

Ennes da Silva, Cristina; Ströher, Carlos Eduardo; Kremer, Cássia Simone

HIERONYMUS BOSCH: O PINCEL DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol.

13, núm. 2, 2009, pp. 349-370

Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526878005>

HIERONYMUS BOSCH: O PINCEL DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL^{*}

Cristina Ennes da Silva **
Carlos Eduardo Ströher ***
Cássia Simone Kremer ***

Resumo. Considerado um dos grandes pintores do final do medievo, Hieronymus Bosch retratou importantes aspectos do imaginário do período entre os séculos XV e XVI. Nesse contexto interessa-nos identificar as permanências da mentalidade medieval no seu tríptico a óleo "O Jardim das Delícias Terrenas", visto que muitos dos elementos existentes nessa obra baseiam-se em pinturas, textos literários e eclesiásticos conhecidos por seus contemporâneos, acrescidos de simbologias próprias. Utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e a análise de imagem. Assim, objetivamos compreender as relações entre as descrições e as representações de paraíso e inferno e sua presença nessa obra de Bosch.

Palavras-chave: Mentalidade; paraíso; inferno; imaginário medieval.

HIERONYMUS BOSCH: THE PAINTBRUSH OF THE MEDIEVAL IMAGINARY

Abstract. Regarded as one the great painters of the late middle ages, Hieronymus Bosch portrayed important aspects of the imaginary of the period between the 15th and 16th centuries. In this context, our interest is to identify the permanence of the medieval mentality in his oil triptych "The Garden of Earthly Delights", as many of the elements in that work are based on paintings, literary and ecclesiastic texts known by his contemporaries, with additional personal symbols. The methodologies used were bibliography research and image analysis. Thus, we aimed to comprehend the relationships between the descriptions and representations of Heaven and Hell and their presence in this work by Bosch.

Keywords: Mentality; heaven; hell; medieval imaginary

* Artigo recebido em 28/08/2008 e aprovado em 30/11/2008.

** Doutora pela PUCRS. Professora de História Medieval do Centro Universitário FEEVALE – Novo Hamburgo – RS.

*** Graduados em História pela FEEVALE – Novo Hamburgo/RS. Bolsistas de PIBIC/CNPQ.

HIERONYMUS BOSCH: EL PINCEL DEL IMAGINARIO MEDIEVAL

Resumen. Considerado uno de los grandes pintores del medioevo, Hieronymus Bosch retrató importantes aspectos del imaginario del período comprendido entre los siglos XV y XVI. Dentro de este contexto, nos interesa identificar las permanencias de la mentalidad medieval en su tríptico en óleo, "El Jardín de las Delicias Terrenas", ya que muchos elementos existentes en esta obra se basan en pinturas y textos tanto literarios como eclesiásticos conocidos por los contemporáneos de Bosch, así como la inclusión de simbologías propias. Utilizamos una metodología apoyada en la investigación bibliográfica y en el análisis de imagen. De esta forma, buscamos comprender las relaciones entre las descripciones y las representaciones de Paraíso e Infierno, como su presencia en esta obra.

Palabras clave: Mentalidad; paraíso; infierno; imaginario medieval.

INTRODUÇÃO

Neste artigo buscamos analisar, em obras de arte elaboradas entre os séculos XV e XVI, elementos componentes do imaginário medieval europeu. Nosso enfoque direciona-se no sentido de compreender como estes elementos foram retratados pelo pintor holandês Hieronymus Bosch e que aspectos os identificam como permanências da mentalidade do período medieval. Para tanto, baseamos nossa análise nos preceitos indicados pela História Cultural.

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

O distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto imprime diferentes entendimentos, uma vez que as leituras são sempre realizadas no presente em direção ao passado. Esses fatores criam muitas possibilidades de leitura e interpretação das imagens.

Dessa forma, é preciso que o pesquisador desenvolva uma metodologia que se preocupe com a especificidade da análise de imagens, pois estas permitem diversos tipos de leitura e interpretação. Neste sentido, uma mesma imagem pode ter seu significado alterado de acordo com o olhar que é lançado sobre ela. Na utilização da imagem como fonte histórica é preciso perceber além da imagem, ler suas lacunas, seus silêncios, seus códigos, seu contexto, uma vez que as imagens podem ser entendidas como representações do mundo elaboradas num determinado contexto para serem vistas por um público ou um grupo específico. Busca-se então a análise do discurso proferido a partir da imagem. Como afirma Pesavento,

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário (2003, p. 86).

Chartier salienta a importância de se perceber que "as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam" (1990, p. 17). Como se pode observar, Chartier indica que a análise das imagens deve considerar que elas traduzem as posições e interesses da parcela da sociedade responsável por sua elaboração.

Paiva afirma que as leituras das imagens são sempre realizadas no presente em direção ao passado. "Isto é, ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente, que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto, e entre seu ou seus produtores" (2002, p. 3).

Neste sentido, Paiva indica que na análise de uma imagem é preciso atentar para o fato de que ela "[...] não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos. [...]. A História e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção" (2002, p. 19-20).

O período medieval foi caracterizado pela grande importância dada às imagens, visto que a maior parte da população era iletrada e uma das formas de os clérigos e os intelectuais doutrinarem e informarem outros grupos sociais, tais como camponeses e servos, era fazê-lo por

meio de pinturas, iluminuras, esculturas, etc. Em geral, as representações estavam impregnadas da mentalidade desta sociedade, tanto no âmbito terreno, com imagens relacionadas ao cotidiano, como nos espaços extraterrenos, a exemplo das representações do Paraíso e do Inferno. Para Hilário Franco Júnior, a mentalidade é o

plano mais profundo da psicologia coletiva no qual estão os anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural a cada momento histórico em que se dá a manifestação (2001, p. 184).

O imaginário constitui, para o autor, o “conjunto de imagens que um grupo constrói com o material cultural disponível para expressar sua psicologia, sendo sempre coletiva, plural e simbólica” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 184). Neste sentido, Hilário se apropria das concepções de Le Goff (1994), na medida em que, para ele, a mentalidade “situá-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intelectual, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 138).

Assim, a partir do contexto exposto, é possível indicar a importância das obras de arte que representavam elementos de uma determinada sociedade, seja acerca do terreno seja do sagrado, para explicar o complexo mundo imaginário do medievo. Neste sentido, compactuamos com a opinião de Peter Burke quando afirma que as representações de Hieronymus Bosch parecem sair “das profundezas da consciência das pessoas” (2004, p. 66-67), sendo a expressão das ansiedades dos indivíduos e grupos em diferentes culturas. Conforme Jung, “Bosch é o descobridor do inconsciente” (1996, p. 25).

As representações de Bosch se aproximam daquilo que Baschet chama de *imagem-objeto*, ou seja, um “*signo*, em que uma coisa, através da impressão do que ela produz sobre os sentidos, faz chegar a um determinado conhecimento” (2006, p. 511). Essas imagens-objeto nos fornecem inúmeras pistas de como a sociedade medieval se organizava, sobre seus medos, a forma como lidava com o sobrenatural, o diferente.

Ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente que muitas vezes não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto. Esses fatores criam muitas possibilidades de leitura e interpretação das imagens. Assim,

ressalta-se que a análise possível do rico universo do mundo das artes, expressão máxima dos seres humanos, é e deve sempre ser compreendida como uma visão, uma (re) construção de um passado inserido na complexidade da sociedade contemporânea, impregnada da subjetividade do artista a ser observado.

Neste contexto, muito além de curiosidade, tem-se a necessidade de compreender o micro e o macrouniverso onde o artista e a obra se inseriam.

VIDA E OBRA DE HIERONYMUS BOSCH

Há poucos registros históricos sobre a trajetória de vida de Bosch. Os indícios sugerem que ele tenha nascido por volta de 1450, em *Hertogenbosch*, aldeia holandesa, na região do Brabante belga, também chamada *Bois-le-Duc* (Bosque do Duque). Sendo assim, o pintor viveu no contexto do movimento renascentista, em que as novas relações pré-capitalistas passavam a coexistir com as antigas tradições feudais.

Mas Bosch de forma alguma é um representante da pujança humanista e da vontade de dominação material e espiritual do mundo, características do Renascimento. Representa, ao contrário, o limite de uma percepção da realidade em vias de extinção, uma das expressões mais altas e alucinantes do mundo medieval. Ou seja, embora vivesse na aurora do Renascimento, Bosch é um artista do Medieval ou do Gótico recente (BOSCH, 1977, p. 7).

Sobre a vida de Bosch estende-se a mesma incerteza que rodeia seu nascimento e sua origem familiar. Paradoxalmente, em 1516, sua morte foi registrada sem nenhuma ambiguidade; esse dado aparece nos registros da Confraria de Nossa Senhora, a que pertenceu o pintor. Outra ligação, não confirmada, é com a seita dos Irmãos da Vida em Comum, que criticavam a vida religiosa católica, e com a seita dos "Irmãos e Irmãs do Livre Espírito", classificada pela Igreja como herética e esotérica, formada por místicos dedicados ao nudismo e às orgias sexuais. A hipótese foi examinada por historiadores e críticos de arte que, em sua maioria, consideraram a associação de Bosch, um burguês e pintor oficial da "Confraria de Nossa Senhora", a um grupo perseguido e castigado terrivelmente, como sendo herético (BOSCH, 1977, p. 12).

Se pouco se sabe sobre a vida de Bosch, menos ainda sobre sua origem artística. É comum afirmar-se que aprendeu o ofício com o pai ou com um tio, mas todas as pinturas destes se perderam. Não obstante, pode-se lançar alguma luz sobre a origem estilística das primeiras obras de Bosch considerando-as no contexto da pintura flamenga do século XV. Quando de seus primeiros trabalhos independentes, os primeiros grandes mestres da escola flamenga, Jan Van Eyck e Robert Campin, já tinham morrido havia cerca de trinta anos, e outro, Rogier Van der Weyden estava no final de sua carreira.

De acordo com Beckett, Bosch

fica à parte das tradições que prevaleciam na pintura flamenga. Tinha um estilo inigualável, surpreendentemente autônomo, e seu simbolismo, inesquecivelmente vívido, permanece único ainda hoje. Prodigioso e aterrador, Bosch expressa um pessimismo intenso e reflete as ansiedades de uma época de convulsão social e política (2006, p. 72).

A atividade artística de Hieronymus Bosch é comumente dividida em duas vertentes: a realista e a fantástica (BOSCH, 1977, p. 9).

Na primeira categoria incluem-se todos os quadros de inspiração bíblica, como, por exemplo, *As Bodas de Caná*, *Coroação de Espinhos*, *Cristo Escarnecido* e *O Filho Pródigo*. Nessas obras Bosch segue o critério tradicional de visão de espaço e ordenação das figuras pela utilização dos esquemas geométrico, piramidal e circular, portanto é influenciado pelos pintores flamengos antecessores.

Na vertente fantástica ou simbólica, o critério de composição é mais original e rompe com os padrões clássicos. Nas grandes obras dessa categoria, entre as quais se destacam *Carro de Feno*, *O Juízo Final*, *As Tentações de Santo Antônio* e *O Jardim das Delícias Terrenas*, são apresentadas sequências estruturadas em serpentina, de forma que, afastando-se de um primeiro plano minucioso em direção ao espaço infinito do cosmos, elas são determinadas por uma finalidade precisa e uma perfeita simultaneidade entre visão e pensamento.

Pouco mais de quarenta quadros e vinte desenhos constituem, em definitivo, a herança de Bosch. Somente em seis deles a assinatura é sinal de autenticidade; muitas das pinturas nas quais ela aparece são apenas o produto

do pincel de imitadores, alguns dos quais Bruegel,¹ que ajudava na oficina de Hieronymus Cock, onde Bosch imprimiu suas obras mais famosas (BOSCH, 1977). Muitas de suas obras, entre elas *O Jardim das Delícias Terrenas*, não foram assinadas, a exemplo dos grandes artistas anônimos da Idade Média. Dessa forma, a cronologia da obra e seu lugar de produção resultaram em debates polêmicos entre os historiadores da arte.

ENTRE O CÉU E O INFERNO: O CONTEXTO MENTAL E O IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Para melhor entendermos a obra de Bosch, conforme indicado anteriormente, é preciso contextualizá-la dentro da mentalidade e do imaginário do período medieval que influenciou o pintor. Para o homem europeu do medievo, o ponto de partida para a compreensão da vida era o sagrado, que lhe dava explicação para todas as dúvidas. Sociedade tipicamente agrária, dependia da natureza para sua sobrevivência e de forças desconhecidas e não controláveis para explicar os fenômenos à sua volta, sendo, então, tomada de total insegurança. O mau resultado das colheitas, as epidemias, a vida futura e incerta eram motivos de temor, e diante de uma natureza muitas vezes agressiva encontrava respostas à suas perguntas num mundo do Além. Para Régine Pernoud, “o homem teve, na Idade Média, uma espécie de desconfiança instintiva de suas próprias forças. [...] Não se procura inovar, mas sim, pelo contrário, fortificar aquilo que nos é legado pelo passado, aperfeiçoando-o” (1981, p. 198).

Para os medievais e sua cosmologia, todas as partes do universo estavam estreitamente ligadas entre si, não havendo a noção de sobrenatural, pois a natureza tinha um sentido muito amplo. É isso que Franco Júnior (2001) chama de *hierofanía*, ou “manifestação do sagrado”. A religiosidade medieval – manifestada, entre outros aspectos, por meio de peregrinações, de guerras santas, do culto a relíquias – resultava da interpretação da sociedade a respeito do sagrado, divino ou demoníaco encontrada por toda parte. A comunicação entre os mundos humano e divino estava sempre aberta, anjos e demônios a combater, conseguindo-se por meio de exorcismos curas milagrosas. Viagens a outros mundos [...] eram empreendidas das mais diferentes formas (a pé, a cavalo, de barco), quase

¹ Pieter Bruegel, *o Velho*, famoso pintor flamengo (1525?-1569), tornou-se célebre por seus quadros retratando paisagens e cenas do campo. A alcunha *o Velho* o distingue de seu filho mais velho, também pintor, de mesmo nome. Algumas de suas obras apresentam claras influências do estilo de Bosch.

sempre havendo um guia (anjo, animal ou alma), dirigindo o personagem ao objetivo (o inferno, geralmente no mundo subterrâneo, ou o Paraíso, numa ilha ou montanha)" (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 140).

Na Idade Média europeia, o universo era interpretado como um conjunto de símbolos que também eram vistos como uma *hierofanía*, pois revelavam uma realidade sagrada para quem tivesse sensibilidade para decodificá-los, um véu que podia ser levantado e cujo sentido oculto podia ser descoberto. Uma verdade que esconde outra verdade. O simbolismo, para o homem medieval, era uma forma de expressão, ou seja, de exteriorizar seus sentimentos mais profundos. Ele buscava na própria materialidade da natureza elementos para compreender o lado transcendental dela.

O *belicismo* era uma característica da mentalidade medieval que, segundo Franco Júnior, "decorria da presença constante daquelas manifestações sagradas nas suas duas modalidades, vistas do ponto de vista humano, eram benéficas ou maléficas" (2001, p. 146). Os poderes negativos eram uma realidade para uma sociedade dividida entre a noite e o dia, uma vez que, sem luz artificial, as trevas eram temidas e as atividades humanas aconteciam à luz do dia. A noite era o desconhecido, o temido.

A vida do homem medieval era marcada pelo dualismo, ao qual o homem devia se posicionar em um dos lados (vida/morte, saúde/doença, amor/traição, dia/noite). Não existiam forças neutras. A diversidade que as forças negativas podiam assumir tornava a vida do homem uma grande luta, e cada camada social a enfrentava de maneira diferente, com amuletos, orações e gestos, como o sinal da cruz, entre outros.

Outra característica marcante da mentalidade medieval era o medo. Segundo Delumeau (1999),

os antigos viam no medo um poder mais forte do que o homem, cujas graças, contudo, podiam ser ganhas por meio de oferendas apropriadas, desviando então para o inimigo sua ação aterrorizante. E haviam compreendido – e em certa medida confessado – o papel essencial que ele desempenha nos destinos individuais e coletivos (1999, p. 21).

Durante a Idade Média o medo mostrou-se ainda mais presente na vida do homem. A forte presença da fome e das pestes, somada às pregações religiosas cristãs sobre o diabo e a ira divina, criou uma

atmosfera de medo, especialmente na Baixa Idade Média. Tudo o que o homem medieval mais queria era garantir o direito de entrada no Paraíso.

Para Soares de Deus, "o Paraíso era um símbolo, um elemento que ligava os homens a Deus, cuja descrição sempre era plena de alegorias e tinha, acima de tudo, um sentido moral e edificante" (2004, p. 1). As representações tradicionais basearam-se nos relatos visionários acerca do Paraíso, como um local com o clima sempre agradável, árvores opulentas, uma fragrância deliciosa no ar, um belo jardim e, obviamente, a morte, pois o paraíso não é para os vivos, apesar de ser para os homens. Os mortos devem, contudo, esperar uma permissão, pois as delícias do Éden não são destinadas a todos os homens. A entrada no jardim das delícias só é permitida aos que a merecem.

Dante Alighieri (2002), na *Divina Comédia*, obra literária por muitos críticos considerada uma síntese de todo o pensamento medieval, aponta diferenças entre um paraíso terrestre e um paraíso celeste: no primeiro teriam vivido Adão e Eva e estaria vazio, e no segundo os justos compartilhariam da presença de Deus. Apesar de próximos, esses dois paraísos estariam separados.

A Bíblia abre e encerra-se com o Paraíso. O primeiro é o Jardim do Éden, o último a Jerusalém Celeste. Soares de Deus (2004) destaca que estas duas representações refletiriam as diferentes sociedades que lhes deram vida literária. Os iletrados, segundo Franco Júnior (1992), tendiam a acreditar que o paraíso do fim dos tempos era igual ao do princípio, do que é prova a descrição do Paraíso na Viagem de São Brandão. Nesta história, o santo irlandês alcançou a "Terra de Recompensa", mas teve seu acesso permitido somente até certo ponto, pois sua matéria bruta não suportaria a sutileza do ambiente destinado aos justos no pós-morte. Publicada no século X, a Viagem de São Brandão tornou-se obra de grande popularidade, com mais de cem manuscritos da narrativa, entre latim e vernáculo, e possivelmente compartilhava com seus leitores muitos elementos da compreensão popular do que era o Paraíso.

Segundo Zierer (2002), no final da Idade Média o Paraíso Terrestre era associado ao Éden e ao Oriente, pois na Bíblia são mencionados os quatro rios que o banhavam: Fison, Gion, Tigre e Eufrates (BÍBLIA CRISTÃ, Gn 2, 8-15). Após a queda e expulsão dos primeiros humanos do Éden, este teria se afastado para um lugar de grande altura protegido por um muro de fogo. O Paraíso Terrestre

cristão, portanto, possui elementos edênicos, como árvores abundantes e fontes, e localiza-se num jardim guardado por anjos.

Com relação às crenças cristãs sobre a vida no Além-túmulo, é importante destacar a predominância por muitos séculos da ideia de um lugar de espera entre a morte e a *Parusia*, a segunda vinda de Cristo, onde os bons mortos dormem ou descansam, o *locus refrigerii* (lugar de refrescamento). Mesmo entre os eleitos havia uma hierarquia com relação à escala de perfeição (ZIERER, 2002, p. 5).

O Paraíso é, assim, o local definitivo da Salvação. Deus é auxiliado por anciãos e por anjos e envia avisos à humanidade para que se arrependam dos pecados, pois no Juízo Final haverá a separação definitiva, com a felicidade suprema aos bons e a danação eterna aos maus, que teriam seu lugar no inferno.

Loureiro e Scaramussa (2002) analisam as representações do inferno de Ramon Llull e Dante Alighieri.² A descida de Jesus Cristo ao inferno, no período entre sua morte e Ressurreição, consta na Bíblia, mas foi especialmente difundida na Idade Média por meio do *Evangelho de Nicodemo*, um apócrifo vulgarizado no período (BÍBLIA CRISTÃ, Mt 12, 40; At 2, 31; Rm 10, 7). Segundo este relato, Cristo, quando de sua descida aos infernos, tirou de lá parte daqueles que se encontravam enclausurados, isto é, os justos não batizados por serem anteriores à sua vinda à Terra. Isto significa dizer que ele retirou essencialmente os patriarcas e os profetas bíblicos. Llull (1972) descreve tal passagem na *Doutrina para Crianças* no capítulo IX, o que indica que provavelmente foi influenciado, assim como Dante, pelo texto de Nicodemo. Os demônios são descritos de variadas maneiras:

como grandes peixes que colocam os pecadores num mar borbulhante e cheio de fogo ardente, como dragões infernais de grandes e agudos dentes, com bocas cheias de fogo, prontos para engolir os infiéis e pecadores que viussem a cair através de uma cachoeira infernal dentro de sua enorme garganta. Em outra passagem vemos os demônios semelhantes a cães, leões e serpentes [...] que roerão as orelhas, os olhos, a cara, os braços e as pernas, e entrarão no ventre e roerão seus ossos e comerão seu coração e suas entradas (LLULL, 1972, p. 237).

² Respectivamente: Filósofo catalão (1232-1316) e Poeta italiano (1265-1321).

Llull e Dante descrevem os castigos infernais e os relacionam a cada tipo de pecador. Ambos descrevem também o purgatório, local onde os homens cumprem uma pena pelos erros da vida terrena. É interessante notar que Llull considera o purgatório como parte do inferno, e não um terceiro lugar, como faz Dante na *Divina Comédia*. Deve-se, contudo, levar em conta que, até o fim do século XII, a palavra *purgatorium* não existia como substantivo. No essencial, o purgatório surgiu como um lugar de purgação dos pecados veniais, ou melhor, dos pecados perdoáveis e também dos sete pecados capitais. O purgatório é o lugar onde os mortos sofrem provações que, se forem superadas, poderão levá-los à vida eterna.

Dante Alighieri, em sua clássica obra *Divina Comédia*, construiu uma inesquecível viagem por mundos extraterrenos, pois entendia que o mundo, principalmente a sociedade da qual fazia parte, encontrava-se numa situação imoral e degradante. Dante empreendeu uma viagem por três reinos do outro mundo: o Inferno, o purgatório e o paraíso. Em sua peregrinação imaginária foi guiado por Virgílio, poeta romano.

O inferno foi concebido como uma imensa cratera encravada nas profundezas da terra devido à queda do corpo do anjo rebelde quando este foi expulso do Paraíso. Ao chegarem ao inferno, as pessoas eram julgadas pelo monstro Minos, que lhes impunha a penitência de acordo com o pecado. Quanto mais grave a falta cometida, - incontinência, violência, fraude e traição, os quatro pecados mais graves que um homem poderia cometer em vida -, mais severa seria a pena e maior a profundidade infernal destinada ao pecador. As almas pecadoras jamais regressariam do inferno.

É neste contexto que Bosch compõe sua obra.

OS PRAZERES E PECADOS TERRENOS NO *JARDIM DAS DELÍCIAS*

O Jardim das Delícias Terrenas é considerado a obra mais fascinante de Bosch. "De toda a obra de Bosch, *O Jardim das Delícias* é o quadro que parece marcar mais fundamentalmente a sensibilidade e atiçar mais vivamente a imaginação do público contemporâneo" (BOSCH, 1977, p. 20). Para Cumming, "representa a realidade e as consequências do primeiro pecado (a seu ver, o mais mortal): a luxúria" (1996, p. 24). Pela enorme subjetividade, a pintura permitiu as mais variadas interpretações. Para França, "a decodificação dessa mensagem extremamente complexa não é evidentemente fácil; será mesmo impossível de realizar em sua totalidade" (1994, p. 74).

O quadro é constituído por um retângulo de madeira de 195 cm de altura por 202 cm de largura, com duas folhas laterais, em cujo verso, visível ao se fechar o painel, está representada a criação do Universo, conforme podemos observar na imagem a seguir.



Figura 1: Verso do tríptico

Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>³

A análise superficial da obra permite observar uma singularidade, pois vê-se claramente que a Terra ocupa a quase totalidade da madeira e Deus é apenas uma figura marginal.

No lado esquerdo do painel, como vemos na imagem seguinte, reina aparentemente harmonia e claridade, porém dicotomicamente o pecado se faz presente: Eva representa a tentação prestes a acarretar a queda de Adão. Há simbolismos nos animais: enquanto o leão come o cervo, o gato come um rato, pássaros devoram sapos e rãs, indicando uma ordem natural onde se percebe uma cadeia hierárquica de força. Quanto ao homem, deveria elevar-se acima destes animais. O elefante é a

³ Na Home Page: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html> encontram-se disponíveis as imagens das obras de Bosch. A partir da página principal abrem-se os *links* da obra sem endereço eletrônico específico.

girafa também foram representados, por serem animais exóticos para os europeus. Provavelmente tiveram suas imagens inspiradas pelas inúmeras descrições de viajantes que se aventuraram pelo Oriente, desde os tempos de Alexandre, o Grande. Já o unicórnio era um dos animais que se acreditava existir, mas cuja existência não era comprovada. Há dois animais de três cabeças: a íbis e a salamandra. Isso se aproxima do que Mangel (2003) nomeia *imagem como enigma*, em que o autor afirma que essas representações simbolizam criaturas monstruosas e remontam a tradições antigas da Suméria e do Egito. No centro da composição situa-se a Fonte da Vida, feita de um material rosado, numa rocha com pedras preciosas. "Rodeada de água e sem acesso direto, ela simboliza a tentação e a falsidade presentes até mesmo no Paraíso. No centro do símbolo está uma coruja, simbolizando a bruxaria" (CUMMING, 1996, p. 24).



Figura 2: Painel esquerdo do tríptico

Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>

Na parte central do tríptico, grupos de homens e mulheres despidos saboreiam frutos enormes, em convívio com pássaros e outros animais, "divertindo-se na água e, aberta e desavergonhadamente, se deleitam com múltiplos divertimentos eróticos" (BOSING, 1991, p. 51). Um círculo de homens a cavalo move-se como um carrossel gigantesco em volta de um pequeno lago repleto de mulheres. Este painel central possui uma luminosidade clara, constante e sem sombras, intermediada por cores claras e fortes. Entre os pálidos corpos brancos distinguem-se alguns negros, que se destacam por seu exotismo. Por trás das fontes vivamente decoradas e das casas de prazer junto ao lago visível ao fundo, dissolvem-se suaves colinas.



Figura 3: Painel central do tríptico
Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>

Para Bosing (1991), essa massa de amantes nus não deve ser compreendida como uma apoteose da sexualidade inocente. Na Idade Média o ato sexual foi visto com profunda desconfiança, como um mal necessário ou um pecado mortal.

Pelo contexto em que aparecem os casais de amantes noutras obras de Bosch sabemos, naturalmente, que este e os seus patronos partilhavam desta opinião, fato também confirmado por este jardim, tal como o carro do feno, se situar no tríptico entre o *Éden* e o *Inferno* – a origem do pecado e o seu castigo. Como o *Carro de Feno* descreve os haveres seculares e a avidez, o *Jardim das Delícias* descreve o prazer dos sentidos e, em especial, o pecado mortal da Luxúria (BOSING, 1991, p. 51-52).

A luxúria aparece representada pelo casal encerrado numa bolha, embaixo à esquerda, e pelo casal dentro da concha, próximos um ao outro. Outras figuras parecem estar envolvidas em jogos de amor lascivos, como o homem mergulhado de ponta-cabeça que esconde os genitais com as mãos e o jovem que introduz flores no ânus de seu companheiro. Além dessas alusões claras ao prazer carnal, encontram-se outras, metafóricas ou simbólicas, como os morangos. “Os morangos, que em toda essa paisagem são de tal modo evidenciados que os espanhóis lhe chamavam o *Jardim dos Morangos*, simbolizando este, provavelmente, a transitoriedade do prazer carnal” (BOSING, 1991, p. 53).

Bax (1991) fez um estudo cuidadoso do *Jardim das Delícias* e, por seu profundo conhecimento da literatura holandesa mais antiga, conseguiu identificar símbolos eróticos influenciados por canções, provérbios ou obscenidades do tempo de Bosch. Por exemplo, muitos dos frutos mordidos pelos amantes no jardim são metáforas dos órgãos sexuais; os peixes são um símbolo fálico; colher frutos era um eufemismo para o ato sexual. É significativo também o fato de Bosch ter concebido as imagens de prazer carnal em um jardim, pois, durante séculos, este foi considerado o ambiente por excelência para os amantes e os prazeres amorosos.

No lago ao fundo homens e mulheres tomam banho em conjunto, mas no plano ao meio eles estão cuidadosamente separados uns dos outros. No pequeno lago redondo só existem mulheres e os homens montam diversos tipos de animais à sua volta. Os jogos dos cavaleiros acrobáticos sugerem que eles estão excitados pela presença das mulheres, uma das quais já está saindo da água. Bosch, dessa forma, demonstra a

atração sexual entre homens e mulheres. Segundo a moral medieval, era sempre a mulher que seduzia o homem para o pecado, seguindo o exemplo de Eva, mas nos quadros de Bosch os homens aparecem montados em cavalos, o que, segundo Bosing (1991), simboliza as apetências baixas ou animalescas do homem e as representações físicas do pecado muitas vezes mostradas acima dos variados tipos de animais.

Podemos indagar se Bosch teria utilizado cores e formas tão formidáveis para representar objetos e ações consideradas condenáveis. Nesse sentido, deve-se levar em conta que para o homem medieval a beleza física era suspeita, pois o pecado se manifestaria da forma mais atraente, escondendo a maldade existente. Para Bosing, "o que Bosch nos mostra com o *Jardim das Delícias* é, portanto, um falso paraíso, cuja beleza é passageira e conduz os homens à ruína e à condenação, tema muitas vezes tratado na literatura medieval" (1991, p. 56).

O autor reforça essa ideia lembrando que o mandamento divino "*frutificai e multiplicai-vos*" dado a Adão e Eva, e posteriormente a Noé, podia ser um estímulo à sexualidade desregrada, mas, conforme o pensamento medieval, era incorreto. Acreditava-se que Adão e Eva, antes da queda, teriam copulado sem prazer, unicamente com o propósito de gerarem filhos. Tudo isso mudou após o pecado original. Muitos teriam acreditado que o prazer carnal era o primeiro pecado depois de se ter comido o fruto proibido. Neste aspecto, é significativo o fato de no jardim não haver crianças. "Assim, o jardim não mostra o cumprimento do mandamento divino por parte de Adão e Eva, mas sim a sua perversão. O homem abandonou o verdadeiro paraíso por causa do falso paraíso" (BOSING, 1991, p. 57).

Como se pode verificar na próxima imagem, no painel direito, o sonho erótico do *Jardim das Delícias* cede perante a realidade do pesadelo. Tudo remete ao pecado, à culpa que se paga, à situação definitiva dos condenados. É a visão mais violenta do inferno de Bosch. Os edifícios explodem em fogo no fundo escuro. Um coelho carrega sua vítima sangrando numa vara, ou seja, as relações entre caça e caçador se inverteram. Os objetos materiais são enormes ante a pequenez humana. Os demônios atam o pescoço de um indivíduo a um alaúde, uma figura está presa numa harpa e outra foi introduzida num instrumento de sopro, já que a música era vista como luxuriosa, a considerar pela transformação de instrumentos musicais em instrumentos de tortura. No lago congelado um homem desliza sobre um patim gigante, rumo a um buraco no gelo à sua frente, onde outro já está se afogando. Mais ao lado, um homem está

preso numa chave e logo acima duas orelhas gigantes vêm carregando uma faca enorme.



Figura 4: Painel direito do tríptico

Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>

No centro, numa analogia à Fonte da Vida do Paraíso, há um homem-árvore – ou homem-ovo, conforme algumas interpretações – com um olhar melancólico observando uma taberna infernal ao seu lado. Sua cabeça suporta um grande disco, sobre o qual alguns demônios e suas vítimas passeiam em volta de uma gaita de foles gigante. O monstro de

cabeça de pássaro, embaixo, à direita, engole almas condenadas para defecar numa fossa transparente que se dirige para o abismo. Em volta da fossa podem-se reconhecer outros pecados. O preguiçoso é visitado na sua cama por demônios, o comilão vomita a comida e a mulher tem de admirar a sua imagem refletida nas nádegas de um demônio. O grupo ao redor da mesa é castigado pelas devassidões cometidas em jogos e tabernas. A luxúria é condenada pela porca com touca de freira apaixonada pelo homem.

Segundo Janson (1989), o pessimismo de Bosch aparenta ser tão profundo que vários historiadores recusam-se a tomá-lo a letra, afirmindo que o painel central revela as crenças de uma seita herética, a do Livre Espírito, baseada no misticismo "adamita".⁴ Embora tivesse poucos seguidores, essa ideia salienta, na verdade, a ambiguidade fundamental da obra:

Há de fato uma inocência e mesmo uma nostálgica beleza poética neste panorama da humanidade pecadora. Conscientemente, Bosch foi um severo moralista que concebia as suas pinturas como sermões visuais em que cada pormenor estava carregado de significação instrutiva. Inconscientemente, todavia, deve ter sido fascinado pela atração sensual do mundo da carne que as imagens inventadas com tanta prodigalidade tendem afinal a enaltecer o que tinham a função de condenar. Eis, decerto, porque o *Jardim das Delícias* desperta ainda hoje reações tão vivas, embora de há muito se tenha perdido o alcance da прédica (JANSON, 1989, p. 385).

Muitas obras de Bosch fizeram os historiadores da arte supor que seus quadros não se destinavam às igrejas ou conventos, podendo ter sido encomendadas por leigos. Bosing (1991) afirma que existem indícios de que o *Jardim das Delícias* pertenceu originalmente a Henrique III de Nassau, aficionado colecionador de arte, mas também se sabe que outras obras de Bosch pertenciam à nobreza de Borgonha, que gostava de alegorias moralizadoras. O ano em que a obra foi pintada também não é uma unanimidade entre os pesquisadores, mas, conforme França (1994), ela pode ser datada de pouco depois de 1500.

⁴ Doutrina religiosa surgida no norte da África entre os séculos II e III, cujos praticantes se apresentavam nus nas assembleias, para imitar o estado de inocência em que se encontrava Adão, no instante da criação.

Devido à enorme influência exercida pelo movimento surrealista na arte do século XX e à sua voz nos meios cultos, Bosch e a sua obra passam a ser admirados sem reservas e glorificados, sendo o pintor considerado o precursor do surrealismo. Difundiram-se, também, análises de suas obras relacionando-as com os princípios da psicanálise estabelecidos por Sigmund Freud e seus discípulos. Muitas vezes, porém, essas abordagens através da perspectiva psicanalítica e da escola estética surrealista “necessitam de refinamento e cuidado para evitar interpretações simplistas e serem capazes de reconhecer a especificidade do fato estético para poder abarcar o alcance da genialidade da pintura de Bosch” (BOSCH, 1977, p. 17).

Segundo Peter Burke,

nos dias de hoje, as paisagens do inferno de Hieronymus Bosch talvez sejam mais estranhas para nós do que imagens da Lua ou mesmo de Marte. É necessário um certo esforço para perceber que as pessoas da época acreditavam que poderiam um dia ver lugares do tipo representado por Bosch e que o artista não se baseou apenas na sua imaginação, mas também na literatura popular visual (2004, p. 66-67).

Ludwig von Baldass, conchedor da obra de Bosch, embora o equipare em qualidade estética a Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Durer (1471-1528), Jan van Eyck (1390?-1441) e Pieter Brueghel (1525-1569), registra a sua absoluta individualidade:

Pelos problemas que coloca, ele está absolutamente sozinho. É o grande solitário da história da arte; é o pintor que, através de sua arte – que está historicamente à altura de sua época -, quer mais do que os outros. Não aspira a divertir, a instruir ou a educar, mas a criticar e a profetizar. Apresenta à humanidade um espelho de duas faces. Nele, a humanidade vê refletida, por um lado, sua necessidade e sua perversidade; por outro, as consequências terríveis, no Além, resultantes de seus pecados mortais. Nesse sentido, Bosch continua sendo um filho da Idade Média; mas, pela maneira totalmente independente de exemplos que ele emprega para representar suas concepções dentro das formas artísticas, pertence aos tempos modernos. Dessa forma, encontra-se no limite entre as duas épocas (BALDASS, 1977, p. 6).

Essa dualidade entre o homem medievo e o homem moderno parece aumentar sua visão com relação ao mundo e inspirar a sua obra, que, diferentemente das de outros artistas medievais, não estava mais restrita aos temas religiosos. Já é possível perceber em seus trabalhos os indícios dos processos que resultariam nas múltiplas transformações, entre elas as religiosas, que tomariam a Europa nos séculos seguintes, com inúmeras perseguições a seitas heréticas.

A temporalidade - séculos XV e início do século XVI - e a espacialidade - Países Baixos - em que Bosch viveu o colocam, simultaneamente, na vanguarda e na retaguarda de seu tempo. Conforme anteriormente mencionado, este foi um período marcado pela existência de símbolos e crenças que hoje chamaríamos superstição, mas que para o homem do seu tempo eram possivelmente entendidos como verdade. As telas do artista são repletas desses símbolos, dispostos de acordo com sua percepção, os quais, mesmo não tendo igual significado hoje, eram compreendidos por seus contemporâneos. Para Gombrich, "pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média" (1999, p. 359).

Compete-nos destacar que, em nossa compreensão, analisar obras de arte dessa forma constitui sempre uma (re)construção de um passado complexo, em que o contexto histórico, a tendência artística e a subjetividade do autor se combinam de maneira peculiar. Nossa olhar sobre a obra, assim, apresenta as indagações do presente e busca fugir de um anacronismo que desvincula a obra da realidade em que foi produzida.

Bosch conseguiu assim, de forma única, representar e sintetizar iconograficamente a mentalidade e o imaginário medieval, inegavelmente influenciado pelos relatos anteriores e contemporâneos a si, como, por exemplo, os já citados: a Divina Comédia de Dante e a Viagem de São Brandão. Ao mesmo tempo, perpassa por toda a sua obra uma liberdade artística eminente, povoada de seres abstratos, enigmáticos e profundamente simbólicos e representativos para o estudo histórico.

Entende-se, destarte, que a obra de Bosch, por estar repleta de elementos da mentalidade medieval, expressa o imaginário que apresenta contornos típicos dessa mentalidade que foram, ao longo do tempo, pontuados por letrados do período e inseridos no cotidiano da população em geral. Neste sentido, observam-se nas representações de Bosch as

permanências da mentalidade que perdurou no Ocidente por mais de mil anos.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Scipione, 2002.
- BALDASS, Ludwig von. Hieronymus Bosch. In: BOSCH. *Coleção Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.
- BAX, Dirk. Beschrijving em poging tot verklaring van het Tuin der onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch, gevolgd kritiek op Fraenger. In: BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991.
- BECKET, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Ecumênica, 1980.
- BOSCH, Hieronymus. *O Jardim das Delícias* (tríptico). Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm.
- BOSCH, H. *Coleção Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. História e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte* – os mais importantes quadros do mundo analisados e minuciosamente explicados. São Paulo: Ática, 1996.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média*: nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

- FRANÇA, José-Augusto. *Bosch ou o visionário integral*. Lisboa: Chaves Ferreira, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª edição. Lisboa: LTC, 1999.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.
- LLULL, Ramon. *Doutrina para crianças*. Barcelona: Editorial Barcino, 1972.
- LOUREIRO, Klídia; SCARAMUSSA, Ziza. O Diabo e suas representações simbólicas em Ramon Llull e Dante Alighieri (séculos XIII e XIV). *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, n. 2. Dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/lulioedante.html>. Acessado em 12. nov. 2007.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- SOARES DE DEUS, Paulo Roberto. Paraísos Medievais – esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, n. 4. Dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num4/artigos/art11.htm>. Acessado em 12. nov. 2007.
- ZIERER, Adriana. Paraíso *versus* Inferno: a Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma (séc. XII). *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*. Dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/tundalo.html>. Acessado em 12 nov. 2007.
- WEB GALLERY of Art. *Hieronymus Bosch*. Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>. Acessado em 15 nov. 2007.

