



Acta Scientiarum. Human and Social Sciences
ISSN: 1679-7361
eduem@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Oliveira, Terezinha; Lóde Nunes, Meire Aparecida
Os vícios humanos representados na arte de Bosch
Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 31, núm. 1, 2009, pp. 75-83
Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307325328010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Os vícios humanos representados na arte de Bosch

Terezinha Oliveira* e Meire Aparecida Lóde Nunes

Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência.
E-mail: teleoliv@gmail.com

RESUMO. Este estudo tem como objetivo abordar uma das temáticas mais evidentes nas obras de Hieronymus Bosch (1450-1516), um mestre da pintura Holandesa que viveu no final do século XV e início do XVI: os vícios humanos. Suas obras são conhecidas, principalmente, por retratarem um embate entre a satisfação na vida terrena e a busca pelo bem-estar eterno, além da representação dos medos, angústias e desejos do final da Idade Média. Nossa análise parte do princípio de que a imagem é um recurso educativo. Assim, buscamos, no decorrer do trabalho, apontar os vícios humanos enquanto fonte norteadora para organização social, e o desenvolvimento se dá por meio das relações entre os temas pintados por Bosch e o pensamento medieval.

Palavras-chave: educação, Bosch, arte e imagem.

ABSTRACT. The human vice expressed in the Bosch. The objective of this study is to discuss one of most evidenced themes in the works of Hieronymus Bosch (1450-1516), a master of Dutch painting who lived in the late 15th and early 16th centuries: human vice. His accomplishments are known mainly for depicting a conflict between common life and the look for eternal well-being, beyond the representation of the fears, anguish and desires of the late Middle Ages. Our analysis is based on the main idea that image is an educational resource. Thus, we seek, over the course of the study, to mention human vices as guiding sources for social organization. The development takes place through the relation between themes painted by Bosch and medieval thought.

Key words: education, Bosch, art and image.

Introdução

Dentre as várias manifestações que conduziram a Idade Média, destacamos a Arte¹, que, de acordo com Francastel (1993, p. 21), “[...] constitui um fenômeno duplo: técnico e intelectual. A obra de arte é, efetivamente, sempre o produto da imaginação e da habilidade de um artesão”. O autor aponta a importância do estudo tanto do meio que produz a obra quanto daqueles que a recebem.

A Arte, assim como toda cultura medieval, foi fortemente marcada pela religião. Gombrich (1999, p. 165) atenta para a diferença que ocorreu na expressividade dos sentimentos nesse período. “Pois esses artistas não queriam semelhança convincente com a natureza ou fazer belas coisas: eles queriam transmitir a seus irmãos de fé o conteúdo e a mensagem da história sagrada.” A intenção da transmissão de pensamentos por meio da arte nos remete a questões que abarcam a educação, pois o povo, na época, não tinha acesso à escrita. Assim, os vitrais das igrejas e a pintura eram as formas mais

populares de comunicação. A maioria das criações artísticas representava passagens bíblicas, concretizando uma forma efetiva de popularizar e fortalecer o cristianismo. Gombrich (1999, p. 165) reforça esse pensamento quando transcreve as palavras de Gregório Magno (540-604), Papa do século VI: “a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler”. Gombrich atenta para a necessidade de esclarecer que a arte medieval não foi totalmente voltada a servir aos ideais da Igreja. Os senhores dos castelos, também, empregavam, ocasionalmente, artistas. Contudo, o autor evidencia que os castelos acabavam frequentemente destruídos, enquanto a arte religiosa era tratada com mais zelo do que as decorativas dos castelos.

Sob essa ótica de que as imagens têm muito a ensinar, pretendemos estudar as obras de Hieronymus Bosch, um pintor que viveu no final do século XV e início do XVI. Nesse período, segundo Huizinga ([19--], p. 31): “Estava em moda ver apenas o sofrimento e a miséria, descobrir em tudo sinais de decadência e de aproximação do fim – em suma, condenar os tempos ou ter por eles desprezo”.

¹ Será utilizado ‘Arte’, com letra maiúscula, quando estiver expressando área do conhecimento humano que comprehende um conjunto de linguagens artísticas.

A ideia da aproximação do fim, do dia do juízo final, pairava sobre o homem medieval, acarretando na crença da existência de dois mundos: a terra, onde ocorrem as tentações, e o reino de Deus, destinado às almas puras, àquelas que obtiveram sucesso sob as tentações terrenas. Era, portanto, esse o cenário das criações das obras de Bosch.

Com relação às criações, pode-se constatar que essas já foram entendidas de diferentes formas. Bosing (2006) esclarece que se pensava que as cenas diabólicas criadas por ele eram apenas para distrair o público, porém o autor menciona o fato de Filipe II (1527-1598), rei da Espanha, durante o século XVI, ter colecionado suas obras pelo seu valor educativo. Apesar dessa diferença, pode-se observar uma tendência em aceitar as obras de Bosch sob um caráter educativo, pois Hammacher (1971, p. 9) menciona-o afirmando “[...] que ele sabia apreciar o mundo lascivo e licencioso, mas que era também um moralista exibindo a intromissão do Demônio na vida humana.” O apontamento de seu caráter moralista nos remete aos indicadores que norteavam os caminhos dos homens medievais. De acordo com essa visão, Bosing (2006) esclarece que, em nosso século, os estudiosos acreditam na profundidade que as obras de Bosch podem exprimir e mergulham em tentativas de desvendá-las. Outra informação pertinente à proposta é que Bosch viveu em `sHertogenbosch, cidade holandesa localizada perto da fronteira com a Bélgica e que, no final da Idade Média, era uma cidade comercial, próspera, onde viviam camponeses que mantinham relações comerciais com a Europa do Norte e com a Itália, além de ter uma vida cultural bastante animada, com forte influência religiosa, pelos inúmeros conventos e mosteiros situados na cidade e na região.

Assim, valendo-nos da afirmação de Guizot (apud OLIVEIRA, 2004, p. 90) de que “[...] não há nenhum homem fora de sua época”, justificamos a importância de ressaltar os pensamentos predominantes desse período, bem como de considerar as condições regionais de onde Bosch viveu, pois o resultado de todas essas influências poderá ser analisado em suas criações. Nesse sentido, mencionamos `sHertogenbosch enquanto palco de diferentes ideais, tanto da Igreja como dos comerciantes. Sobre esta questão, Le Goff [19--] elucida a ideia de que o clero que monopolizou totalmente a Idade Média é um pensamento equivocado. Isso de fato aconteceu durante quase toda a Alta Idade Média. Após a revolução comercial e a intensificação do desenvolvimento urbano, surgiram novas preocupações e conhecimentos teóricos e práticos a partir das necessidades dos

comerciantes. Para o autor, o nascimento e o desenvolvimento da cultura laica influenciou toda a sociedade medieval. As necessidades dos mercadores para a ascensão de seus negócios tiveram papel decisivo no percurso da cultura medieval.

A influência dos mercadores se estendeu a vários campos, inclusive à Arte. Le Goff [19--] comenta a relação dos mercadores com a arte, apontando que, para eles, as obras eram consideradas como mercadoria, podendo proporcionar lucros. Outra visão é a arte como forma de ascensão social, pois os burgueses adotavam o gosto da classe dominante, portanto a aquisição de obras de Arte poderia significar *status*. Santos (1991), assim como Le Goff, menciona a importância do comércio para as mudanças que ocorreram na arte.

O crescimento do comércio fez com que as cidades se desenvolvessem e gerassem uma sociedade mais dinâmica, ou seja, com relações sociais mais complexas e não rigidamente estabelecidas como eram outras relações entre camponeses pobres e o senhor feudal poderoso. Começava a surgir, então, uma nova classe – a burguesia – que acaba assumindo o poder econômico e político das cidades. Essa classe era composta por pessoas do povo que acumulavam fortunas na atividade do comércio. Nesse contexto, o homem sente-se forte, capaz de conquistar muitos bens, e já não se identifica mais com as figuras dos santos tão espiritualizadas e de postura tão estática e rígida como as da arte bizantina e românica.

As obras de Bosch, portanto, refletem as mudanças que permeavam essa fase, sem se desvincular da Igreja, pois Hammacher (1971) argumenta que a sociedade ainda era dominada pelo ensinamento da Igreja e seu poder também se estendia ao ideal humanista que crescia. Observa-se em suas obras uma tendência em representar os vícios ou pecados humanos, sendo essa a temática que pretendemos focar neste estudo. Para tal, entendemos que, primeiramente, devem ser realizados alguns apontamentos sobre a vida e obra do pintor. Acreditamos que esse conhecimento preliminar dará suporte às reflexões necessárias no decorrer do trabalho.

Hieronymus Bosch

As informações sobre Bosch, cujo sobrenome é Van Aken, são escassas, pois o artista não deixou nenhum diário ou cartas que possam fornecer indicações mais precisas sobre a sua vida, nem mesmo a sua data de nascimento é conhecida. De acordo com Bosing (2006), sua idade aproximada é calculada por meio de um autorretrato pintado

pouco antes de sua morte, assim deduz-se que seu nascimento é por volta do ano 1450.

O mesmo autor elucida que as escassas informações existentes a respeito do pintor foram adquiridas pelos registros da Confraria de Nossa Senhora, que foi fundada em `sHertogenbosch por volta do ano 1318 e se dedicava ao culto da imagem da Virgem (*Zoete Lieve Vrouw*). Essa confraria era composta por devotos do Norte dos Países Baixos e na Versália. Bosing (2006) admite que a confraria, provavelmente, tenha influenciado a vida religiosa e cultural da cidade. Os seus membros contratavam músicos, que cantavam e tocavam nas missas e festas solenes, e artistas para decorarem a capela que havia na Igreja de São João. A família de Bosch fazia parte da Confraria, vários de seus familiares executavam trabalhos para ela, pois se tratava de uma família de tradição artística².

Não existem registros de que o artista viveu fora de `sHertogenbosch, de onde ele tirou seu pseudônimo Bosch, porém, por meio de suas obras, conclui-se que passou algum tempo em Utrecht e, pela influência da arte flamenga, acredita-se que também passou pelo Sul dos Países Baixos. O último registro de Bosch é o de sua morte, o documento da Confraria com data de 9 de agosto de 1516 que registra missa por sua alma na Igreja de São João.

Apesar de muitos estudiosos admitirem a dificuldade de datar as criações do artista, pode ser encontrada uma data aproximada na tradução de Mazzolines (1997) da obra de Hieronymus Bosch. Bosing (2006) elucida que é preferível estudá-las de acordo com os temas de cada tela. As obras podem, também, ser encontradas seguindo os três períodos criativos do pintor³.

Bosch e suas criações

Bosch ficou famoso, conforme a visão de Gombrich (1999), por ter sido um artista que se preocupava em retratar vícios humanos. Suas obras refletem, de forma concreta, os medos que perseguiam o espírito do homem medieval. Para o autor, essa façanha só foi possível pelo exato momento em que Bosch viveu, quando as ideias antigas ainda estavam presentes e, ao mesmo tempo, o espírito moderno favorecia o artista a expressar o que ele via.

² Com relação à família de Bosch, Bosing (2006) traz informações de que seu avô, Jan Van Aken, teve cinco filhos dos quais quatro eram pintores, dentre eles Antonius Van Aken, pai de Hieronymus Bosch e com quem, provavelmente, este aprendeu a pintar. Seu pai parece ter sido um consultor artístico da Confraria, e o nome de Hieronymus aparece nos registros por volta de 1480-81, quando lhe são feitas encomendas de trabalhos, como a decoração de um vitral, um crucifixo e um candelabro.

³ Bosing (2006) leva-nos a entender que a classificação cronológica dos períodos criativos de Bosch obedece à seguinte organização: primeiro período criativo é antes de 1485; segundo período de 1485 a 1500; e após 1500, último período. Esta distinção dos períodos é decorrente das características das obras.

Esse pensamento é compartilhado por Bosing (2006) que comenta o entendimento dos quadros de Bosch como reflexo das expectativas e angústias do final da Idade Média. O autor acredita que o artista não queria atingir o inconsciente do observador, mas transmitir verdades morais e espirituais. Dirk Bax, apud Bosing (2006, p. 9), afirma que suas criações eram “traduções visuais de charadas e metáforas verbais”. Por isso, deviam-se procurar as fontes de Bosch nas doutrinas eclesiásticas, na linguagem e nos costumes populares de seu tempo.

De acordo com características, temas e possível época de criação, os quadros de Bosch podem ser classificados em três fases. Os trabalhos que possuem uma estruturação simples, dependência dos esquemas de composição e pequenas cenas bíblicas, além das características das iluminuras⁴ holandesas anteriores a Bosch, são entendidos como pertencentes à primeira fase criativa. O segundo período criativo, ou fase intermediária de Bosch, é aceito por Bosing (2006) e compreende o período de 1485 a 1500. A partir dessa data, tem-se a última fase do pintor. Contudo, o autor elucida que é preferível estudá-las de acordo com os temas abordados em cada tela, indicação que tentaremos seguir.

Bosch apresenta, em suas pinturas, a temática predominante na Idade Média: passagens da vida de santos e de Cristo e temas de cunho moralizador que auxiliavam no direcionamento da vida medieval. Nesse período, as ações humanas eram induzidas pela crença na vida eterna. Nesse contexto, destacamos como um desses temas os Sete Pecados Capitais, também chamados de vícios capitais, os quais já receberam diferentes análises e interpretações.

A origem da temática nos remete a João Cassiano e Gregório Magno; posteriormente, encontra sua máxima no tratamento de Tomás de Aquino. Ao tratar dos vícios, Tomás de Aquino (1225 – 1274) volta-se às experiências concretas. Na introdução da tradução da obra de Tomás de Aquino (LAUAND, 2004, p. 65), Lauand ressalta que

Se o filosofar do Aquinate é voltado para a experiência e para o fenômeno, mais do que outro campo é quando trata dos vícios que seu pensamento mergulha no concreto, pois, citando o sábio (pseudo-) Dionísio, *malum autem contigit ex singularibus defectis* – para conhecer o mal é necessário voltar-se para os modos concretos que ele ocorre.

O significado dos vícios capitais é uma derivação do termo *caput*, que significa, de acordo com Lauand

⁴ Hammacher (1971, p. 6), ao abordar a Arte Flamenga e Holandesa, faz menções aos manuscritos iluminados, afirmando: “Distinguiram-se dos miniaturistas franceses e italianos por uma hábil percepção não tanto do belo em si mesmo, como das realidades da vida diária”.

(apud TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 67), cabeça, líder e chefe, “sete poderosos chefões que comandam outros vícios subordinados”. Assim, temos o pecado capital sendo entendido como o líder, do qual derivam outros, ‘as filhas’. Os pecados tratados por Tomás de Aquino são: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia. A Igreja atual apresenta, porém, uma formação diferente da de Aquino, dois pecados substituídos por outros dois: a soberba no lugar da vaidade e a acídia que foi trocada pela preguiça.

Pela importância para a organização da sociedade medieval, os pecados capitais tornaram-se temas de inúmeras obras artísticas e literárias, desempenhando um papel considerável na conversão do homem medieval ao cristianismo. Podemos verificar claramente isso nas obras de Bosch, principalmente nas intituladas: *Os Sete Pecados Capitais* (1475); *Nave dos Loucos* (1475-1480), *Alegoria da Gula e da Luxúria* (1495-1500) e o *Jardim das Delícias* (1505), sendo as indicações das datas apresentadas por Mazzolines⁵ (1997). Fazendo um paralelo com as pinturas de Bosch, apontamos a obra de Dante Alighieri, a *Divina Comédia*, um poema do século XIV, composto por três partes – Inferno, Purgatório e Paraíso –, que se estrutura na ideia da conversão do pecador a Deus, o que acontece pela visualização das penas e, consequentemente, pelo eterno sofrimento daqueles que não seguiram as leis de Deus; tal fato se dá durante uma viagem de Dante por esses três lugares. Tanto Dante quanto Bosch buscavam a reflexão sob as ações terrenas, tendo como premissa o pecado, e mesmo pertencendo a épocas diferentes, ou seja, séculos XIV e XV-XVI, respectivamente, apresentam o mesmo foco em suas obras. Na *Divina Comédia*, Dante evidencia o desejo de uma obra de doutrina que refletisse o saber de seu tempo, a ciência, a filosofia e a teologia, o que justifica a construção do cenário repleto de significação alegórica e moral que o poeta deixa explícito na obra. Esse fato pode ser verificado quando Dante menciona Beatriz, a mulher amada que o guia no paraíso e simboliza a sabedoria cristã. O seu sentido alegórico é explicado na nota 9 do canto II (ALIGHIERI, 2006, p. 33), em que encontramos a seguinte indicação: “Aqui está Beatriz caracterizada em alegoria, a única no entender de Cesare Balboy que lhe é aplicável. O Poeta diz que

⁵ Mazzolines aponta as prováveis datas de criação, porém não faz nenhuma referência ao quadro *Alegoria da Gula e da Luxúria*. Essa obra é abordada por Bosing (2006), mas o autor não menciona o período de sua criação somente pontua que seu tema foi alvo de muitas críticas ao longo de todo o século XV. Com relação ao *Jardim das Delícias*, Bosing comenta que essa é uma obra do final de vida de Bosch, pintada por volta de 1500, já Mazzolines é mais preciso, apontando sua criação em 1505.

Beatriz é senhora da única virtude, pela qual o homem precede qualquer outra criatura, o conhecimento de Deus”.

O pensamento moralizador apresentado por Dante para conduzir o homem medieval⁶ ao cristianismo é o eixo condutor da obra. Evidenciamos tal fato já no início da viagem, quando Dante e Virgílio entram no vestíbulo do Inferno, onde estão aqueles que viveram ‘sem infâmia e sem louvor’ junto dos anjos que não souberam de que lado ficar quando Lúcifer se revoltou. Essa questão nos remete à discussão acerca dos atos humanos, pois, de acordo com Lara (2005, p. 31), “O homem é feito a imagem de Deus por seu livre-arbítrio, o qual lhe confere o domínio sobre seus atos, o poder de agir sobre si mesmo”. Sobre o assunto, podemos buscar os ensinamentos de Tomás de Aquino (2007) que, na Suma Teologia, na solução da questão LXXXIII, ao discutir o livre-arbítrio afirma que

O homem tem livre arbítrio; do contrário seriam inúteis os conselhos, as exortações, os preceitos, as proibições, os prêmios e as penas. E isto se evidencia, considerando, que certos seres agem sem discernimento; [...] O homem, porém, age com discernimento; pois, pela virtude cognoscitiva, discerne que deve evitar ou buscar alguma coisa.

Assim, entende-se que os atos dos homens são voluntários e devem buscar a aproximação de Deus, a qual é um prêmio por suas boas ações. Portanto, o fato de que alguns anjos não souberam de que lado ficar, de Deus ou de Lúcifer, fez com que eles se distanciassem do Criador, assim como aqueles que viveram sem realizar atos de bondade, aos quais cabe a pena descrita por Dante: correr atrás de uma bandeira sendo perseguidos por vespas e zangões. Assim, percebemos os primeiros preceitos da doutrina cristã: não basta não pecar, não fazer o mal, há a necessidade da escolha de seguir os ensinamentos divinos. Tal pensamento é reforçado quando o poeta chega ao Limbo, o lugar do Inferno destinado àqueles que não receberam o sacramento do batismo. Mesmo não tendo cometido pecados, essas pessoas não-convertidas ao cristianismo padeceram eternamente em um local onde não há a tortura física, mas paira uma melancolia profunda, pois não foram nem salvas nem condenadas.

‘Conhecer’ – meu bom Mestre diz – ‘não queres
Quais são os que assim vês ora sofrendo?’

⁶ O homem medieval aqui mencionado refere-se àquele do final desse período, já que a *Divina Comédia* é um poema do início do século XIV. Dessa forma, Alighieri escreve de acordo com o momento vivido, porém considera todos os acontecimentos anteriores: “Dante imaginava fazer uma viagem em 1300 e portanto refere-se, naturalmente, tudo quanto aconteceu antes desta data; mas, reconhecendo aos mortos a capacidade de prever o futuro, põe-nos a profetizar aos acontecimentos públicos e particulares que não deseja deixar em silêncio” (ALIGHIERI, 2006, p. 14).

Antes de avante andar convém saberes
Que não pecaram: boas obras tendo
Acham-se aqui; faltou-lhes o batismo,
Portal da fé, em que és ditoso crendo.'
'Na vida antecedendo o Cristianismo,
Devido culto a Deus nunca prestaram:
Também sou dos que penam neste abismo,
Por tal defeito – os mais não nos mancharam –
Perdemos-nos: a pena é desesperança,
Desejos que para sempre se frustraram'
(ALIGHIERI, 2006, p. 41).

Além do Limbo, as demais partes do inferno também se relacionam com as regras que conduziam a vida medieval, as quais podem ser refletidas a partir dos sete pecados capitais. Aquelas pessoas que, em vida terrena, cometesssem esses pecados eram encaminhadas, após a morte, ao inferno e seu lugar era designado conforme o pecado que cometeu. Durante a viagem, Dante visita todos os círculos que compõem o inferno, o qual é descrito como uma depressão em forma de cone em baixo de Jerusalém, cuja origem é consequência da queda de Lúcifer do Céu, o qual reina em suas profundezas. O cone se compõe de nove círculos concêntricos, nos quais se encontram os condenados, de acordo com a gravidade de seus pecados. O segundo círculo cabe aos luxuriosos; no terceiro estão os gulosos; os avarentos e os pródigos ficam no quarto círculo; os coléricos e preguiçosos estão no quinto círculo; na sequência, os invejosos, indolentes e soberbos estão imersos em uma lama ardente.

A obra de Bosch que trata de todos os pecados e, assim como Dante, leva-nos a refleti-los, apresenta-se na forma de um tampo de mesa, cujo nome é exatamente os Sete Pecados Capitais⁷. Porém, ao contrário de Dante, Bosch não mostra as punições, apenas representa os pecados e o poder divino de cuidar ou vigiar as ações e erros terrenos, conforme é apresentado na Figura 1.

A pintura é composta por um círculo central, que representa o olho de Deus. Os sete pecados estão distribuídos pelo círculo, formando um outro círculo menor no centro: a pupila, onde está Jesus mostrando suas chagas.

Em volta da pupila está escrito ‘Cuidado, cuidado, o Senhor vê’; aparece também, em latim, o nome de cada pecado. A disposição em círculo dos pecados é tradicional, acredita-se que essa disposição represente os pecados abarcando toda a extensão do mundo. O inédito da obra é o fato de Bosch ter transformado essa disposição no olho de Deus que tudo vê. A comparação

da divindade a um espelho pode ser entendida como um obstáculo contra as tendências corruptíveis e servia como incentivo à meditação que todo bom cristão deveria fazer antes da confissão. Observam-se, nessa obra, características comuns entre as criações medievais, como já mencionadas: primeiramente o tema; a disposição, em círculo, dos pecados e Deus como observador do homem. Porém, a forma como Bosch organiza todas essas informações e as coloca em uma mesa, local em que as pessoas são induzidas à observação e à reflexão, justifica a sua genialidade.

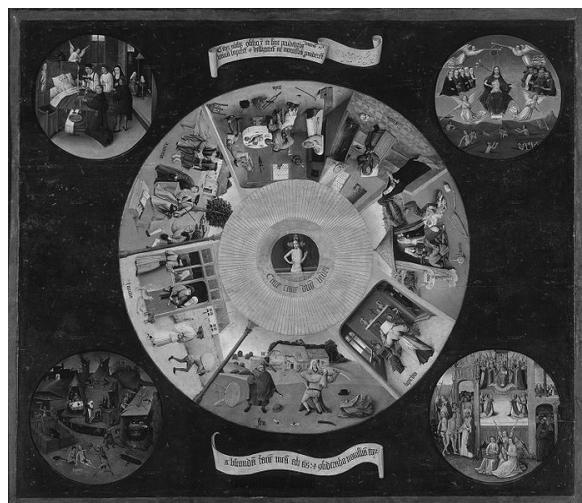


Figura 1. Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (BOSCH, 2007).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG>.

Dos sete pecados capitais apresentados por Bosch, nota-se a tendência em representar principalmente a Gula e a Luxúria. Bosing (2006) elucida que, durante o século XV, ocorreram muitas críticas a esses dois pecados, sendo entendidos como os mais corriqueiros dentro dos conventos.

O quadro *A Nave dos Loucos*⁸ (Figura 2), que Bosing (2006) afirma ser uma obra do período intermediário de Bosch, traz símbolos do pecado da luxúria e da gula de forma explícita. A obra mostra duas freiras que se divertem ao lado de camponeses num barco que foge ao convencional. Os símbolos que nos remetem ao pecado da luxúria são as cerejas e o vinho, já a gula está nítida na imagem de um camponês que tenta cortar um ganso que está pendurado no mastro do navio. De acordo com Tomás de Aquino, a gula é entendida como um pecado na falta de moderação no comer e beber, porém recorda que o pecado é a transgressão à razão, esse pecado se caracteriza pelo desejo da comida em elevação à razão. Agostinho apud Tomas de Aquino

⁷ Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem encontram-se atualmente em Madrid, Museo del Prado.

⁸ Paris, M  s  e National du Louvre.

(2004, p. 104), observa: “Não temo a impureza da comida, mas a do desejo.” O pecado da gula, de acordo com a obra de Dante, é castigado no terceiro círculo do inferno, onde os condenados são alvejados por uma putrefacta e gélida chuva, além de serem vigiados por Cérbero, um cão monstruoso que possui três cabeças. O poeta se vale de exemplos de pessoas e seus feitos para explicar a condenação. Nesse caso, a personalidade mencionada é Ciacco, um conhecido cidadão de Florença que conquistou a fama pela sua voracidade.



Figura 2. A Nave dos Loucos (BOSCH, 2007).

Fonte: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:BoschShipOfFools.jpg>>.

Esses pecados tratados por Bosch são novamente mencionados por Dante quando sua viagem atinge o segundo momento: o Purgatório, o reino da expiação. Enquanto a eternidade no inferno é determinada pelo tipo de vida dos pecadores na

terra, no Purgatório encontra-se a ansiedade em relação ao futuro, o encontro com Deus por aqueles que, antes da morte, arrependiam-se de seus pecados. A dor física quase desaparece diante da espiritual.

No sexto círculo do Purgatório, no qual se expia o pecado da gula, Dante encontra Forese, um amigo íntimo, que se encontrava em alto nível de magreza. Além do amigo, outros cujas lembranças terrenas são remetidas à gula também são mencionados, dentre eles, o Papa Martinho IV, que morreu de indigestão, bem como outros nomes ligados à vida religiosa. Já os pecadores da carne expiam no fogo do sétimo círculo. As almas, uma a uma, caminham para as chamas; até mesmo Dante deve atravessá-las para que se purifique, porém só o faz com as recordações de Beatriz, fomentadas por Virgílio.

Nesse quadro, além de representar esses dois pecados, Bosch traz uma outra questão: a crítica social, que é simbolizada na presença do louco que se assemelha à imagem do bobo da corte, que livremente criticava e ironizava os costumes da sociedade. Acredita-se que a crítica é remetida à presença das figuras religiosas, frades e freiras, estabelecendo uma alusão comportamental daqueles que compõem o poder religioso medieval.

Outra pintura cujo nome já nos remete à temática é *Alegoria da Gula e da Luxúria*⁹ (Figura 3). Os moralizadores medievais pregavam que a gula e a embriaguez incentivavam a luxúria, nesse sentido, a obra de Bosch mostra a gula com várias pessoas em volta de uma pipa de vinho e um homem de aparência obesa sobre ela. Uma outra pessoa, levando um empadão, nada em direção à outra margem do rio, onde está um par amoroso bebendo vinho, o que nos remete à luxúria.

Contudo, a obra que mais evidencia a Luxúria é o *Jardim das Delícias*¹⁰ (Figura 4), a que Bosing (2006, p. 60) se refere como “[...] a obra principal de Bosch. Ele não pintou outro quadro que exprimisse a variedade de seus pensamentos de maneira tão clara. Por esse motivo, podemos supor que esse quadro foi pintado perto do fim de sua vida muito depois de 1500”. A obra é um tríptico que, a nosso ver, propicia a reflexão, assim como a obra de Dante, em que vemos a mesma temática expressa em linguagens diferentes. Podemos relacionar o sofrimento que Dante descreve durante sua passagem pelo inferno com a obra de Bosch, todo o

⁹ New Haven, Yale University Art Gallery.

¹⁰ Madrid, Museo del Prado.

sofrimento eterno vigiado e garantido por demônios é contemplado no volante direito do tríptico, bem como a tranquilidade e a paz expressas no volante esquerdo, Paraíso Terreno; o painel central, contudo, traduz a reflexão da conduta moral pertinente à mentalidade medieval, que ambos, um poeta e um pintor, tratam em suas obras.

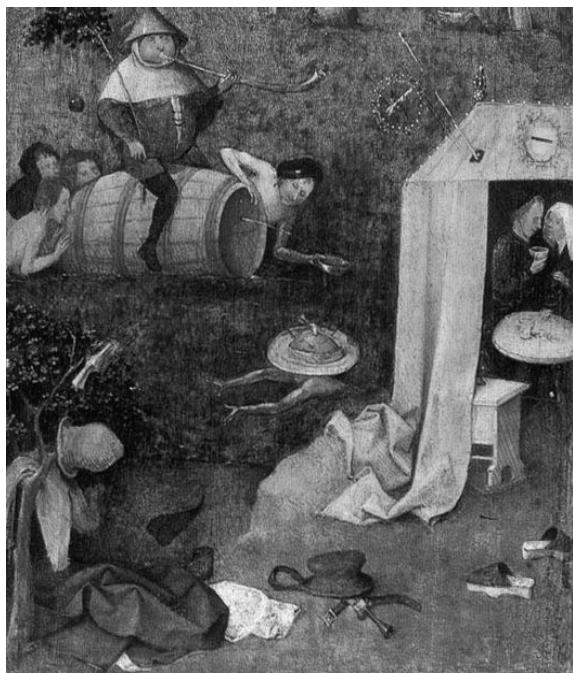


Figura 3. Alegoria da Gula e da Luxúria (BOSCH, 2007).
Fonte: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:AllegoryBosch.jpg>>.



Figura 4. Jardim das Delícias (BOSCH, 2007).
Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights-Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclésia%27s_Paradise\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights-Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclésia%27s_Paradise).jpg)>.

No painel central, observamos um vasto jardim com todas suas características: animais, flores e lagos, dentre outros elementos que o compõe, povoado por mulheres e homens nus divertindo-se eroticamente. Bosing (2006, p. 53) argumenta:

Durante séculos, o jardim foi considerado o ambiente por excelência para os amantes e os prazeres amorosos. Nos jardins de amor havia sempre flores bonitas, pássaros a cantarem ternamente e, no meio, uma fonte onde os amantes se divertiam e se dedicavam à boa comida e à boa música [...].

Assim, constatamos a relação entre o cenário do *Jardim das Delícias* e o dos jardins de amor.

Em relação aos amantes, Bosch os apresenta dispostos em pares, trios e grupos em situações íntimas, além de figuras com formas estranhas. Bosch, provavelmente, era um profundo conhecedor da simbologia medieval, principalmente no que se refere à luxúria, pois Bosing (2006, p. 53), pautado nas considerações de Bax¹¹, pontua vários símbolos, entre eles os frutos, como sendo relacionados ao ato sexual. O autor exemplifica seus apontamentos afirmando que “muitos dos frutos mordiscados pelos amantes no jardim são metáforas dos órgãos sexuais”. A presença dos frutos, também, pode ser relacionada ao Pecado Original, pois foi uma fruta que também contribuiu para que Adão pecasse. A dimensão maior que o real como Bosch os apresenta pode ser uma alusão ao homem inferior ao poder do fruto, o qual simboliza o prazer carnal. Para o homem medieval, o ato sexual era entendido como uma necessidade para procriação, portanto, quando exercido com essa função, não se caracteriza como pecado. Ao nos reportarmos aos preceitos de Tomás de Aquino com relação aos pecados, percebemos que esses são assim considerados quando fogem à razão, ou seja, quando não são realizados de acordo com a sua finalidade. Com relação ao ato sexual, Tomás de Aquino (2004, p. 106) evidencia que “[...] é um bem excelente que se conserve a espécie humana. E tal como o uso da comida se dirige à conservação da vida do indivíduo singular, assim o uso dos atos sexuais se dirige à conservação de todo o gênero humano”. Contudo, o ato sexual fora desse objetivo considera-se como luxúria: prazeres sexuais. A esses pecadores são reservadas as tormentas do segundo círculo do Inferno, conforme as descrições de

¹¹ Bosing (2006, p. 53) elucida que Bax “fez um estudo cuidadoso do Jardim das Delícias e devido ao seu profundo conhecimento da literatura holandesa mais antiga, conseguiu identificar muitas das formas do painel central – frutos, animais ou as estruturas minerais exóticas – com símbolos eróticos influenciados por muitas canções, provérbios e obscenidades do tempo de Bosch”.

Dante; as almas que ali se encontram são arrebatadas por uma tempestade de ventos. Muitas personalidades conhecidas são referidas durante a obra, relacionando a história terrena de cada uma com as penas que lhes foram destinadas. Esse é o caso da aparição, no segundo círculo, da rainha Dido, Aquiles, Helena, Páris e Tristão, cujas vidas foram envolvidas por feitos vinculados ao pecado da luxúria.

- 13.'Ouvi que estão no padecer horrendo
Os que aos vícios da carne se entregavam,
Razão aos apetites submetendo.
14. Quais estorninhos, que a voar se travam
Em densos bandos na estação já fria,
Em rodopio as almas volteavam
15. Ao capricho do vento, que as trazia.
De pausa não, de menos dor a esp'rança
Conforto lhes não dá nessa agonia.
16. Como nos ares longa série avança
De grous, que vão cantando o seu graxnido,
Assim no gemer seu, que descansa,
17. Traz o tufão as sombras desabrido.
– 'Mestre' – disse eu – 'quais almas são aquelas
Que o vendaval fustiga denegrido?
18. –'A primavera' – tornou Virgílio – 'entre elas
De quem notícias ter desejarías,
Receu nações, diversas nas loquelas.
19. 'De luxúria fez tantas demasiais
Que em lei dispôs ser lícito e agradável
Para desculpa às torpes fantasias.
20. 'Semirames chamou-se: o trono estável
Herdou de Nino e foi a sua esposa
Do Soldão teve a terra memorável
21. À morte deu-se a outra, de amorosa,
As cinzas de Siqueu traidora e infida,
Após Cleópatra vem luxuriosa.
22. Helena vi, a causa fementida
De tanto mal, e Aquiles celebrado
Que teve por amor a extrema lida
23. Páris, Tristão e um bando assinalado
De sombras me indicou, nomes dizendo,
Que a sepultura amor tinha arrojado' (ALIGHIERI,
2006, p. 46-47).

Compreende-se, portanto, que o *Jardim das Delícias* tem como principal foco a reflexão das ações humanas. Ao apresentar o Paraíso Terreno e o Inferno, Bosch simboliza o bem e o mal, sendo o pecado mortal da luxúria o fator determinante do destino que se obtém na vida eterna. Acredita-se que uma das causas da importância dada a esse pecado, não somente no painel central, mas também nos castigos expostos no Inferno, deva-se à ideia de que a Luxúria é a mãe dos demais pecados, pois é entendida como o primeiro cometido por Adão e Eva após a expulsão do Jardim do Éden.

Considerações finais

Hieronymus Van Aken, Bosch, viveu os anseios proporcionados por um novo período que posteriormente viria a se estabelecer, bem como os medos e angústias do fim da Idade Média. 'sHertogenbosch, onde passou toda sua vida, era uma cidade que assistia ao crescimento comercial burguês e participava, consequentemente, do surgimento de novas necessidades e ideais que acarretavam em novas concepções de mundo; ao mesmo tempo, tinha forte influência religiosa provinda das inúmeras instituições existentes na cidade e região. Sob a influência desse contexto, projetaram-se em sua arte pensamentos e críticas desse período e também de épocas anteriores.

Bosch, de acordo com o caminhar artístico da época, concebeu obras oriundas dos temas bíblicos, como passagens da vida de santos e o martírio de Cristo. A maioria das suas obras apresentava um embate entre a busca pela salvação e os prazeres do mundo, fato que aponta o direcionamento em educar o povo seguindo os preceitos do cristianismo, o qual se pautava na negação da carne, cabendo aos desgarrados os castigos eternos. A concretização desse pensamento pode ser entendida, em Bosch, na criação de monstros, demônios e figuras bizarras, sendo a característica mais marcante de sua obra.

Verificamos que a temática mais evidente nas obras de Bosch expressa a preocupação com os pecados, entre os quais, ressaltam-se a luxúria e a gula, os quais são entendidos como pecados capitais. Ao lermos Dante e Tomás de Aquino, observamos que a questão envolvendo os sete pecados capitais vai além do campo religioso, pode ser entendida também como uma forma de conduzir e organizar a sociedade em prol do bem comum. Assim, a arte de Bosch representa uma fonte significativa para a compreensão dos valores e inquietações que permeavam não apenas o homem medieval, mas também aquele que viria a se formar no Renascimento.

Portanto, entender o contexto que influenciou as criações de Bosch significa nos reportarmos às questões referentes às relações humanas e, principalmente, às inter-relações entre a Arte e a Educação, enquanto áreas de conhecimento que podem possibilitar a compreensão do homem e da sociedade.

Referências

- ALIGHIERI, D. **Divina comédia.** Trad. de Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BOSCH, H. **A Nave do Loucos.** Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:BoschShipOfFools.jpg>>. Acesso em: 22 set. 2007.

- BOSCH, H. **Alegoria da Gula e da Luxúria.** Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:AllegoryBosch.jpg>>. Acesso em: 22 set. 2007.
- BOSCH, H. **Jardim das Delícias.** Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclesia%27s_Paradise\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)>. Acesso em: 22 set. 2007.
- BOSCH, H. **Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem.** Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.jpg>. Acesso em: 22 set. 2007.
- BOSING, W. **Hieronymus Bosch:** cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno. Singapura: Paisagem, 2006.
- FRANCATEL, P. **A realidade figurativa.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOMBRICH, E. H. **A história da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAMMACHER, A. M. **As belas-artes:** enciclopédia ilustrada de pintura, desenho e escultura. Lisboa: Grolier, 1971. v. 3.
- HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média.** Lisboa: Ulisseia, [19--].
- LARA, D. **A especificação moral dos actos humanos segundo São Tomás de Aquino.** 2005. 537f. Tese (Licenciatura Canônica em Teologia)-Pontifícia Universidade de Santa Cruz. Roma, 2005. Disponível em: <http://www.santidade.net/artigos/a_especie_moral.pdf>. Acesso em: 22 set. 2007.
- LAUAND, L. J. Estudos introdutórios. In: TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De magistro), os sete pecados capitais.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LE GOFF, J. **Mercadores e banqueiros da idade média.** Lisboa: Gradiva, [19--].
- MAZZOLINES, S. (Trad.). **Bosch.** São Paulo: Globo, 1997.
- OLIVEIRA, T. A razão e o pecado em Tomás de Aquino. **Revista Cesumar**, v. 9, n. 1, p. 88-102, 2004.
- SANTOS, M. **História da Arte.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De magistro), os sete pecados capitais.** Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teologia.** Trad. De Alexandre Correia. Disponível em: <<http://sumateologica.permanencia.org.br/summa.htm>>. Acesso em: 22 set. 2007.

Received on May 19, 2008.

Accepted on February 17, 2009.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.