríamos diante de uma discussão que resulta como entendimento o fato de que, na sociedade existiria uma cultura dominante que exerce influência sobre os modos de viver das classes subalternas.

Para Roger Chartier, os estudos devem focar os grupos sociais, e não os objetos e as práticas, pois o mesmo grupo pode exercitar variedades de práticas e costumes que o associem a lugares sociais distintos. *“É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações”*<sup>139</sup>. De acordo com o autor diante das normas da hierarquia social não significa que o indivíduo permaneça dominado totalmente.

---

<sup>137</sup> Idem, Ibdem. p. 49

<sup>138</sup> Idem, ibdem. p. 49

<sup>139</sup> CHARTIER, Roger. **“Cultura popular”**: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n 16, 1995, p. 182.

Além disso, Chartier acredita que é inútil querer aproximar a cultura popular através da classificação supostamente característica de certos objetos ou modelos culturais entre campos da sociedade. Para ele, o que importa é a forma de apropriação da cultura por indivíduos ou grupos. Assim, o autor defende que o *popular* não está abafado em conjuntos de círculos sociais, mas, qualificaria, em verdade, um tipo de relação e um modo de usar os objetos ou normas que circulam na sociedade. E, dentro deste raciocínio, os modelos são oriundos do universo dos grupos que controlam o espaço sócio-econômico que lhes serve de garantia para direcionar hegemonicamente a produção cultural.<sup>140</sup>

Segundo Lima<sup>141</sup>, ao trabalhar a obra de Bakhtin, Chartier comenta que as relações entre Rabelais e a cultura popular da praça se dão via apropriação, (re)empregos e desvios. Observa que Bakhtin vai a uma obra erudita, a obra de Rabelais, para construir “[...] *um sistema de representações que lhes fornece outro sentido, porque na sua base se encontra outra cultura [...]*”<sup>142</sup>. E continua,

Estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos [um letrado, o outro popular], mas como produtores de “ligas” culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas. [...]. É precisamente nas obras da cultura letrada ou erudita que a cultura popular encontraria a sua máxima coerência e revelaria de forma mais completa o seu próprio princípio<sup>143</sup>.

Neste contexto, entendemos que a circularidade permite que os discursos pertencentes tanto à cultura erudita quanto à cultura popular sejam recorrentes entre si; e que, da mesma forma, exerce influência nos setores portadores em ambas as culturas. Cabe-nos, enquanto pesquisadores, considerarmos estas questões.

---

<sup>140</sup> LIMA, Op. Cit. p. 52

<sup>141</sup> Idem, ibidem. p. 54

<sup>142</sup> CHARTIER, Op. Cit. p. 56

<sup>143</sup> Idem, ibidem. p. 56-57

## **2. As histórias de vidas retratadas nas pinturas de Bruegel: Uma viagem de diversão e alegria nas festas populares.**

Ao iniciarmos nosso texto, queremos convidar a todos para nos acompanhar em uma viagem pelo tempo e pela história, rumo às festividades que remetem a cultura popular das aldeias flamengas do século XVI. Pretendemos mostrar que descobrir histórias do passado através das imagens é compartilhar a cultura de outra época. Como qualquer viagem, quanto melhor a preparação, mais gratificante será a expedição. A melhor maneira de viajar é com um guia que nos ajude a mostrar coisas que às vezes passam despercebidas. E esse guia é exatamente a obra de Bruegel.

O início da nossa viagem tem passagem em 1559, Bruegel, o Velho, pinta o quadro *O Combate do Carnaval com a Quaresma*, reproduzindo uma cena festiva na praça de uma aldeia com os costumeiros festejos que marcavam o fim da quaresma e o advento da Páscoa. O combate simulado entre o Carnaval e a Quaresma, representado no primeiro plano do quadro, simboliza essa luta. Mas, uma luta travada através do humor, da alegria, do riso.

A festa carnavalesca com seu extravasamento, sempre foi o oposto da Quaresma, tempo de privações imposto pela religião católica; as máscaras surgiram como proteção para quem queria rir da hierarquia e da autoridade, liberar a palavra e o corpo. Neste quadro, cheio de ricos pormenores, como é, aliás, característico na obra do pintor, podem observar-se exemplos de remotas tradições do carnaval.

Esta é a obra:



**Imagem 1: O Combate entre o Carnaval e a Quaresma de Peter Bruegel, "o Velho", 1559.**

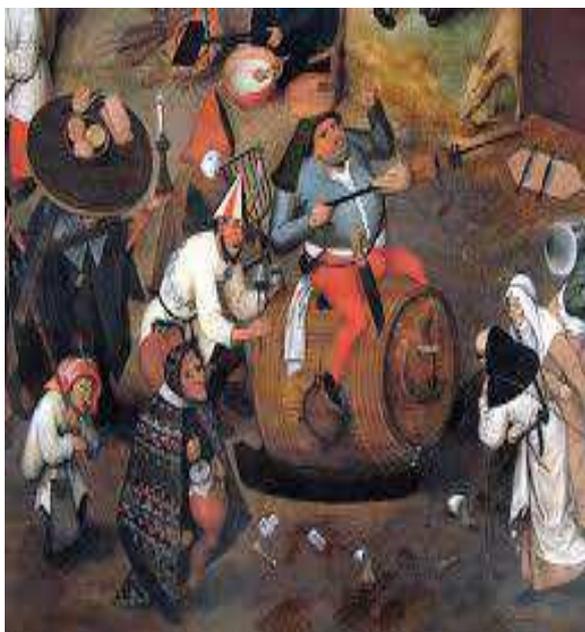
Os festejos aqui apresentados eram parte do tradicional Carnaval anual que dominava as aldeias e cidades flamengas. Sendo um dos muitos festivais, meio religioso, meio secular que são característicos do final da Idade Média. Bruegel chama a atenção nesta obra para a oposição entre os dois inimigos tradicionais: O carnaval e a quaresma, apresentando esse conflito como um combate ou uma luta armada. No livro "Obras primas de Bruegel" são apresentadas as seguintes descrições do quadro,

Os dois adversários o obeso carnaval, escarranchado num barril e com um espeto servindo de lança de torneios e a delicada Quaresma, sentada numa carroça e usando uma pá padeiro como arma vem confrontar-se no largo de uma pequena aldeia flamenga. Todo o painel está repleto de partidários e defensores: pelo lado o príncipe carnaval surge um exame de figuras, comendo, bebendo e jogando, enquanto a outra metade do quadro dedicado a Quaresma,

se caracteriza pela abstinência e piedade do seu séquito. Vêm-se figuras tirando água de um poço, comendo pão e biscoitos, dando esmola aos pobres e indo a igreja. Do lado do largo referente a Quaresma, a igreja é o edifício de maior destaque do lado do carnaval a estalagem.<sup>144</sup>

Percebemos que a intenção do autor neste quadro é ambígua, visto que os combatentes são representados satiricamente. Mal se pode ver a Quaresma como representante da bondade e virtude, já que a figura lembra uma Bruxa que alguns pesquisadores apontam como sendo uma citação da pintura de Bosch. Reparem num gordo cercado por personagens fantasiados e mascarados, montado num tonel como se fosse num cavalo: ele carrega um espeto com peças de carne assada, apetitosas.

Observamos então que os personagens, como descreve Burke, têm mais variadas características: Gordo, pançudo, assim é representado o carnaval sentado em um barril. Pessoas fantasiadas e mascaradas cercam-no, fazendo alvoroço com instrumentos musicais improvisados, como era usual à época. A parte central do quadro é dominada pelos excessos próprios do carnaval, marcados pela desordem e pela euforia.

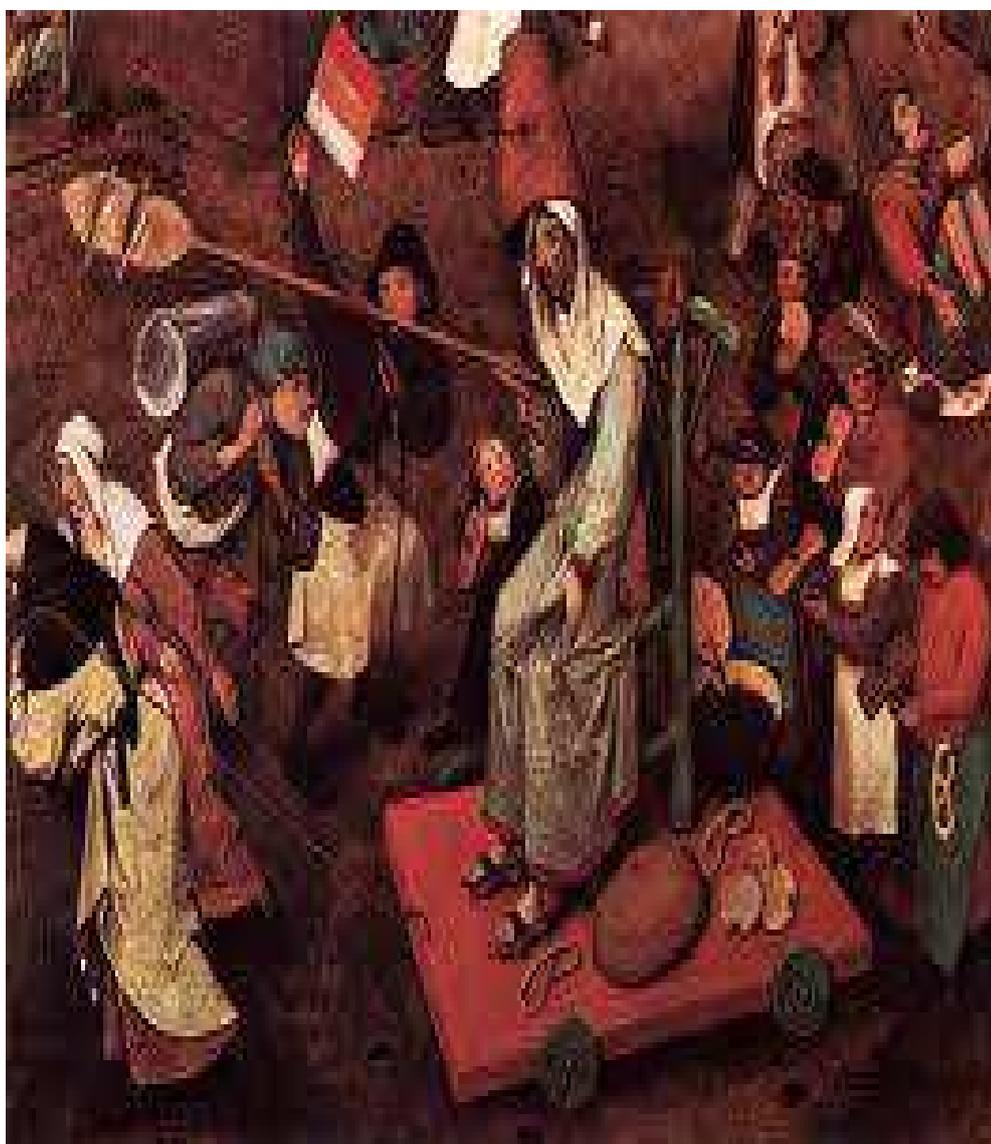


**Imagem 2: Detalhe: Figura do Carnaval.**

---

<sup>144</sup> Souza, op. cit. p. 12

Para uma maior localização na obra, optamos por recortar esta imagem que retrata a festa. Atrás do Carnaval, outra criatura, imensa, vestida de negro, segura uma vela iluminando o gordo folião, e carrega na cabeça um enorme tabuleiro com tortas ou pães, uma delas atravessada por uma faca. Aliás, a faca aparece repetidas vezes na gravura; na cintura do Carnaval e da rotunda figura de negro, nas mãos de um mascarado ao seu lado, na figura que acompanha o homem ou mulher em atividades diversas como, por exemplo, limpar peixes.



**Imagem 3: Detalhe: Figura da Quaresma.**

Acima neste outro recorte temos à direita, a Quaresma, de uma palidez, é a própria imagem dos jejuns e mortificações, compatíveis com a personagem que representa. Ela empunha um remo simulando duelar com o Carnaval a sua frente. Sentada em um objeto que parece ser uma cadeira, é puxada por dois religiosos, uma freira e um monge. As pessoas sem fantasias que acompanham a Quaresma observam os alimentos permitidos durante os dias de jejum. Crianças agitam matracas. Um sacristão distribui a água benta do sábado de aleluia. Ao lado direito, vê-se uma mulher com um bebê que parece pedir esmolas. Da igreja, de onde vêm da adoração ao Senhor morto, saem inúmeros fiéis, alguns carregando cadeiras, e outros portando ramos santos.

Já no lado direito da obra, observamos pessoas muito magras, em trajes escuros próximas a uma igreja. Existem também algumas pessoas rezando e pedindo esmolas, ou seja, realizando atos religiosos que não coincidem com o clima do carnaval. Para, neste lado da obra, certo ar de tristeza e doença, enquanto no outro lado, a animação, a comida em abundância nos passa um ar de alegria.



**Imagem: 4 Detalhe do carnaval e a quaresma.**

As penas, os sofrimentos, as privações, impostas pela quaresma e tornadas mais pesadas pelo sombrio, infundável e gelado inverno, vão-se com as últimas neves. Vêem-se pessoas entregues a muitas atividades diferentes: algumas apenas observam das janelas, crianças brincam e jogam aleijados arrastam-se, mendigos, leprosos (identificados aqui pela capa com cauda de raposa, símbolo da degradação humana), vendilhões, beatos, donas de casa, burgueses, todos se reúnem à multidão na praça. Mas, participando de algum modo desse rito de passagem.

Porém, durante o tempo moderno era, como hoje, a mais expressiva representação da cultura popular. Podemos considerá-lo uma peça de teatro que tem nas ruas e nos salões seus imensos palcos, na qual o povo é, ao mesmo tempo, ator e espectador, e que mostra nesta festividade, uma visão de mundo absolutamente contrária à das camadas dominantes, algumas vezes representadas como uma forma de controle social, que influencia os pensamentos e ações sociais, assim como as outras instituições presentes no período, como, por exemplo, a Igreja.

Peter Burke afirma que,

Na cultura popular europeia tradicional, o tipo de cenário mais importante era a festa: festas de família, como casamentos; festas de comunidade, como a festa do santo padroeiro de cidade ou paróquia; festas anuais comuns a muitos europeus, como a Páscoa, o Primeiro de Maio, o solstício de verão, os doze dias de Natal, o ano novo e o dia de Reis, e por fim o Carnaval. Eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam, e consumiam tudo o que tinham<sup>145</sup>.

De acordo com o autor, havia uma preparação para as festas, em que eram utilizadas as melhores vestimentas e havia também um aumento no consumo de carne e bebida. O autor afirma ainda que existiam, inclusive, peregrinações entre regiões para a participação nestas festas.

Na obra de Bruegel os valores impostos são invertidos e os prazeres, considerados profanos pela Igreja, exaltados. A luxúria e a gula dois dos sete pecados capitais mais representados. E durante a festa, come-se alimentos dos mais variados. Além das camadas populares, participam dessa festividade coletivamente nobres, burgueses e até mesmo alguns religiosos, o que demonstrava a participação das camadas dominantes em criações culturais populares. A chamada Terça-feira

---

<sup>145</sup> BRURKE, Op. Cit. P. 202.

Gorda marcava o fim das festividades carnavalescas. A quaresma que se segue, simboliza a passagem de um período considerado libertino pela Igreja para o de quarenta dias de penitência.

Esta idéia de mundo às avessas era muito presente no imaginário europeu da época, que criou a Cocanha,<sup>146</sup> que nada mais era que um lugar utópico em que festas como o carnaval existiam todos os dias e não havia a necessidade de trabalhar para conseguir alimentação ou vestuário. Este local tinha abundância de comida, em especial de carne, e bebidas.

Podemos observar então que assim como Burke, Bakhtin mostra o banquete como um elemento essencial nas festas populares.

As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo.<sup>147</sup>

Ainda, Bakhtin analisa o banquete de uma forma mais sociológica, afirmando que este costume não é um mero desperdício, mas que as culturas possuem uma crença, uma filosofia por trás desse costume, que não foi só posta em prática nas festas populares, mas por várias sociedades ao longo da história, como por exemplo, uma forma de agradecer aos deuses, ou ainda, uma forma de disputa entre tribos para estabelecer sua supremacia na região.

Outro quadro que pode bem ilustrar esses aspectos da festa e da cultura popular é a obra “Cocanha”, de 1567. Esta obra apresenta exatamente a utopia do país perfeito na concepção da época. Nele, podemos observar pessoas deitadas descansando com alimentos por toda sua volta, ou seja, eles não precisariam trabalhar para que pudessem obter comida.

---

<sup>146</sup> MUHLBERGER, OP. Cit. P. 36.

<sup>147</sup> BACKTIN, Op. Cit. P. 243.

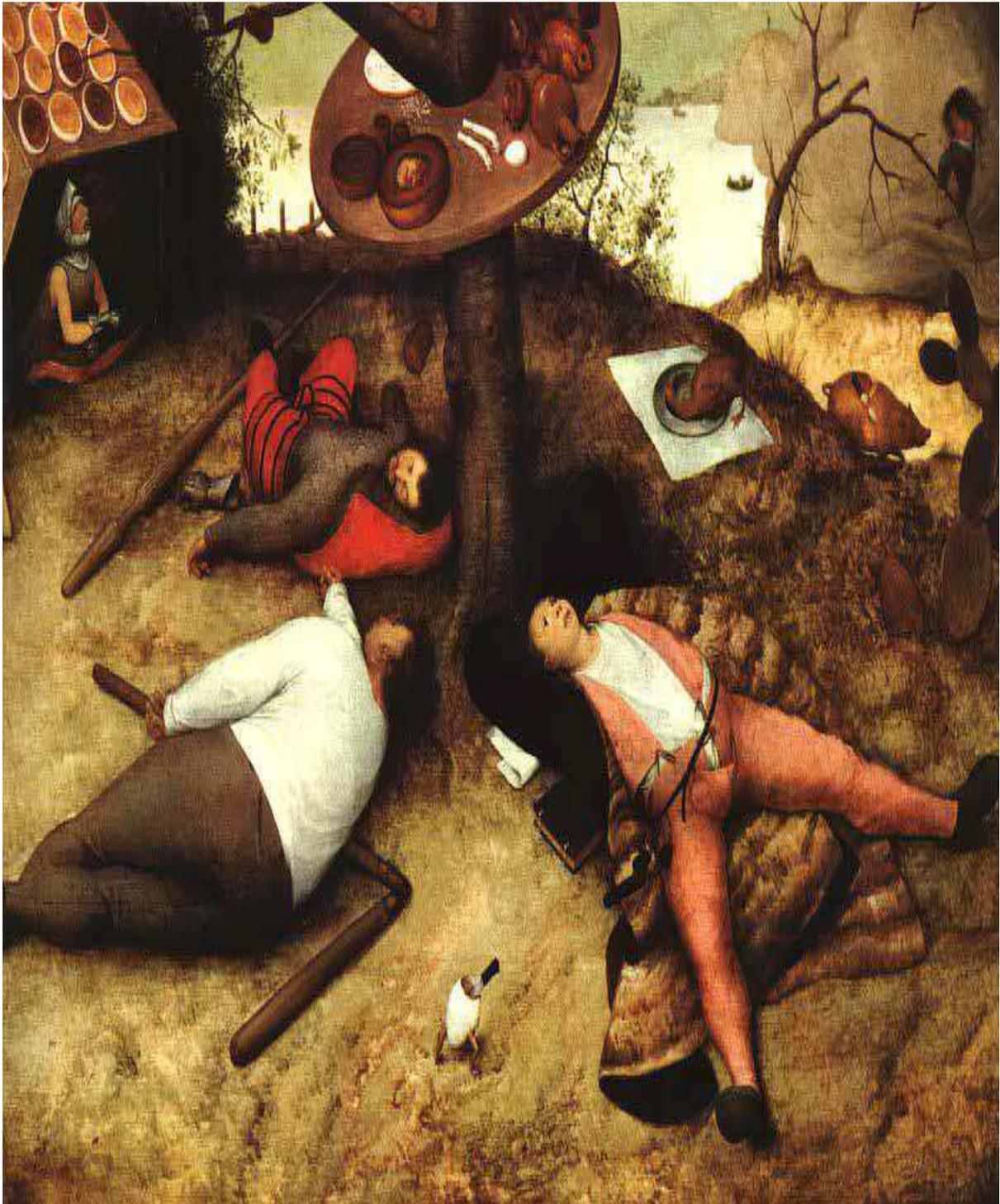


Imagem 5 - A terra da Cocanha, 1567, Museu de Viena.

Segundo Muhlberger,<sup>148</sup> Bruegel deu vida a um pedaço de Cocanha neste quadro inusitado, tomando muitas das suas ideias sobre o lugar lendário de uma descrição publicada duas décadas antes. Nesta descrição, o escritor não louva a Cocanha, mas condena a gula e a preguiça que ali prosperavam.

<sup>148</sup> MUHLBERGER, OP. Cit. P. 36.

Podemos observar no quadro, que quatro homens estão deitados por terem comido demais, mas são tão viciados nas guloseimas espalhadas ao redor que querem mais. À esquerda está um soldado, olhando a partir de um estranho abrigo. Perto um cavaleiro está estatelado em cima da sua lança. Um fazendeiro inchado, de costas para o observador caído sobre um casaco de pele.

Outro detalhe é o telhado da guarita do soldado que está forrado de bolos e tortas. Esta será a sobremesa depois que a cerca ao fundo, feita de salsichas entrelaçadas, for devorada. O lago é branco porque está cheio de leite, pronto para ser servido com a montanha de mingau que deságua nele a partir do canto superior do quadro. Construída ao redor da árvore, a mesa bamba tem ainda, mais comida, e panquecas parecem ter se enraizado no lado direito do quadro, o que representaria justamente a abundância de comida e o espírito do Carnaval, que se diferenciava do dia a dia das pessoas no período.

É possível perceber que em todos os aspectos das festas populares, principalmente as carnavalescas, existe uma grande simbologia como representação das necessidades, ideais e vontades do popular da época, em contraposição com o cotidiano, muitas vezes, religioso das pessoas na época.

Estas festas populares envolviam paródias grotescas dos plebeus que se davam nas manifestações carnavalescas. Prevaleciam as representações grotescas do corpo através das máscaras, as paródias à cultura sacra, liberdade de expressão e linguagem blasfematória. Estas festas eram uma reação popular contra tudo o que era normalmente proibido e contra as festas religiosas oficiais.

Outro aspecto importante relacionado ao grotesco nestas festas era o riso. Bakhtin indica a prática do riso no renascimento como determinada pelas tradições da cultura popular da Idade Média, nos quais o riso tinha um caráter regenerador e criador, com uma existência extra-oficial, com radicalidade e liberdade.

Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das idéias, a Idade Média lhe conferiu, em compensação, privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso Medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Idem, *Ibidem*. p. 61-62.

De acordo com Bakhtin, a tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa. O riso que fora condenado na Idade Média como o mal. Mas, nem sempre o riso foi desprezível. O autor explica a natureza complexa do riso,

É antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um novo fato cômico isolado. O riso carnavalesco é o primeiro patrimônio do povo [...] todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal e atinge a todas as coisas e pessoas [inclusive as que participam do carnaval], o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo, por último esse riso é ambivalente, alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.<sup>150</sup>

Contudo, as manifestações do riso e certas características grotescas também estavam presentes mesmo nas festas populares associadas à Igreja. Imagens e episódios envolvendo jogos, batalhas, brigas, golpes, gritos, gestos obscenos e barulho eram tratados e estilizados nestas festas populares. Eram, de acordo com Bakhtin, ambivalentes, pois a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação.

Lima<sup>151</sup> ao estudar Bakhtin, discorre em sua tese que havia, na Idade Média e até o período renascentista, uma cultura hegemônica, de aspecto preponderantemente sério, com a qual coexistia a cultura do riso, que era explicitada através de cerimônias religiosas e leigas de caráter burlesco; da literatura em língua latina e vulgar, permeada de vocábulos ambivalentes; das obras de arte, de caracterização inacabada ou, mesmo, com motivos do “baixo corporal”; tendo como eixo aglutinador o sentimento de ambivalência.

De acordo com Bakhtin, o riso possuía um estilo transformador, utópico. Um caráter de recriação de uma nova vida que se exprime na vitalidade, na intensidade que emana das imagens do quadro de Bruegel. Como diz Panofsky,

O conteúdo das imagens é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação,

---

<sup>150</sup> BAKHTIN, Op. Cit. p. 10

<sup>151</sup> LIMA, Op. Cit. p. 53

de um período, de uma classe social, a crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.<sup>152</sup>

Uma definição que tem, sem dúvida, pontos de contato com a compreensão de Chartier em relação à História Cultural. Segundo esse autor, a História Cultural tem por *principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler*<sup>153</sup>. E o que poderíamos ainda “ler” nas imagens de Bruegel? Segundo a sugestão de Hauser,<sup>154</sup> elas guardam ainda elementos medievais. O artista não se utiliza da perspectiva italiana, apesar de conhecê-la, mas constrói o espaço valendo-se de recursos comuns às ilustrações medievais.

Seguindo o entendimento de Bakhtin, os festejos do carnaval e outros ritos cômicos como, por exemplo, a festa dos tolos (*festa stultorum*), a festa do asno e o riso pascal (*risus paschalis*), eram parte muito importante da vida pública na Idade Média. As formas artísticas e literárias do carnaval se relacionavam com um elo exterior com as festas religiosas. Todavia, o carnaval pertence à esfera da vida cotidiana, não entra no domínio da arte. Situa-se na fronteira entre a arte e a vida.

Diferentemente do teatro, que tem no palco o seu espaço, o carnaval ignora o palco, se apresenta no espaço da vida cotidiana. No carnaval não há espectadores, ele existe para todo o povo. Não se assiste nem se atua no carnaval, vive-se. *É a própria vida que se apresenta com elementos próprios da representação*<sup>155</sup> É a libertação dos dogmas religiosos e das leis do Estado, a renovação da própria vida numa segunda vida completamente livre, sem hierarquias. Nisso consiste o princípio universal do carnaval.

Bruegel mostra que os espetáculos teatrais e os ritos cômicos e carnavalescos da Idade Média representavam uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (oficial), apresentada de forma idealizada e livre. O quadro se estabelece no interior do mundo oficial e da vida ordinária cotidiana, suspendendo-os, criando um segundo mundo, uma segunda vida com suas próprias leis e princípios.

---

<sup>152</sup>PANOFSKY, E. “**Iconografia e iconologia**”: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991,

<sup>153</sup>CHARTIER, Op. Cit. p. 16

<sup>154</sup>HAUSER, Op. Cit. P. 306.

<sup>155</sup>Idem, ibidem.p. 6.

É importante destacar que nos países setentrionais, Alemanha, Holanda e Inglaterra, os artistas enfrentavam uma crise diante dos problemas com a Reforma Protestante do século XVI. Assim, Gombrich, relata,

Muitos protestantes objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas, considerando isso um sinal de idolatria papista. Assim os artistas nas regiões protestantes perderam a sua melhor fonte de renda: a pintura de retábulos. [...] tudo o que restava como fonte de renda para os artistas era a ilustração de livros e a pintura de retratos, sendo duvidoso que isso bastasse para viver decentemente.<sup>156</sup>

Será que a Reforma Protestante influenciou a opção de Bruegel? Embora sem se deixar levar pela atração da perspectiva italiana como denomina Panofsky, Bruegel renova a arte flamenga, sob muitos aspectos, retratando à classe dos camponeses e realizando uma grande arte. Mas, segundo esse autor, ao mesmo tempo, ele incorpora algumas aparências principais da arte italiana do Renascimento, ele aplica às suas composições o princípio dos grandes conjuntos, o equilíbrio das massas e das formas, conferindo-lhes, simultaneamente, caráter escultural e monumental (principalmente nas últimas obras), e demonstra possuir uma compreensão detalhada do espaço. Resume o contorno, mas guarda a visão de conjunto sem perder o toque vibrante.

Assim a sua técnica e o seu estilo são essenciais do conteúdo de suas imagens e constituem uma linguagem plástica. Para Muhlberger<sup>157</sup> uma visão mágica do mundo, Bruegel pintou seus personagens nos menores detalhes. Ao mesmo tempo, entretanto, descreveu outros elementos, como se pudesse ver muito além do que parece ser. Por que o artista sabia combinar tantos pontos diferentes em uma mesma obra? Habitualmente pintando seus personagens de forma que a história acontecesse numa seção por vez.<sup>158</sup>

O quadro que analisamos compete à fase inicial de suas primeiras composições que representam a vida humana. O caráter particular da pintura é adquirido pelos movimentos quase instantâneos dos personagens colocados no plano levemente inclinado da praça da aldeia. Um recurso (como já mencionamos)

---

<sup>156</sup> GOMBRICH, Op. Cit. p.289.

<sup>157</sup> MUHLBERGER, Op. Cit p. 13

<sup>158</sup> Idem, ibidem. p.12.

comum às ilustrações medievais. Percebemos em sua arte, a próprio resumo do cotidiano medieval. Bruegel revela aspectos da identidade do povo flamengo através da sua pintura, mas buscando trazer detalhes que passam despercebidos aos demais pintores de sua geração e com isto construindo forma própria de dar visibilidade à realidade que o circunda.

Dedicado inicialmente à pintura de paisagens uma tradição flamenga como já colocamos anteriormente, Bruegel, depois de varias viagens, volta-se para os aspectos da vida humana, enfatizando uma característica peculiar ao Renascimento: E é precisamente nessas imagens de Bruegel que podemos perceber aquilo que Bakhtin entende como a atitude que o Renascimento experimenta em relação ao riso, atribuindo-a assim,

O profundo valor de concepção do mundo, considerando-o como uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo em sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular sobre o mundo. Uma forma de encarar jubilosamente, no plano do riso, a maneira de regular a vida e a morte.<sup>159</sup>

Bakhtin considera que esta cultura do riso expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. Segundo esse autor Rabelais foi o grande porta-voz do riso nas festividades carnavalescas populares. É através da sua obra que conseguimos penetrar na natureza do riso. Assim, *o riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso*<sup>160</sup>. E durante o Renascimento o riso reúne a riquíssima tradição popular medieval, sobretudo das festas, muitas retratadas por Bruegel. Desse modo, conclui Bakhtin, *o riso da Idade Média, tornou-se, no Renascimento, a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica e da época*<sup>161</sup>.

E é nesse sentido que a essência material e corporal, manifestada através da exuberância, da alegria e do riso, triunfa nas obras de Bruegel. Há, sem dúvida, nessa pintura uma ênfase através das inúmeras imagens de alimentos, de bebidas, de símbolos exuberantes ou do grotesco de algumas figuras, e, até mesmo, pela

---

<sup>159</sup> BACKTIN, Op. Cit. p. 57

<sup>160</sup> Idem, Ibidem. p. 12

<sup>161</sup> Idem, ibidem. p. 63

presença de detritos no chão: ossinhos de alguma ave, cascas de ovos, cartas de baralho, etc.

Desse modo, *O combate do Carnaval e da Quaresma*, como já mencionamos, uma metáfora da luta travada pelo homem esgarçado entre a culpa e a redenção é expresso por meio de imagens dessa natureza. Como podemos observar na gravura, essas imagens tanto mostram a prudência, a penitência, o "lado sério", a morte, na figura da pálida Quaresma, como o crescimento, a fecundidade, a abundância e mesmo a parte que devora e procria. Como também a alegria de festejar a vida, simbolizada na figura da festa carnavalesca.

Em segundo lugar para continuar a participar desta viagem, vamos pelas brincadeiras da obra "jogos Infantis". O item obrigatório para todos é a coragem de se aventurar, pois, embora nosso convite siga uma ordem cronológica, o tempo e o espaço são cheios de acontecimentos, muitas vezes, imprevisíveis. Para este tópico é importante que cada um leve na bagagem as lembranças da infância, e olhar com prazer para tudo o que estiver à sua volta nesses caminhos enigmáticos e misteriosos.

Bruegel dedicou um quadro especialmente para a temática da infância, chamado "Jogos e Brincadeiras" (1560). Trata-se de um verdadeiro estudo da criança medieval. A pintura retrata mais de duzentas e cinquenta crianças, não existindo na história da arte um exemplo de maior catálogo de brincadeiras. Segundo algumas análises já realizadas, há nesse quadro cerca de 80 brincadeiras ou maneiras de exercitar o corpo. Algumas destas práticas não existem mais, foram apagadas da memória social, outras existem até os dias de hoje, com muitas variações.

Então vejamos a pintura:



**Imagem 6: A pintura "Jogos Infantis", do flamengo Pieter Bruegel, de 1560.**

Conforme a breve apresentação realizada até aqui, a obra *Jogos Infantis* insere-se nas pinturas de Pieter Bruegel diretamente relacionadas a cenas populares. Trata-se de uma de suas grandes paisagens, pintada no ano de 1560. Fazendo uso da perspectiva e de todo um aparato de recursos técnicos e conhecimentos adquiridos do século XVI, Bruegel realiza, em *Jogos Infantis*, uma de suas obras mais conhecidas, discutidas e pesquisadas. Apresentando abordagens de temas que extrapolam as esferas sociais, culturais e econômicas, a paisagem pintada por Bruegel é, para alguns estudiosos, uma obra moralizante; para outros, trata-se de uma sátira, um discurso livre e humorístico sobre as mais corriqueiras formas de diversão humana.

Porém, quando observarmos atentamente essa obra, dois fatos nos chamam a atenção: o primeiro diz respeito à composição com grande número de

brincadeiras. A segunda é a atitude das crianças, parece que elas não estão brincando com prazer, com alegria, mas como quem executa um trabalho. Essa sensação é dada pela ausência dos sorrisos em seus rostos, como quem deixa as brincadeiras muito cedo para ingressar em um mundo de trabalho e responsabilidades, ou seja, o mundo dos adultos.

Contudo, elas estão dedicando-se aos jogos e brincadeiras, como se participassem de uma grande festa, postura que contradiz a expressão dos rostos. Ao observar a obra, podemos, em um primeiro momento, ficar em dúvida acerca de quem são os personagens nela retratados: adultos ou crianças? É difícil definir, pois segundo Ariès<sup>162</sup> “no mundo das fórmulas românticas não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular e sim homens em tamanho reduzido”. Percebe-se um dualismo evidenciado pelo pintor, entre infância e vida adulta.

Ainda segundo o autor, as cenas medievais “muitas vezes tinham nas crianças suas protagonistas principais ou secundárias”,<sup>163</sup> o que nos sugere duas idéias: primeiro a de que na vida cotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para o trabalho, o passeio ou o jogo reunia crianças e adultos; segundo, a idéia de que os pintores gostavam especialmente de representar a criança por sua graça ou por seu pitoresco (o gosto pitoresco anedótico desenvolveu-se nos séculos XV e XVI e coincidiu com o sentimento da infância “engraçadinha”), e se compraziam em sublinhar a presença da criança dentro do grupo ou da multidão.

Ao que tudo indica, portanto, não existiam brincadeiras ou jogos de crianças ou de adultos, mas simplesmente brincadeiras e jogos, dos quais todos participavam. Aos poucos, as classes sociais mais abastadas começaram a deixá-los de lado. Porém, nas aldeias retratadas por Bruegel, eles resistiram por mais tempo. Segundo Ariès,

Partimos de um estado social em que os mesmos jogos e brincadeiras eram comuns a todas as idades e a todas as classes. O fenômeno que se deve sublinhar é o abandono desses jogos pelos adultos das classes sociais superiores, e, simultaneamente, sua

---

<sup>162</sup> ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006. p. 46.

<sup>163</sup> Idem, *Ibidem*. p. 56.

O título do quadro também nos chama a atenção: “jogos e brincadeiras”, como se o artista nos dissesse que jogos e brincadeiras são coisas de crianças, que os adultos não dispõem de tempo para tais práticas. Mas, nem sempre brincadeiras e jogos infantis como: cavalo de pau, jogo de argolas, bem-me-quer, jogo de bola, esconde-esconde, cantigas de roda, entre muitos outros conhecidos foram brincadeiras apenas de crianças. Contudo, estes jogos e brincadeiras faziam parte do cotidiano dos adultos. Todos os moradores das vilas e dos campos se reuniam em festivais e através dessas práticas se divertiam. Estas diversões apontadas na obra de Bruegel eram práticas comuns aos adultos e crianças.

Nos Jogos Infantis de Bruegel encontramos brincadeiras como: o pião, a perna de pau, a roda de aro, o cavalo de pau, as bolinhas de vidro, o brincar de roda, o tambor e o cortejo do batismo entre outros. Quanto ao batizado, às modificações ocorridas durante séculos podem demonstrar as especificidades de diferentes épocas.

Em Bruegel, o cortejo do batismo representa uma superstição: ao ser batizada, a criança recém nascida era conduzida à igreja o mais rápido possível, pela rua principal, levada pela madrinha e não pela mãe e envolvida em tecido azul para espantar os maus espíritos. Os participantes levavam oferendas para a cerimônia e trajavam-se como os adultos em festas.

Podemos, ainda, apontar representações que podem ser cruzadas, na composição de imaginários: no mesmo quadro de Bruegel, estudo antropológico e social relata por meio das brincadeiras, o detalhe expressivo do brincar de boneca na época,

A menina da esquerda brinca com uma boneca entalhada em Madeira e a outra está vestindo a sua. Esta é feita de pano. É curioso constatar que Bruegel é o primeiro pintor flamengo a ter pintado bonecas quando elas são tão velhas quanto os homens, uma vez que elas já são representadas nos túmulos pré-históricos. Acima dessas meninas encontra-se um berço de boneca e uma boneca vestida de preto sobre uma mesa baixa, que bem poderia ser uma boneca santa.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Idem, *ibidem*. p. 124.

<sup>165</sup> ÁRIES, Op. Cit.p. 47

No cruzamento das representações das brincadeiras que ainda temos como: esconde-esconde, brincadeira de roda, entre outras e as universais, selecionadas em Bruegel, encontraram um imaginário específico que se apresentam como imagens sociais e culturais. Descrevem o cotidiano com características culturais que expressam especificidades permitem recuperar a memória cultural de uma época. As brincadeiras, perpetuadas nas obras de Bruegel e representadas através de um trabalho artístico de rara sensibilidade e qualidade, integram à cultura popular ao mundo aproximado do homem, fazendo o contraponto para a configuração de um modo de ser.

O embasamento teórico fundamentado na “circularidade cultural”, de Bakhtin, entendido na cultura popular como uma “influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante”.<sup>166</sup> Destaca-se que, ao mesmo tempo em que rompeu com a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites, Bakhtin destacou a importância da “transgressão” dos limites, e aí assinalou uma ênfase que chega a redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós, ultrapassando a propriedade de algum grupo social. Segundo Burke tornou-se possível, então, circular pelo mundo dos brinquedos como manifestação da cultura infantil.

Percebemos o quanto a iconografia pode nos conduzir para novas dimensões da história, às vezes desconhecidas ou poucas divulgadas. Jogos infantis, por exemplo, colocando a importante questão da circularidade cultural no que se refere as brincadeiras no século XVI. Assim, essa é uma ótima oportunidade para refletirmos sobre a dinâmica social das apropriações que marcam a construção das imagens na representação em nossos dias.

Ao que tudo indica, não existiam jogos e brincadeiras só de crianças ou de adultos, mas sim jogos e brincadeiras em que todos participavam. Podemos lembrar que os jogos atuais, nos quais os esportes se destacam, evidenciam atividades cotidianas de adultos e crianças e que a sua origem é herança de uma determinada cultura.

A mistura das brincadeiras apontadas na obra de Bruegel seria uma forma de perceber que em qualquer período os jogos e brincadeiras estabelecem vínculos entre indivíduos de uma sociedade. É através deles que uma determinada

---

<sup>166</sup> GINZBURG, Op. Cit.p. 24

sociedade ou grupo de pessoas se integra, e entra em suas relações de sociabilidades e expressa suas tradições. De certo modo, compreender os jogos e as brincadeiras do cotidiano medieval pode nos revelar a sua organização social, os seus valores.

Nesse contexto, nas aldeias dos países baixos percebe-se através da obra de Bruegel, que festividades eram comuns, e envolviam toda a sociedade. Daí a explicação para a inspiração da sua obra. Isso revela a existência de uma cultura, da não separação das diversões de adultos e crianças, tampouco do estabelecimento de limites rígidos e morais de uns e outros.

Na obra de Bruegel, o lúdico unia as crianças e os adultos; as brincadeiras eram vistas de muitas formas naturais. Segundo Ariès, era comum muitas crianças, independentemente da classe social, participar de jogos de azar, o que não era visto de maneira reprovada pelos adultos daquele período, pois se crianças e adultos viviam de forma igual como poderia ser possível uma reprovação?

Entretanto, a obra *Jogos Infantis* nos sugere muitas interpretações. O expectador é motivado a decifrar tantas brincadeiras e personagens que o autor desenvolveu com segurança. Assim, a maioria das crianças representadas brinca em grupos, algumas possuem brinquedos como as argolas em tamanho grande que estão em destaque, enquanto outras se divertem de várias formas: um grupo da esquerda está sentado no chão, enquanto as outras pulam sobre elas, percebemos a brincadeira do balanço humano (duas crianças balançando outra), outras brincam de jogos variados, a manipulação de brinquedos parece não ter importância. Elas estão bem distribuídas em todo o espaço retratado pelo pintor.

O cenário observado nos remete ao espaço urbano pelas características das construções que aparecem de forma ordenada. Um cercadinho dá a idéia de uma praça; ao lado vemos uma paisagem típica das obras de Bruegel, destacando-se: árvores, um lago e, ao fundo, montanhas. Segundo Hauser,<sup>167</sup> Bruegel pode ter colocado, nas suas pinturas, mensagens secretas. É o caso dessa tela apresentada neste tópico: *Jogos infantis*. Acredita-se que, nessa tela, o autor, através das brincadeiras de crianças, quisesse fazer uma crítica aos líderes governantes da cidade e da Igreja da época, mostrando que eles, os governantes, agiam como crianças e não levavam seu trabalho muito a sério.

---

<sup>167</sup> HAUSER, Op. Cit. p. 414

Estudos recentes como os da autora Moxey Keith<sup>168</sup> mostram, que as pinturas de Bruegel, bem como as reflexões de diversos artistas sobre religião, filosofia e movimentos políticos contemporâneos ao século XVI e ao período da Renascença em geral, projetam uma concepção romântica dos artistas como criadores autônomos. Suas obras projetariam a visão de que eles, enquanto indivíduos poderiam ascender sobre o contexto social no qual eles viviam. Tais concepções românticas, entretanto, não levam em consideração a importância de seus trabalhos enquanto lugares para a criação de um significado social.

Os pesquisadores mais contemporâneos, a exemplo de Moxey, tentam, por outro lado, aumentar o conhecimento sobre os significados estéticos do trabalho de Bruegel a partir da leitura das entrelinhas de suas pinturas e gravuras. Como consequência disso, os sistemas de signos pictóricos que constituem suas obras se divorciam das discussões acerca da função social do pintor e passam a ser encarados como textos enigmáticos que denunciam, por si só, a presença do artista.

As consequências de se basear as interpretações acerca do trabalho de Bruegel na visão romântica do artista enquanto um criador autônomo também pode ser vista na interpretação de *Jogos Infantis*. Desse modo, ao mesmo tempo em que reconhece o programa moralizante embutido na representação dos jogos, reconhece o caráter humorístico pessoal do artista ao retratar situações de divertimento cotidianas.

Segundo Cabral<sup>169</sup>, por outro lado, o sistema de signos que constitui *Jogos Infantis* não pode jamais ser posto a interpretações unilaterais de significância, seja do ponto de vista ideológico, seja sob a condição material da cena retratada. O fato é que a relação existente entre o pintor e a cultura popular é presente em grande parte de sua produção e suscita, ao longo da história, possibilidades para diferentes interpretações de suas obras.

Portanto, a obra fascina e desconcentra, pois não propõe uma perspectiva estética fixa. Ao olhá-la, ela nos remete a idéia de que a brincadeira, a festa, a alegria sempre existiu não como um inventário folclórico, mas real. Seria como um aviso lançado a todos aproveite a vida sem desperdiçá-la, se divertir faz parte da

---

<sup>168</sup> MOXEY, Keith. **Pieter Bruegel, o velho**: Discurso na Arte do Século XVI – Holanda, 2012.

<sup>169</sup> CABRAL, Arthur Simões Caetano. **A Sociedade do Século XVI e a pintura renascentista flamenga**. Disponível em: [anagrama@usp.br](mailto:anagrama@usp.br). Acesso em 23/07/2013 às 16h: 33min, p. 1- 10.

vida, é parte de qualquer sociedade em determinado período. O quadro pintado por Bruegel nos remete ao fato de quanto é gostoso brincar. Embora existissem poucos brinquedos na época os personagens de Bruegel passavam bem sem eles, utilizavam objetos que tinham à mão.

Diante do que foi posto sobre as festas populares sempre são compostas por música, dança, alegria e nada mais justo do que chamar a atenção para as danças. Dar pra imaginar uma festa sem dança? Existe um velho provérbio que diz que as pessoas nunca mudam um ponto que Bruegel prova em *A dança camponesa*. Os sentimentos e as emoções das pessoas que ele retrata são tão reais que, com apenas algumas mudanças de roupa e arquitetura, as figuras poderiam estar em um baile em qualquer cidade de qualquer país do mundo de hoje. Sua festa ao ar livre no quadro é uma celebração, ou quermesse, em honra ao aniversário do santo. Apesar de os folgazões ignorarem a igreja ao fundo e a imagem da virgem e do menino Jesus presas na árvore, devem sentir-se muito gratos pela oportunidade de deixar o trabalho de lado e se divertir.

Segundo Burke<sup>170</sup>, ocorriam em diversos períodos do ano, eram realizadas para serem comemoradas colheitas, dias de santos, eleições, vitórias, entradas de pessoas de prestígio na cidade e outros. E, apesar de serem por motivos diferentes, todas elas possuíam elementos em comum, como o comer, dançar e a diversão de modo geral.

Bruegel não explicou seus quadros. Além de serem belos de ver, todos têm um significado simbólico. Em alguns, os personagens de Bruegel têm expressões ou posturas tão fortes que o observador pode decidir sem titubear o que está acontecendo. Um exemplo disso é o par de dançarinos no primeiro plano de *A dança camponesa*. O homem mais velho com uma colher no chapéu e a mulher com o vestido forrado de amarelo sai do canto direito para unir-se aos outros casais numa dança vigorosa. A mulher mal pode seguir os passos de seu par, e olha apreensiva para os outros dançarinos. O homem, talvez os convidando também para dançar, grita para o par que se beija no canto esquerdo, uma mulher que tem um lenço branco e o homem com o chapéu vermelho. Os homens sentados ao redor da mesa brincam imitando o casal jovem, tocando-se uns nos outros.

---

<sup>170</sup> BURKE, op. cit. P. 202.

No meio disso tudo está um gaiteiro, com bochechas tão inchadas quanto à bolsa das gaitas. Ele parece não perceber o jovem admirador ao seu lado, o qual, atento, está aprendendo como tocar o difícil instrumento. O jarro que o jovem apóia em seu joelho é comunitário, destinado a circular pela mesa, mas no momento está esquecido. Do outro lado do gaiteiro, uma menina ensina outra criança a dançar. Ambas são adultas em miniatura, por suas proporções e roupas. Este artista serve de elo para atualizar o que Jacques Le Goff afirma: *história é transformação e memória, memória de um passado que não deixa de viver e de mudar sob os olhares de sucessivas sociedades*<sup>171</sup> .

Observemos a pintura:



**Imagem 7: A dança dos Camponêses** - Pieter Bruegel. 1567-1568. Óleo no painel. Kunsthistorisches Museum, Viena.

<sup>171</sup> Le GOFF, op, cit, p. 23.

De acordo com Mukherberg é normal que nos deixarmos levar pelos seus personagens e pela diversão que estão representados na obra de Bruegel. Ao abandonar seu ponto de vista favorito, de cima, Bruegel enfatizou o fato de que o observador poderia ser um deles. Comenta o autor,

O bem-humorado pincel de Bruegel apontou vários pecados no quadro. Ao revelá-los, esperava que as pessoas deles se afastassem. Um dos pecados é a embriaguez, ilustrada pelo comportamento dos tipos na mesa. Um segundo conjunto de pecados é sugerido pela pena de pavão pendente do luxuoso chapéu usado pelo jovem ao lado do gaiteiro. Penas de pavão frequentemente simbolizavam a vaidade o orgulho. Outras pistas de pecados contra os quais o pintor adverte são o casal que se beija e o homem e a mulher no portão da casa grande com a bandeira vermelha. Ou o homem está puxando a mulher para fora para ir dançar, ou a mulher está tentando arrastar o homem para dentro para poderem se beijar em particular. Beijar estava associado ao casamento, e era considerado comportamento impróprio entre estranhos, uma exibição de luxúria. A luxúria era considerada um dos sete pecados capitais. Apesar de as lições morais estarem frequentemente presentes nos quadro de Bruegel, é fácil esquecer-se delas e deixar levar pelos seus personagens e pela diversão que estão tendo. Ao abandonar seu ponto de vista favorito, de cima, Bruegel enfatizou o fato de que o observador poderia ser um deles, para bem ou para o mal.<sup>172</sup>

Seja na expressão de magia, ritual, expressão popular ou no prazer de se divertir, a dança de Bruegel sempre esteve envolvida com a forma de manifestação das vivências do homem no cotidiano e as influências que o mundo lhe apresentava. E essas danças foram deixando através dos tempos suas raízes com a possibilidade de outras nações posteriores estudá-las e apreciá-las.

De acordo com Hegel, esses temas contidos na vida campestre, cenas estas impregnadas de ingênua satisfação e de espontânea alegria que ambas constituem o verdadeiro conteúdo da arte, e não há vulgaridades nas cenas das danças. Estamos assim diante de costumes campestres, da vida tão próxima da natureza, das classes inferiores, com tudo que comporta de alegre e cômico em sua pintura.

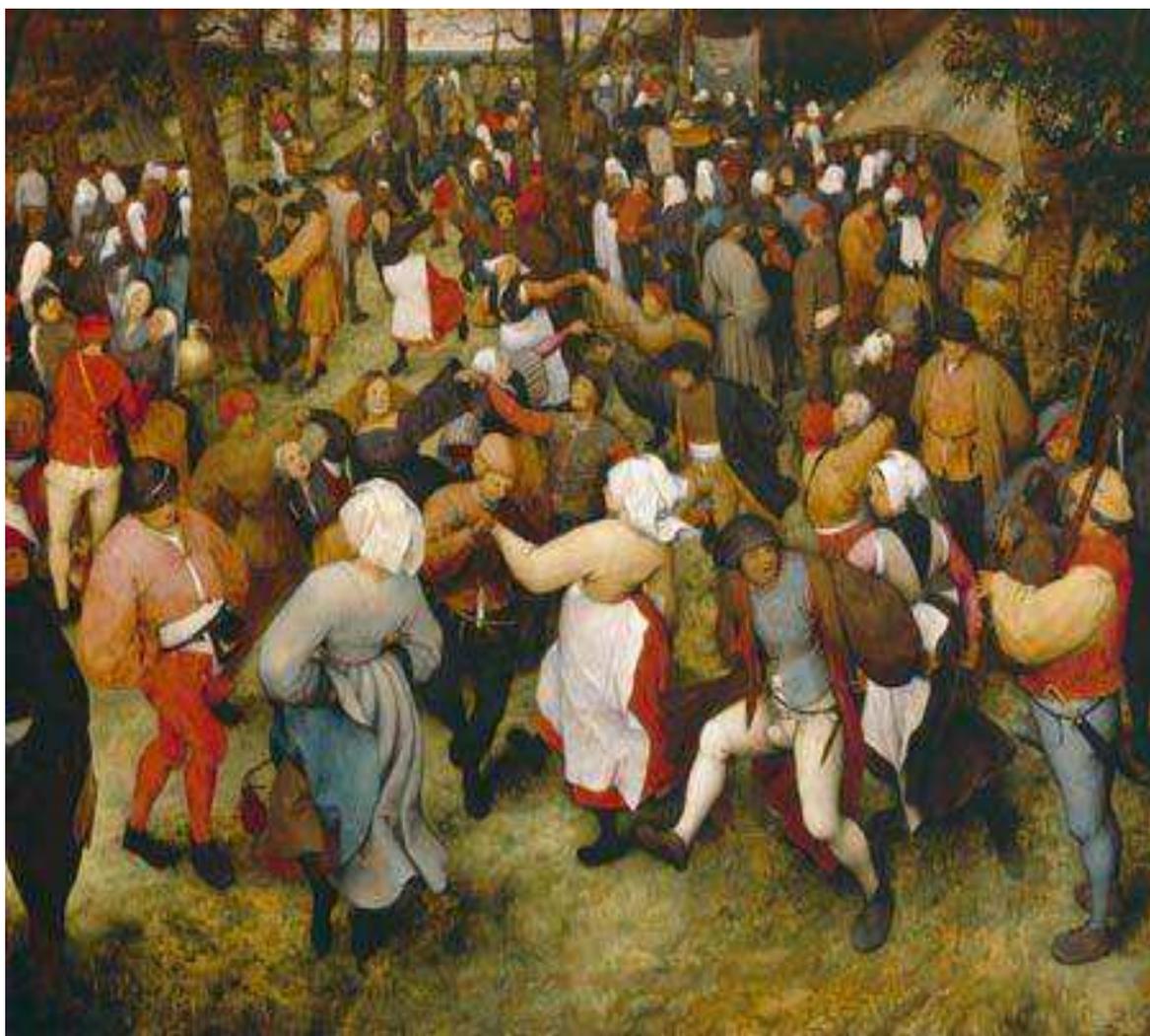
---

<sup>172</sup> MUKHERBERG, Op. Cit. P. 42.

“São esta alegria e este cômico que constituem o valor inestimável desse quadro.”

173

Então, os convido a observar na dança de casamento retratada nestas imagens:



**Imagem 8: A dança de casamento, 1566**, óleo sobre madeira, 119 x 157cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Como podemos perceber Bruegel proporcionou ao observador uma visão aérea desta alegre reunião, na qual dançarinos e festeiros se movem em um ritmo serpentino. A noiva está sentada diante do “tapete de honra” no alto do quadro. O noivo parece está perdido na multidão, tal como os observadores quando estudam

---

<sup>173</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, **O sistema das artes**. Tradução: Álvaro Ribeiro. 2ª Ed: São Paulo: Editora: WMF. Martins Fontes, 2010. P.285.

os detalhes do quadro. Segundo Muhlberger<sup>174</sup>, experimentar a pintura desta maneira torna o mundo de Bruegel tão vivo quanto o foi para os convidados do casamento daquele tempo.

Os vestuários nas obras de Bruegel são bem parecidos, seus personagens usam vestidos, aventais, gibões. De acordo com Hagen,<sup>175</sup> a personalidade de um artista apresenta-se também por meio do que ele não pinta, e o que se tem conhecimento é que Bruegel não pintou qualquer nu. No Renascimento o nu era um dos temas preferidos dos pintores. A procura do corpo perfeito era o objetivo para os artistas, para haver uma harmonia como raramente se encontra na natureza. Os seres humanos deveriam ultrapassar a natureza em perfeição, porque o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, e o pintor tinha como obrigação fazer aparecer essa semelhança.

Nas pinturas de Bruegel, entretanto, não se identificam essas características. Na sua obra a nudez aparece apenas em demônios; ele pinta as pessoas com roupas e muitas vezes, abafa-as tanto que seu corpo se torna irreconhecível. Os pedidos de pinturas de retratos por certo não faltariam ao artista, pois os burgueses gostavam que os imortalizassem e também suas famílias, entretanto, aparentemente isso não interessava a Bruegel.

Os pintores flamengos, porém, não pintaram os ricos e poderosos, mas as pessoas anônimas, os camponeses, os trabalhadores rurais, os artesãos, suas moradias e suas aldeias. Bruegel não pinta os bailes da corte, da realeza, mas o povo simples. Sabemos que a dança de corte assinalava passo metrificado que havia se separado das danças populares e se tornou uma dança erudita.

É importante lembrar que era comum as pessoas dedicar em parte do seu tempo para a dança por diversão. Baseado em registros feitos pelo homem através de desenhos de figuras humanas encontrados nas paredes e tetos das cavernas no período mais antigo da nossa história, que a dança, a alegria e a diversão já eram registrados pelas pinturas. Por isso podemos dizer que a representação de festas através da pintura é uma arte antiga que o homem experimentou. Bruegel mostra nos movimentos, nas emoções, nas formas de expressão e na arte de transformar uma determinada realidade do povo simples. Dessa forma, divulgou através da

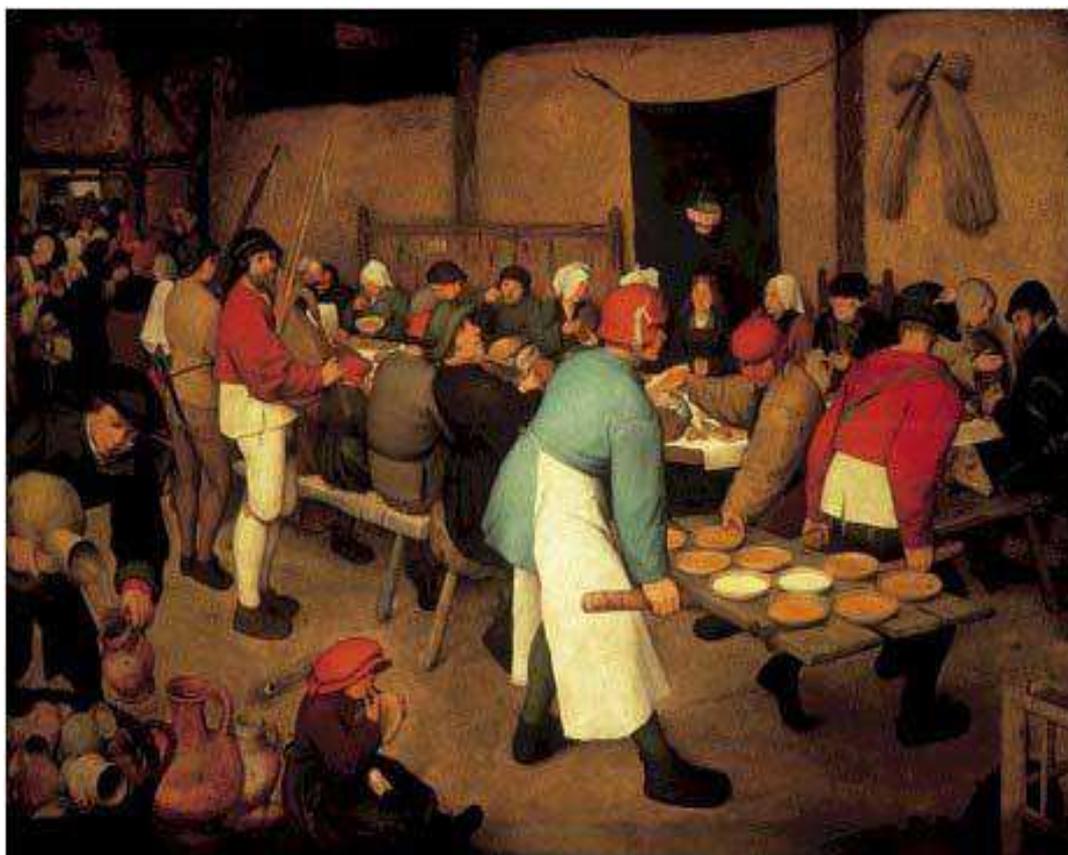
---

<sup>174</sup> MUHLBERGER, op. cit. p. 47

<sup>175</sup> HAGEN, op. Cit. P. 73.

imagem a relação do homem com o mundo e seus diferentes modos de vida, dentro do contexto da cultura cômica popular.

O quadro *“Casamento de Camponeses”* (1568) é um dos mais famosos exemplos da cultura popular nas pinturas de Bruegel, em que organizou o seu quadro de maneira não parecer congestionado nem confuso. Para Gombrich, nem mesmo Tintoretto teria produzido um quadro mais convincente de um espaço coalhado de gente. Bruegel com o seu estratagema de uma mesa que se prolonga com um grupo apinhado à porta do celeiro desce até o primeiro plano a cena de carregadores de pratos e retrocede de novo, através do homem que serve a mesa, conduzindo diretamente nossos olhos para a figura pequena mais central da sorridente noiva. *Nesses quadros alegres, mas de maneira nenhuma simples, Bruegel descobriu um novo reino para a arte que gerações de pintores depois dele iriam explorar a fundo.*<sup>176</sup>



**Imagem 9:** \_\_\_\_\_. **O Banquete de casamento camponês.** 1568.

---

<sup>176</sup> GOMBRICH, op. cit. p.299

E sobre esta obra continua Gombrich:

Uma das mais perfeitas comédias humanas de Bruegel é o seu famoso quadro de um casamento de aldeão. Tal como ocorre na maioria dos quadros, este perde muito com a reprodução: todos os detalhes ficam muito menores e devemos, portanto, observá-lo com duplo cuidado. A festa tem lugar num celeiro com palhas amontoadas em altas pilhas ao fundo. A noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul, com uma espécie de coroa suspensa sobre a cabeça. Mostra-se tranqüila com um sorriso de profunda satisfação no rosto boçal. O velho na cadeira de espaldar alto e a mulher ao lado da noiva são provavelmente seus pais, um homem mais a frente em engolir a sua comida em colheradas pode ser o noivo. A maioria das pessoas concentra-se em comer e beber, e só notamos isso no começo. No canto esquerdo um homem serve cerveja, um bom número de jarros vazios ainda está na cesta enquanto dois homens de avental branco transportam mais dez pratos cheios de torta ou caldo grosso numa bandeja improvisada.

177.

Mas, ainda estão acontecendo muito mais coisas. Há um magote de gente no fundo tentando entrar, vêem-se os músicos, um deles parece faminto observando a comida passar. Vinho e comida ocupam um lugar importante nesta cena de banquete. Os aldeões ansiavam pelos casamentos, em parte também por causa da comida farta e dos pratos especiais que eram servidos. De fato, festividades nupciais se tornaram tão apinhadas e barulhentas que um decreto imperial limitou o número de convidados.

De acordo com José Rivair Macedo,<sup>178</sup> no medievo eram comuns diversos tipos de casamentos. Assim, o matrimônio neste período havia sido considerado uma instituição social derivada da lei natural. Os rituais do casamento eram civis e profanos e era isso que a Igreja queria mudar. Seguindo uma longa tradição, os festejos do casamento eram afastados deliberadamente do sagrado. *“O casamento era antes de tudo, um pacto entre duas famílias. Nesse ato, a mulher era ao mesmo tempo doada e recebida, como um ser passivo”*<sup>179</sup>.

Em outros pontos, além do casamento legítimo, acertado entre famílias, o qual garantia a sucessão do patrimônio e dos títulos, havia outro tipo de união. Era

---

<sup>177</sup> Idem, ibidem, p. 297-299.

<sup>178</sup> MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

<sup>179</sup> Idem, ibidem. p. 17

uma união temporária que podia ser desfeita diante da possibilidade de um casamento vantajoso, nesse casamento a mulher era mais emprestada e dada, embora fosse feito através de contrato. Além desse tipo de casamento era feito a concubinação, que resultava em um grande número de herdeiros de segunda classe e de filhos bastardos. Vários homens casavam e descasavam com rapidez e tudo se resumia em festa com muita dança e comida.

No quadro de Bruegel, os convidados sentam-se ao longo de uma mesa, enquanto muitos outros, na esperança de a lei ser esquecida, se amontoaram perto da porta aberta no canto esquerdo, esperando uma oportunidade de provar vinho e do pudim que estão sendo servidos no primeiro plano. Os não convidados não podem ser mantidos fora do celeiro transformando em salão de banquete, porque não há porta: usada como bandeja, ela está sendo carregada pelos dois homens que servem.

Bruegel pintou as paredes do celeiro da mesma cor do trigo que geralmente o enchia. Contra esse amarelo dourado, se destacavam as várias cores das roupas dos convidados. Jaquetas e gorros vermelhos e toucados brancos fazem com que o olho vagueie para cima e para baixo do arranjo diagonal das pessoas, para excepcionar cada um deles. Em um casamento, a noiva e o noivo deveriam ser os personagens mais importantes, mas aqui, surpreendentemente, eles são mais difíceis de encontrar do que os dois homens que servem.

Para onde foi o noivo? Na descrição citada de Gombrich a noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul pendurada na parede. Sobre sua cabeça está uma coroa estreita; uma segunda coroa está suspensa acima dela. Os estudiosos continuam confusos sobre o motivo pelo qual esse convidado, vestido com um fino gibão preto e obviamente membro das classes superiores, está misturado com os camponeses em uma festa simples de casamento. Ainda sobre a questão do noivo, Mulherberg informa,

Na época de Bruegel, o noivo também estaria usando uma coroa parecida com a da noiva, mas nenhum dos homens neste quadro usa uma. Alguns dizem que o sujeito guloso sentado a direita da noiva, com a colher enfiada na boca, é o noivo, e sugerem que o homem ao lado, que aparentemente lhe dá um último conselho é seu pai. Sentado imediatamente atrás um segundo candidato a noivo, o sujeito que se inclina no banco com a caneca levantada, pedindo

mais bebida. Uma sugestão mais atraente é a de que o noivo seja o homem bem-vestido que está despejando vinho em uma caneca no canto esquerdo do quadro; seria o papel do noivo oferecer vinho para os convidados do casamento e servir pessoalmente pelo menos uma rodada. Uma idéia final e cômica é a de que o noivo estaria vinculando ao pé sobressalente que aparece debaixo da porta do celeiro que serve bandeja!<sup>180</sup>

Percebemos que os historiadores da arte apresenta um eterno enigma no painel, o mais popular de Bruegel, é a identidade do noivo. O casamento é dominado pela noiva, a qual radiante e calma preside a mesa. E continua Mulherberg para mostrar que o quadro nos deixa duas lições para todos,

Dois gaiteros proporcionam melodias para a diversão dos convidados. O que está com jaqueta vermelha prepara os lábios para tocar outra melodia, enquanto olha arregalado para a comida e o vinho. Lambendo o prato, a criança gulosa do canto esquerdo também está interessada na comida. A ênfase em servir, comer e beber levou alguns a dizer que *o casamento camponês* foi feito para advertir contra a gula. Se for, um segundo aviso também está presente no quadro. Os dois feixes de trigo pendurados por um gancho na parede sobre o monge e o pai da noiva representam a pequena parte da colheita que todos os fazendeiros caridosos deviam deixar nos campos para os pobres, os órfãos e as viúvas. Incapazes de conseguir comida em outro lugar, essas pessoas infelizes seguiam os fazendeiros, recolhendo o que era deixado. A moral de Bruegel – comer e beber com moderação, e repartir com os necessitados – é uma lição para as pessoas de todas as épocas.<sup>181</sup>

Bruegel se apresenta sempre com um tipo de imagem e, mais amplamente, de uma concepção estética de vida que caracteriza a cultura das aldeias no período medieval, que a diferencia claramente de outras culturas de séculos anteriores ou posteriores em suas obras.

De acordo com Souza, este quadro tem sido considerado como representação de uma festa campesina. Contudo, com o nosso conhecimento crescente da simbologia de grande parte da pintura nórdica do século XVI, parecia mais provável uma crítica ao pecado da gula. Discorre Souza,

---

<sup>180</sup> MULHERBERG, Op. Cit. p. 40

<sup>181</sup> Idem, ibidem. P. 41.

A celebração do sacramento do matrimônio seria apenas uma desculpa da preguiça. Enquanto que, nos seus trabalhos gravados, Bruegel representa os vícios com alegorias elaboradas povoadas por figuras inspiradas em Bosch, nestas pinturas tardias eles são condenados de uma forma mais naturalista. O homem deitando o vinho, em primeiro plano a esquerda, as belas naturezas- mortas de jarros de vinhos vazios, a criança ávida, conferem ênfase a gravura, constituindo o tema do quadro.<sup>182</sup>

Observamos que tanto a *dança popular* como o *banquete nupcial* foram pintados na mesma altura, cerca do final do século XVI, embora nenhuma delas esteja datada. O tamanho dos dois painéis é igual e podem bem ter sido concebidos como pendentives ou como parte de série. São os dois exemplos mais flagrantes do estilo tardio de Bruegel, caracterizado por figuras à maneira italiana.

O livro “Obras primas de Bruegel” informa que existe outra versão de um tema muito semelhante, uma dança popular, no museu de Detroit, com data de 1566, hoje geralmente tida como feita pela própria mão de Bruegel<sup>183</sup>. Mais povoada, e conseqüentemente menos intensa como composição, ela representa as primeiras idéias de Bruegel sobre este tema.

Tal como o banquete nupcial, as duas versões de dança popular não são apenas “pinturas de gênero”, mas antes críticas ao pecado da luxúria. Também são descritos outros pecados: a cólera e a gula encarnaram na mesa à esquerda. O homem sentado junto da gaita-de-foles tem no chapéu uma pena de pavão, símbolo da vaidade e do orgulho. Segundo Christopher Brown<sup>184</sup> o motivo da festança é o de um dia santo, mas os dançarinos voltam às costas à igreja e não prestam atenção à imagem virgem, suspensa na árvore. A localização da taberna, em destaque, dá-nos uma melhor indicação dos seus principais e habituais centros de interesse.

Esses quadros de Bruegel comprovam a existência de uma exuberante cultura popular na segunda metade do século XVI caracterizadas pela festas, brincadeiras, danças como já foram destacadas anteriormente. Porém, vale lembrar que todas as manifestações de uma sociedade como: organização, costumes, comportamento, mitos, crenças, formas de comunicação constituem a sua cultura. Embora durante o século XVI, a maior parte da população fosse considerada

---

<sup>182</sup> Souza, Op. Cit. P. 18

<sup>183</sup> Idem, ibidem. P. 17.

<sup>184</sup> Idem,ibidem. P. 17.

analfabeta, isso não impediu do povo ter criado uma vasta cultura popular, retratada em suas obras através dos camponeses e as condições de vida dos pobres.

No entanto, tentamos mostrar no decorrer deste capítulo o quanto a pintura de Bruegel representou várias temáticas ligadas à cultura popular: as festas, brincadeiras, danças, muitas festividades com alegria e desconcentração. A festa por si só é um fato social, político, simbólico e religioso que permite aos participantes a incorporação de normas e valores da vida coletiva. É ainda, um momento de sociabilidades.

A cultura popular apropriava-se do espaço da festa por acreditar que nesse período a Igreja pretendia enquadrar todas as atividades envolvidas na festa: os bailes, a comida, os jogos, as bebedeiras. O alvo era tudo que era o profano, devendo permanecer nas comemorações apenas o que era sagrado e ligado ao institucional. Na prática a realidade era outra. Enquanto a Igreja tentava coibir os pecados, a população acreditava que era na festa justamente o momento de cometê-los. É tempo de excessos. Aos olhos da pintura de Bruegel a festa sempre vai possuir significados distintos daqueles que são impostos pela Igreja e Estado.

Os excessos e as transgressões são representados nos quadros de Bruegel. É o momento em que o homem se liberta das imposições e regras impostas pela Igreja. No período em que a festa ganha as ruas, as praças, entretanto, mesmo que ela esteja articulada com o todo oficial, ganha independência e significado diferente para cada setor participante da sociedade. As festividades sempre tiveram a capacidade de mobilizar a todos e promover a circularidade de idéias e cultura.

As danças profanas também invadiam a festa na pintura do nosso autor como forma de permitir a participação de todos. A presença das danças na festa é ainda um resquício do processo de representar a diversão das populações camponesas daquele tempo. Dançavam-se com alegria, entusiasmos como observamos em “A Dança Camponesa.” (fig.09) A gastronomia também é representada por Bruegel. O ato de comer junto poderia ser remetido à força da integração social gestada durante a festa. No meio da diversão elementos como a dança, a bebida e a comida em excesso viram importantes momentos de sociabilidades nos quadros que destacamos.

### CAPÍTULO III: BRUEGEL E A ARTE DE TRANSCREVER A SABEDORIA DOS PROVÉRBIOS POPULARES ATRAVÉS DA PINTURA.



Imagem 10: BRUEGEL, Pieter. Provérbios Holandeses, 1559.

Uma constante em todas as culturas são os provérbios populares. Na obra “Provérbios Holandeses”, apresentada no início deste capítulo, Pieter Bruegel fez uso de centenas de provérbios existentes na cultura dos Países Baixos para compor um mosaico onde cada cena aponta um provérbio. Segundo pesquisas recentes há no quadro, 118 provérbios reconhecidos, muitos ainda em uso hoje em dia. A cultura popular seja ocidental ou oriental está ricamente povoada de provérbios. Muitos

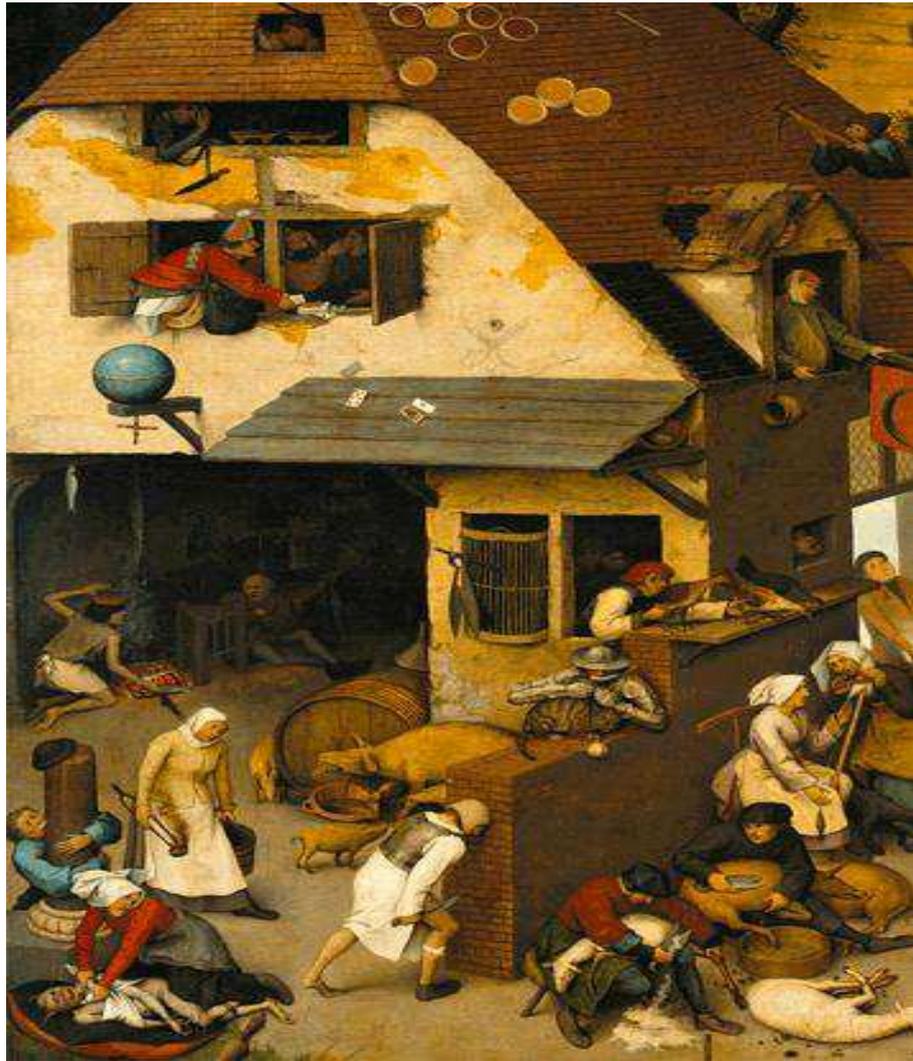
foram transmitidos como herança cultural e ganharam alterações e adequações ao longo do tempo.

O que estamos chamando de “ditados populares” é aquilo que o senso comum convencionou chamar assim ou, ainda, chama de provérbios ou ditos populares, expressões estas de origem popular que expressam conselhos ou ironias sobre a vida. Resultam sempre da observação aguda que o homem tem da realidade. Ao ler-se um provérbio, há necessidade de contextualizá-lo, para uma interpretação eficiente. Nunca se deve esquecer que as máximas populares podem adaptar seu conteúdo significativo a diversos contextos diferentes.

Quem não conhece pelo menos um punhado de ditos populares? Essas frases passam de geração para geração e estão presentes praticamente, em todas as sociedades. Os provérbios existem ou se adaptam a toda e qualquer ocasião. É comum quase todos os povos terem o seu acervo de provérbios, por estes formularem verdades, experiências ou mesmo preconceitos universais. Esses ditos ignoram fronteiras sendo transmitidos em várias línguas e dialetos. Daí o interesse de explorá-los na obra de Bruegel. No livro *Para Entender a Arte* de Robert Cumming,<sup>185</sup> o autor nos apresenta alguns recortes dos provérbios representados neste quadro de Bruegel. Apresento aqui alguns bem interessantes no contexto da cultura popular:

---

<sup>185</sup> CUMMING, Robert. **Para Entender a Arte**. Tradução de Isa Mara Lano. Editora Ática, São Paulo. 1995. P. 40.



**Imagem 11: Detalhe da parte esquerda do quadro Provérbios Holandeses.**

“Vivendo debaixo da vassoura”. (Casal que aparece no alto do quadro em um retângulo acima das janelas). Expressão que se refere quando um casal mora junto sem serem casados oficialmente pela Igreja, ou seja, para a época e assim como é para algumas pessoas religiosas nos dias de hoje um estado de pecado.

“Roubando as cartas”. (homem de vermelho na janela do alto da taverna). Um malandro de chapéu colorido está roubando as cartas. Sua atitude para o mundo é representada graficamente. Logo o globo está abaixo da janela. Dentro da taverna dois tolos puxam o outro pelo nariz, um ignorante tenta instruir outro ignorante.

“Armado até os dentes”. (um homem escorado no muro com chapéu escuro e roupa de armadura). Segundo Cumming:

Colocar o guizo no pescoço do gato era a tarefa perigosa que um intrépido rato tentou realizar, num conto de fada flamengo. Este homem está sendo supercauteloso, está literalmente “armado até os dentes”, para proteger-se da ira de um gato velho e manso.<sup>186</sup>

“Fogo e água” (mulher no canto esquerdo do quadro, ao lado do homem que abraça o pilar). O pilar representa a igreja. A mulher carrega fogo em uma das mãos e água na outra. Ela não consegue formar uma opinião. Ainda ao seu lado, o porco que arranca a rolha do barril representa a ganância.

“Demônio caseiro” (ao canto abaixo da pintura). A mulher que amarra um demônio numa almofada representa a esposa tirana. Bruegel dedicou um quadro a esse tema, conhecido como “Margarida Louca”. Os provérbios daquela época diziam que uma mulher assim era capaz de visitar o inferno sem nada sofrer

“Batendo a cabeça na parede” (abaixo lado esquerdo da obra). Muitos personagens, como este tolo que bate a cabeça na parede, perdem tempo em trabalhos vãoos. Outros atos semelhantes de estupidez aparecem no quadro: no rio um tolo pesca atrás da rede, enquanto outro nada contra a corrente, e a direita, embaixo um homem tenta “abrir a boca mais que um forno”.

Muitas imagens usadas neste quadro aparecem em outras obras de Bruegel, como os cegos à distância, o peixe grande engolindo os pequenos e o homem no globo de cristal no primeiro plano. Ainda sobre a imagem do peixe grande devorando o pequeno é uma iconografia universalmente reconhecível: Tantas vezes os pequenos e os fracos são vítimas dos grandes e fortes. Nesta gravura feita pelo artista quer dizer: “Peixes grandes devoram os pequenos”. Esse provérbio popular foi usado para mostrar os gananciosos proprietários de terra que anunciavam suas fortunas à custa dos camponeses que ali trabalhavam. Essa foi uma das muitas injustiças que Bruegel ilustrou por meio do uso de ditados simples e aparentemente inocentes. Veja a pintura em destaque:

---

<sup>186</sup> Idem, ibidem, P. 40.



**Imagem 12: Peixes grandes engolem os pequenos.**

E assim são os provérbios na obra de Bruegel, mostram muitos assuntos: sentimentos, força, fraqueza, presságios, conselhos, enfim: em todos os campos da obra uma frase proverbial. Assim, os provérbios são enunciados facilmente reconhecíveis e memorizáveis, são manifestações originadas na sabedoria popular, constituindo-se como formas de expressão coletiva, consagrados pelo uso. Têm um caráter consensual que se deve, sobretudo, a sua atemporalidade, a seu caráter de

verdade imutável.<sup>187</sup> Refletem e são refletidos na vida sociocultural, fazendo parte da história, das produções culturais transmitidas de geração em geração.

Outro exemplo interessante do reaparecimento de certos temas na obra de Bruegel é o grupo de estropiados e de pedintes, no meio do terreno do lado do carnaval, ignorados pelos que se divertem. Um dos últimos quadros do autor é “Os Aleijados”<sup>188</sup> de 1568, representando com alterações importantes, parte do grupo. Ao que parece, conteriam alusões veladas, mas satíricas, aos acontecimentos políticos do momento. Alusões como, por exemplo, (na gravura que analisamos), os cinco mendigos atuam enquanto representações das cinco categorias sociais simbolizadas nas figuras do rei, do bispo, do guerreiro, do burguês e do camponês. Além disso, a presença de caudas de raposas presas às capas dos mendigos seria segundo Thereza Baumann,<sup>189</sup> uma alusão ao descontentamento com a administração de Felipe II.

O ponto de partida desta pintura é o riso cruel da época ante a cegueira e à doença. Notamos que o pintor flamengo não discute essa atitude, ele a incorpora e, dessa perspectiva, conta a simples parábola de que quando os cegos são conduzidos por cegos, todos caem no abismo. Tecnicamente, pode-se verificar que a descrição do movimento da queda é único, decomposto em várias etapas.

Na pintura, pode-se notar, além da tragédia que atinge os cegos, uma crítica à maneira extremamente fria e desumana com que a sociedade tratava seus doentes, pois naquela época, segundo algumas passagens bíblicas, as pessoas infectadas por qualquer doença transmissível (como a lepra) eram conduzidas para o isolamento para que não contaminassem ninguém, ou seja, a solução dada ao problema era separar o que estava ruim do que estava bom. No caso dos cegos de Bruegel, verificamos este processo de isolamento.

---

<sup>187</sup> Idem, ibidem. P. 43-81.

<sup>188</sup> A obra integra o acervo do Museu do Louvre, em Paris. O artista pintou cinco portadores de necessidades especiais que se movimentam ajudados por órteses artesanais. A intenção de Bruegel em *Os Aleijados* seria a de mostrar o que a pessoa se tornou e o que qualquer um poderia se tornar, alertando a população sobre a suscetibilidade de todos às afecções, pois todos são imperfeitos e, portanto, iguais. E que as pessoas sadias não se importava com as demais.

<sup>189</sup> BAUMANN, Thereza de B. **Da iconografia, da loucura, da história.** Revista de História Regional Vol. 2, nº 1. P. 9-47, 1997. Disponível em: [www.revistas2.uepg.br/index](http://www.revistas2.uepg.br/index). Acesso em: 11/09/2013 às 08h12min.

No primeiro plano da tela, Bruegel retrata os cegos expondo a ausência de direção. Desta maneira, os cegos não sabem que rumo tomar, sentem-se perdidos, portanto ambos seguramente cairão no precipício. Vejamos um recorte da imagem:



**Imagem: 13 – A Parábola dos Cegos, 1568.**

O quadro *A Parábola dos Cegos*, a fábula, o provérbio, a alegoria em resumo, o imaginário do horizonte cultural do povo flamengo são captados e descritos pelo artista com o mesmo zelo com que transmitiu os fatos do cotidiano ou a fisionomia da natureza. Bruegel viveu uma fase de mudanças significativas para as imagens, no auge do Renascimento, período marcado pela Reforma Protestante.

As primeiras fontes de que dispomos sobre os provérbios remontam ao terceiro milênio antes de Cristo, aos egípcios<sup>190</sup>:

...os 'sebayts' (ensinamentos), equivalentes aos provérbios atuais, são citados desde o terceiro milênio a.C. Entre os hebreus e os aramaicos, o provérbio representava a palavra de um sábio. No século VI a.C., aparecem as *Palavras de Ahiqar* e, no século IV a.C., os *Provérbios de Salomão*. Entre os gregos, 'gnômê' (pensamento) e 'paroemia' (instrução) cobrem as noções de provérbio, sentença, máxima, adágio, preceito etc., aparecendo em obras de Platão, Aristóteles e Ésquilo...<sup>191</sup>

Ainda informa a autora:

Também na China e entre os sumérios dispomos de exemplos desta "sabedoria" universal. Dentre os autores latinos, Catão, Cícero, Sêneca e Publílio Siro constantemente incluíam sentenças suas ou não, com finalidade instrutiva. No tocante à Antigüidade Clássica, vários foram os autores que utilizaram provérbios, adágios, frases feitas, máximas e sentenças em seus textos. Aristóteles, Demócrito, Sófocles, Catão, Cícero, Publílio Siro, dentre outros escritores, lançam mão de expressões fraseológicas, que refletem um posicionamento do homem dessas épocas perante o mundo em que estava inserido. Esse mundo era vivenciado de acordo com os valores culturais e éticos herdados de seus antepassados e incorporados à galeria de exemplos que deveriam ser seguidos ou refutados pela humanidade. Com os estudos dos clássicos gregos e latinos durante a Idade Média, a difusão das fórmulas clássicas alcançou praticamente todas as incipientes línguas nacionais<sup>192</sup>.

Pelo exposto, percebemos que homens com domínio do código da escrita encarregaram-se de ilustrar seus textos com frases ou expressões, que em determinado lugar e dentro de seu contexto específico, teriam o valor de uma verdade validada pela experiência. Entretanto, como afirma Maria H. Trench de Albuquerque,

---

<sup>190</sup> Para uma análise mais detalhada sobre a questão da origem dos provérbios cf. Álvaro Alfredo Bragança Júnior, *A fraseologia medieval latina como reflexo de uma sociedade*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Setor de Reprografia da Faculdade de Letras, 1999.

<sup>191</sup> ALBUQUERQUE, Maria Helena Trench de, *Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989. Dissertação de Mestrado da Área de Filologia Românica, p. 35.

<sup>192</sup> Maria Helena Trench de Albuquerque, *op.cit.*, p. 36.

Não se podem confundir as origens remotas e comuns ao acervo paremiológico da Humanidade com os meios pelos quais essas estruturas chegaram aos nossos dias: a mais breve observação sobre a verdadeira fonte comum proverbial permite afirmar que a tão decantada origem popular dos provérbios é um mito surgido em função de alguns dos modos pelos quais os E.P. (*Enunciados Proverbiais – parênteses nossos-*) foram veiculados e utilizados em certas épocas. Na Idade Média essas fórmulas gozavam de grande prestígio, constituindo-se na base de exercícios gramaticais nas escolas elementares e capitulares (...). A partir dessa época, um grande número desses enunciados foi transmitido por autores (...) ligados ao clero (...) e chegaram até os nossos dias e até o nosso meio contemporâneo.<sup>193</sup>

Do ponto de vista social, a origem e o papel das expressões proverbiais através de gerações prendem-se à transmissão de um legado cultural de conselhos práticos de vida baseados na experiência e na sabedoria dos antigos. Através de observações feitas a partir da circularidade cultural ao mundo de sua época, o ser humano procurava, por meio de expressões fraseológicas, ter em mãos subsídios prático para sua própria orientação e das próximas gerações no que diz respeito às condutas a serem seguidas ou refutadas.

Diante desse contexto, os provérbios nos mostram o que é duradouro no homem. Uma de suas principais funções é, ludicamente, recordar o profundo sentido moral da educação de um determinado povo, ou, em outras palavras, fixar na memória coletiva a experiência social humana. Daí também eles serem chamados de *sapienciais*<sup>194</sup> É pouco provável que exista alguém que não conheça pelo menos um provérbio ou que nunca o tenha utilizado. Pertencem à memória social e são úteis como meio de reprodução ideológica.

Assim, por mais diversas que sejam as épocas, sempre encontraremos, essencialmente, pesadas críticas e ironias contra o egoísmo, a avareza, a inveja, a pequenez etc. E invariavelmente também o louvor da generosidade, da sinceridade, da grandeza, da lealdade etc. São fatos constantes em todas as culturas.

---

<sup>193</sup>Idem, ibidem p. 36.

<sup>194</sup>Ver também o texto de LACAZ-RUIZ, Rogério. "O Referencial Comum dos Provérbios e a Personalidade Humana".

Os Provérbios Flamengos, pintura também conhecida como *O Mundo às Avessas*. A cena é, literalmente, um mundo de provérbios e, portanto, está ancorada na tradição de gerações. Trata-se de uma aldeia litorânea onde todos parecem ter enlouquecido, pois agem tão desordenadamente que provocam uma *desordem social*, o caos, a demência coletiva com o pior tipo de loucura, a loucura pecaminosa.

Bruegel parece ter dividido o cenário em dois grupos, misturados, cada um com um tipo de comportamento. Para exemplificá-los, vejamos somente alguns personagens.



Imagem 14: recortes dos provérbios.

O primeiro grupo é composto por pessoas que se comportam irracionalmente, embora suas condutas aparentemente não tenham um fundo imoral. Nesse grupo, o pintor ressaltou os muitos absurdos das ações humanas que resultaram na inversão do mundo. Esse comportamento invertido está simbolizado por um globo azul, presente em três cenas.

Na primeira, o globo está pendurado na parede da casa de cabeça para baixo, com o crucifixo invertido (à esquerda): literalmente, o mundo está às avessas; na segunda, o globo está nas mãos de um homem ricamente vestido com uma capa vermelha e branca. Parece ser um jogral, um trovador, aquele que vive do amor e do riso alheio. Esse alegre brincalhão faz o globo girar com a ação de seu polegar (à direita, abaixo): ele representa o provérbio “Ele põe o mundo a dançar no seu polegar”, todos lhe obedecem. Na terceira cena, abaixo, aos pés do jogral, há uma figura “ridícula”, um camponês maltrapilho que entra de cócoras no globo caído no chão, inclinando-o para a direita. A cena significa o provérbio “é preciso curvarmo-nos para avançar no mundo”, isto é, é preciso ser esperto e servil para ser alguém e vencer na vida.<sup>195</sup>

O segundo tipo de comportamento do quadro tem como pano de fundo a moral: sua função na cena é alertar os homens para os perigos da loucura e do pecado. Vejamos:

---

<sup>195</sup>ROSE-MARIE e HAGEN, Rainier. Pieter Bruegel, o Velho (cerca de 1525-1569). Camponeses, loucos e demónios. Germany: Benedikt Taschen, 1995, p. 36.



**Imagem 15: Recorte dos provérbios.**

Nesse grupo, destacam-se a mulher ao centro, de vestido vermelho, pecadora e luxuriosa como a cor de seu vestido, cobrindo o marido com uma capa azul, cor da inocência e da pureza, o que sugere que ela está ocultando dele seu pecado. A cena materializa o provérbio “Ela veste o marido com uma capa azul” (engana-o). No entanto, a dama de vermelho está sendo observada (e falada) por duas velhas intrigueiras, à sua esquerda, que simbolizam o provérbio “Uma enfia o fuso e a outra fia”, isto é, elas espalham a fofoca.

Acima da luxuriosa, um homem de joelhos acende duas velas ao diabo (“É bom ter amigos em toda a parte”), tendo à sua direita outro, que se confessa ao diabo, com uma cabeça de animal e disfarçado de monge (“Ele se confessa ao diabo”, confia seus segredos aos inimigos). Ainda há outro monge ridicularizando Cristo sentado em um trono vermelho, pois coloca nele uma barba postiça (“Pôr uma barba de estopa em Nosso Senhor”, isto é, tenta enganar alguém com manhas). Sinal dos tempos profanos? Provavelmente, pois outro monge, observado por um camponês, abandona seu hábito e o pendura no cercado

(“Pendurar a capa na cancela”), rompendo com o habitual sem saber se adaptará ao novo ambiente.

A aldeia de provérbios de Bruegel é o caos resultante dos atos individuais de loucura humana. São atitudes estúpidas, insensatas, imorais.<sup>196</sup> Nessa encenação proverbial, as frases representadas na cena são uma advertência: nunca devemos esquecer a sabedoria popular, acumulada há séculos. Caso contrário, que aguardemos a loucura do mundo.

Em sua pintura descrente e mordaz, Bruegel retratou o desejo de seu tempo. Já no século XV havia sido iniciado um movimento intelectual de recolha e inventário de provérbios. O primeiro desses intelectuais interessados nos provérbios foi Erasmo de Rotterdam. Em 1500 ele publicou uma lista de provérbios célebres de autores latinos. Depois dele, muitos foram os que naquele tempo publicaram suas antologias sobre a tradição sapiencial<sup>197</sup>

Mas aqueles homens modernos não faziam nada mais que manter acesa a chama da tradição. Pois para o pensamento do homem os provérbios representavam uma função viva. Concisos, mordazes, irônicos, eles defendiam a resignação. Ora pagãos, evangélicos, eles cristalizaram tanto o pensamento dos mais simples quanto o espírito da literatura da época<sup>198</sup>

Segundo Souza,<sup>199</sup> trata-se juntamente com *Batalha entre o Carnaval e a Quaresma* (ilust. 1), da mais antiga pintura alegórica influenciada por Bosh. O quadro aparece mencionado pela primeira vez, num inventário de 1668, de Pieter Stevens, um colecionador de pinturas de Bruegel do século XVII. Afirma Souza,

Embora provérbios isolados e pequenos grupos de provérbios tivessem já sido representados na arte flamenga, esta é a primeira pintura a criar uma perfeita ambiência, ou seja, um mundo de provérbios: dividem-se em dois grupos principais: os que alteram a razão das suas cabeças, demonstrando o absurdo de grande parte do comportamento humano: o símbolo deste grupo é o mundo de pernas para o ar. Representado pelo globo virado ao contrário sobre o letreiro da casa a esquerda. O segundo grupo, Bruegel desenvolve

---

<sup>196</sup> ROSE-MARIE e HAGEN, Rainier, *op. cit.*, 1995, p. 34.

<sup>197</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>198</sup> HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d, p. 239.

<sup>199</sup> SOUZA, Op. Cit. p. 15.

um estilo mais sério, edificante. Ilustra os perigos da loucura que pode levar ao pecado, tais como as cenas em destaque [...] <sup>200</sup>

Nesse panorama Bruegel quer chamar a atenção para o que acontece quando abandonamos a razão e ignoramos a sabedoria popular, agindo em benefício próprio e deixando de lado os preceitos morais. O mundo vira de pernas para o ar e a loucura toma conta de todos. Contudo, com a finalidade de manter vivos e estabelecer na memória coletiva de um povo, a tradição proverbial passa ao longo dos séculos as virtudes da generosidade, da sinceridade, da grandeza, da fidelidade, em detrimento do egoísmo, da mesquinhez e da cobiça. Sobre a tradição originada dos provérbios populares, Hans Vlieghe em sua obra “Arte e arquitetura flamenga” escreveu o seguinte,

As caleidoscópicas cenas pintadas por Bruegel, o velho com a sua multidão de figurinhas coloridas situadas contra um pano de fundo, permaneceram populares até bem avançado século XVII. Nelas camponeses, pessoas do povo eram bem retratados de maneira que podem ter sido pitorescas, mas que também era de uma expressão caricata da visão bastante negativa que as classes médias urbanas tinham dos estratos inferiores, os quais se consideravam abrigarem todos os tipos de vícios e indivíduos que diferentemente deles próprios eram capazes de controlar impulsos naturais. <sup>201</sup>

A respeito dessas preferências, existe um conjunto de literatura do século XV, no qual os eruditos dão informação sobre o comportamento e os ditos do “povo”. Segundo Davis<sup>202</sup> no capítulo VIII: “*Sabedoria proverbial e erros populares*” da sua obra, mostra o impacto da palavra impressa sobre os aldeões e o povo das cidades no século XVI, e questiona se os provérbios têm origem camponesa. De acordo com a autora é muito provável que alguns dos provérbios tivessem uma origem rural, mas também, foram usados por não-camponeses.

Quanto aos provérbios nos quais nos concentramos aqui são aqueles que nos remetem aos níveis comuns e às coletâneas de práticas e crenças populares a

---

<sup>200</sup> Idem, *Ibidem*. p. 15.

<sup>201</sup> VLIEGHE, Hans. **Arte e Arquitetura Flamenga 1585-1700**. Tradução de Cláudio Marcondes. Cosac e Naify, São Paulo, Ed. 2001. p. 149.

<sup>202</sup> DAVIS, Natalie Zemon, **Culturas do povo: Sociedade e cultura no início da França Moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

respeito dos atos individuais de loucura, originando o caos, que reflete certamente a preocupação de Bruegel com a situação do mundo da sua época.

Então vejamos alguns provérbios representados na obra que incluem: “Ele tapa o poço depois do vitelo está afogado” (ao centro, em baixo): “Uns tosquam as ovelhas, outros os porcos” (à esquerda, em baixo): “uns seguram a roca, enquanto outros fiam” (ao centro): “O porco foi morto pela barriga” (ao centro): “Ele lança flores aos porcos” (ao centro): “Ele traz cestos de luz para a luz do dia” (à esquerda, ao centro): Bruegel traça um cenário do comportamento humano com suas consequências.

Observando o quadro na parte inferior esquerda, vemos um homem diante de um muro batendo sua cabeça (provérbio: “bater a cabeça contra a parede”). Esse mesmo homem apresenta apenas um dos pés calçado (“um pé calçado, outro descalço”). Mais acima no muro, um sujeito aparece vestido com uma armadura (“armado até os dentes”) amarrando um guizo em um gato e mordendo um pedaço de ferro. O guizo e o ferro significam presunção e indiscrição sobre algo. Na parte inferior direita, um homem apoiado sobre uma bacia derramada tenta recolher o que caiu (“chorar sobre o leite derramado”). Enquanto que dentro do riacho, outra tenta nadar em meio à correnteza (“nadar contra a corrente”).

Estes provérbios mencionados são apenas uma pequena parte do estoque registrado na pintura, herdados de gerações anteriores ao século XVI. Davis<sup>203</sup> aponta que na Idade Média os provérbios foram reunidos e transcritos repetidas vezes. As coleções manuscritas distribuía-se em duas categorias: os provérbios atribuídos aos sábios filósofos antigos e os provérbios em vernáculos atribuídos a camponeses e pessoas comuns. Continua Davis: “*Rimados ou não, os provérbios eram apresentados de um modo que dramatizava o seu uso na linguagem, ou na suposição que os leitores conheciam o seu significado*”.<sup>204</sup>

Os provérbios de Bruegel têm mesmo origem camponesa? Tudo dependia do que os leitores acreditassem, mas não podemos afirmar precisamente onde o artista ouviu ou viu os ditos sendo usados. É muito provável que sejam de origem rural pelo fato de Bruegel dedicar-se aos camponeses, mas eles podem ter sido transformados para os não-camponeses. Por um lado, observamos no quadro que muitos ditos

---

<sup>203</sup> Idem, ibidem. p. 189.

<sup>204</sup> Idem, ibidem. p. 189

populares eram sobre temas que trazem aspectos do cotidiano dos habitantes do campo.

Diante desse contexto os provérbios tornavam-se disponíveis não apenas para o homem simples do campo, mas também para cavaleiros e clérigos que desejassem memorizá-los. Eles eram utilizados também por escritores como comenta Davis,

Em suma, a linguagem clerical e a literária eram vistas como distinta da fala rural comum: mas os diálogos entre Salomão e Marcolf em certas circunstâncias eram equivalentes. Eles compartilhavam a mesma forma de fala, o provérbio e nenhum tinha o monopólio absoluto da sabedoria.<sup>205</sup>

Percebemos que a visão e o uso dos provérbios eram comuns nas várias camadas da sociedade e da cultura medieval. Conforme observou Le Goff, do século XII ao século XIV os nobres e cavaleiros proprietários de terra tentavam se distinguir do clero e construir uma identidade cultural independente. O interesse pelos provérbios dos camponeses faz parte disto. Assim, os provérbios comuns era uma maneira de invocar um universo de discurso familiar e muitas vezes eram usados nos sermões pelo clero para as pessoas lembrarem as mensagens.

Contudo, a partir do século XVI, aconteceram mudanças em relação à tradição proverbial como escreveu Davis,

O interesse dos eruditos pelos provérbios acentuou-se de tal maneira que não seria mais visto na Europa até os movimentos nacionalistas românticos do final do século XVIII e do século XIX; e seus colecionadores não eram mais apenas os modestos clérigos, mais com frequência importantes humanistas. Novas coletâneas de provérbios clássicos e comuns foram organizados e impressos; os provérbios de uma língua eram comparados aos de outras; as características estilísticas e lingüísticas foram rediscutidas.<sup>206</sup>

Os provérbios de Bruegel levaram o autor a observação detalhada dos costumes populares. É possível observar em sua obra o estoque camponês de provérbios nas mais variadas situações concretas. Isso se deve ao fato da sua suposta conexão com a tradição das aldeias que segundo Souza, como já

---

<sup>205</sup> Idem, *Ibidem*. p. 191

<sup>206</sup> Idem, *Ibidem*. p. 192.

mencionado anteriormente, ele tinha participado desse cotidiano ativamente. Os aldeões podiam recorrer a seus provérbios comuns com uma ampla variedade de metáforas em muitas circunstâncias diferentes. Na realidade, a variedade do significado dos provérbios se apresenta conforme cada situação representada.

Assim, os provérbios são enunciados que condensam a experiência humana e iluminam a realidade social vivida. Nenhum enunciado é neutro, como expressão lingüística de uma sociedade, está imbuído de valores que veiculam ideologias como: moderação, persistência, desapego, a cooperação, diligência, dedicação, esforço, cautela, silêncio, submissão, a sorte ou ao acaso. Em si mesmas não cabe julgamento de valor, pois todas se apresentam positivamente. Contudo o valor está no contexto sócio-histórico em que são empregadas.

Para Obelkevich<sup>207</sup> a característica relevante do provérbio não está em sua forma, ou seja, no ritmo, na metáfora, na construção binária, na assonância, na aliteração, mas na função que o provérbio exerce nas interações sociais. Entre as possíveis estão aquelas de efeito moral e didático. Ao proferir um provérbio, o locutor tem o objetivo de ensinar, aconselhar, admoestar e, principalmente, convencer o outro a atuar em determinada direção, isso ocorre devido a sua condição de elemento persuasivo.

Embora os provérbios sejam enunciados impessoais e anônimos, apresentam-se como argumentos de autoridade devido a sua permanência histórica, tradicional e temporal na vida cotidiana e lingüística de uma sociedade. O significado de autoridade de um provérbio pode ser apreendido a partir do contexto sócio-histórico em que foi dito ou escrito. A significação do uso e da escolha por um provérbio passa pelas condições de produção que engendram a situação singular de enunciação proverbial.

Costuma-se apontar autores que a sabedoria popular através dos provérbios e o seu apogeu deu-se no século XVI e metade do século XVII. Nesse período o provérbio era considerado parte do capital cultural das pessoas educadas e que proferi-los era sinônimo de eloqüência e riqueza, segundo Obelkevich<sup>208</sup> hoje é

---

<sup>207</sup> OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In BURKE, Peter; PORTER, Roy. História social da linguagem. São Paulo: Unesp, 1997, p.43-81

<sup>208</sup> Idem, ibidem. P. 43.

possível encontrá-los em uso, em maior ou menor quantidade, conforme o tipo de gênero discursivo.

Nesse contexto, cada geração traz a herança de objetos e fenômenos criados pelas gerações precedentes. Ela se apropria de produções que se cristalizaram, encarnaram no mundo social a partir de um processo histórico em função de suas características objetivas. Lauand<sup>209</sup> aponta que os provérbios utilizam o saber popular, condensando a experiência sobre a realidade do homem.

Os sentidos veiculados pelos provérbios no quadro de Bruegel estão na memória coletiva e, em geral, são interpretações de cunho moralista sobre o mundo. Fazendo parte de uma sabedoria anônima, os provérbios veiculam uma experiência coletiva, um saber grupal ou uma ideologia social. Brunelli<sup>210</sup> afirma que o significado de um provérbio depende não só do que é dito em si, mas também da situação em que ele é usado. Os significados mudam com o tempo e podem variar em relação ao espaço. Fazem parte de um tipo de comunicação que só pode ser entendida se contextualizada na sociedade onde é produzida.

Obelkevich<sup>211</sup> aponta que, apesar de serem bastante utilizados na escrita, os provérbios constituem gênero marcadamente oral, fazendo parte, portanto, da tradição oral. Bruegel destaca a tradição oral através dos avanços da pintura, à força difusora da cultura, mantendo-se como fonte essencial da socialização dos conhecimentos. Os provérbios holandeses de alguma forma são criados pela voz do povo. De muitos, a fonte é conhecida desde os ensinamentos de Cristo: “Dai a Cesar o que é de César”. Os ditos que se tornam populares estão presentes no cotidiano das multidões.

Nesse sentido, na obra “Provérbios Holandeses”, Bruegel apresenta uma mistura de aspectos religiosos e morais. Em meio a diversos ditos populares representados nas imagens percebe-se um amplo repertório moralizador, como

---

<sup>209</sup> LAUAND, L. J. (2000). Provérbios e educação moral – a filosofia da educação de Tomás de Aquino e a pedagogia do Mathal. Acesso em 16 de janeiro, 2014 em <http://www.deproverbio.com/DPbooks/LAUAND/1.htm> às 17h: 42min.

<sup>210</sup>BRUNELLI, A. F. (2006). Aconselhamento de auto-ajuda: um caso de captação do gênero proverbial. Alfa, São Paulo, 50(1), 113-128. Acesso em 16 de janeiro, 2014, em [www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v50/09\\_BRUNELLI.pdf](http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v50/09_BRUNELLI.pdf) às 17h51min.

<sup>211</sup>OBELKEVICH, Op. Cit. p. 43-81.

também outras possibilidades do cômico popular. As iconografias apresentam uma sucessiva variedade de personagens.

Então, neste quadro dos provérbios um fator que sugere reflexão na obra de Bruegel é o da função moral. Hagen,<sup>212</sup> discute se teria sido Bruegel, em primeiro lugar, um “moralista popular”. Em suas obras encontram-se mensagens didáticas, proporcionando a cada quadro ser visto como uma obra de moralização.

No decorrer da observação das imagens os provérbios alegres, divertidos brotam em profusão com forte apelo moral. Bruegel como homem do seu tempo, submetido à luz da época, representa uma forte ironia em relação às questões religiosas, moral que se estende ao campo social, tendo como foco suas críticas. O mundo cortesão, sem fugir ao caráter cômico. O observador é convidado a decifrar vários enigmas que propõe.

Com relação à estrutura das imagens na obra feita por Bruegel, pode-se considerar a polissemia temática que salta aos nossos olhos. O artista do século XVI pinta cenas e ambientes fora do seu tempo, já que se anuncia, ou mesmo se vive o florescer do renascimento. Traz ele de volta aspectos do medievo enfocando nos provérbios para o moralismo através das muitas cores e formas que iluminam cenas campestres reveladoras da vida cotidiana para falar de temas como as festas, danças, os pecados, a morte e o medo do inferno.

É importante ainda lembrar que Bruegel traz muito da influência de Bosh no final do século XV como já foi citado no segundo capítulo. De acordo com os pintores oscilam, entre a tradição do gótico e as inovações da pintura flamenga renascentista, pautada na observação direta e objetiva do homem e da natureza.

“O Jardim das Delicias Terrenas” de Bosh, assim como os “Provérbios Holandeses”, conseguiram em verdadeiro resumo da cultura popular, onde se entrecruzavam cavaleiros, clérigos, mendigos, pedintes, figuras grotescas com emblemáticas personagens.

Robert Cumming<sup>213</sup> comenta que na obra de Bosch a sua visão da humanidade é em muita obra moralizadora: O ser humano carrega uma falha fundamental desde a expulsão de Adão e Eva do paraíso. A morte e o medo são

---

<sup>212</sup> RANGEN, op. Cit. P. 50.

<sup>213</sup> CUMMING, Robert. **Para Entender a Arte**. Tradução de Isa Mara Lano. Editora Ática, São Paulo. 1995. P. 24-25.

uma realidade sempre presente em sua obra. Essas características também se comprovam na arte de Bruegel.

Voltando à narrativa proverbial, é possível percebê-la enquanto apresentada de diferentes momentos na mesma composição sintetizando o destino do homem pecador, mostrando lição de moral. O observador atento na pluralidade de cenas vai verificar que um tom didático alerta o homem para muitos conselhos. Esta diversidade de informações exprime símbolos e alegorias, dirigindo o foco em alguns momentos para questões morais e fortemente reveladas nos painéis representativos da existência humana: o lar do homem, o céu, suas atividades na terra, os seus pecados, vestimentas. Em meios a tantos símbolos os pintores mostram um mundo por onde passam pesadelos que perturbavam a alma do homem.

Assim, a pintura de Bosh que recorre a costumes do mundo medieval influenciou na pintura de Bruegel, verdades entrelinhadas na obra “Provérbios Holandeses”. A sua inspiração se detém no aspecto folclórico nos temas profanos como ilustrações, como já falamos que ultrapassa no seu tempo. Contempla-se nesta bela obra o cotidiano das feiras, tavernas, casas familiares, igrejas, o campo, entre outras. Este quadro popular, uma das faces da pintura flamenga mostra características do homem renascentista, mas que ainda continua na ignorância, perdido em meio a suas crenças.

Tal como Bosh, Bruegel se lança na realidade da vida com humor. Ambos sabem desvendar os pecados do ser humano, a luxúria, a gula e a ganância e assim, focar em primeiro plano o cotidiano do homem simples. Seus painéis moralistas são exemplos da pintura flamenga em expor a insensatez dos vícios humanos.

No quadro, com finalidade satírica, ridiculariza práticas e costumes contemporâneos no plano pessoal e social. O homem camponês é o centro do tema. As pinturas de Bruegel se evidenciam na beleza do universo pictorial, cheio de plantas, animais, pessoas, fazendo uma ponte de ligação entre o medieval e a era moderna. Suas memoráveis obras se abrem para o diálogo e nos permitem pensar, em pleno século XXI, as questões da realidade atual, ainda cheia de grandes convulsões sociais e políticas, mas que ainda continuam alimentadas por sonhos, lendas e utopias.

Portanto, não se pode negar que os provérbios suscitam tantas e tão variadas questões. Resta ao pesquisador, diante de enormes indagações que surgem procurar esboçar um trabalho teórico. Foi isso que tentamos realizar nesta investigação. Ainda, é interessante estabelecer uma relação com os provérbios que persistem hoje, sendo possível observar que muitos foram adaptados para nossa realidade, mas expressam os mesmos anseios, buscam representar os mesmos objetivos. A circulação dos provérbios populares é uma forma de manter vivos o uso, costume e tradição da cultura popular em todos os tempos. Mesmo adequados ou inadequados, mas continuam sendo mantidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos limites que se conferiu esta pesquisa, podemos fazer algumas ponderações em relação à análise desenvolvida. A partir da segunda metade do século xx, a pintura vem contribuindo intensamente como fonte para a pesquisa histórica, tornando-se importante ferramenta de estudo para o historiador. Assim, as imagens e as leituras delas podem nos revelar e nos auxiliar na tarefa de melhor compreender nossa história.

A pintura está inserida no contexto da história da arte e diz respeito ao estudo, registro e discussão do desenvolvimento da arte em sua manifestação na evolução da sociedade. Este, estudo, no entanto, ao se considerar a cultura popular como elemento fundamental da vida do homem desde os tempos mais distantes até a contemporaneidade, faz-se necessário a fim de se compreender o alcance da pintura ao redor do mundo, recebendo influências e sendo entusiasmadas por muitos movimentos.

Nos séculos que decorreram após a morte do pintor, a obra de Bruegel caiu no esquecimento: não se adequava às regras da estética, caracterizada pelo culto dos heróis, dos santos e dos soberanos, pela mentalidade burguesa ou a visão romântica e sublimada da natureza. Apenas no século XIX as suas obras despertaram, uma vez mais, a atenção e hoje, as “salas Bruegel” do Kunsthistorisches Museum de Viena e dos Museés Royaux de Bruxelas representam para os apreciadores de arte uma grande atração.

Mais uma razão para a popularidade de Bruegel nos séculos XIX e XXI é o fato pragmático de mundialmente se ter acesso à obra pictórica breugheliana, não apenas nos livros de arte, mas também nos museus e galerias de arte onde se encontram os quadros originais. As obras de arte de Bruegel surgem nas galerias de Viena, Washington, Oxford, Berlim, Paris, Praga, Bruxelas, Florença, San Diego, Londres, Madrid, Antuérpia, Roterdão, Budapeste, Nova Iorque, Detroit, Munique, Nápoles e Hamburgo. Deve-se lembrar que o pintor se tornou acessível ao público nomeadamente como resultado das inovações artísticas que revolucionaram os hábitos visuais tradicionais: E a internet possibilita o acesso as suas obras em todo o continente.

Ao escolhermos esse artista, o fizemos primeiramente, pela capacidade de falar de algo em suas obras além da sua própria época. Estas refletidas de significados que atravessam os tempos. Como também pelo fato de ter sido um dos grandes mestres do Renascimento, distanciando-se do estilo predominante dos seus contemporâneos. O grande acervo de seus quadros facilitou a nossa pesquisa, ainda restando análise de outras obras que até o momento não se fazem presente no corpo deste trabalho. Entendemos que estes aspectos tornam a nossa pesquisa relevante.

Procuramos mostrar o quanto à pintura holandesa produzida por Bruegel distancia-se da pintura italiana, que além do conteúdo religioso tomando o Antigo e Novo Testamento e da vida dos santos e mártires, reproduz a maior parte dos velhos temas da mitologia grega, mas muito raramente da história nacional, com exceção dos retratos e mais tarde retratam timidamente a natureza e sua paisagem<sup>214</sup>.

Diante dessas colocações, que elaboramos a partir de um diálogo com as análises de Hegel, esperamos ter ficado evidente o quanto Bruegel buscou outras formas de retratar seus temas, introduziu a realidade da vida camponesa e por meio da qual animou e vivificou todas as suas figuras.

As realizações picturais desse grande mestre constituem o apogeu da arte holandesa do decorrer da evolução histórica. Foi de nosso interesse demonstrar o quanto Bruegel dedicou-se, a traduzir a profundidade dos sentimentos e como se comportavam na vida os indivíduos representados em suas atitudes através dos agrupamentos dos personagens. Segundo Hegel,<sup>215</sup> as figuras holandesas. Cativanos sem dúvida, pela sua inocência, sua singeleza e ultrapassam mesmo, por vezes, a profundidade da alma.

Desta forma, quanto aos questionamentos propostos na introdução, acreditamos que foram desenvolvidos e, dentro dos limites que um trabalho desta natureza a que se propõe foi resolvido. Pensamos ser esta uma contribuição para divulgação e maior conhecimento da cultura popular através da pintura, além de ser um pequeno passo para a construção do nosso conhecimento pessoal.

---

<sup>214</sup> HEGEL, Op. Cit. p. 280.

<sup>215</sup> Idem, Ibidem. P. 281.

Somente o que é questionado instiga curiosidade. O que está resolvido não estimula. A propósito disso, há questões, que foram surgindo no desenvolvimento do trabalho e que não foram esclarecidas, permanecendo na gaveta de nossos questionamentos para quem sabe, uma investigação futura.

Dentre elas, a que mais nos chamou à atenção é a presença de temas relacionados à loucura e a morte na pintura de Bruegel. Voltando a obra “O Carnaval e a Quaresma”, (fig.1) mostra uma figura solitária ao centro da praça. Essa criatura pode ser identificada pela extravagância de seu traje, pelas suas cores alegres e brilhantes: é o louco.

O louco, na gravura de Bruegel, aparece sozinho, ao contrário do que sucedia costumeiramente nas ocasiões festivas, como relata Baumann,

Quando os loucos reuniam-se em grandes chusmas e ocupavam a praça e as ruas vizinhas, fazendo enorme alarido, caracterizavam-se pela irreverência, imitando ou ridicularizando pessoas, fazendo gestos grosseiros ou obscenos, mostravam os traseiros, estiravam as línguas, gargalhavam ruidosamente, desrespeitavam as hierarquias, invadiam ruas e casas.<sup>216</sup>

No quadro de Bruegel, a figura do louco parece-nos emblemática: colocado no centro da gravura, isolado, sem os gestos que o caracterizam; ao contrário, ele caminha tranqüilo, aparentemente alheio ao que o rodeia. A sua afinidade com a humanidade de Adão, leva-nos, naturalmente, à relação com a própria figura de Cristo crucificado, que, embora, não representada no quadro, está sugerida através do próprio tema “O Combate do Carnaval com a Quaresma” e de todos os símbolos da Paixão e Ressurreição aí presentes. É freqüente na iconografia de Bruegel a representação de figuras do ser humano, dos seus vícios e fraquezas e que correspondem a uma das faces da loucura.

De acordo com Souza,

---

<sup>216</sup> BAUMANN, Op. Cit. P. 45.

Essa ligação estreita entre os temas da Morte, da Humanidade e da loucura não emergem apenas nas obras de Bruegel, mas encontram respaldo na riquíssima produção literária, artística e filosófica dos séculos XV e XVI. A relação da morte com a loucura já é mencionada no início do século XV: A morte aparece mesmo, inúmeras vezes, vestida com a indumentária do louco, como no Triunfo da Morte de Bruegel. São inúmeras as obras que se dedicam a esses temas, tendo a loucura, ou o louco como instrumento de reflexão em torno da morte e do próprio Cristo.<sup>217</sup>

O conteúdo do quadro “O triunfo da Morte” apresenta uma relação muito próxima, a nosso ver, com o mundo de Bosch em “O Jardim das Delícias Terrenas” e “A Queda dos Anjos Rebeldes” de Bruegel, ambos datados de 1562. Nesses painéis os artistas combinam algumas tradições visuais: Xilogravuras da Dança da Morte e a concepção do Triunfo da Morte. No entanto, a imagem dada por Bruegel ao exercício dos mortos, avançando através de uma paisagem assustadora, é um dos resultados mais geniais da sua imaginação. Sobre esta obra e assunto, Isabel Rocha Souza nos informa,

...Não há fuga possível à morte. Ela atinge todos os homens. Através de uma vasta paisagem, com pequenas elevações, árvores despidas, poços de água estagnados, edifícios ardendo ou em ruínas iluminados pelo brilho das chamas, a arma poderosa dos mortos, com tampas de caixões como escudos avançam ao som constante de timbales tocados por um dos membros esqueléticos. Avança em direção a ambos os lados uma cripta, a cuja entrada a humanidade é conduzida pela morte, montada num pálido cavalo. O exército aproxima-se vindo também de outras direções...<sup>218</sup>

Em toda a obra Bruegel, representa a sua visão da morte. A paisagem está repleta de ocorrências individuais. O autor Dan Brown em sua última obra Inferno, em que remete claramente à obra Divina Comédia de Dante Alighieri e seus desdobramentos, onde a pessoa que comete pecados deve sofrer muito para ter a chance de chegar ao paraíso, comenta sobre os muitos quadros famosos, mostrando cidadãos desesperados sobre o tema da morte. Entre esses quadros o autor cita a paisagem desolada do “Triunfo da Morte”, de Bruegel, uma representação hedionda da pestilência, da agonia e da tortura que devastavam uma

---

<sup>217</sup> SOUSA, Op. Cit. P. 14.

<sup>218</sup> Idem, ibidem P. 14.

cidade à beira-mar.<sup>219</sup> A morte segue seu caminho levando embora com ela todos os personagens da paisagem. Ninguém consegue escapar dela. No tempo em que Bruegel vivia, a vida era muito instável e a morte poderia vir a qualquer momento.

Enquanto na obra *A queda dos anjos rebeldes*, o pintor se utiliza de um tema que era tradicional da arte, que previa castigos para as pessoas que cometiam alguns dos sete pecados capitais. Pinturas que mostravam diferenças entre o belo, anjos e monstros estranhos e feios, nos quais os anjos rebeldes tinham se transformado, faziam aos observadores sentirem que valia a pena tentar ser humilde.

Na visão de Muhlberger,

A vida era curta para a maioria das pessoas do século XVI. Poucos adultos sobreviviam à pobreza, à fome, às doenças para testemunhar a infância de seus netos. Mesmo assim, a pessoa mais miserável podia ser confortada pelos anjos. Todos os que acreditavam profundamente em Deus também acreditavam neles. A Bíblia distinguia os anjos bons e fiéis dos anjos caídos, ou demônios.<sup>220</sup>

O autor ainda faz uma breve descrição da obra,

Rolando de um grande globo de luz que representa o paraíso, os anjos bons estão no alto do quadro. Alguns tocam seus longos trompetes... O líder, São Miguel Arcanjo, está no meio maravilhosamente alto e delgado, em sua armadura brilhante de capa comprida. Os anjos empilhados abaixo são feios de forma familiares combinadas de maneira bizarra.<sup>221</sup>

Nos dias de Bruegel, alguns achavam essas criaturas divertidas, e assim elas permanecem. As figuras se destinam a aterrorizar os pecadores, e inspirar o ser humano a ficar do lado dos anjos.

Diante dessa "cenografia" aterrorizante e a perspectiva pavorosa de queimar no fogo eterno, o homem ligado ao catolicismo busca desesperado o auxílio da Virgem, dos santos, agarra-se às relíquias, incentiva as peregrinações, os

---

<sup>219</sup> BROWN, Dan. **Inferno**. [tradução de Fernando Morais, Fernanda Abreu]; São Paulo: arqueiro, 2013. P. 369.

<sup>220</sup> MUHLBERGER, Op. Cit. P. 19.

<sup>221</sup> Idem, ibidem. P. 19.

sacrifícios, multiplica as missas, as orações, as promessas, as esmolas. Mas, essa atitude é, sem dúvida, também a comprovação da emergência de uma aguda consciência do pecado, e, sobretudo, da responsabilidade individual do ser humano em relação às próprias fraquezas e culpas.

A promoção do indivíduo e o sentimento da culpabilidade individual, foram, como observou Delumeau,

Duas realidades inseparáveis e peculiares à mentalidade ocidental da época do Renascimento. E, no âmbito dessa angústia dilacerante, quando o homem se interroga sobre sua liberdade individual, a loucura representa, pela sua ambivalência, pelo seu caráter libertário, a possibilidade de reflexão. Torna-se o espírito crítico da razão que através da ironia troça de si mesmo. Se o louco reflete em si todos os pecados do mundo, convida, por outro lado, à reflexão sobre si mesmo, porque a cura da loucura se dá pelo autoconhecimento.<sup>222</sup>

Talvez seja por esse motivo que a imagem da loucura e morte esteja refletida nas obras de Bruegel.

Podemos dizer que a imagem do louco colocada no centro em “O Combate do Carnaval com a Quaresma” revela o caráter humanista e renascentista da obra de Bruegel. E, como observou Erasmo<sup>223</sup>, é através da loucura que a alma pode romper seus liames, fugir do cárcere, pôr-se em liberdade. A “loucura é o elo entre o Homem e Deus, é através dela que se revela ao Homem a sua verdadeira essência”.<sup>224</sup>

Contudo, estes assuntos da loucura e morte na obra de Bruegel nos instigam muitas curiosidades, e que poderá induzir uma nova pesquisa. Mas, no momento as obras selecionadas até aqui para este trabalho são aquelas que nos ensinam a ver novas belezas que remetem à cultura popular de cujas existências tínhamos pouco conhecimento. Resta-nos enfim, dizer algumas palavras acerca do nosso pintor: sua arte nos possibilita entrar e explorar um grande número de assuntos. Toda a esfera religiosa, as ideias relativas ao sagrado e ao profano, a natureza exterior, o humano e mesmo o que há de mais inacessível nas situações e nos caracteres, podemos encontrar essas diversidades em suas pinturas.

---

<sup>222</sup> DELUMEAU, Op. Cit. P.

<sup>223</sup>ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Victor Civita/Abril Cultural. Coleção "Os Pensadores", 1972. P.151.

<sup>224</sup> Idem, ibidem. P. 105

Bruegel representou o homem não como o centro do mundo, mas como uma parte minúscula dele, uma pequena criatura sujeita às leis do céu e da Terra, mas, ainda assim, violando-as frequentemente. O estilo da sua pintura não tem a modelagem soberba do pintor renascentista típico, especialmente em suas figuras, que são quase criaturas parecidas com bonecos: minúsculas, tanto cômicas quanto trágicas.

Sua força era sua capacidade de criar composições interessantes e muitas vezes densamente elaboradas, que eram dotadas de ritmo alegre e uso maravilhoso das cores. Mas o que o fez se destacar é que ele era um dos raros e mágicos pintores que podiam contar uma história. Vivendo numa era de pragas, guerras e loucura religiosa, Bruegel abordou vários temas, muitas vezes representando o lado escuro e até mesmo a tolice da humanidade.

Trata-se, antes de tudo, de fazer ressaltar a grandeza da ação representada ou a profundidade da alma que exprime sentimentos, que observamos na pintura de Bruegel. É assim que os seus quadros são de um grande valor para compreendermos o cotidiano da gente simples do campo das aldeias rurais do Norte Europeu no século XVI. Remetendo-se a pintura holandesa, principalmente, a Bruegel, discorre Hegel,

[...] Qualquer que seja a perfeição do desempenho, a pureza das figuras simultaneamente cheias de idealidade e de vida individual, qualquer que seja a qualidade da composição e das cores, encontram-se largamente do ponto de vista da pintura da paisagem, etc. pelos mestres holandeses [...] seria, todavia, um erro pensar que a pintura não deve ir além do que este aprofundamento da riqueza interior da subjetividade e a exploração de seu conteúdo infinito.<sup>225</sup>

A arte de Bruegel está cheia de mensagens. Viveu em uma época em que se acreditava que a arte deveria ter uma finalidade didática, que deveria ajudar aos homens a viver uma vida mais moral, ou seja, mais religiosa. Embora a sua época tenha sido abalada por conflitos religiosos e políticos, segundo Souza a sua arte nunca tinha situação partidária. Acima de tudo, suas pinturas são admiráveis.

---

<sup>225</sup> HEGEL, Op. Cit. p. 210-211.

Depois de séculos de esquecimento, Bruegel é hoje considerado um dos maiores artistas nórdicos. O que admiramos afinal nestas pinturas, fazendo com que sejam tantas vezes reproduzidas e comentadas? Serão a enorme multidão, as pequenas figuras isoladas, os grupos de crianças, os pedintes, aquilo que admiramos? Ou será a característica grotesca das figuras toscas divertindo-se ao som de violas e de gaitas, que prende a nossa atenção? No entanto, toda essa admiração tem por base um artista especialmente sensível.

Portanto, ao finalizar neste momento esse texto, esperamos ter demonstrado a importância da iconografia para a pesquisa e mais especificamente, para o estudo da cultura popular em obras de arte. A nossa intenção foi demonstrar como as representações que povoam um passado distante de nós podem ser analisadas a partir das pinturas, sejam elas famosas ou pouco conhecidas, não importa. O acesso à internet na contemporaneidade nos possibilita o contato com estas obras e tem sido fundamental para popularizar todo um patrimônio cultural a que só se poderia ter contato a partir de largos dispêndios em viagens e visitas aos museus em que as obras estão disponibilizadas à visita para pesquisa. Esperamos ainda ter mostrado que descobrir histórias do passado através das imagens é como partir para uma viagem com muitas possibilidades.

## FONTES:

**Imagem 1:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter, o velho. **O Combate entre o Carnaval e a Quaresma**, 1559. Óleo sobre madeira. 118 x 161 cm. Museu, Viena.

**Imagem 2:** \_\_\_\_\_. Detalhe: Figura do Carnaval.

**Imagem 3:** \_\_\_\_\_. Detalhe: Figura da Quaresma.

**Imagem 4:** Detalhe do carnaval e a quaresma.

**Imagem 5:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter, o velho. **A terra da Cocanha**, 1567. Óleo sobre madeira. 118 x 161 cm. Museu, Viena.

**Imagem 6:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter, o velho. **Jogos Infantis**. 1560. Óleo sobre madeira. 118 x 161 cm. Museu, Viena;

**Imagem 7:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter. **A dança dos Camponêses** -. 1567-1568. Óleo no painel. 119 x 157 cm Kunsthistorisches Museu, Viena.

**Imagem 8:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter. **A dança de casamento, 1566**, óleo sobre madeira, 119 x 157 cm. Kunsthistorisches Museu, Viena.

**Imagem 9:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter. **O Banquete de casamento camponês**. 1568. Óleo sobre madeira. 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museu, Viena.

**Imagem 10:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter. **Provérbios Holandeses, 1559**. Óleo sobre madeira, 163 x 117 cm Staatliche Museu, Berlin.

**Imagem 11:** Detalhe da parte esquerda do quadro Provérbios Holandeses.

**Imagem 12:** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter, o velho. **A Parábola dos Cegos**, 1568. Óleo sobre madeira. 118 x 161 cm. Museu, Viena.

**Imagem 13** \_\_\_\_\_. BRUEGEL, Pieter, o velho. **Peixes grandes engolem os pequenos**. Óleo sobre madeira. 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museu, Viena.

**Imagem 14:** Recortes dos provérbios.

**Imagem 15:** Recorte dos provérbios.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE, Maria Helena Trench de, *Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989. Dissertação de Mestrado da Área de Filologia Românica.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: Píer Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte*. 2. Ed. Lisboa: Estampa, 1994.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ARISTÓTELES, **Arte Retórica e Arte Poética**, tradução de Antonio Pinto de Carvalho, Difusão Européia do Livro, 1985.

ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BAKTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, contexto o de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC e Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAUMANN, Thereza de B. **Da iconografia, da loucura, da história**. Revista de História Regional Vol. 2, nº 1. P. 9-47, 1997. Disponível em: [www.revistas2.uepg.br/index](http://www.revistas2.uepg.br/index). Acesso em: 11/09/2013 às 08:12min.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente** – pintura e experiência social na Itália da renascença, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAYER, Raymond, **História da Estética**. Tradução de José Saramago, Lisboa: Editora Estampa, 1995.

BLOCH, Marc. LE GOFF, Jaques. **Uma vida para a história**. São Paulo: Ed UNESP, 1998.

BROWN, Dan. **Inferno**. [tradução de Fernando Morais, Fernanda Abreu]; São Paulo: arqueiro, 2013.

BRUNELLI, A. F. (2006). Aconselhamento de auto-ajuda: um caso de captação do gênero proverbial. Alfa, São Paulo, 50(1), 113-128. Acesso em 16 de janeiro, 2014, em [www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v50/09\\_BRUNELLI.pdf](http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v50/09_BRUNELLI.pdf) às 17h51min.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2.Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo. Editora UNESP, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunho Ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo: Edusc, 2004.

CABRAL, Arthur Simões Caetano. **A Sociedade do Século XVI e a pintura renascentista flamenga**. Agosto, 2012. Disponível em: [anagrama@usp.br](mailto:anagrama@usp.br). Acesso em 23/07/2013 às 16h33min.

CHARTIER, Roger. **Historia Cultural: entre práticas e representações**. Trad: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. "**Cultura popular**": revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n 16, 1995.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUMMING, Robert. **Para Entender a Arte**. Tradução de Isa Mara Lano. Editora Ática, São Paulo. 1995.

DAVIS, Natalie Zemon, **Culturas do povo**: Sociedade e cultura no início da França Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. V.2, Lisboa: Estampa 1983.

DUBY, Georges. **Idade Média Idade dos Homens, do amor e autor ensaios**, 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2002.

GÊNIOS da Pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1969.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1986.

GINZBURG, Carlos. **Mitos Emblemas e Sinais**: Morfologia e história. Tradução de Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**, 15ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Trad: Jacyntho Çuis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, **O sistema das artes**. Tradução: Álvaro Ribeiro. 2ª Ed: São Paulo: Editora: WMF. Martins Fontes, 2010.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d, p. 239.

HUYGHE René. **O Poder da Imagem**. Livraria Martins Fontes Editora Ltda: São Paulo, 1989.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller, 10ª. Ed. Campinas – SP: Papius, 2006.

LAUAND, L. J. (2000). Provérbios e educação moral – a filosofia da educação de Tomás de Aquino e a pedagogia do Mathal. Acesso em 16 de janeiro, 2014 em <http://www.deproverbio.com/DPbooks/LAUAND/1.htm> às 17h: 42min.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean – Claude, **Dicionário temático do ocidente medieval** Idade Média. Vol. I São Paulo: Edusc, 2002.

LE GOFF, Jaques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Vol. I 2ª Ed. Lisboa: Estampa 1995.

LEON, Battista Alberti. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

LIMA, Marinalva Vilar de. **Loas que carpem**: a morte na literatura de cordel. Universidade de São Paulo – USP (Tese de Doutorado em História). São Paulo - SP, 2003.

MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

MOLINA, Heloísa Ana. **A pintura de Bruegel e o ensino de História**. Cadernos do CEOM-Ano 21, n. 28 – Memória, História e Educação. Disponível em: [bell.unochapeco.edu.br](http://bell.unochapeco.edu.br). Acesso em: 20/08/2013 às 22:10min.

MONTERATO, de Lucas. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A. 2000.

MOXEY, Keith. **Pieter Bruegel, o velho**: Discurso na Arte do Século XVI – Holanda, 2012.

MUHLBERGER, Richard. **O que faz de Bruegel um Bruegel?** Tradução: Valentina Fraíz - Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NUNES, Benedito. **Introdução a Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2010.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In BURKE, Peter; PORTER, Roy. História social da linguagem. São Paulo: Unesp, 1997.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagem**. 2ª Ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, E. “**Iconografia e iconologia**”: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROSE-MARIE e HAGEN, Rainier. Pieter Bruegel, o Velho (cerca de 1525-1569). Camponeses, loucos e demônios. Germany: Benedikt Taschen, 1995.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Victor Civita/Abril Cultural. Coleção "Os Pensadores", 1972.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. **A Produção Artística do Ponto de Vista Sociológico**. Arte UNESP. São Paulo, nº 12, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SOUZA, Isabel Rocha C. (trad.) **Obras-primas de Brueghel**. São Paulo/ Lisboa: Verbo, 1978.

VLIEGHE, Hans. **Arte e Arquitetura Flamengo 1585-1700**. Tradução de Cláudio Marcondes. Cosac e Naify, São Paulo, Ed. 2001.

WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1997.