



PECCADOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Os pecados e os prazeres terrenos no *Jardim das Delícias* de Bosch

Carlos Eduardo Ströher¹

Cássia Simone Kremer²

Resumo

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

Palavras-chave: Mentalidade medieval; Paraíso; Inferno; Imaginário; Símbolo.

Abstract

This study aims to understand the relations between the descriptions and depictions of Paradise and Hell and their presence in this work of Hieronymus Bosch. Considered one of the greats medieval painters, Bosch portrayed important aspects of the period in the imaginary between fifteenth and sixteenth centuries. In this context, interests us identify the stays of medieval mentality on his oil paint, *The Garden of Delights*, since many elements in this work based in paintings, literary and ecclesiastics texts known for his contemporaries, plus own symbolologies. For methodology, the bibliographic research and the image analysis have been used.

Keywords: Medieval mentality; Heaven; Hell; Imaginary; Symbol.

Neste artigo buscamos analisar, em obras de arte elaboradas entre os séculos XV e XVI, elementos compositórios 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 sendo 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 do historiador decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando 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, e que muitas vezes se tornaram de difícil compreensão.

Paiva³ afirma que as leituras das imagens são sempre realizadas no presente, em direção ao passado, pois

[...] 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. (p. 3).

Na utilização da imagem como fonte histórica, há necessidade de analisar 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, uma vez que estas

[...] 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 imaginário⁴.

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.

Chartier⁵ 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”. 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.

Neste sentido, Paiva indica que na análise de uma imagem, é preciso atentar ao 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 produção⁶.

O período medieval foi caracterizado pela grande importância dada às imagens, visto que a maior parte da população era iletrada. O uso de imagens, como pinturas e iluminuras, entre outras, era uma das formas mais eficientes de os clérigos e os intelectuais doutrinares e informarem outros grupos sociais, como camponeses e servos. 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. Hilário Franco Júnior, entende a mentalidade como 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 manifestação⁷.

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”⁸.

Na Idade Média, o universo era interpretado como um conjunto de símbolos⁹ (sinal que faz reconhecer). O símbolo também era visto como uma hierofania, pois revelava uma realidade sagrada para quem tivesse sensibilidade para decodificá-lo, um véu, que podia ser levantado e seu sentido oculto descoberto. 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.

A utilização de símbolos comuns ao público destinatário da obra representa o imaginário dentro do mundo real. Segundo Espig¹⁰, o imaginário não deve ser considerado apenas como um conjunto de símbolos ou como acontecimentos irrealis, mantidos pela falta de percepção da realidade daqueles que dele se utilizam. O imaginário é, sim, um conjunto de representações elaboradas a partir do material existente no meio social, chegando muitas vezes a legitimar aspectos da realidade, como o poder e a religião. O imaginário e o real não devem ser percebidos como opostos, mas sim como um ciclo, onde o imaginário é fruto e criador do real e da própria História. Assim, o sucesso do conjunto elaborado pelo imaginário dependerá de sua capacidade de fazer sentido para o grupo ao qual é dirigido.

Para Durant, o símbolo é o limite onde o conhecimento indireto se transforma em direto e seu imediatismo o faz compreensível a quem conhece seu código. Os símbolos são mecanismos de compreensão entendidos dentro dos limites dos grupos que os utilizam, ou seja, cada sociedade em particular tem seus próprios códigos, que podem muitas vezes se distanciar daqueles representados por símbolos semelhantes, como a cruz cristã e o sinal de soma na matemática.

Ao embrenhar-se cada vez mais nas particularidades culturais, nas situações e nos acontecimentos da crônica, o símbolo perde a sua plurivocidade – torna-se sistema, substituindo, por vezes, o signo arquétipo, mas o sentido perde sua equívocidade e o significante desliga-se cada vez mais do significado¹¹.

Assim, a partir do contexto exposto, é possível indicar a importância que as obras de arte que representavam elementos de uma determinada sociedade, quer acerca do terreno ou mesmo do sagrado, possuíam para explicar o complexo mundo imaginário do medieval.

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”¹². Essas imagens-objeto nos fornecem inúmeras pistas de como a sociedade medieval se organizava, seus medos, a forma como lidava com o sobrenatural, o diferente.

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

Vida e obra de Hieronymus Bosch

Há poucos registros escritos sobre a trajetória de vida de Bosch. Os indícios sugerem que ele tenha nascido por volta de 1450, em ‘*s 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 recente¹³.

Sobre a vida de Bosch, estende-se a mesma incerteza que rodeia seu nascimento e sua origem familiar. Sua morte, porém, em 1516, foi registrada pela Confraria de Nossa Senhora, a que pertenceu o pintor. Outras ligações com conhecidos grupos heréticos foram sugeridas, mas ao serem analisadas e refutadas 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, como sendo incompatível¹⁴.

Se pouco se sabe sobre a vida de Bosch, menos ainda se sabe 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. Contudo, 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 há 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 política¹⁵.

A atividade artística de Hieronymus Bosch é comumente dividida em duas vertentes: a realista e a fantástica¹⁶.

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 em círculo, sendo, portanto, influenciado pelos pintores flamengos que o antecederam.

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 seqüências estruturadas em serpentina, de forma que, afastando-se de um primeiro plano minucioso, seja possível compreender a sua trajetória de representações.

Pouco mais de quarenta quadros e vinte desenhos constituem, em definitivo, a herança de Bosch. Somente em seis deles a assinatura é signo de autenticidade; muitas das pinturas nas quais ela aparece são apenas o produto do pincel de imitadores, alguns dos quais Bruegel¹⁷, que ajudava na oficina de Hieronymus Cock, onde Bosch imprimiu suas obras mais famosas¹⁸. 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 debates polêmicos entre os historiadores da arte.

O contexto mental e o imaginário medieval

A fim de 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 predominantemente 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.”¹⁹.

Para os medievais e sua cosmologia, todas as partes do universo estavam estritamente 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 *hierofania*, ou “manifestação do sagrado”. A religiosidade medieval – manifestada, entre outros aspectos, através de peregrinações, de Guerras Santas, do culto à relíquias – era resultado da interpretação que a sociedade tinha do sagrado, divino ou demoníaco sendo encontrado por toda parte. A comunicação entre os mundos humano e divino estava sempre aberta, anjos e demônios a combater, conseguindo por meio de exorcismos curas milagrosas.

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”²⁰. 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 sob a 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:

[...] 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 coletivos²¹.

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 queria era garantir o direito sagrado de entrar no Paraíso.

Para Soares de Deus²², “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”. 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 para todos os homens. A entrada no jardim das delícias só é permitida aos que a merecem.

Dante Alighieri²³, 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.

Segundo Zierer²⁴, 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 Eufrates²⁵. 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 sua localização é 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 idéia 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 refrigeri* (lugar de refrescamento). Mesmo entre os eleitos havia uma hierarquia com relação à escala de perfeição²⁶.

Loureiro e Scaramussa²⁷ analisam as representações do Inferno de Ramon Llull e Dante Alighieri²⁸. A descida de Jesus Cristo ao Inferno, no período entre sua morte e Ressurreição, consta na Bíblia, mas foi especialmente difundida na Idade Média através do *Evangelho de Nicodemo*, um apócrifo vulgarizado no período²⁹. 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 a Terra. Isto significa dizer que ele retirou essencialmente os patriarcas e os profetas bíblicos. Llull 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, tais

[...] 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 viessem 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 entranhas³⁰.

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 jornada pelos mundos extraterrenos, narrada em sua *Divina Comédia*, descreve o Inferno 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.

Hieronymus Bosch: o pincel do imaginário medieval no *Jardim das Delícias*

*O Jardim das Delícias Terrenas*³¹ é considerada a obra mais fascinante de Bosch. “De toda a obra de Bosch, *O Jardim das Delícias* é o quadro que parece marcar mais fundamente a sensibilidade e atizar mais vivamente a imaginação do público contemporâneo”³². Para Cumming, “representa a realidade e as conseqüências do primeiro pecado (a seu ver, o mais mortal): a luxúria”³³. 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”³⁴.

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 tríptico³⁵.

A análise superficial da obra permite observar uma singularidade, pois, vê-se claramente que a Terra ocupa quase a totalidade do quadro 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, que se devoram mutuamente, indicando uma ordem natural onde se percebe uma cadeia hierárquica de força. Quanto ao homem, deveria elevar-se acima destes animais. O elefante e a girafa, também foram representados, por serem animais exóticos para os europeus. Já o unicórnio era um dos animais em cuja existência se acreditava, mas que não era comprovada. Há dois animais de três cabeças: a íbis e a salamandra. Isso se aproxima do que Mangel³⁶ 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”³⁷.



Figura 2: Painel esquerdo do tríptico.

O erotismo é destaque na parte central do tríptico, onde 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”³⁸. 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, intermediadas por cores claras e fortes. Entre os pálidos corpos brancos distinguem-se alguns negros, que se destacam por seu exotismo.



Figura 3: Painel central do tríptico.

Para Bosing³⁹, essa massa de amantes nus não deve ser compreendida como uma apoteose da sexualidade inocente. O ato sexual foi, na Idade Média, 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 Luxúria⁴⁰.

A luxúria aparece representada pelo casal encerrado numa bolha, embaixo à esquerda, e pelo casal dentro da concha, próximo um ao outro. Em torno, outras figuras parecem estar envolvidas em jogos de amor lascivos. 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”⁴¹.

Bax⁴² fez um estudo cuidadoso do *Jardim das Delícias* e devido ao 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, os mesmos 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, simboliza as apetências baixas ou animaiscaas 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. Constitui-se, desta forma “[...] um falso paraíso, cuja beleza é passageira e conduz os homens à ruína e à condenação, tema muitas vezes tratado na literatura medieval”⁴³.

O sonho erótico do *Jardim das Delícias* cede, no painel direito, como podemos verificar na próxima imagem, à 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 matérias 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.

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 reconhecer-se 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.

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

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, pode-se datá-lo de pouco depois de 1500.

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. Mas, muitas vezes, essas abordagens, através da perspectiva psicanalítica e da escola estética surrealista, “[...] necessitam de refinamento e cuidado para evitar interpretações simplistas”⁴⁴.

Segundo Peter Burke⁴⁵,

[...] 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.

Ludwig von Baldass, conhecedor da obra de Bosch, ainda que o equipare em qualidade estética a Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (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 conseqüências 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 épocas⁴⁶.

Essa dualidade entre o homem do medievo e o homem moderno parece aumentar sua visão com relação ao mundo e inspirar a sua obra, que diferente 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. Este foi um período, conforme anteriormente mencionado, marcado pela existência de símbolos e crenças, que hoje chamaríamos superstição. As telas do artista são repletas desses símbolos, dispostos de acordo com sua percepção e que, mesmo não tendo igual significado hoje, eram compreendidos por seus contemporâneos. Para Gombrich⁴⁷, “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”.

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. Nosso 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, portanto, de forma única, representar e sintetizar iconograficamente a mentalidade e o imaginário medieval, influenciando-se, inegavelmente, dos relatos anteriores e contemporâneos a si. 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, portanto, que a obra de Bosch, por estar repleta de elementos da mentalidade medieval, expressa o imaginário que apresenta contornos tipicamente desta e que foram, ao longo do tempo, pontuadas por letrados do período e permeadas no cotidiano da população em geral. Neste sentido, observa-se nas representações de Bosch, as permanências da mentalidade que perdurou no Ocidente por mais de mil anos.

¹ Licenciado em História pela Universidade Feevale (2008), de Novo Hamburgo/RS. Professor das redes municipais de ensino de São Sebastião do Caí e Bom Princípio. Exerceu entre 2007 e 2008 a atividade de bolsista de iniciação científica, junto ao Grupo de Pesquisa em Cultura e Memória da Comunidade da Feevale. Atualmente continua inserido neste grupo de pesquisa na condição de bolsista de aperfeiçoamento científico. É pós graduando em Ensino de Geografia e História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Possui graduação em História pelo Centro Universitário Feevale (2009)

³ PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 86.

⁵ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 17.

⁶ PAIVA, op. cit., p. 19-20.

⁷ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2001, p. 184.

⁸ Idem.

⁹ Segundo o dicionário Larousse, **símbolo** é: 1. Sinal figurativo. 2. Sinal, divisa, emblema, marca. 3. Comparação, alegoria, metáfora, ou seja, o que não era possível ser formulado com precisão nem compreendido de outra maneira.

¹⁰ ESPIG, Márcia Janete. *Ideologia, mentalidades e imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas*. Anos 90, América do Norte, 6, dez. 1998. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6220>>. Acesso em 10 mai. 2010.

- ¹¹ DURANT, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 77.
- ¹² BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006, p. 511.
- ¹³ BOSCH. *Coleção Mestres da Pintura*. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1977, p. 7.
- ¹⁴ Idem, p. 12.
- ¹⁵ BECKET, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 72.
- ¹⁶ BOSCH, op. cit., p. 9.
- ¹⁷ Pieter Bruegel, *o Velho*, famoso pintor flamengo (1525?-1569), se tornou célebre dos 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.
- ¹⁸ BOSCH, op. cit., p. 17.
- ¹⁹ PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1981, p. 198.
- ²⁰ FRANCO JUNIOR, op. cit., 146.
- ²¹ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999, p. 21.
- ²² 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*, nº 4. Dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num4/artigos/art11.htm>. Acesso em 12 nov. 2007.
- ²³ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo, SP: Scipione, 2002.
- ²⁴ 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*, nº 2. Dezembro de 2002. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/tundalo.html>. Acesso em 12 nov. 2007.
- ²⁵ BÍBLIA CRISTÃ. Gn 2, 8-15.
- ²⁶ ZIERER, op. cit., p. 5.
- ²⁷ 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*, nº 2. Dezembro de 2002. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/lulioedante.html>. Acesso em 12 nov. 2007.
- ²⁸ Respectivamente: Filósofo catalão (1232-1316) e Poeta italiano (1265-1321).
- ²⁹ BÍBLIA CRISTÃ. Mt 12, 40; At 2, 31; Rm 10, 7.
- ³⁰ LLULL, Ramon. *Doutrina para crianças*. Trad. de Ricardo da Costa, Tatyana Nunes Lemos. Barcelona: Editorial Barcino, 1972, p. 237-9.
- ³¹ BOSCH, Hieronymus. *O Jardim das Delícias* (tríptico). Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. Museu do Prado, Madri.
- ³² BOSCH, op. cit., p. 20.
- ³³ CUMMING, Robert. *Para entender a arte – os mais importantes quadros do mundo analisados e minuciosamente explicados*. São Paulo: Ática, 1996, p. 24.
- ³⁴ FRANÇA, José-Augusto. *Bosch ou o visionário integral*. Lisboa: Chaves Ferreira, 1994, p. 74
- ³⁵ Na Home Page: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bosch/index.html>> encontram-se disponível as imagens das obras de Bosch. A partir da página principal abrem-se os links da obra sem endereço eletrônico específico. Todas as imagens deste texto remetem a esta fonte supracitada.
- ³⁶ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ³⁷ CUMMING, op. cit., p. 24.
- ³⁸ BOSING, op. cit., p. 51.
- ³⁹ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991.
- ⁴⁰ Idem, p. 51-2.
- ⁴¹ Idem, p. 53.
- ⁴² BAX, Dirk. “Beschrijving em poging tot verklaring van het Tuin der onkuisheidriek van Jeroen Bosch, gevolgd kritiek op Fraenger”, Amsterdão, 1956. In: BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991.
- ⁴³ BOSING, op. cit., p. 56.
- ⁴⁴ BOSCH, op. cit., p. 17.
- ⁴⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 66-7.
- ⁴⁶ BALDASS, Ludwig von. Hieronymus Bosch. Viena, 1943. In: BOSCH. *Coleção Mestres da Pintura*. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1977, p. 6.
- ⁴⁷ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª edição. Lisboa: LTC, 1999, p. 359.