

O sagrado e o profano nas obras “O Teatro da Crueldade” (1946), de Antonin Artaud, e “O Triunfo da Morte” (c. 1562), de Pieter Bruegel, o Velho

Caroline Pires Ting
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Pieter Bruegel¹, o Velho (1525–1569) e Antonin Artaud (1896–1948) são dois artistas afetados por guerras: no caso de Bruegel, a guerra da República Unida dos Países Baixos contra a Espanha; no caso de Artaud, a Segunda Guerra Mundial. Atravessando tempos e terrenos, um diálogo se opera entre estes dois artistas. Ambos se relacionam com a insanidade –como já notara Foucault (1972, p.33). Cada um, de maneira particular, convida o espectador a rever sua compreensão do desvario e da guerra; distanciando-se das tendências artísticas de suas épocas e explorando metáforas bíblicas para condenar moralmente seus contemporâneos.

Palavras-chave: Artaud, Bruegel, intertextualidade, Triunfo da morte, Teatro da Crueldade

Bruegel l’Ancien² (Bree c.1525–1569 Bruxelles), Antonin Artaud (Marseille 1896–1948 Paris), deux artistes bouleversés par la guerre, la guerre contre l’Espagne pour le premier, la Seconde Guerre Mondiale pour le second. Deux artistes dont les œuvres sont en rapport avec la folie – écrit Foucault (1972, p.33) et qui viennent questionner notre rapport avec celle-ci. Tous deux sont à l’écart du courant esthétique dominant de leur époque et utilisent le biais du message biblique pour condamner moralement leurs contemporains.

Mots-clés : Artaud, Bruegel, intertextualité, Triomphe de la Mort, Théâtre de la Cruauté

¹ Mantivemos a ortografia “Bruegel” (sem “h”), adotada pelo pintor durante sua maioridade e também pela maior parte dos historiadores.

² Nous avons gardé l’orthographe « Bruegel », qui est utilisée par le peintre lui-même pendant l’époque de sa maturité et qui est celle adoptée par la plupart des historiens.

1. Estudo Comparativo: relação entre os fragmentos selecionados



À esquerda: Antonin Artaud (1896-1948), *O Teatro da Crueldade*, março de 1946, grafite e giz oleoso sobre papel, 62,5 x 47,5 cm. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour. © ADAGP, Paris 2014

À direita: Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm x 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid.

Examinemos o desenho de Artaud (à esquerda) a partir da obra de Bruegel (à direita). Apesar dos tratamentos pictóricos distintos, a semelhança entre as duas obras é marcante do ponto de vista da composição, no que diz respeito à disposição dos personagens e à predominância de tons quentes e ocres.

Em relação ao ângulo de visão do espectador, no desenho de Artaud, as figuras se dispõem chapadas sobre a superfície do papel, com o observador situado perpendicularmente ao quadro, ausentando-se assim toda perspectiva. Já na obra de Bruegel, a cena é disposta em *plongée*: a linha do horizonte é alta, o terreno ocupa dois terços da composição da paisagem.

Entre essas obras, notamos uma retomada dos elementos alegóricos: a decapitação à direita do quadro, o caixão disposto sobre um cadáver. Cadáver este que, na cena de Artaud, enquadrado pelos cabelos de tonalidade alaranjada, corresponde àquele que, na tela de Bruegel, apresenta-se estendido sobre um feixe de trigo.

Ainda que tais obras tenham sido pintadas em épocas remotas, um diálogo imediatamente se estabelece entre elas uma vez justapostas. Ao narrar a morte, dramatizada do ponto de vista teatral, Bruegel e Artaud colocam em cena dispositivos que remontam a um importante sistema de alegorias dos séculos XVI e XVII. Será a partir da análise destes elementos alegóricos, que notaremos como os dois artistas fundem imagens que propõem reflexões sobre o início e o fim da vida.

2. Memento mori

A imagem humana em processo de decomposição *post-mortem* integrou-se às manifestações artísticas no Ocidente a partir da aparição dos temas macabros na Baixa Idade Média, em especial nas "Danças Macabras"³. Datam deste período os primeiros exemplares de obras literárias ou iconográficas explorando o tema do cadáver. Os historiadores Johan Huizinga, Philippe Ariès, Michel Vovelle, entre outros, estudaram as fabulações a respeito da morte nos séculos medievais, realçando que a Idade Média teria desenvolvido uma curiosidade obsessiva pelo corpo decomposto: "É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração" (HUIZINGA, 2010, p. 221).



³ Para aprofundar esta questão, reportamos à obra de Philippe Ariès, « Imagens do homem diante da morte » [*Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983]. O historiador informa como ritos funerários são representados no interior de cenas de quadros medievais. Em seus « Ensaio sobre a história da morte no Ocidente » [*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*], o autor analisa como cenas míticas se misturam a rituais sagrados na primeira metade da Idade Média.

Bruegel, o Velho (c.1525-1569), Detalhe do *Triunfo da Morte*, c. 1562, óleo sobre painel, 117 cm × 162 cm (46 pol x 63,8 pol), Museo del Prado, Madrid

No detalhe da pintura de Bruegel, a vela apagada e o crânio reiteram o gênero pictórico das *Vânitas* (Vaidades); o cadáver no interior do caixão pode, de outra maneira, aproximar-se dos *transis* (esculturas funerárias que representam um personagem em estado de putrefação). Tal elemento é repetido no desenho *O Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, como vimos anteriormente.

É possível, pois, inserir o desenho de Artaud na categoria de *Memento mori*, pois o poeta representa nesta obra a morte de seus entes queridos, de acordo com o seu próprio comentário, figuram: "[...] as quatro cabeças das pessoas que mais amo no mundo, mas onde estão elas na vida presente?" (« [...] *les 4 têtes des êtres que j'aime le plus au monde, mais où sont-ils dans l'actuelle vie?* » ARTAUD, 1974, p. 206 – Carta a J. Dekequer).

Já o quadro de Bruegel nos oferece uma alusão aos *transi* (corpo a meio estado de putrefação), à peste e à dança macabra (uma ligação com a arte medieval). Artaud, semelhantemente, por diversas vezes elogiou a arte pré-renascentista, além de demonstrar grande afinidade pelos pintores septentrionais (os primitivos flamengos).

Se o desenho de Artaud pode ser inserido na iconografia de *Vanitas*, no sentido em que se trata de uma reflexão sobre a morte, reiterado pelos elementos dispostos na pintura flamenga, a presença desta iconografia caminha em paralelo com a emoção pessoal do artista, fragmento ligado a um momento autobiográfico. Vimos que o poeta utiliza o termo "cabeça" (em vez de "pessoas" ou "seres"): metonímia para se referir a seus entes queridos. Este mesmo recurso, o uso metafórico da linguagem, com a substituição da parte pelo todo, já bastante explorado no gênero pictórico *Vânitas*.

De acordo com Artaud, o retrato estaria situado em conexão iconográfica com a morte e seu « duplo ». Em seu texto *Le Visage humain* [A Face Humana] (ARTAUD, 1970, p. 47), o poeta afirma que, ao desenhar rostos, procura "o segredo de uma história humana antiga que teria passado como morta nas cabeças de Ingres ou de Holbein" [« le secret d'une vieille histoire humaine qui ait passée comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein »]. Com a metáfora do "rosto", Artaud expressa o que resta de um corpo real, "tudo o que é da ordem do "temporário" (THÉVENIN; ARTAUD; DERRIDA, 1986, p. 37).

Para o poeta, a encenação é concebida em estreita relação com a pintura. Escreve o poeta: "A pintura anterior à do Renascimento tinha uma forma e um número (...) Há, em suas representações, uma espécie de esoterismo, uma forma de encantamento, e, através de suas linhas, a figura humana se faz o sinal fixo e o filtro transparente de um mágico " [La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et avait un chiffre (...) Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magique »].

3. A relação da pintura Bruegel com a literatura e teatro

É importante destacar a conexão da pintura de Bruegel com a literatura e o teatro que lhe serviram de influência. O quadro de Bruegel é intitulado *O Triunfo da Morte*. Toda representação de um *Triunfo* evoca a poesia de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 – 1374, Arquà) assim como a iconografia relacionada à mesma. Os *Triunfos* de Petrarca, os quais constituíram inicialmente a terceira parte do *Canzonere*, tiveram um impacto considerável em diversas manifestações artísticas. Eles engendraram obras-primas em miniaturas, tapeçarias, afrescos e esculturas nos séculos que se seguiram. As procissões triunfais faziam parte da iconografia corrente nos séculos XV e XVI. O tema balizou a imaginação popular a ponto de também influenciar o teatro dos "Ommegangen", procissões anuais que incluíam "Carros de Triunfos". Pinturas como as de Alexander Van Bredael (1663 – 1720), abaixo, ilustram o "Ommegang" em Antuérpia, com seus "Carros de Triunfo", "Carros do Amor" e "Carros da Morte".



Alexander Van Bredael (1663 – 1720), *The Ommegang in Antwerp at the Meir*, 1689, óleo sobre tela, 102.6 × 191.9 cm | Fonte: <https://www.bonhams.com/auctions/10948/lot/136>

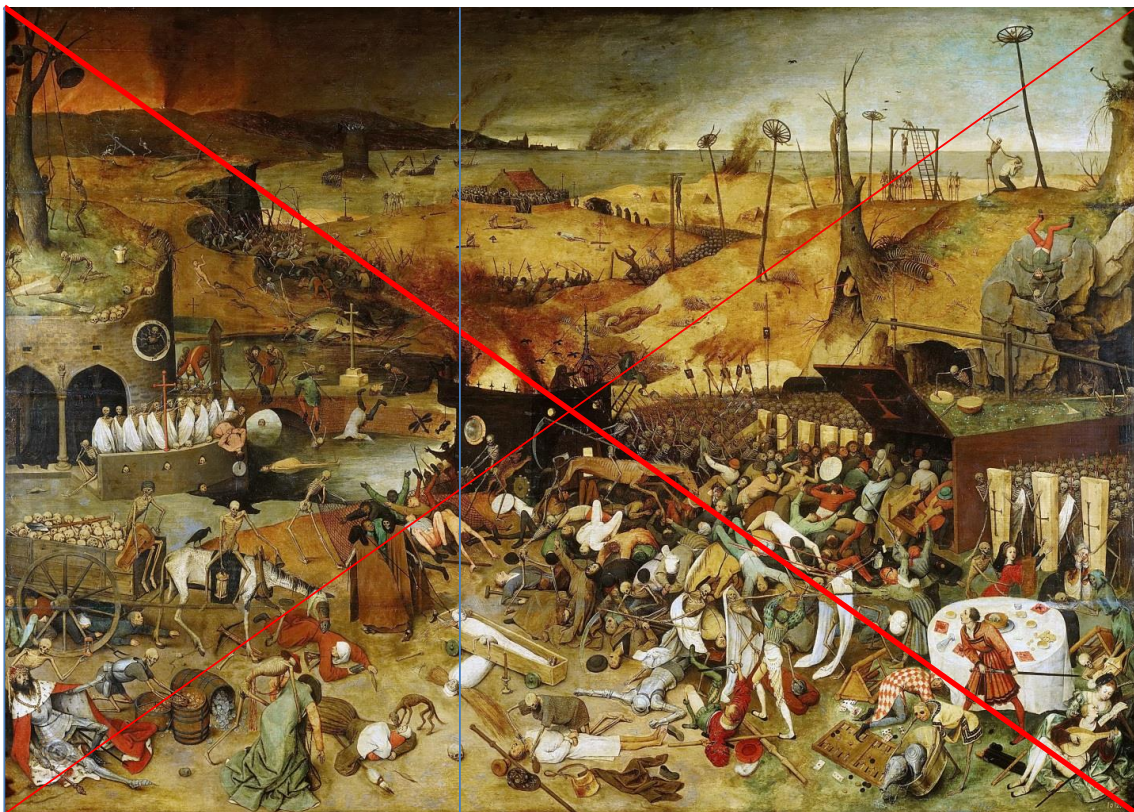
Emile Mâle estudou a influência do teatro religioso, dos *tableaux vivants* e dos *mystères* sobre a arte e o desenvolvimento da iconografia medieval, bem como sobre as realizações pictóricas dos séculos XV e XVI, atribuindo muitos dos novos recursos artísticos desta época a influências teatrais. (MALE, 1931). Não seria anódino, pois, o fato de que "Juízo Final" representado no quadro de Bruegel assemelha-se mais a um desfile de carros alegóricos carnavalescos do que um real combate.

Ernest Gombrich discute as mudanças na maneira de ver a arte no Ocidente cristão e analisa como as ironias adicionadas às pinturas religiosas medievais atribuem um realismo à cena representada (Cf. capítulo "A importância da tradição", GOMBRICH;

ERIBON, 1991, p. 89). Bruegel, pelo intermédio alegórico, concebe sua visão da vida religiosa e folclórica Flamenga. Suas cenas pictóricas são cômicas e reúnem expressões da arte popular a figuras anônimas. Tais atributos fazem da iconografia religiosa um retrato de sua sociedade: é como se o pintor pudesse reconstituir, enquanto cronista, as culturas do passado.

A obra de Bruegel deve ser vista como uma grande procissão, como aquelas que atravessavam as cidades dos Países Baixos em festivais de teatro encenados pelos *Ommegangen*. Incluía-se uma « Dança Macabra », na qual participavam todas as classes sociais. Tais « Danças » tratavam-se, na realidade, de paródias políticas, temática predestinada a associar-se ao "Triunfo da Morte". Morte esta, por vezes, representada por um esqueleto armado de uma foice ou de uma espada, acompanhada pelas divindades mitológicas "Parcas", pelo cavaleiro apocalíptico ou pelos carros triunfais.

Bruegel amalgama todas essas representações enigmáticas em sua pintura onde a multidão, situada na entrada para a armadilha, forma uma extensão de uma "dança macabra". Há três carros, mesmo que eles não sejam reconhecíveis à primeira vista. Há inicialmente o carro do "Triunfo da Morte", representado pela carroça à esquerda repleta de esqueletos. A seguir, há o carro do Inferno situado no centro geométrico do quadro, seguindo o cavalo do Apocalipse. Ainda no mesmo carro, observamos o efeito da iluminação própria das cenas das pinturas flamengas.



Observamos que o trabalho funde alusões e episódios de variados gêneros. O caixão sobre rodas, situado no centro geométrico do quadro, é uma alegoria encontrada em diversas representações de ritos funerários pagãos de morte entre os cristãos egípcios. No ritual egípcio, o caixão sobre rodas serve para transportar o morto ao cemitério em um carro de quatro rodas, acompanhado por um sacerdote carregando uma queima-incenso e um vaso de libação. A morte é, então, representada pelo cadáver mumificado ou em estado de decomposição⁴.

4. Bruegel e os códigos de sua representação pictórica

Através das impressões de Charles Pierre Baudelaire (Paris, 1821 – 1867, Paris) revisitamos a pintura de Bruegel. O escritor da Vida Moderna deixa suas impressões acerca da pintura septentrional em geral, assim como a de Bruegel em particular:

« Les Flamands et les Hollandais ont, dès le principe, fait de très belles choses, d'un caractère vraiment spécial et indigène. Tout le monde connaît les anciennes et singulières productions de Bruegel le Drôle [...]. Qu'il y a là-dedans une certaine systématisation, un parti pris d'excentricité, une méthode dans le bizarre, cela n'est pas douteux. Mais il est bien certain aussi que cet étrange talent a une origine plus haute qu'une espèce de gageure artistique. Dans les tableaux fantastiques de Bruegel le Drôle se montre toute la puissance de l'hallucination. Quel artiste pourrait composer des œuvres aussi monstrueusement paradoxales [...] (BAUDELAIRE, 1976, p. 572-574).

Os flamengos e os holandeses têm, desde o princípio, feito coisas muito belas, de um caráter muito especial e autóctone. Todo mundo conhece as velhas e singulares produções Bruegel o engraçado [...]. De que há nele uma certa sistematização, um viés de excentricidade, um método no bizarro, não há dúvida. Mas também é certo que tal estranho talento tem uma origem mais elevada do que uma espécie de desafio artístico. Nas pinturas fantásticas de Bruegel o Engraçado revela-se o **poder de alucinação**. Qual artista poderia compor obras tão monstruosamente paradoxais. (Nós negritamos.)

Se nós evocamos o pensamento de Baudelaire é para ilustrar de que maneira a obra de Bruegel tem sido revisitada por um poeta especialmente importante para Artaud, recuperando também os aspectos sensíveis apelidados por Baudelaire como "poder de alucinação. De maneira análoga, Artaud se apropria dos demônios de Bruegel como uma metáfora para explicar o seu tormento pessoal:

« J'ai jour et nuit autour de moi une horde obscène de chacals récriminants, envouteurs, succubes et incubes masturbateurs de l'âme, qui sont, ces succubes et incubes, non les démons de

⁴ Informa a historiadora Françoise Dunand, que discute os vários emblemas caros à arte funerária egípcia que se repetem com precisão durante a Idade Média ocidental.

Martin Schongauer ou de Bruegel le vieux [...] » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p.1266).

"Eu tenho dia e noite ao meu redor uma horda obscena de dragões protestadores, súcubos e incubos, masturbadores da alma, que são, estes súcubos e incubos, não os demônios de Martin Schongauer ou Bruegel o velho [...]"

Baudelaire continua suas observações sobre o Bruegel, colocando em relevo os aspectos sombrios e fantásticos de sua obra:

« Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous trouvons dans l'histoire, et même dans plus d'une partie moderne dans l'histoire, la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer [...] comme de prouver que Bruegel a pu voir le diable en personne que cette prodigieuse floraison de monstruosité coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique épidémie des sorciers. » (BAUDELAIRE, 1976, p. 1024)

"Eu não consigo entender nem determinar positivamente a razão; mas muitas vezes nós encontramos na história, e até mesmo em mais de uma parte moderna dentro da história, a prova do imenso poder de contágios, de envenenamento pela atmosfera moral, e eu não posso me impedir de notar [...] ou de provar que Bruegel pôde ver o diabo em pessoa que esta prodigiosa floração de monstruosidades coincide da maneira mais singular com a famosa e histórica epidemia das bruxas." (Tradução nossa.)

Ele adiciona uma divisão da obra do pintor em duas subcategorias:

« Les œuvres de Brueghel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques presque indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe. A la seconde classe [...] qualifierait simplement de fantaisies et des caprices » (BAUDELAIRE, Ibid. Nous soulignons).

"Caprichos" é como Baudelaire nomeia as figuras monstruosas de Goya. Com esta expressão, Baudelaire, talvez, trace uma comparação entre o caráter da pintura de Bruegel e a do pintor espanhol. Consideramos neste julgamento estético uma testemunha dos ecos imagéticos entre Bruegel e Goya. Nome inventado por Baudelaire, os *Caprichos* designam figuras monstruosas, *sabbats* e bruxas. De maneira similar, Michel Foucault, em "A História da Loucura" (*L'Histoire de la folie*), aproxima Bruegel, Bosch e Goya, cujo conteúdo das obras transportam figuras do Apocalipse, da bestialidade e do caos a fim colocar em relevo a "irracionalidade clássica". Mas, a estas imagens, Foucault acrescenta as de Nietzsche e as de Artaud: "de um lado Bosh,

Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, e todo o silêncio das imagens. É no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes "« D'un côté Bosh, Bruegel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs » (FOUCAULT, 1961, 1997).

Esta é também uma das ideias centrais do teatro de Artaud « et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 578). "eis que a língua literária é recomposta, torna-se viva; e ao lado dela, como nas telas de alguns pintores antigos os próprios objetos se colocam a falar"

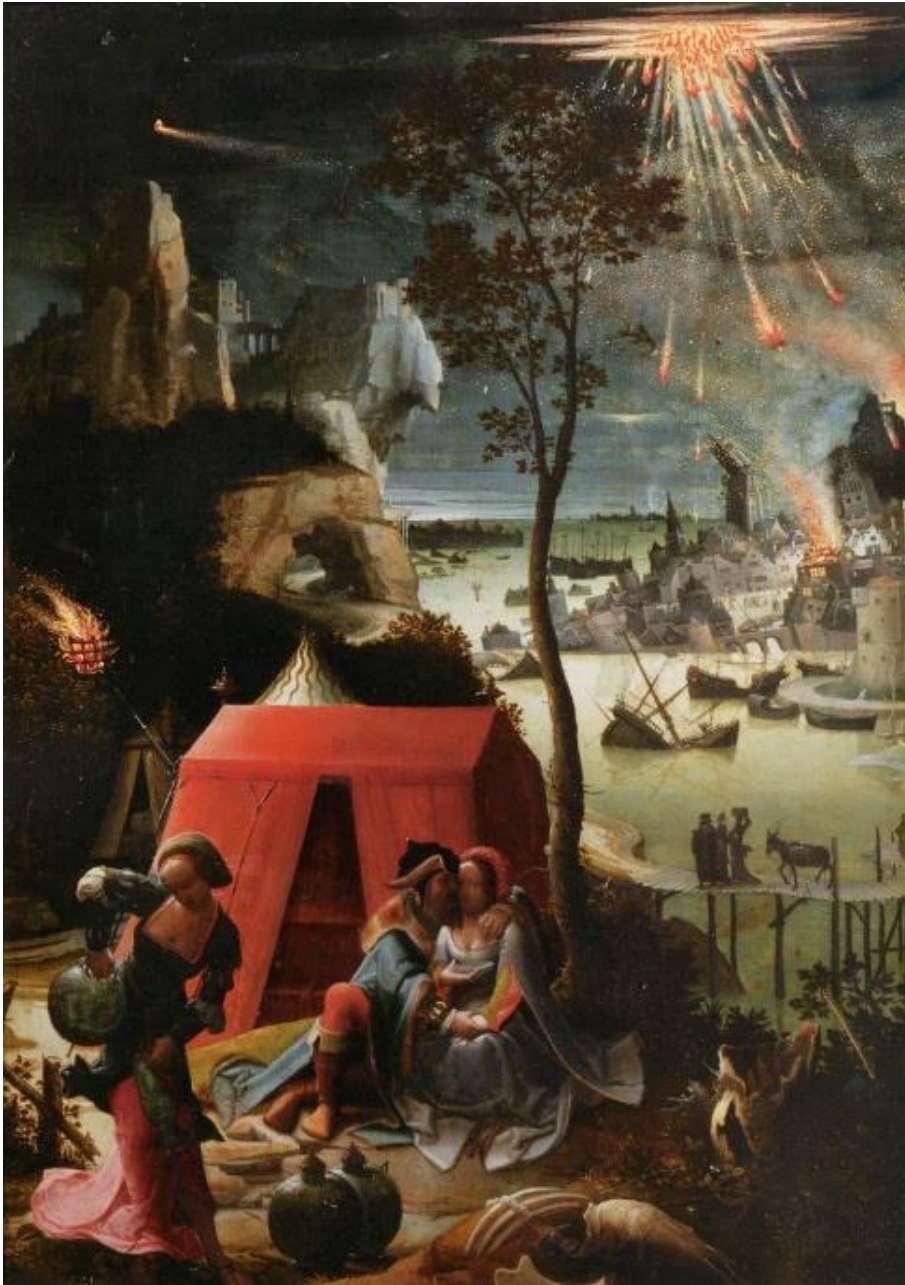
Segundo Artaud, o sentimento proveniente da pintura maneirista encontra um certo desvio equivalente ao de Goya através de plasticidade teatral:

« [...] n'importe quelle mise en scène muette devrait avec son mouvement, ses personnages multiples, ses éclairages, ses décors, rivaliser avec ce qu'il y a de plus profond dans les peintures comme *Les Filles de Loth* de Lucas de Leyde, comme certains *Sabbats* de Goya, certaines *Résurrections* et *Transfigurations* du Greco, comme la *Tentation* de saint Antoine de Jérôme Bosch et l'inquiétante et mystérieuse *Dulle Griet* de Brueghel le Vieux où une lueur torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et je sais quel procédé technique bloquer à un metre de la toile l'œil médusé du spectateur. [...] C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens » (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 579).

"[...] qualquer encenação muda deverá com seu movimento, suas múltiplas personagens, suas luzes, suas decorações, competir com o que há de mais profundo nas pinturas tais como *As filhas de Loth*, de Lucas van Leyden, como alguns *Sabbats* de Goya, algumas *Ressurreições* e *Transfigurações* de El Greco, como *A Tentação de Santo Antônio* de Hieronymus Bosch e a perturbadora e misteriosa *Dulle Griet* de Brueghel, o Velho, onde a luz torrencial e vermelha, ainda que localizada em certas partes da tela, parece ressurgir de todos os lados, e eu sei através de qual procedimento técnico bloquear, a um metro da tela, o olho petrificado ("médusé") do observador. [...] É o teatro silencioso, mas que fala mais do que se tivesse uma linguagem para se expressar. Todas estas pinturas possuem duplo sentido" (ARTAUD; GROSSMAN, 2004, p. 579).

Por essas pinturas descritas por Artaud possuem "duplo sentido"? Qual é o lugar físico do "teatro silencioso" em uma pintura? Artaud se apresenta sensível à capacidade altamente descritiva desta arte. O poeta enfatiza a capacidade do pintor de expressar-se "fisicamente no palco" (ARTAUD ; GROSSMAN, 2004, p. 525).

Quais são os códigos de representação que atraíram a atenção de Artaud até serem integrados ao teatro? Artaud, através de sua escrita, Bruegel, através de suas pinturas, são criadores de uma visão ocidental muito similar acerca da loucura, na qual inscrevem suas obras. Mas se a pintura se comunica através de imagens, é como se o pintor, através do "silêncio das imagens" (nas palavras de Foucault) pudesse reconstituir as culturas do passado. Nas obras de Artaud e de Bruegel, a história da loucura e a história da arte compartilham meios originais de reviver e de transpor em quadros da vida cotidiana temas já fortemente revisitados.



As Filhas de Loth (ca. 1520), Lucas van Leyden (Leiden, 1494 – Leiden, 1533) ou anônimo de Anvers
Óleo sobre madeira 48 x 34 cm | Museu do Louvre, Paris

Referências Bibliográficas

- ANTONIN, Artaud. *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris : Gallimard, 1974
- _____. THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Artaud, dessins et portraits*, Paris: Gallimard, 1986
- _____. "Le visage humain" dans *L'Ephémère* n° 13, printemps 1970
- ANTONIN, Artaud ; GROSSMAN, Evelyne. *Œuvres*, Paris: Gallimard, 2004
- ARIES, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961, rééd. Gallimard, coll. «Tel», 1997
- GOMBRICH, Ernst Hans ; ERIBON, Didier. *Ce que l'image nous dit : entretiens sur l'art et la science*, Paris: A. Biro, 1991
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- TING, Caroline P. *Correspondência biográfica e estudo comparativo entre as obras de Antonin Artaud e Edvard Munch*. Revista Maracanan, www.e-publicacoes.uerj.br/, p. 322 - 337, 31 jan. 2016. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20878>
- TING, Caroline P. *A arte da cópia ou O artista-copista*. In: XEXEO, M. F. B.; BARACAL, A. B. ; TING, Caroline P. "Três culturas e uma pintura: a morte de Germânico", Museu Nacional de Belas Artes, p. 21 - 25, 18 maio 2016.