

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO
Área de Concentração: Fundamentos da Educação

**A EDUCAÇÃO PELA SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE
ICONOGRAFICA DO PECADO EM HIERONYMUS BOSCH**

Meire Aparecida Lóde Nunes

MARINGÁ
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO

**A EDUCAÇÃO PELA SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE
ICONOGRAFICA DO PECADO EM HIERONYMUS BOSCH**

Dissertação apresentada por **MEIRE APARECIDA LÓDE NUNES**, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de Concentração: **Fundamentos da Educação**, da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador(a):
Prof^(a). Dr(a).: Terezinha Oliveira

MARINGÁ
2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

N972e Nunes, Meire Aparecida Lôde
A Educação pela sensibilidade: uma análise
iconográfica do pecado em Hieronymus Bosch. / Meire
Aparecida Lôde Nunes. -- Maringá, 2010.
180 f. : il. color., figs.

Orientador : Prof^a. Dr^a. Terezinha Oliveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010.

1. Educação - História - Baixa Idade Média. 2.
Educação - Arte - Iconografias. 3. Educação -
Iconografias - Hieronymus Bosch. 4. Bosch, Hieronymus,
1450-1516 - Análise iconográfica. 5. Educação - História
- Análise iconográfica - Pecado. 6. Análise iconográfica
- Pecado - Hieronymus Bosch. 7. A Nave dos loucos -
Análise iconográfica. 8. Alegoria da gula e da luxúria -
Análise iconográfica. 9. Os Setes pecados mortais e os
quatro novíssimos do homem - Análise iconográfica. I.
Oliveira, Terezinha, orient. II. Universidade Estadual
de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Educação. III.
Título.

CDD 21.ed. 370.903

MEIRE APARECIDA LÓDE NUNES

**A EDUCAÇÃO PELA SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE ICONOGRAFICA DO
PECADO EM HIERONYMUS BOSCH**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Terezinha Oliveira – UEM - Maringá

Prof. Dra. Sueli Édi Rufini Guimarães – UEL – Londrina

Prof. Dra. Angelita Marques Visalli – UEL - Londrina

26 de março de 2010

Dedico este trabalho a João Lodes (*in memoriam*) que nunca precisou de palavras para me apoiar, compreender e incentivar. Seus atos me ensinaram o poder da humildade; seu olhar o caminho da sensibilidade; o seu silêncio...a viver.

AGRADECIMENTOS

Agradecer...

Tudo que for dito ou escrito será insuficiente para expressar o sentimento de gratidão àqueles que acompanharam e participaram da construção desse estudo. À vocês, familiares, mestres e amigos o 'obrigado' aqui registrado representa muito mais do que o agradecimento, agrego ao termo o carinho, a admiração e respeito que tenho por todos.

Tentar nominá-los seria uma insanidade. Foram muitos os que me ouviram, me acalmaram, me ensinaram, me guiaram, enfim... que construíram comigo, não só a materialidade da pesquisa, mas sim um momento único em minha vida. Portanto os nomes aqui citados são os representantes de todos que de uma forma ou de outra são 'co-autores' desse estudo.

Não teria como não me remeter primeiramente a aqueles que foram o início de tudo, que diante de todas as batalhas me mostraram o caminho da vitória: a simplicidade. O simples, contrariamente do composto, é formado apenas por um elemento que nesse caso é identificado como dignidade. Todo o esforço que desprenderam para que eu pudesse percorrer o caminho do conhecimento, me levou ao reconhecimento de que a maior sabedoria vocês já cultivam: viver 'simplesmente' respeitando o ser humano. Antenor e Efigênia Lóde, meus queridos pais, muito obrigada! Esse agradecimento estende à Zenaide Lóde Cortez, minha irmã que desde muito cedo experimentou a responsabilidade de cuidar do outro. Você que carinhosamente me levava à escola e me ajudava com as primeiras letras foi um exemplo de dedicação e perseverança presente na elaboração dos meus textos.

Amizade, companheirismo, respeito, admiração, carinho... é difícil reunir em algumas palavras os elementos que formam o alicerce da relação que construímos durante esses anos. Relação essa, que possibilitou que os sonhos de um tornassem os do outro, ao ponto de fazer com que você, Emerson Nunes, passasse noites em claro ao meu lado. A você, que não só me apoiou com palavras e carinho, mas que também participou ativamente na construção desse trabalho, obrigada!

Agradeço aos meus queridos filhos, Kairã e Luara Lóde Nunes, pela privação dos meus cuidados, pela compreensão da minha ausência: física e, muitas vezes, espiritual. Obrigada pela presença de vocês em minha vida, pois esse é o verdadeiro fim da busca pelo conhecimento: educá-los para que sejam sujeitos conscientes e que participem do processo de formação de uma sociedade mais sensível.

Agradeço carinhosamente os professores que me proporcionaram um crescimento intelectual, mas especialmente a aquele que mais do que um professor foi um exemplo, um verdadeiro 'mestre': Terezinha Oliveira. À minha orientadora que me acolheu, acreditou e me ensinou, em atos, que jamais devemos deixar de acreditar nos homens. Muito obrigada!

A todos os amigos que de perto ou de longe acompanharam os meus estudos e entenderam a minha ausência.

Epígrafe

Para adquirir conhecimento, é preciso estudar; mas para adquirir sabedoria, é preciso observar.

(Marilyn vos Savant)

NUNES, Meire Aparecida Lôde. **A EDUCAÇÃO PELA SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA DO PECADO EM HIERONYMUS BOSCH**. 180 folhas. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Terezinha Oliveira. Maringá, 2010.

RESUMO

O estudo proposto caracteriza-se pela análise de algumas obras artísticas produzidas na Baixa Idade Média e tem como objetivo refletir acerca da educação nesse período. Tal proposta se justifica porque, a nosso ver, o estudo da arte fornece informações imprescindíveis à Educação e à História da Educação, tornando possível a compreensão das ações humanas e da organização social em diferentes períodos históricos. Nesse caso, entende-se educação como um processo que visa a preparação do homem para viver em sociedade e requisita, assim, um controle dos instintos humanos. Em nossas reflexões, consideramos que, pela sensibilidade que desperta naquele que a aprecia, a arte pode tornar os atos humanos mais comedidos. É o que Hegel (1770-1831) evidencia ao discutir o fim da arte. As obras analisadas na pesquisa são: *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, *A Nave dos Loucos*, e *Alegoria da Gula e da Luxúria*, todas do artista flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516). Por meio da análise iconográfica direcionada pelo pensamento de Panofsky (1892-1968) e pelo suporte teórico e metodológico da História Social e da História das Mentalidades, procuramos verificar como Bosch expressava o pecado em suas obras e, por extensão, compreender como a mentalidade do homem da Baixa Idade Média considerava os vícios humanos. Para a compreensão do conceito do pecado nesse período, fundamentamo-nos em textos de Tomás de Aquino (1395 – 1455). Fazendo uma analogia entre suas interpretações e as representações de Bosch, procuramos verificar como esses homens, de tempos diferentes, pensavam sobre a mesma temática. A análise nos leva a entender que o homem do final da Idade Média tinha uma conduta influenciada pelo caráter moralizador dos pecados, embora os atos pecaminosos fossem praticados por pessoas pertencentes a vários segmentos sociais, inclusive a Igreja. Diante disso, podemos identificar nas obras de Bosch um conteúdo educativo fundado na razão, a qual é fundamental para a formação do homem como sujeito social.

Palavras-chave: História da Educação; Arte; Bosch; Pecado.

NUNES, Meire Aparecida Lóde. **THE EDUCATION BY SENSITIVITY: A ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF SIN BY HIERONYMUS BOSCH.** 180 sheets. Dissertation (Master in Education) – State University of Maringá. Supervisor: Terezinha Oliveira. Maringá, 2010.

ABSTRACT

The proposed study is characterized by the analysis of some works of art produced in The Low Middle Age and has as objective to reflect about education in this period. This proposal is justified because, in our view, the study of art provides essential information to Education and History of Education, making possible the understanding of human actions and social organization in different historical periods. In this case, education is understood as a process that aims to prepare the man to live in society and requisites, this way, a control of human instincts. In our thoughts, we consider that the sensitivity that awakens in a person who appreciates it, the art can make human actions more measured. It is what Hegel (1770-1831) makes evident when discusses about the end of art.” Os Sete Pecados Mortais” (The Seven Deadly sins) and “Os Quatro Novíssimos do Homem” (The Four Brand New of Man),” A nave dos Loucos” (The Ship of madmen) and “Alegoria da Gula e da Luxúria” (Allegory of Gluttony and Lust), all of them by the Flemish artist called Hieronymus Bosch (1450-1516). Through the iconographic analysis directed by Panofsky’s thought and by the theoretical support and methodological of the Social History and History of Mentalities, we tried to check how Bosch expressed the sin in his works, by extension, understand how the mind of Low Middle Age man regarded the human vices. To understand the concept of sin in this period, we based on text of Tomas de Aquino (1395-1455). Making an analogy between his interpretation and representations of Bosch, we checked how these men, of different ages, thought about the same theme. The analysis leads us to understand that the man of the end of Middle Age had a conduct influenced by moralizing character; although the sinful acts were committed by people who belonged to many social groups, including the church. Up against this, we can identify in the works of Bosch an educational content, founded on reason, which is essential for formation of man as a social subject.

Key words: History of Education, Art, Bosch, Sin

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa dos Países Baixos.	66
Figura 2: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem	109
Figura 3: João em Patmos (vista exterior)	112
Figura 4: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre.....	114
Figura 5: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Ira)	117
Figura 6: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre (ira).....	118
Figura 7: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Soberba)	122
Figura 8: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre – (detalhe: Soberba)	127
Figura 9: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Luxúria)	130
Figura 10: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Luxúria).....	136
Figura 11: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Acídia).....	138
Figura 12: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Acídia)	139
Figura 13: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Gula)	140
Figura 14: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Gula).....	141
Figura 15: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Avareza)	143
Figura 16: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Avareza)	145
Figura 17: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Inveja)	146
Figura 18: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Inveja).....	148
Figura 19: A Nave dos Loucos	160
Figura 20: Alegoria da Gula e da Luxúria.....	167
Figura 21: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe).....	168
Figura 22: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe).....	169
Figura 23: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe).....	170
Figura 24: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe).....	171

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. ARTE E EDUCAÇÃO.....	19
2.1. História e Historiografia.....	21
2.2. A arte	25
2.3. Arte: educação e civilização pela sensibilidade.....	31
2.4. A arte e a Educação: uma abordagem histórica.....	37
2.5. Metodologia: análise histórica e iconográfica.....	43
2.5.1 Cuidados com as fontes imagéticas.....	50
3. BOSCH E SEU CONTEXTO HISTÓRICO	55
3.1. Hieronymus Bosch: um artista...um homem.....	57
3.2. A Baixa Idade Média.....	68
3.3. A arte das cidades na Baixa Idade Média	81
3.4. O papel social do artista na Baixa Idade Média.....	98
4. O PECADO NA ARTE DE BOSCH	105
4.1. <i>Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem</i> refletindo os conceitos de pecado no final da Idade Média	106
4.2. Os pecados dos prazeres expressados por Bosch: a gula e a luxúria na Baixa Idade Média.....	152
4.2.1 <i>Nave dos Loucos</i> de Bosch.....	158
4.2.2 Análise da obra <i>Alegoria da Gula e da Luxúria</i>	166
5. CONCLUSÃO	173
REFERÊNCIAS	176

1. INTRODUÇÃO

Dentre as várias manifestações que fazem parte do processo de desenvolvimento humano, destacamos a arte, um tema que desperta muitas discussões e controvérsias, principalmente quando se trata de sua finalidade. Brecht, em uma de suas célebres frases, expressa, a nosso ver, o princípio norteador de qualquer trabalho artístico, ou seja: “Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver”. É nessa perspectiva que desenvolvemos nosso trabalho. Entendendo que a arte, como linguagem humana, acompanha as mudanças históricas e conseqüentemente a forma de viver em sociedade, temos como objetivo geral verificar como nela se expressa a mentalidade do homem no período da Baixa Idade Média.

Delimitamos nossa proposta de estudo às obras do pintor Hieronymus Bosch, que viveu no final do século XV e início do XVI na cidade de s’Hertogenbosch, nos Países Baixos. Essa opção deve-se ao fato de que, nas obras desse artista, a temática do pecado é bastante comum, o que nos induz a considerá-lo um homem preocupado com os vícios de sua sociedade. É o que nos informam os historiadores da arte que abordaram as obras desse pintor.

Segundo Gombrich (2007), por exemplo, Bosch ficou famoso por sua preocupação em retratar os vícios humanos. Suas obras refletem, de forma concreta, os medos que perseguiram o espírito do homem medieval. Gombrich ressalta que essa especificidade artística só foi possível por que, no exato momento em que Bosch viveu, as ideias antigas que ainda se faziam presentes conflitavam com o espírito moderno que favorecia ao artista expressar o que ele via.

Nossa análise das obras de Bosch é direcionada pelo olhar da História da Educação. Pensando a educação como um elemento de formação do homem em sociedade, iremos analisar a questão do pecado, não pelo ângulo religioso, mas por sua função no processo de regulação social. Essa fundamentação nos é fornecida por Tomás de Aquino, cujo posicionamento a respeito do pecado pode ser ilustrado por meio de uma citação de Oliveira (2004, p. 101): “[...] não podemos negar que, ao discutir o pecado da perspectiva da razão, do bem

comum e, por conseguinte, como uma forma de ordenamento social, Aquino apresenta uma proposta para a sociedade laica de sua época”. Tomás de Aquino, dentre àqueles que pensaram o pecado, é quem nos apresenta um conceito mais elaborado para a realização dessa pesquisa. Aceitando essa premissa e orientando-nos pela ideia de que, ao expressar o ‘*modus vivendi*’ dos homens por meio da representação dos pecados capitais, Bosch expõe os vícios humanos e, por conseguinte, os processos educativos, desenvolvemos a análise iconográfica de suas obras.

Com relação à análise iconográfica, podemos afirmar que o uso de imagens como fonte de pesquisa é considerado pertinente por vários autores, a exemplo de Francastel, Vovelle, Burke, Panofsky. Quanto à apropriação da iconografia pela história, Vovelle (1997, p. 15) afirma que “a iconografia se articula de fato à história e, especificamente, à história do sentimento religioso”. Por isso, para situar nossa pesquisa no campo da história, abordaremos também o pensamento de alguns autores como Marc Bloch, Michael de Certeau, Georges Duby, dentre outros.

No primeiro capítulo do trabalho, dedicamo-nos a esclarecer nosso pensamento acerca da relação entre arte e educação por meio do olhar da história.

Primeiramente, com base no pensamento de Francastel e Panofsky, abordaremos a questão de que a arte pode ser entendida como uma produção humana que ‘pede’, usando o termo adotado por Panofsky, uma apreciação estética. Essa definição de arte, contudo, não poderia ser adotada quando o recorte de estudo refere-se à Idade Média porque, naquele momento, as obras que hoje chamamos de arte eram criadas com um objetivo, uma função específica: oferecer a Deus o que havia de mais belo na terra. Apesar de reconhecer essa distinção quanto ao conceito de arte, optamos por classificar as obras de Bosch como produção artística em geral, já que, como observa Panofsky, não se pode afirmar que uma obra seja criada apenas com o objetivo de apreciação: de uma forma ou de outra, ela exerce uma função social. No caso específico de Bosch, suas obras são produto de uma genialidade que combina uma habilidade artística específica com uma mente que transborda criatividade para tratar das questões sociais de sua época. Dessa forma, não temos como não

atribuir às obras de Bosch a classificação de arte: as próprias referências bibliográficas as denominam assim.

Em um segundo momento, abordaremos a sensibilidade que a arte desperta no ser humano como uma forma de disciplinar as ações. Hegel (1996), na obra *Curso de Estética: O belo na arte* deixa clara essa potencialidade quando afirma que a arte é uma produção do espírito que nos leva a vivenciar sentimentos e emoções importantes para dominar as paixões. Para o autor, as paixões não controladas são próprias do estado de selvageria, o qual se opõe ao de civilidade. Tal concepção de Hegel nos leva a relacionar a arte ao que Norbert Elias define como processo civilizatório.

Segundo Elias, todo processo civilizatório requer uma mudança de hábitos, resultante tanto de uma coação, usando o termo do autor, externa quanto interna. De acordo com nossa leitura, a coação a que Elias se refere é um estímulo que leva um controle e arte pode exercer esse papel, levando o homem a adotar um novo comportamento, ou seja, um comportamento educado. A forma como esses pensamentos se efetivarão nas análises de Bosch também é uma preocupação, que será desenvolvida no final desse primeiro capítulo.

Panofsky (2007) é o autor que nos auxilia a estruturar o caminho metodológico. Em sua obra *O significado das artes visuais*, ele explicita as diferentes abordagens que podem ser utilizadas na análise de imagens: pré-iconográfica; iconográfica e iconológica. Neste trabalho, nos ateremos apenas às análises pré-iconográficas e iconográficas, pois a iconologia necessita de um outro encaminhamento. É necessário ressaltar também que essa forma de condução das análises segue a fundamentação de Ciro Flamarion Cardoso e Georges Duby acerca da História Social e das Mentalidades.

No segundo capítulo, nosso olhar é voltado a Hieronymus Bosch. Cabe esclarecer inicialmente que, além de esse artista ter deixado pouquíssimas informações a seu próprio respeito, também são escassos os documentos que poderiam esclarecer alguns aspectos de sua vida. Essa lacuna foi em parte suprida com informações acerca de Bosch – obtidas principalmente de Gombrich, Leite, Bosing e Cruz e com um estudo do contexto que envolvia o artista: final do século XV e início do XVI.

Para entender esse período, tivemos que nos reportar também a momentos anteriores, caso em que a leitura de autores como Hilário Franco Junior e Jacques Le Goff foram de extrema importância. Esse recuo no tempo justifica-se pela concepção de que todo início de uma nova sociedade calca-se na falência da anterior. Assim, tendo em vista que o final da Idade Média traz as cicatrizes de sua história, como entender as consequências sem entender as causas? Portanto, consideramos inevitável fazer algumas incursões em momentos anteriores para entender as aflições e desejos que emolduraram as criações de Bosch.

Além de investigar o contexto social do final da Idade Média, vimos a necessidade de aprofundar a reflexão a respeito da arte nesse período. Por isso, na segunda metade do capítulo, discutimos a função da arte e do artista na Baixa Idade Média. Nesse momento, a arte era entendida como um produto do trabalho manual e seu criador, um artesão. Assim, mesmo os mais famosos precisavam se submeter aos desejos de seus patrocinadores. Essa discussão foi possível por meio das obras de autores como Le Goff, Cheney, Duby, Janson, Warnke e outros.

Somente após essa organização de conhecimentos acerca de Bosch, de sua época e do papel da arte no período é que nos dedicamos à exposição dos resultados das análises de suas obras. Dentre os autores que nos auxiliaram na compreensão do sentido dos símbolos presentes nas pinturas de Bosch, destacamos Chevalier e Carr-Gomm.

A primeira obra analisada é *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*. Nessa análise, olhamos para a pintura como se estivéssemos olhando um espelho, porém, ao invés da imagem externa refletida, observamos Bosch trazendo à tona a alma humana: uma alma a ser disciplinada, educada e ensinada a dirigir suas vontades em função de uma recompensa divina, como pensava o homem medieval. Os conceitos dos sete pecados mortais que Bosch pinta são relacionados com o pensamento de Tomás de Aquino. Procuramos desenvolver a ideia de que esses homens de períodos relativamente distintos entendiam o pecado de forma semelhante. Seguindo uma indicação metodológica que confere maior veracidade às reflexões, a análise do quadro

ocorre por meio da comparação com uma outra pintura de Bosch que também apresenta os pecados, *Os sete pecados mortais numa pele do Globo Terrestre*.

A segunda obra analisada é *A Nave dos Loucos*. A ideia de uma nave de loucos era muito conhecida no período de Bosch e a existência de um barco que tinha a finalidade de transportar os loucos para fora das cidades é comprovada por muitos historiadores. Existia, ainda, nesse momento, uma alegoria que atribuía à igreja a simbologia de uma barca que conduzia as boas almas cristãs ao céu. Observamos, então, que Bosch relaciona esses dois aspectos do imaginário medieval – nave dos loucos e igreja -, pois as figuras centrais da obra são dois religiosos. Com base em Frayze-Pereira (1984), que afirma que a loucura governa as fraquezas do homem e está entre os vícios humanos, podemos concluir que Bosch tinha uma intenção moralizadora, representando a ideia de que todos os homens estão sujeitos aos vícios, inclusive os membros da igreja, os quais estão, no quadro, envolvidos por vários símbolos que remetem ao pecado da gula e da luxúria.

A gula e a luxúria são o cerne da análise do terceiro e último quadro: *Alegoria da Gula e da Luxúria*. Bosch tinha uma tendência em expressar os vícios humanos, mas, entre todos, a gula e a luxúria eram os mais corriqueiros. Sobre essa questão Bosing (2006) menciona os inúmeros casos que ocorriam dentro das igrejas e conventos envolvendo esses dois pecados. Portanto, esse deverá ser o eixo central das análises dessa obra.

Dentre os autores que auxiliaram na compreensão do sentido dos símbolos presentes nas pinturas de Bosch destacamos Chevalier e Carr-Gomm.

Em síntese, apresentamos nossa pesquisa com o intuito de mostrar como podemos olhar para a arte com o olhar da História da Educação.

2. ARTE E EDUCAÇÃO

A arte...

Palavra composta apenas de quatro letras, mas que se multiplicam quando transformadas em ações comandadas pelo poder de seu sentido. Assim, a arte pinta os movimentos desenhados pela dança que é regida pela melodia que emana da harmonia do universo. A arte esculpe o espírito do homem com as fortes apunhaladas da dor, mas também o contorna minuciosamente com a brisa que a felicidade propaga. A arte interpreta o que se vê, mas produz o que não se vê.

Falar de arte é isto... é se deixar levar pelas emoções e sentimentos, é se desnudar da aparência para aflorar a essência. Falar de arte é falar do homem, do humano... é falar de você mesmo. Falar de arte é se expor... por isso é tão difícil falar de arte.

(autoria nossa)

Falar de arte, fazer arte, estudar a arte; qualquer que seja a ação relacionada a essa linguagem, encontra-se situada em um campo imprevisível: o do espírito humano. Pensando especificamente no estudo da arte como um registro histórico e considerando a frase de Henry Ward Beecher (1813-1887) de que “Todo artista molha seu pincel em sua própria alma, e pinta sua própria essência em seus quadros”, entramos no universo da natureza humana e analisamos como ela se exterioriza até atingir a forma de um produto, uma criação do homem. Talvez seja por isso que muitos estudos que têm a arte como fio condutor sejam denominados de piegas, de não terem sustentação ou, ainda, uma loucura sem propósito. Não desconsideramos essa possibilidade, mas é verdade também que existe uma tendência de se considerar a sensibilidade como sinônimo de fraqueza. Assim, ao propormos um estudo com esse formato, estamos cientes do risco dos julgamentos dessa natureza. Ao mesmo tempo, perguntamos: se há essa consciência, por que correr o risco? Mesmo sem uma resposta racional, optamos por seguir esse caminho, já que nosso propósito não é encontrar uma resposta que seja verdade, mas tratar da arte em seu próprio universo. O encorajamento para manter a proposta vem de Marc Bloch, quando discute o gosto do pesquisador.

O pesquisador, antes de tudo, é um ser humano e, portanto, deve ter suas ações direcionadas pela busca da satisfação de seus anseios. Nesse sentido, o primeiro ponto a ser considerado na escolha do caminho percorrido pela pesquisa é o prazer que esta lhe proporcionará. Marc Bloch (1974, p. 13-14) afirma que “Aos olhos de quem não seja tolo chapado todas as ciências são interessantes.

Mas cada sábio quase só encontra uma cuja prática o divirta”. Em nosso caso, por meio das tramas construídas acerca do homem e das relações que ele estabelece no desenrolar da história, a arte proporciona um delicioso espetáculo que seduz nosso imaginário. Entretanto, embora tenhamos pontuado como essencial a satisfação do gosto, não subdimensionamos seu valor no campo da construção do conhecimento.

Ao se referir à história e não à arte e afirmando que “Seria espantosa tolice julgar que, pelo facto de exercer sobre a sensibilidade um apelo tão poderoso, a história fosse menos capaz de satisfazer também a nossa inteligência” (BLOCH, 1974, p.15), o autor estaria anulando nossa argumentação? Não. Ao analisarmos essas duas áreas da produção humana, aparentemente distintas, podemos perceber que ambas, com suas especificidades, tratam da mesma questão: o homem. A arte expressa e registra as mudanças na forma de pensar e agir dos homens nos diferentes períodos históricos; já a história vai investigar essas mudanças. Ainda nos reportando à citação anterior de Marc Bloch, as duas áreas possuem uma característica que as aproxima ainda mais das questões humanas, elas atuam na sensibilidade.

Ao mencionar a sensibilidade, lembramo-nos de Epicuro (341-270 a.C), que, ao refletir acerca da morte, exorta: “Habitua-te a pensar que a morte nada é para nós, visto que todo o mal e todo o bem se encontram na sensibilidade: e a morte é a privação da sensibilidade” (EPICURO, 1985, [s.p]). Com base nessa reflexão entendemos que sensibilidade é condição de vida; quando perdemos a sensibilidade deixamos de existir. É pela sensibilidade que o homem toma consciência de sua existência e dos valores que a conduzem; em suma, a sensibilidade é indispensável no processo de formação humana, que traduziremos aqui como educação.

Chegamos ao denominador comum, que estabelece a relação entre as questões que pretendemos tratar: a sensibilidade que a arte provoca como fundamental no processo de educação do homem na história. Com base nele, propomo-nos investigar em que medida as obras de arte podem ser entendidas com uma fonte de estudo no campo da História da Educação.

Para a melhor organização e desenvolvimento de nossa proposta, trataremos inicialmente da história, já que o objeto geral de nossa investigação é

a educação na Baixa Idade Média. Assim, o estudo caracteriza-se como uma pesquisa no campo da História da Educação. Portanto, é necessário esclarecer como a história se relaciona com a arte: essa é a segunda temática a ser desenvolvida para explicitar como a sensibilidade se constitui em uma condição de formação do homem.

Com o tema da formação do homem, entramos no terceiro ponto a ser discutido: a educação. Buscando explicá-la, apresentamos apontamentos de como ela se configurou em alguns momentos da história. Finalizamos esse capítulo com uma discussão acerca da metodologia adotada e dos princípios que engendraram nossa construção metodológica, que se funda na análise de imagens.

2.1. HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

Concebemos a história como uma ciência que tem como fio condutor as atividades humanas. Com essa acepção, do ponto de vista de Marc Bloch, essa ciência, bem como as demais que têm como objeto o espírito humano e por finalidade o agir consciente, encontram-se na infância. O autor explicita esse pensamento por meio de um questionamento: “[...] não é verdade que para agir avisadamente é necessário, primeiro, compreender?” (BLOCH, 1974, p.17)

Esse compreender é exatamente a raiz do termo, pois etimologicamente a história se liga à investigação. Contudo, podemos nos perguntar: investigar o quê? Para responder a essa indagação nos pautamos nas seguintes palavras:

[...] há muito, com efeito, que os nossos grandes precursores, um Michelet, um Fustel Coulanges, nos tinham ensinado a reconhecer: o objecto da história é por natureza o homem. Ou melhor os homens [...] são exactamente os homens que a história pretende apreender. Quem não conseguir será, quanto muito e na melhor das hipóteses, um servente da erudição. O bom historiador, esse, assemelha-se ao monstro da lenda. Onde fareja carne humana é que está a sua caça (BLOCH, 1974, p. 28)

Poderíamos, então, concluir que, tendo o homem como objeto, a história é classificada como ciência humana. Todavia, Certeau (2008, p.47) nos leva a refletir sobre essa questão por meio da seguinte afirmação: “Efetivamente, ela é humana, não enquanto tem o homem por objeto, mas porque sua prática reintroduz no ‘sujeito’ da ciência aquilo que se havia diferenciado como seu

objeto”. Certeau, evidenciando a relação entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, apresenta-nos outra forma de olhar a História como ciência humana.

Assim, em conformidade com Marc Bloch e Certeau, ao investigar os homens, estamos desenvolvendo um processo que leva a uma aproximação do homem pesquisador com o homem objeto de pesquisa, ocasionando uma relação de presente com passado. Marc Bloch (1974, p.126) ainda ressalta que “Para fazer ciência serão sempre necessárias duas coisas: uma matéria, mas também um homem”. Com base nesse preceito de que a história tem como matéria de estudo o homem e, também, de que precisa do homem para se fazer ciência, podemos considerar que a história pode ser assim traduzida: o homem estudando o homem.

Nessa perspectiva, procuramos investigar as ações humanas de acordo com o tempo em que elas ocorreram, outra grande questão que merece atenção. As investigações não podem ser deslocadas de seu tempo, pois as ações são determinadas pela totalidade que envolve os homens e as necessidades coletivas são decorrentes da estrutura social. Para Certeau, a pesquisa historiográfica está vinculada a um determinado lugar, no qual se observa uma produção sócio-econômica, política e cultural particular. Assim, ela está

[...] submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (CERTEAU, 2008, p. 66-67).

Nesse sentido, podemos entender o tempo histórico como um invólucro dos fenômenos sociais.

[...] nunca um fenômeno histórico se explica plenamente fora do estudo do seu momento. E isto é válido para todas as etapas da evolução. Para aquela em que vivemos, como para outras. Já um provérbio árabe o dissera: ‘Os homens parecem-se mais com o seu tempo que com os seus pais’. Foi por se ter olvidado esta sabedoria oriental que se desacreditou às vezes o estudo do passado (BLOCH, 1974, p.36).

A descrença quanto ao estudo do passado é um problema para aqueles que se dedicam aos estudos históricos. Talvez essa situação seja resultante da

não compreensão de que os homens mudam - seus interesses, seus pensamentos, e até mesmo sua estrutura biológica - embora, como elucida Marc Bloch (1974, p. 42), exista “[...] na natureza humana e nas sociedades humanas um fundo permanente. Se assim não fosse, os próprios vocábulos de ‘homem’ e de ‘sociedade’ não significariam coisa nenhuma”. A nosso ver, o conhecimento desse ‘fundo permanente’ contribui para uma boa leitura da contemporaneidade e, em consequência, para a adoção de um posicionamento ético/moral diante da sociedade. Consideramos, portanto, que é o interesse pelo presente que nos leva a estudar o passado e concordamos com Marc Bloch (1974, p. 42): “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado”.

A relação passado/presente apresenta-se de forma nebulosa aos olhos da grande maioria. Panofsky, na obra *O significado das artes visuais* (2007, p.43-44), leva-nos a pensar o presente como um momento transitório de curtíssima duração: “Não há nada menos real do que o presente. Uma hora atrás, essa conferência pertencia ao futuro. Dentro de quatro minutos pertencerá ao passado”. Considerando-se essa transitoriedade temporal, a dicotomia do pensamento entre passado, presente e futuro é falsa, uma vez que o futuro, que tanto se discute, é o resultado do hoje e o hoje é o resultado de ontem. Além disso, para a compreensão dos tempos históricos, precisamos de um referencial social vivido que possibilite as analogias que sedimentarão o conhecimento acerca de outros tempos.

Marc Bloch (1974, p. 43-44) pontua que

[...] conscientemente ou não, é sempre às nossas experiências quotidianas que, em última análise, vamos buscar, dando-lhes, onde for necessário, os matizes de novas tintas, os elementos que nos servem para a reconstituição do passado: as próprias palavras de que nos servimos para caracterizar os estados de alma desaparecidos, as formas sociais estioladas, que sentido teriam para nós se não tivéssemos visto primeiro viver os homens?

Ao encontro desse pensamento alerta Certeau (2008, p. 34): “Ainda que isto seja redundância é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma

leitura do presente”. Assim, as investigações da obscuridade do passado partem do presente, ou seja, do que já é conhecido.

Destacamos aqui a importância da historiografia: é a escrita da história que nos proporciona um conhecimento prévio do recorte histórico que será investigado, o qual, não contradizendo os apontamentos anteriores, é analisado de acordo com o momento presente. Certeau (2008, p. 40), ao discutir a *História da Ideias*, afirma: “Esta concepção manifesta que é impossível eliminar do trabalho historiográfico as ideologias que nele habitam”. Não entramos, neste momento, nas concepções históricas; essa discussão será feita na parte referente à metodologia. Ressaltamos apenas um aspecto importante para o estudo da historiografia: aquele que escreve a história e, ao mesmo tempo, faz a historiografia é um homem de seu tempo. Em suma, a leitura do passado se efetiva de acordo com as condições sociais e mentais daquele que a lê.

Nessa perspectiva de que a história tem como objeto de investigação o homem e que o estudo do passado constrói um processo que promove um agir consciente, perguntamo-nos: como se concretiza a pesquisa, já que o pesquisador vive em um tempo e investiga outro? Diferentemente de um químico, cujas pesquisas se caracterizam pela observação direta (por exemplo, a reação de dois produtos ao serem misturados), o historiador jamais poderá observar, em tempo real, o desenrolar do seu objeto de estudo. Duby (1999), em *Para uma História das Mentalidades*, destaca a atenção e a dedicação que o pesquisador precisa ter nesse processo. Segundo ele, seria preciso promover uma busca minuciosa de todas as formas de expressão utilizadas pelos homens na época pesquisada. Salienta também que essa procura por materiais deveria ser estendida a todos os segmentos e, para auxiliar a reconstrução do universo psicológico que orientava a vida dos indivíduos, seria necessário reunir a maior quantidade possível de elementos, o que vale dizer as fontes, os documentos e as diferentes interpretações relacionadas ao fenômeno em estudo.

Em suma, a pesquisa histórica se concretiza não pela observação direta dos fenômenos, mas pela descoberta dos vestígios que eles deixaram. Nesse caso, o que chamamos de fontes ou documentos nada mais são do que vestígios. Esse pensamento é esclarecido por Marc Bloch da seguinte maneira:

Quer se trate de ossos emparedados nas muralhas da Síria, quer uma palavra cuja forma ou cujo emprego revelam um costume, quer da relação escrita pela testemunha de uma cena antiga ou recente, que entender por *documentos* senão ‘vestígios’, isto é, a marca, perceptível pelos sentidos, deixados por um fenómeno impossível de captar em si mesmo? (BLOCH, 1974, p. 52)

Portanto, o estudo do passado só é possível se existirem sinais deixados por esse mesmo passado. Os homens que se dedicam ao estudo do passado estão condicionados aos vestígios deixados propositadamente ou não e que são de várias naturezas. “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo que toca, pode e deve informar a seu respeito” (BLOCH, 1974, p. 61), pode ser entendido como um testemunho pertinente ao estudo histórico. Nesse sentido, destacamos as produções artísticas, as obras de arte, as quais, nos termos DUBY (1999, p. 67), embora sejam consideradas fontes importantes, requerem muito cuidado em sua utilização:

[...] trata-se efectivamente de criação, quer dizer, da elaboração de uma matéria que é recebida, mas igualmente transformada, pelo artista, e tão profunda quanto a sua personalidade é mais poderosa. Estabelece-se então uma troca de reações entre o criador, prisioneiro da sua educação, do seu meio, das tradições exemplares, da oficina onde trabalha, e contudo detentor de uma parte de liberdade – e o público que o faz viver, mas a quem, numa certa medida, as suas obras podem modificar o gosto. No desenrolar deste dialogo, a análise pode reconhecer diferentes ritmos de curta e longa duração.

É pensando nesse cuidado com as fontes artísticas que consideramos a necessidade de estudar as diferentes maneiras de se pensar a arte, entender como ela pode ser identificada. A seguir, sistematizamos algumas informações sobre as discussões acerca do universo da arte.

2.2. A ARTE

Para Francastel (1993, p. 26), “Toda vez que existe trabalho a mão, a arte está presente de um modo ou de outro [...]”. Essa afirmação nos oferece um indicativo para a compreensão da arte, o de que o homem cria a obra artística por meio de seu trabalho manual, mas isso não é suficiente. Nem todo trabalho manual pode ser considerado arte.

Panofsky (2007, p. 33-34) define a arte como “[...] um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente”. Aceitando essa definição, nos deparamos com outra problemática: o que seria a experimentação estética?

O próprio autor nos auxilia na resposta ao problema, quando afirma que essa ação consiste em apreciar o objeto sem se preocupar com sua possível funcionalidade. Como exemplo de uma ação que não pertence ao campo da experimentação estética, Panofsky (2007, p. 30) menciona: “Quando um homem observa uma árvore do ponto de vista de um carpinteiro, ele a associará aos vários empregos que poderá dar à madeira; quando olha um ornitólogo, há de associá-la com as aves que aí poderão fazer seu ninho”. Por meio desse exemplo, fica evidente o que é uma apreciação não estética. Além disso, precisamos considerar que a árvore pertence à natureza, ao passo que a arte, como vimos anteriormente, distingue-se por ser uma produção humana e por ‘pedir’ uma experimentação que despreze a utilidade do objeto. Portanto, a árvore não se enquadra nesse conceito de arte: não é uma produção humana e sua utilidade se sobrepõe à apreciação estética. Portanto, delimitamos a discussão apenas às produções humanas.

O produto do trabalho do homem pode ser classificado em dois grupos: o dos objetos práticos, cujo fim é a comunicação ou o preenchimento de uma função, e o dos artísticos, que ‘pedem’ uma apreciação estética. ‘Pedir’, segundo Panofsky (2007), está vinculado a outro termo, intenção, que o autor define por meio de outro exemplo, o de um semáforo que, se fosse experimentado esteticamente, fugiria de sua intenção, que é indicar se o motorista deve parar ou prosseguir. Portanto, um semáforo é uma produção humana, mas não ‘pede’ a experimentação estética. Assim, em uma análise imediata, não é entendido como arte.

Todavia, não se pode afirmar que toda obra de arte foi, ou é, criada apenas com a finalidade da apreciação. Essa ideia de que a arte, mesmo sendo agradável, exerce sempre algum modo de função é discutida há muito tempo.

A maioria dos objetos que exigem experiência estética, ou seja, obras de arte, também pertencem a essas duas categorias. Um

poema ou uma pintura histórica são, em certo sentido, veículos de comunicação [...] (PANOFSKY, 2007, p. 31).

O ponto determinante nesse aspecto é a forma de figuração do objeto, pois todos apresentam uma forma, cuja elaboração é determinante na classificação como arte. Para Panofsky, uma simples carta, que tem como objetivo uma comunicação, pode tornar-se uma obra de arte.

Se escrevo a um amigo, convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, uma comunicação. Porém, quanto mais eu deslocar a ênfase para a forma do meu escrito, tanto mais ele se tornará uma obra de caligrafia; e quanto mais eu enfatizar a forma de minha linguagem (poderia até chegar a convidá-lo por meio de um soneto), mais a carta se converterá em uma obra de literatura ou poesia (PANOFSKY, 2007, p. 32).

Para o autor, portanto, não é possível estabelecer um limite preciso entre o campo da arte e o dos objetos práticos, pois isso depende da intenção de quem cria. É impossível determinar com exatidão as intenções, especialmente porque os objetos são produtos do ambiente em que seu criador viveu e as tentativas de determinar as intenções são feitas por outros homens, cujas avaliações são resultantes de suas experiências individuais e de seu contexto histórico.

Dessa forma, como nossa delimitação temporal é a Baixa Idade Média, é necessário um esclarecimento acerca da arte nesse período, quando não havia a mesma compreensão que temos na contemporaneidade. Duby, ao contextualizar o século XI, esclarece que o cristão desse período encontrava-se dominado pela mentalidade de um mundo desconhecido, que não se mostrava a seus olhos. Portanto, o que hoje chamamos de arte desempenhava uma função muito importante naquela sociedade. Neste caso, Duby menciona uma questão que, por um lado, distingue-se totalmente dos termos com que Panofsky discute a especificidade da arte. Observemos as palavras de Duby:

Nessa época aquilo que chamamos arte – ou, pelo menos, aquilo que dela resta depois de mil anos por ser a parte menos frágil, a mais solidamente edificada – não tinha outra função que a de oferecer a Deus as riquezas do mundo visível, que permitir ao homem, por meio desses dons, apaziguar a cólera do Todo-Poderoso e conciliar os seus favores (DUBY, 1993 p. 19).

Além disso, o papel desempenhado pela arte na Idade Média não é estanque. Ao avançar na leitura da obra de Duby percebem-se, nitidamente, as mudanças que ocorreram na arte. Um exemplo é seu comentário a respeito da ‘desclericação’ sofrida pela cultura europeia durante o século XIV: nesse novo contexto a arte tornou-se mais moderna, deixando “[...] de ser acima de tudo a significação do sagrado. Passou a oferecer-se igualmente aos homens, e a cada vez mais homens, como apelo ou reminiscência dos prazeres” (DUBY, 1993, p. 189). As mudanças na forma de compreensão da arte e de sua função social podem ter várias causas, todavia, concordamos com o pensamento de que as alternâncias estão enraizadas nas modificações das “[...] crenças e das representações mentais, cuja evolução modifica ao mesmo tempo o conteúdo e o destino da obra” (DUBY 1993, p. 190).

Essas distinções nas maneiras de compreender a arte e sua função acarretam uma preferência por se trabalhar com outros termos, como, por exemplo, imagem. Schmitt (2007, p. 45), por exemplo, prefere o termo imagem quando se trata de Idade Média, pois considera que, por esse caminho, pode-se:

[...] restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da *imago* medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago Patris*.

Essa opção de Schmitt deve-se ao fato de imagem ser o termo conceitual adotado pelos os historiadores da sociedade e da cultura. Esses pesquisadores trabalham com as fontes imagéticas da mesma forma que com os demais registros, ao passo que os historiadores de arte estão “[...] preocupados principalmente em identificar os ateliês, datar as obras, reconstruir os estilos [...]” (SCHIMITT 2007, p. 43).

Sem desconsiderar as diferenças com relação aos procedimentos de pesquisa, a função social e, conseqüentemente, a distância entre a Idade Média e a contemporaneidade, no que diz respeito ao conceito de arte, usaremos a expressão ‘obra de arte’ para designar as criações de Bosch. Nesse caso, precisamos atentar para os três níveis de abrangência de *imago*, já que, como alerta Schmitt (2007, p.44):

[...] negar o valor de 'arte' (Kunst) às imagens medievais apresenta muitas dificuldades. O preço dos materiais e do trabalho, o brilho dos dourados, das gemas e das cores, a afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador: todas essas qualidades realçavam o valor estético da obra, que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais.

Em suma, abordaremos as obras de Bosch como arte, em razão de sua riqueza estética; como imagem, considerando os três níveis de abrangência de *imago*; e também lhe atribuiremos o sentido de representação. Esse último sentido pode tanto abranger o da representação de uma realidade quanto o de ausência da realidade. Ginzburg discute a representação, mostrando essa ambiguidade de compreensão. Para o autor “Por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença (GINZBURG, 2001, p. 85).

Não temos a intenção de entrar na discussão acerca da representação, já que isto mereceria um estudo específico, assim como os conceitos de arte e de imagem. Por isso e uma vez que as referências bibliográficas de fundamentação teórica sobre Bosch trazem essa denominação, por opção metodológica e necessidade de padronização, adotaremos, como mencionado, arte. Além disso, o fato de Bosch ter vivido da metade do século XV até o início do século XVI possibilita denominar suas criações como arte. Conforme Schmitt, “Hans Belting opôs, na tradição ocidental, uma ‘idade medieval da imagem’, com seus usos rituais e religiosos (Bild und Kult), a uma ‘idade da arte’ (Zeitalter der Kunst), com início nos anos 30 do século 15, em Flandres e na Itália, marcado notadamente pela ‘invenção do quadro’ (SCHIMITT 2007, p. 42).

Todas essas informações deixam claro que é impossível pensar em uma verdade absoluta acerca da intenção das obras de arte, mas é inevitável aceitar que todas apresentam um conteúdo, o qual, mesmo não sendo ostentado pela obra, está presente em todas elas. Conteúdo não tem o mesmo sentido de tema, pois, conforme Panofsky (2007, p.33), o primeiro pode ser definido como “[...] atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo

isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra”.

Neste ponto do trabalho, tocamos na questão que constitui o cerne de nossa abordagem: em que sentido o conteúdo das obras de arte podem ser entendidos com meio de estudo no campo da História da Educação? É buscando refletir sobre essa relação que procuramos considerar duas possibilidades: estudar a arte como um elemento que educa pela fruição de quem a recebe ou, como reflexo do pensamento humano, portanto, um registro histórico.

Em face do exposto, poderíamos nos perguntar: por que a arte educa? Algumas linguagens artísticas são ‘mudas’. Nesse sentido há a necessidade de ‘ler’ nas entrelinhas, o que a torna um campo incerto. Portanto, por que, por exemplo, a arte da Idade Média é aceita como uma forma de educar os iletrados, uma vez que essa educação poderia ser feita oralmente durante os sermões, muito comuns nesse período? De nosso ponto de vista, as discussões em torno das respostas a esse questionamento devem ser norteadas pelo pensamento de que a arte, assim como outras áreas do conhecimento, é uma organização específica da forma, por meio da qual o artista interpreta seu mundo. Essa organização não pode ser traduzida apenas por meio de um pensamento discursivo, mas pelo espírito, trata-se de uma experiência individual.

O ato da apreciação estética de uma obra de arte provoca um movimento de sensações e experiências interiores que tornam possível uma mudança no pensar e agir dos homens. Tanto a razão quanto a emoção estão constantemente se digladiando internamente, como é próprio do ser humano, são resultantes das experiências sensíveis ao longo do processo de formação do homem.

Para desenvolver essa questão, vamos nos pautar em algumas das reflexões de Hegel (1996), expostas em sua obra *Curso de Estética: O belo na arte*. Quando discute, dentre outras questões, a finalidade da arte, Hegel considera que esta pode provocar em nós o despertar dos sentimentos e da conscientização. É este fator que, segundo ele, torna a arte humanizadora, “[...] a arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito” (HEGEL, 1996, p. 33). Apresentamos, a seguir, uma síntese do pensamento de Hegel acerca da

potencialidade da arte para educar o espírito dos homens e promover um estado de civilidade.

2.3. ARTE: EDUCAÇÃO E CIVILIZAÇÃO PELA SENSIBILIDADE

Para discutir como a arte pode atuar na sensibilidade humana, abordaremos um de seus campos de estudo: a Estética da Arte, também conhecida como Filosofia da Arte. Essa área é dedicada ao estudo das representações, ou seja, às diferentes formas pelas quais a arte se efetiva: pintura, escultura, literatura, teatro, etc.

Para que as representações se concretizem, elas devem passar pelo espírito humano, sendo esse o ápice da obra de arte. Hegel (1996, p. 9) destaca que “Temos na arte um particular modo de manifestação do espírito; dizemos que a arte é uma das formas de manifestação porque o espírito, para se realizar, pode servir-se de múltiplas formas”. O espírito é o elemento que possibilita, dentro da filosofia da arte, a discussão acerca do belo. Esse apontamento é evidenciado nas reflexões que distinguem o belo artístico do belo natural. Segundo o autor, no pensamento corrente, a beleza que provém da natureza aparece como superior à beleza artística. Contrapondo-se a esse pensamento, ele afirma que a produção artística passa pelo espírito e tudo o que passa pelo espírito é superior ao natural.

Mas, contra essa maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o elo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provem do espírito é superior ao que existe na natureza (HEGEL, 1996, p. 4).

Ele desenvolve sua explicação com base no pensamento de que a natureza é composta por fenômenos belos, mas, quando se examina a necessidade desses fenômenos, eles deixam de ser belos e passam a ser úteis. Para se tornar belos, devem ser subordinados ao belo artístico, uma produção que passa pelo espírito. De seu ponto de vista, a relação entre o belo artístico e o natural é uma constante nas reflexões acerca das representações e de seus conteúdos. Com relação aos conteúdos, esses também se relacionam com a questão do espírito, já que a arte:

[...] compreende todo o conteúdo da alma e do espírito, que o fim dela consiste em revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeito, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa existência pessoal não nos proporciona e nem proporcionará jamais, situações de pessoas que ela representa, e assim, graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir, em pôr ao alcance da intuição, o que existe no espírito do homem, a verdade que o homem guarda no seu espírito, o que envolve o peito e agita o espírito humano (HEGEL, 1996, p. 32).

Desse modo, a arte age na profundidade da alma e dos sentimentos, ao mesmo tempo em que está vinculada à nossa experiência cotidiana. Tudo isso pode ocorrer, ou ser despertado, seja apenas pela representação, seja também por se associar a uma questão vivenciada na vida real. Nessas possibilidades reside a grande importância da arte.

Todas as paixões, o amor; a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento de honra, o amor da glória etc., podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte. Tem a arte o poder de obrigar a nossa alma a evocar e experimentar todos os sentimentos, resultado este em que com razão se vê a manifestação essencial do poder e da ação da arte, se não, como muitos pensam, o seu último fim (HEGEL, 1996, p. 33).

A forma pela qual a arte conduz para a sensibilidade cria, para Hegel, a possibilidade de completar as experiências reais, o que constitui um meio de deixar a sensibilidade aberta aos acontecimentos externos ao indivíduo. Um exemplo relacionado a essa afirmação é a representação do Paraíso, cujo conteúdo, durante a Idade Média, foi difundido como uma verdade incontestável. Embora esse conteúdo seja alheio à vida real dos homens, perpassava o imaginário daquela sociedade. Nesse sentido, uma das grandes características da arte é sua capacidade de penetrar no homem e nele realizar todo um movimento interior por meio de uma realidade exterior que, na verdade, da realidade só tem a aparência. Essa capacidade da arte é entendida, por Hegel, como sensibilização. A relação entre a arte e a sensibilização é explicada pelo autor da seguinte forma:

[...] sensibilização é obtida pela arte não com o recurso a experiências reais, mas apenas como aparências delas, sobrepondo, por meio da ilusão, as produções artísticas à

realidade. Esta ilusão da aparência é possível porque, no homem, toda a realidade tem de atravessar, para alcançar a alma e a vontade, o meio intermediário formado pela intuição e pela representação (HEGEL, 1996, p. 33).

Essa representação do real que torna o homem mais sensível e, portanto, faz com que suas ações sejam suavizadas é indispensável no processo de civilidade. Este também é entendido por Hegel (1996, p. 35) como um dos propósitos da arte “[...] sobretudo, *l’adoucissement de la barbarie*, e é certo que, para um povo que mal entrou na vida civilizada, esta suavização dos costumes constituiu, com efeito, o fim principal a que a arte se destina”.

Portanto, podemos entender que a arte possibilita a educação dos instintos, ela age com um estímulo externo que provoca uma mudança interna, que, por sua vez, é refletida nas ações do homem. Nessa perspectiva, a reflexão de Norbert Elias de que o processo civilizatório requer uma coação externa para que ocorra uma autocoação, e, assim, o homem tenha uma conduta civilizada, está em consonância com a de Hegel de que a arte, pela sensibilidade, participa desse processo. Segundo Elias, o termo civilização é aberto a várias formas de compreensão, porém o processo civilizador, de forma geral, está relacionado com um encadeamento de acontecimentos que provocam uma mudança no sentido da organização social. Com suas palavras: “[...] dentre os principais critérios para um processo de civilização estão as transformações do *habitus social* dos seres humanos na direção de um modelo de autocontrole mais bem proporcionado, universal e estável” (ELIAS, 2006, p. 23).

Essa transformação dos hábitos estabelece um elo entre o processo de civilização e a educação. Elias (2006) afirma que o ser humano não é, por natureza, civilizado, mas possui uma potencialidade para atingir esse estado. De forma semelhante, muito tempo antes, Erasmo de Rotterdam (1476-1536) afirmava que o homem nasce inacabado e é pela educação que ele se aperfeiçoa. Embora cada qual em seu momento histórico, tanto Erasmo, abordando a educação, quanto Elias, a civilização, mencionam que esses processos são promovidos por um conjunto de normas e regras voltado para o controle dos hábitos humanos, que, por sua vez, abrangem inclusive o vestir-se, porta-se à mesa, falar em público, etc.

Entretanto, essa mudança de hábitos está condicionada à regulação dos impulsos individuais, a qual, para Elias, é uma coação que pode ser externa ou interna. A coação é um sentido que se mantém nos diferentes empregos do termo civilização, os quais, muitas vezes, estão bem distantes de sua derivação do francês *civilizer*.

A coação social à *autocoação* e a apreensão de uma auto-regulação individual, no sentido de modelos sociais e variáveis de civilização, são *universais sociais*. Encontramos em todas as sociedades humanas uma conversão das coações exteriores em autocoações (ELIAS, 2006, p. 22).

Dessa forma, podemos verificar que, para a regulação individual do homem, é necessário existir uma coação externa, mesmo que esta assuma formas variadas de efetivação. Sobre essa questão, Elias (2006, p. 23) comenta que, em sociedades em estágios iniciais de desenvolvimento, são necessárias coações exteriores constantes, as quais nem sempre são reais, como “[...] as forças da natureza ou os outros membros do grupo e os grupos humanos inimigos, mas também, muito especialmente, as coações da imaginação coletiva, na forma de espíritos e dos respectivos mitos”.

Levando-se em consideração esses preceitos, a nosso ver, é possível estabelecer uma relação entre as considerações de Hegel a respeito da capacidade de sensibilização da arte e o pensamento de Elias a respeito da coação, ou regulação. Os sentimentos e as sensações que a arte provoca no homem podem levá-lo a uma auto-regulação de seus atos.

Em suma, podemos concluir que a arte, como uma forma de disciplina, é uma possibilidade para o homem controlar suas paixões e tornar suas ações mais comedidas. A arte seria, portanto, primordial para o convívio em sociedade e fundamental no processo de educação, ou civilidade. Na perspectiva de Hegel (1996, p. 36), a arte pode suavizar a grosseria, disciplinar os instintos, as tendências e as paixões e, assim, contribuir para a civilização. Contrapondo-a a selvageria, o autor a define como a “[...] força e poder do homem dominado pelas paixões. Será ela suavizada pela arte na medida em que esta represente ao homem as próprias paixões, os instintos e, em geral, ele próprio tal como é”. Dessa forma, a arte supre a necessidade de se experimentar sensações

importantes no controle dos atos do homem; por exemplo, a dor não precisa ser vivenciada na realidade: ela pode ser entendida por meio da catarse própria da representação artística.

Essa catarse, que suaviza as ações dos homens, deve ser conduzida por um conteúdo moralizador. Hegel nos auxilia a sustentar essa premissa, ao colocar que a arte deve possuir um conteúdo que dê à alma condições de combater e, até mesmo, de vencer as paixões; a arte deve “[...] conter algo de tão elevado que subordine tendências e paixões, precisa irradiar uma ação moral que encoraje o espírito e a alma na luta contra as paixões” (HEGEL, 1996, p. 37-38). Admitindo a necessidade de a arte veicular um valor moral, resta-nos entender se o ensinamento moral deve ser representado pelo artista de forma implícita ou explícita.

Defende-se o conteúdo moral implícito na obra, desde que ele não se afirme como doutrina. O ensino se efetiva, nessa perspectiva, por meio de uma dedução da representação, como consequência da interpretação. Essa linha de pensamento se pauta na argumentação de que, para chegar à moral, é preciso conhecer o outro lado: o mal, o pecado. Contudo, o efeito pode ser contrário do esperado. Hegel (1996, p. 39) exemplifica:

[...] as representações de Maria Madalena, a bela pecadora, levaram ao pecado mais homens do que quantos arrependidos provocaram; mas pode haver arrependimento sem ter havido pecado? A exigência moral tem aqui um caráter demasiado geral, demasiado vago [...].

Já quando o ensinamento moral está explícito na obra, não se tem esse risco e, nesse caso, o fato pode ser entendido como a defesa de um pensamento, a qual Hegel evidencia como a lei.

Por corresponder a moral, na vida humana, à verdade em geral, pretendeu-se que a moralidade constituísse um aspecto essencial da arte. E a verdade, a lei da vontade e da consciência e, portanto, nela a arte deve inspirar todas as suas criações. Há, de um lado, a lei, há, do outro lado, as tendências, sentimentos e paixões, e entre estes e aquela situa-se o ponto de vista moral que obriga o homem a reconhecer e ter presente, sempre que age, o dever, para repelir os interesses egoístas (HEGEL, 1996, p. 40).

Assim, podemos entender como moral a conscientização das leis, as quais controlam a vontade natural e particular do homem. Com efeito, a representação pode tornar presente o mal, o horror e o medo. Assim, experimentamos, pela arte, as emoções mais violentas, que podem ser entendidas como uma forma de fortalecer a moral e um meio de oposição eficiente às paixões. Hegel afirma que o ponto de vista moral é resultante da oposição entre o espírito e a carne, oposição essa que não é específica de um determinado momento, mas sempre permeou a consciência da humanidade, mesmo que de forma variada. Do ponto de vista do autor, o homem vive oscilando entre dois mundos,

[...] De um lado, o mundo verdadeiro e eterno das determinações autônomas; do outro lado, a natureza, as inclinações naturais, o mundo dos sentimentos, dos instintos, dos interesses pessoais e subjetivos. De um lado, deparamos com o homem sujeito à realidade vulgar e à temporalidade terrestre, atormentado pelas exigências e tristes necessidades da vida, amarrado à matéria, em busca de fins e prazeres sensíveis, vencido e arrastado por tendências e paixões; do outro lado, vemo-lo elevando-se a idéias eternas, ao reino do pensamento e da liberdade, sujeitando a vontade às leis e determinações gerais, despojando o mundo de realidade viva e florescente para o resolver em abstrações, e condição esta do espírito que só afirma o seu direito e a sua liberdade quando a domina impiedosamente a natureza, como se quisesse vingar as misérias e violências que ela o obriga a suportar (HEGEL, 1996, p. 41).

A arte, portanto, expressando essa oscilação humana, constitui-se como uma linguagem que assume historicamente um papel social efetivo. Por meio dessa reflexão, pudemos verificar que a arte, como uma questão própria da filosofia, contribui para o processo de reflexão a respeito do homem e de sua participação na totalidade, no universo. Nestes termos, ela tem um papel no processo de humanização.

Por isso, destacamos a fruição da arte como um elemento atuante na educação/civilização. Tanto a arte como a educação sempre estiveram presentes nas diferentes sociedades e, assim, em cada momento, se configuravam de forma distinta. Na sequência, iremos expor alguns exemplos de como a arte e a educação estavam articuladas nos diferentes períodos históricos.

2.4. A ARTE E A EDUCAÇÃO: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

A reflexão a respeito dos conceitos e tentativas de definição do que é Educação nos leva entendê-la como um processo destinado à formação do homem: desde as sociedades primitivas, sua finalidade é a formação das novas gerações. Com a intencionalidade de criar hábitos que favoreçam o convívio com outros homens e com o meio circundante, o processo é realizado por meio de uma instrução, na qual se envolvem todos os segmentos sociais e não exclusivamente as instituições destinadas a esse fim.

Com base nesse pressuposto, temos dois pontos a abordar: o meio em que o homem está inserido, a sociedade, e as necessidades instrutivas que dele se requer, ou seja, aquelas que são consideradas necessárias para que ele viva no coletivo.

Por sociedade, entendemos um conjunto de pessoas que interagem e, formando uma unidade, seguem normas semelhantes para a construção dos costumes e valores. Para falar dela, precisamos explicar qual é o período a que estamos nos referindo, porque em cada um deles essa sociedade se configura de forma distinta. Por exemplo, quando observamos o meio em que o homem primitivo vivia, temos uma ideia de sua sociedade e educação, mas, quando olhamos o homem medieval ou contemporâneo, essa ideia mudará. A forma pela qual os homens se organizam, pensam e agem se modifica de acordo com as necessidades de cada momento.

No contexto primitivo, as necessidades restringiam-se à sobrevivência: saciar a fome e a sede, proteger-se das intempéries da natureza e fugir dos predadores. Da mesma maneira, a instrução desses homens tinha a finalidade de satisfazer as necessidades imediatas. Nesse mesmo contexto, evidencia-se a presença da arte, por meio da qual, inclusive, é possível obter hoje muitas informações sobre esse período.

Assim, podemos entender a arte como um produto humano que se fez presente desde as mais remotas civilizações e, em cada momento, se caracterizava por uma função e uma finalidade específica. Cabe, de certa maneira, questionar: o que levava o homem primitivo a despender seu tempo e energia desenhando nas paredes das cavernas, quando deveria se dedicar ao

desenvolvimento e aperfeiçoamento das habilidades que garantiriam sua existência? Qual era a finalidade da arte nessa sociedade? Hauser (2000, p. 4) ajuda-nos a responder a essa indagação:

Todas as indicações apontam, mais exatamente, para o fato de que se tratava do instrumento de uma técnica mágica e, como tal, tinha uma função inteiramente pragmática que visava alcançar objetivos econômicos diretos. [...] As pinturas faziam parte do aparato técnico dessa magia; eram as 'armadilhas' onde a caça tinha de cair, ou melhor, eram a armadilha com o animal já capturado – pois o desenho era a ao mesmo tempo, a representação e a coisa representada, o desejo e a realização e a coisa representada, o desejo e a realização do desejo. O caçador e pintor do período paleolítico pensava estar de posse da própria coisa na pintura, pensava ter adquirido poder sobre o objeto por meio do retrato do objeto.

De acordo com essa explicação, a arte fazia parte e tinha uma função efetiva na vida desse homem. Relacionava-se diretamente com as ações indispensáveis à sua sobrevivência e, portanto, pode ser considerada como um conhecimento destinado à formação individual e coletiva dessa sociedade. Observamos, ainda, que as pinturas se materializavam em consequência de uma crença. O modo pelo qual o homem via o mundo e sua relação com o sobrenatural era permeado e registrado pela arte. Essas constatações reafirmam o que encontramos em Hegel (1996, p.5), para quem a arte sempre foi um meio para a “[...] conscientização das idéias e dos interesses mais nobres do espírito. Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as conscientizaram”.

Assim, fundamentando-nos em Hegel e Hauser, podemos estabelecer uma relação da arte com a educação, procedimento que se torna mais válido quando encontramos em Hegel a ideia de que tanto a sabedoria como a religião se concretizaram em obras de arte. Ou seja, essa forma de linguagem pode oferecer a chave para decifrarmos os segredos de povos distintos de nossa época. Cabe frisar que isso não é específico do contexto primitivo, mas abrange toda a história.

Com o surgimento de outras sociedades, tanto as necessidades instrutivas para a formação do homem quanto a configuração da arte distinguiram-se das anteriores, revelando que a arte e a educação sempre se vincularam à forma de

pensar e se organizar dos homens. Todavia, algumas características se mantiveram em outros períodos.

Tomemos como exemplo a questão da crença divina. A forma como os homens se relacionam com as divindades se diferencia de acordo com os períodos e as sociedades. Na Antiguidade, a vida dos gregos e romanos era regida pelos deuses míticos, cujas características se assemelhavam às humanas. A inveja, a traição, a vingança são alguns dos elementos que compunham os sentimentos e atitudes das divindades e exerciam grande poder sobre a vida dos homens. Essa forma de entender as divindades influenciava todos os segmentos sociais e, conseqüentemente, dirigia as ações dos homens, que atribuíam seus destinos à vontade dos deuses. As necessidades instrutivas para formar o homem para viver em sociedade eram moldadas pela crença nos deuses mitológicos.

Como exemplo, em meio à totalidade da arte, destacamos o teatro, forma artística que sempre esteve presente nas diferentes sociedades. Como instituição social grega, ele é alvo de reflexão, de indagação e reivindicação e, por esse motivo, as tragédias são consideradas indispensáveis para quem se dedica ao estudo da educação na Antiguidade. A emoção por ele veiculada e por meio da qual o público estabelece novas relações consigo mesmo e com o mundo que o cerca é um ponto de destaque nas investigações.

Evidentemente, não é a essa linguagem artística que se destina nosso estudo, mas abordá-la é uma forma de comprovar a potencialidade das linguagens artísticas para discutir a educação, tendo em vista os mecanismos da sensibilização. É uma forma também de não termos uma visão restrita da pintura, linguagem por meio da qual se dá a efetivação da arte boschiana. Diante do exposto, trataremos de algumas questões acerca do teatro na Antiguidade.

A tragédia surgiu no fim do século VI a.C, quando se configurou o novo contexto social da democracia e, evidentemente, ela reflete essa forma de organização social. Para Vernant (2005, p. 01),

[...] a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desaparecidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável.

A peça *Prometeu Acorrentado*, do tragediógrafo Ésquilo (525-456 a. C), expressa esse momento de transformação social e induz a uma reflexão a respeito da forma de agir dos gregos diante dos deuses. Quando Prometeu rouba o fogo sagrado dos deuses, símbolo da sabedoria, e o dá aos homens, libera-os do estado de conformidade e de submissão aos desígnios divinos e os leva a se tornar senhores de seus destinos. A peça configura-se como um mecanismo de educação, pois os gregos necessitavam aprender a viver nesse contexto de transição para a organização social democrática. Sua análise comprova que, como um elemento educativo, a arte, seja o teatro seja o texto literário, expressa o pensamento, as crenças, a estrutura social da Grécia antiga.

Deslocando-nos para outro período, a Idade Média, podemos observar que, com base na doutrina pregada pelo cristianismo, a educação adquire outros contornos.

O cristianismo representa uma revolução mental e comportamental que marcou profundamente a história ocidental. A nosso ver, o fato de o cristianismo propor a substituição da crença nos deuses da Antiguidade por Deus não significou uma ruptura do temor ao divino. De qualquer forma, essa nova forma de crença influenciou a conduta humana e, portanto, passou a moldar a educação. Como esclarece Nunes (1978, p. 19): “Ora, de fato nisso reside o segredo da educação cristã em todos os tempos, quer no período apostólico ou patrístico, quer nos dias de hoje: a coisa mais importante na educação dos filhos é ensinar-lhes a temer a Deus”. Esses ensinamentos realizaram-se, primeiramente, fora das instituições destinadas à educação e foram conduzidos por meio da pregação dos apóstolos. Estes

[...] não fundaram escolas, mas exerceram o ministério da palavra nas praças, nos lares, nos navios e nas prisões, instruindo as pessoas simples, recomendando aos filhos que obedecessem e honrassem aos pais; a estes, que educassem os filhos com seriedade e disciplina, segundo o Senhor; aos servos, obedecer e acatar com boa vontade aos senhores, e estes, tratar os servos com bondade, pois o Senhor dos Céus não faz acepção de pessoas (Ef. 6, 9) (NUNES, 1978, p. 6)

Os ensinamentos cristãos repercutiram profundamente na estrutura social medieval e, principalmente nos primeiros séculos desse período, contrariamente

ao que vimos na Antiguidade, ocasionaram o desaparecimento do teatro como forma de educação. Entretanto, no século X, inspirados nos moldes da Antiguidade, mas revestidos pela visão do cristianismo, foram os mesmos preceitos cristãos que o fizeram ressurgir. É o caso do teatro da monja Rosvita de Gandersheim, que, para Lauand (2009, [s/p]), é

[...] a autora do restabelecimento da composição teatral no Ocidente! Pois, desde os primeiros séculos, os espetáculos em geral e o teatro em particular (dado o modo como se realizava o teatro romano...), eram vistos por muitos cristãos com desconfiança.

A peça *Sabedoria*, que é do século X, mas remonta ao século II, é um retrato da educação feminina nesse momento. As meninas nobres eram encaminhadas aos mosteiros para receber instruções e ser preparadas para, futuramente, na ausência dos maridos que frequentemente se envolviam em guerras, administrar as propriedades. Bovolim (2005) ressalta a importância das mulheres nesse momento de formação do sistema feudal. Por isso, deveriam receber uma educação religiosa que as capacitasse para criar seus filhos de acordo com as virtudes teológicas e, ao mesmo tempo, obter os conhecimentos laicos necessários à condução dos interesses do feudo. Esses apontamentos são resultado da análise da peça, onde consta a história da Santa Sabedoria e de suas três filhas chamadas Fé, Esperança e Caridade. A peça, de acordo com as observações de Lauand, é entendida como uma alegoria da Divina Sabedoria e das virtudes teológicas. No texto de Rosvita, podemos encontrar também passagens bíblicas, alegorizadas ou não. Com relação à matemática, quando é interrogada sobre a idade de suas filhas, Rosvita desenvolve os conceitos fundamentais da aritmética de Boécio.

Em suma, para ilustrar como a educação e a arte estão vinculadas com a estrutura social, abordamos o teatro em dois momentos históricos distintos, procurando tornar evidente a necessidade de superação da condição de ignorância em que o homem nasce. Essa superação da ignorância, garantia de sua existência social, dá-se por meio de um processo dinâmico, que pode ser visualizado nas várias formas de efetivação da arte.

Como esse processo é alavancado conforme as exigências de cada contexto histórico e social, as análises desse mecanismo, cujo resultado, a nosso ver, é a educação, podem ser desenvolvidas de diferentes prismas. Em nosso caso, registramos que o processo de educação a que estamos nos referindo não se limita às instituições educacionais, mas abrange todos os segmentos sociais que interferem na formação do ser humano. Assim, considerando que a Educação tem como objetivo a formação do homem para viver em sociedade, reiteramos a necessidade de se conhecer as relações humanas nos diferentes momentos históricos. O convívio em sociedade requer que os homens sigam regras de comportamento, que se alteram de acordo com o contexto histórico/social. Ou seja, por meio da educação dos instintos, procura-se atender à necessidade de regular a natureza humana e manter as normas de vida coletiva.

A esse respeito, podemos citar Oliveira (2004), que se reporta às reflexões que, no século XIII, Tomás de Aquino faz acerca do pecado. Segundo a autora, para além da religião, Aquino o concebe como um preceito de ordenação social. O homem possui o livre arbítrio, pode escolher seu caminho, mas precisa de um direcionamento que o ajude a fazer as escolhas corretas. Esse direcionamento se realiza por meio da educação. O medo de um castigo pós-terreno, em virtude de uma conduta pecaminosa, pode ser entendido como um meio regulador dos atos humanos.

Nesse período da Idade Média, uma grande variedade de pensadores abordou a mesma temática.

No século XIV, em a *Divina Comédia*, Dante Alighieri (2006) evidencia o desejo de uma obra que refletisse o saber de seu tempo (a ciência, a filosofia e a teologia), e, conduzida por um pensamento moralizador, encaminhasse o homem medieval para o cristianismo. Por isso, ele constrói um cenário repleto de significação alegórica e moral. O eixo condutor da obra era a ideia de que os pecadores na vida terrena seriam, após a morte, encaminhados ao inferno, para um lugar conforme o pecado que tinham cometido.

Tal temática educativa caracterizou toda a cultura medieval e pode ser encontrada nas mais variadas obras artísticas. Gombrich (2007, p. 165) refere-se à diferença que ocorreu na arte no período da Idade Média: “esses artistas não se propunham criar uma 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 maioria das criações artísticas representava passagens bíblicas, concretizando uma forma efetiva de popularizar e fortalecer o cristianismo. Como os vitrais das igrejas e a pintura eram as formas mais populares de comunicação, a arte desempenhou um papel significativo na formação do homem desse período.

Em síntese, fica evidente que existe, no processo histórico, uma intrínseca relação entre a arte e a educação e que as linguagens artísticas, pelo caráter provocador da sensibilidade, desempenham um papel importante na formação do homem. Analisar e compreender essa relação é um trabalho complexo e requer um esclarecimento metodológico, assunto que trataremos a seguir.

2.5. METODOLOGIA: ANÁLISE HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA

O momento de traçar o caminho percorrido é crucial no desenvolvimento de qualquer estudo. Assim, teceremos algumas considerações sobre os caminhos teóricos que nortearam a pesquisa e orientarão a exposição de seus resultados.

A pesquisa se realizou por meio da análise de imagens, como esclarecido no item 2.2 sobre a arte, e das contribuições da História Social e da História da Educação. Por isso, nossa definição metodológica será dividida em duas partes: a da metodologia histórica e a da iconográfica. É importante esclarecer que não pretendemos entrar nas complexas discussões que permeiam o campo das pesquisas históricas, mas apenas esclarecer o trajeto metodológico adotado.

Começemos por abordar a proposta da História Social, o que, segundo Castro (1997), é impossível sem uma referência ao movimento dos *Annales* (1929). Para a autora, o movimento dos *Annales* é a expressão da ruptura com a historiografia tradicional fundamentada nas abordagens de Leopold Ranke (1795 - 1886), ou da Escola Científica Alemã. Em contraposição à observação objetiva dos fatos, característica dessas abordagens, Bloch e Febvre, fundadores do movimento e da revista dos *Annales*, propunham “[...] uma história problema, viabilizada pela abertura da disciplina às temáticas e métodos das demais

ciências humanas, num constante processo de alargamento de objetos e aperfeiçoamento metodológico” (CASTRO 1997, p. 76-77).

Tal proposta permitia uma maior amplitude dos métodos e abordagens da pesquisa histórica e, assim, influenciou vários métodos de pesquisa, dentre eles o da história social. Castro ressalta também que, mesmo diante dos embates e dos diferentes posicionamentos em relação à pesquisa, nenhum historiador discorda de Duby, para quem “[...] o homem em sociedade constitui o objeto final da pesquisa histórica” (CASTRO, 1997, p.77). Esse pensamento faz com que a história social seja entendida como um alargamento do interesse histórico, pois todas as abordagens perpassam pelo social e se interligam.

Ao contextualizar a História das Mentalidades, em consonância com a História Social, Duby (1999) elucida que foi no século XVIII que surgiu a preocupação com a forma de pensar os costumes, o modo de vida das pessoas, e com o fato de tudo ser diferente em cada momento histórico. Segundo Duby, o meio que envolve o indivíduo é determinante para entender sua ação. Assim, as formas como os homens se organizavam, bem como as relações existentes entre eles tornam-se objeto de pesquisa para os historiadores. Desta forma, a história social é assim valorizada por Duby:

[...] através da orientação das suas pesquisas para a história das idéias e das crenças, proclamou também em 1922 a superioridade de uma história social: ‘não o homem, nunca o homem, as sociedades humanas, os grupos organizados’ (DUBY, 1999, p. 15-16).

Duby esclarece que, a partir de então, a História Social possibilitou várias abordagens distintas, dentre as quais a História das Mentalidades, que Cardoso (1997, p.14) afirma ser “[...] mais conhecida hoje como história cultural”. Constatamos que a nomenclatura referente a essas formas de estudo é variada. Certeau (2008) nos informa que não existe um nome válido universalmente. Nos Estados Unidos, por exemplo, usa-se História Intelectual, na França, História das Mentalidades, mas é possível encontrar também História das Idéias e História do Pensamento. Com o intuito de padronizar nossas referências aos textos produzidos nesse campo de estudos, usaremos a nomenclatura adotada pelos franceses.

A História das Mentalidades sofreu tantas críticas que poucos historiadores admitem ser seus adeptos. Segundo Vainfas (1997, p. 191), apesar do desgaste da noção de mentalidades, existe um

[...] extraordinário vigor dos estudos sobre o mental, ainda que sob novos rótulos e com outras roupagens. A bem da verdade, as mentalidades prevaleceram e continuam a inspirar inúmeros programas de pesquisa em diversos países — e não só na França —, não obstante a assimilação das críticas que há mais de 20 anos têm sido feitas a esse campo do saber histórico.

Não procuramos colocar um ‘rotulo’ em nossa pesquisa, apenas a colocamos em uma posição análoga à daqueles que se preocupam com a mentalidade coletiva. Tendo esclarecido que a premissa para nossas reflexões é o imaginário, a forma de pensar que constitui a alma coletiva de um povo e o cuidado com essa forma de testemunho, apresentamos os procedimentos relacionados à análise das obras de arte.

Dentre os autores nos quais nos apoiamos, destacamos Francastel (1993), cuja proposta vai além de uma classificação descritiva. Indiferente às funções sociais, ele propõe uma abordagem da arte que tente “[...] apreender realidades estéticas numa perspectiva de reconstituição das mentalidades do passado” (FRANCASTEL 1993, p. 08). Conforme esse autor, uma proposta metodológica “[...] só possui significado se nos permite, graças à análise precisa de certas obras consideradas como produto de uma atividade original do espírito, enriquecer os dados fundamentais em função dos quais se elaboram uma história e uma cultura do mundo moderno” (FRANCASTEL, 1993, p. 07).

Com base nessas premissas, delineamos os aspectos que compõem nossa investigação. O primeiro a considerar é que a obra, como produto do espírito, configura-se no interior da mentalidade coletiva. Dessa forma, sua compreensão favorece a conscientização das sociedades nos diferentes períodos históricos. Por isso, nos perguntamos: como retirar da obra as informações necessárias aos objetivos da pesquisa?

Para responder a essa indagação, mencionamos um procedimento que é condição para qualquer pesquisa histórica: o questionamento. Em March Bloch (1974, p. 60) encontramos o fundamento dessa afirmação: “[...] os textos, ou os documentos arqueológicos, mesmo os mais claros na aparência e os mais

condescendentes, só falam quando se sabe interrogá-los”. Contudo, considera a possibilidade de, ao se questionar uma fonte, em razão do anseio pela resposta, o pesquisador distorcer, mesmo que inconscientemente, os fatos.

Um questionamento não tendencioso é fundamental para veracidade da pesquisa. Marc Bloch (1974, p. 121) compara o pesquisador a um juiz: “Qualquer que seja o voto secreto do seu coração, o bom juiz interroga as testemunhas com a única preocupação de conhecer os factos, tal como se passaram”. Assim, o pesquisador deve caminhar no sentido de compreender e não de julgar, com a consciência de que essa tarefa é muito árdua: é mais fácil declarar que aquele que difere de nós está errado do que procurar entendê-lo.

Essa preocupação com a maneira de questionar as fontes aplica-se a todas elas, inclusive à que foi selecionada como objeto deste estudo: as imagens. Por isso, é necessário abordar as questões específicas do uso das imagens de arte como fonte de pesquisa histórica.

Assim, chamamos à discussão Panofsky (1892-1968), conhecido por sua proposta sistematizada de pesquisa em arte e por ter feito parte do grupo mais famoso de estudos iconográficos, como nos informa Burke (2004), juntamente com Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1848) e Edgar Wind (1900-1971), além do filósofo Ernest Cassier (1874-1945).

Dentre os integrantes desse grupo, Ginzburg (2003) dá os créditos pela fundação, inicialmente, da Biblioteca e, posteriormente, do Instituto Warburg ao próprio Warburg e Saxl. Aby Warburg e seus seguidores dedicaram-se ao estudo das testemunhas figurativas como fontes históricas, direcionados pelas preocupações de entender o significado da influência da Antiguidade na civilização renascentista, como se pode observar em um excerto retirado da obra de Ginzburg.

Como se sabe, para resolver o problema do significado que a arte da Antiguidade teve para a sociedade florentina do século XV, Warburg serviu-se de uma documentação no mínimo variada, ou melhor, visivelmente heterogênea. Testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros – como escreve Bing, Warburg ensinou ‘que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância’ talvez catalogados entre as ‘curiosidades’ capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes. Dessa forma, Warburg quis reconstruir o elo entre as

figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada – a sociedade florentina da segunda metade do século XV (GINZBURG, 2003, p. 45-46).

O centro dos estudos warburguanos era em Hamburgo, na Alemanha, porém, com a tomada do poder pelos nazistas, foi transferido para a Inglaterra com Saxl e Wind; Panofsky emigrou para os Estados Unidos. O desmembramento do grupo fez com que o conhecimento sobre o método de estudo iconográfico fosse mais conhecido.

Optamos por Panofsky porque ele publicou em 1939 uma síntese dos estudos de imagens do grupo de Hamburgo. Em suas publicações, Panofsky procura distinguir dois termos muito usados nas pesquisas imagéticas que são: iconografia e iconologia. Muitas vezes, esses termos são usados como sinônimos, mas embora ambos tratem da análise de imagens e possam orientar uma mesma pesquisa, seus objetivos são distintos. Procurando definir as margens de nossa pesquisa, apoiamo-nos no pensamento de Panofsky (2007) acerca de três abordagens em estudos de imagens.

A primeira delas, definida pelo autor como pré-iconográfica, limita-se aos motivos (linhas, cores e volumes) e requisita apenas as experiências práticas que tornam possível a qualquer pessoa “[...] reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há quem não possa distinguir um rosto zangado de um alegre” (PANOFSKY 2007, p. 55). No entanto, ele ressalta que, quando as conclusões fogem do alcance das nossas experiências práticas, torna-se necessário ampliá-las por meio de pesquisas em livros ou em qualquer outro veículo de informação. Mais ainda, quando isso também não garante a exatidão da análise, surge a necessidade de se considerar o *lócus* histórico. Sobre essa questão, Panofsky (2007, p. 58) observa:

Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo ‘o que vemos’, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas.

O conhecimento que garante o reconhecimento do local histórico é apontado pelo autor como a História do Estilo, que propicia a “[...] compreensão

da maneira pela qual, sob diferentes histórias, objetos e eventos foram expressos pelas formas” (PANOFSKY 2007, p.65).

Essa necessidade de se considerar o tempo histórico já foi ressaltada anteriormente, quando tratamos da pesquisa histórica. Neste momento, a contextualização ganha nível de relevância ainda maior, pois se apresenta como condição necessária para a orientação da pesquisa com base em imagens.

A segunda abordagem é a da Iconografia, que, segundo Panofsky (2007, p. 53), é um ramo da História da Arte que tem um “[...] método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens [...]”. Como trata de imagens, estórias e alegorias, a análise iconográfica, mais do que as experiências práticas, requer uma familiaridade com conceitos e temas específicos, que podem ser adquiridos por meio de fontes literárias. Contudo, as fontes literárias não asseguram a exatidão da análise, surgindo a necessidade da investigação em outras imagens para esclarecer pontos que permanecem obscuros depois da leitura. Essa investigação, nomeada pelo autor como História dos Tipos, visa a “[...] compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” (PANOFSKY 2007, p.65).

A terceira abordagem é denominada de Iconologia. Esse termo deve ser adotado quando a obra é entendida como um documento que evidencia a personalidade do artista ou de uma civilização. Nesse sentido, as obras revelam, em conformidade com a expressão usada pelo autor, ‘algo a mais’. Assim, as características iconográficas são entendidas como evidências de um sentido mais amplo, que recebe o nome de campo simbólico. A análise iconológica se caracteriza pela investigação dos significados intrínsecos, também entendidos como conteúdo. O conteúdo de uma obra pode revelar “[...] a atitude básica de uma nação, de um período, classe social crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY 2007, p. 52). O autor ainda ressalta que

A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’ (PANOFSKY 2007, p. 53).

Na análise iconológica requisita-se a intuição sintética, a qual é definida por Panofsky (2007, p. 65) como “[...] familiaridade com as tendências essenciais da mente humana”. No entanto, como as demais formas de abordagem, esta também não assegura a exatidão. Assim, recorre-se à história dos sintomas culturais ou símbolos, que é descrita pelo autor como uma forma de compreender tendências essenciais da mente humana, as quais foram evidenciadas por temas e conceitos específicos de acordo com as condições históricas.

Com base nesses apontamentos, consideramos as obras de arte como uma produção do homem, fruto do contexto histórico que influencia sua existência. Ao mesmo tempo, consideramos que o imaginário coletivo analisado pela história é um dos conteúdos que favorecem a compreensão das diferentes sociedades. Em outras palavras, abordamos a arte da perspectiva da História Social e das Mentalidades.

Com relação ao procedimento metodológico, especificamente, partimos da observação e procedemos a um questionamento que deve atender, primeiramente, à perspectiva das análises pré-iconográfica e iconográfica. De certa maneira, entramos também no campo da análise iconológica, uma vez que temos como proposta geral de estudo investigar o embate entre os valores da Idade Média que estavam sendo questionados e os da nova sociedade que estava se estabelecendo.

Contudo, não desconhecemos as lacunas, muitas vezes criticadas, da proposta de Panofsky. Ao pontuá-la como fundamentação para o tratamento das imagens, sabemos dos riscos que todos aqueles que se propõem a trabalhar com as fontes imagéticas correm, pois a variedade de possibilidades e abrangências que essas fontes oferecem é indescritível. Assim, apresentamos, na sequência, algumas considerações fundamentais sobre os cuidados necessários no tratamento das fontes imagéticas. O objetivo é que nosso encaminhamento metodológico seja o mais claro possível e que o fato de não contemplarmos algumas questões não seja interpretado como negligência e sim como uma exigência da delimitação do estudo.

2.5.1 Cuidados com as fontes imagéticas

Submetidos aos estudos históricos, os vários elementos de que se compõem as imagens apresentam-se como códigos a ser decifrados, de forma que a totalidade de seu conteúdo se apresente de forma harmoniosa. Quanto a isso, Ginzburg (1989) compara a obra artística a um quebra-cabeça, no qual cada parte deve ser encaixada perfeitamente, sem que nenhuma fique sobrando. Ou seja, todas, mesmo as mais simples, são fundamentais para a visibilidade da composição. No caso específico das imagens que estão sendo analisadas, as peças de Bosch compõem um quebra-cabeça riquíssimo, cujos detalhes são de alta complexidade e possibilitam várias e distintas montagens. Assim, o cuidado para sua compreensão deve ser redobrado. Evidentemente, essa não é uma característica específica de Bosch. Com base em Ginzburg (1989, p. 44), podemos entender que, como “[...] cada elemento iconográfico é polivalente e, por conseguinte, pode dar margem a uma série de significações”, cada intérprete poderá montar o seu quebra-cabeça da forma que lhe convier.

Em razão das várias possibilidades de abordagens, essa especificidade das fontes imagéticas pode ser entendida como uma qualidade, mas também pode levar o pesquisador a sérios equívocos. Assim, perguntamo-nos: como encontrar o caminho para uma conclusão próxima do original? Esse questionamento também é elaborado por Ginzburg (1989, p. 45): “Como se faz para saber se num determinado quadro uma ovelha (suponhamos) representa Cristo, a doçura ou simplesmente uma ovelha?” Segundo o autor, é o contexto que decide e, por isso, destaca a necessidade de se introduzir nas análises elementos de controle externos às criações artísticas, a exemplo da clientela a que se destinam.

Com base nesses apontamentos de Ginzburg (1989), visualizamos a necessidade de esclarecer as possíveis leituras dos símbolos contidos nas obras de Bosch. Já alertamos para o fato de que as referências sobre a vida do artista são escassas e que são mínimas também as informações sobre suas obras. Sabe-se que muitos de seus trabalhos foram encomendados pela Confraria de Nossa Senhora. O pai de Bosch, Antonius Van Aken, que também era pintor, prestava à confraria muitos serviços, sendo bem provável que seus filhos tenham

participado de alguns deles. Posteriormente, isso teria levado Bosch a realizar trabalhos para a mesma confraria, como podemos ver na passagem de Bosing.

O nome Hieronymus Bosch aparece apenas a partir de 1480-81 nos documentos da confraria, quando esta lhe começou a encomendar frequentemente trabalhos. Entre eles contam-se vários projectos, como, por exemplo, em 1493-94, o de um vitral para a decoração da nova capela, em 1511-12 para um crucifixo, em 1512-13 para um candelabro (BOSING, 2006, p. 14).

Cruz (2004, p.18) também afirma que Bosch fez trabalhos para a confraria. Segundo ela, “Diversos documentos referem-se ao facto de a ele ter sido pagas várias quantidades de dinheiro por trabalhos que lhe foram encomendados”. Essas informações são muito importantes para entendermos que suas obras tinham como destino os ambientes religiosos e, conseqüentemente, suas mensagens deveriam possibilitar uma educação fundada na filosofia cristã medieval. Embora as encomendas devessem atender aos objetivos dos patrocinadores, o que seria um obstáculo para a livre criação de alguns artistas, acredita-se que, no caso de Bosch, esse fato não comprometeu seu trabalho. Aparentemente, “[...] a evolução da sua execução técnica se relaciona com a procura de uma necessidade religiosa. Ele era, sem duvida, intensamente religioso” (CRUZ, 2004, p. 56).

Apesar dessa vinculação religiosa, Bosch vivenciou uma das características do Renascimento, que é a secularização: ao lado da Igreja, os artistas ganharam outros patrocinadores. Cruz (2004, p. 39) comprova essa afirmação: “É possível que Bosch tenha pintado para uma audiência deleitada pelas suas obras, e que de bom grado lhe tenha comissionado vários trabalhos”. Contudo o problema permanece! Os registros que comprovam o destino secular das obras de Bosch são quase inexistentes e, quando são encontrados, não são claros! É o que atesta Hitner (1998), ao registrar informações que constam na obra de Tonay, de 1965.

[...] consta que em 1504 o pintor foi comissionado para pintar o *Julgamento Final* (hoje em Viena) para Felipe, o Belo. Este dado, segundo o Pe. Gerlach, foi descoberto por Pinchart em Lille, muito embora o texto desta fatura esteja citado literalmente e até mesmo com um número de referência dos arquivos do

departamento do Norte, exatamente como Pincharte o publicou, ou seja, de maneira truncada e incompleta (HITNER, 1998, p. 26).

Ou seja, comprova-se o que já foi afirmado a respeito do destino das obras de Bosch: as informações são escassas e pouco esclarecedoras. Contudo, podemos deduzir que sua clientela, de forma geral, era aquela interessada em obras voltadas para a reflexão moral e religiosa. Essa hipótese é originária da informação de que Bosch viveu um período de contradições: ao mesmo tempo em que a secularização se efetivava, o pensamento religioso era cada vez mais vivo. Os atos públicos de luxúria alternavam-se com a devoção e a crença em Deus. Verificamos esse fato quando encontramos informações sobre a conduta de Felipe (1419 – 1467), O Bom, que detinha o poder sob os Países Baixos no período em que Bosch nasceu:

A coexistência da devoção e da mundanidade na mesma pessoa era uma das características do Duque Felipe, o Bom. ‘O duque, famoso pela sua *moult belle compagnie* de bastardos, suas festas extravagantes, sua política ambiciosa, e ainda pelo seu orgulho não menos violento que o seu temperamento era, ao mesmo tempo, profundo devoto. Tinha o costume de permanecer no oratório depois da missa durante muito tempo, e de ficar a pão e água quatro dias por semana (HITNER, 1998, p. 18)

Assim, mesmo que Bosch tenha vivido essas contradições, a sequência de imprecisões com relação à sua clientela leva-nos a seguir o que nos parece mais preciso: a hipótese de que as obras de Bosch se destinavam aos que se interessavam em disseminar a conduta moral pregada pelo cristianismo. Essa hipótese parece estar de acordo com o fato de que podemos seguir dois caminhos ao estudar Bosch: o popular e o eclesiástico. Bosing (2006, p. 9), valendo-se das investigações realizadas pelo flamengo Dirk Bax, confirma essa possibilidade: “[...] devia-se, sobretudo procurar as fontes de Bosch nas doutrinas eclesiásticas e na linguagem e nos costumes populares do seu tempo”. Reconhecendo essas duas possibilidades, optamos por trabalhar com os delineamentos eclesiásticos, devido a sua ligação, e de sua família, com a Confraria de Nossa Senhora.

As contradições que caracterizam o final da Idade Média colocam-nos em outra encruzilhada: o homem medievo vivia um embate entre o desespero e a

alegria, entre o medo e a ternura; portanto, o que contemplar nas obras de Bosch? A solução reside na opção anterior, ou seja, na possibilidade de se analisar suas obras da perspectiva das orientações eclesiásticas. Concordamos, portanto, com Hitner (1989, p. 20), para quem “A tristeza ocupava relevância no espírito pois, para o homem medieval, a alma trazia a marca do pecado e este provocava nela as devidas câimbras do remorso”.

A visão pessimista que caracteriza a Baixa Idade Média é assunto de muita ênfase na obra de Delumeau (2003): *O Pecado e o Medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. O autor menciona, inclusive, que a ideia de uma Renascença totalmente otimista merece ser repensada. Delumeau (2003) justifica seu pensamento com a ideia de que a nostalgia e a loucura eram indicadores da presença do pessimismo no renascimento: “Concomitantemente com a nostalgia da época de ouro, a predileção pelos temas – aparentados um com o outro – da loucura e do ‘mundo invertido’ constitui outra indicação sobre o pessimismo da Renascença” (DELUMEAU 2003, p. 238). Também Huizinga, autor do final do século XIX, em *Declínio da Idade Média* apresenta uma visão particularmente pessimista desse período. Essa contextualização pode explicar a descrição que os historiadores de arte fazem das obras de Bosch.

Talvez tenha sido esse conteúdo presente nas obras de Bosch que fascinou Felipe II, o maior colecionador de suas obras, pois ele também tinha uma visão um tanto pessimista de sua sociedade: “A Cristandade vai de mal a pior: essa era também a opinião de Felipe II e de seus conselheiros nos Países Baixos que, em 1560, proibiram as canções, farsas, baladas e comédias tratando mais ou menos de religião” (DELUMEAU, 2003, p. 225).

Finalizando nossas delimitações, gostaríamos de explicitar que a imagem é considerada neste estudo como um registro dos múltiplos significados possíveis naquele contexto histórico. Assim, julgamos que uma mesma imagem pode gerar novos enfoques e significados, o que é possível justamente pelo caráter visual, não textual, das peças. Nosso interesse pelos símbolos existentes nas pinturas de Bosch tem o sentido de refinar nossa percepção, de forma a mostrarmos que a arte pode sensibilizar a ponto de participar do processo de educação do homem. Sintetizamos, então, nossas intenções com as palavras de Baxandall (2006, p.162): “[...] Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do

pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e meios, os quais são inferidos com base na observação da relação entre o objeto e **algumas circunstâncias identificáveis**” (grifo nosso).

3. BOSCH E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Este segundo capítulo é dedicado à compreensão do ambiente em que viviam os homens na Baixa Idade Média, especialmente um deles: o pintor Hieronymus Van Aken, Bosch, que viveu o anseio proporcionado pelo novo período que começava a se estabelecer e também os medos e as angústias do fim da Idade Média.

Existem controvérsias na interpretação dos quadros de Bosch. Ele já foi entendido apenas como um criador de monstros, cujo propósito era distrair o observador. Atualmente, exercendo um grande fascínio nos observadores, suas pinturas são objeto de vários estudos e tentativas de definição, as quais comprovam que os desencontros são uma constante. Em Bosing (2006, p. 07) encontramos uma apresentação de algumas das interpretações acerca de Bosch.

Alguns viram Bosch como uma espécie de surrealista do século XV cujas formas inquietantes surgiram do inconsciente. O seu nome é, muitas vezes, evocado juntamente com o de Salvador Dalí. Outros viram nessa arte o reflexo das práticas esotéricas da Idade Média e relacionaram-na com a alquimia, astrologia e bruxarias. Porém as interpretações mais provocantes são talvez aquelas que procuraram estabelecer uma relação entre Bosch e os movimentos heréticos medievais.

Embora reconhecendo a importância desses vários olhares e das muitas possibilidades de estudo que esse artista nos oferece, consideramos que, a priori, a escolha por um único caminho é fundamental. Tentar entender suas criações por meio da contemplação da totalidade da riqueza de informação que o pintor registrou seria uma espécie de mergulho que nos transformaria em uma das figuras enigmáticas de seus quadros. Como em um labirinto, a chave para a compreensão de Bosch estaria em percorrer um caminho de cada vez; caso um não conduzisse à saída, iniciariamos outro. O conhecimento de todos, a nosso ver, é que desvendaria a saída, ou nos aproximaria da mentalidade de Bosch.

Indiferentemente de qual seja o caminho ou a interpretação escolhida, o que é claro é que Bosch foi uma artista espetacular, mas, antes de tudo, um homem que viveu em uma sociedade e em um momento específico. Assim, para

tentar entender suas criações, foi necessário estudar o ambiente em que viveu, procedimento que foi imprescindível para a análise de suas obras.

Bosch viveu em s'Hertogembosch, uma cidade dos Países Baixos, região que se formava pela união de pequenas províncias ligadas à história dos duques de Borgonha. s'Hertogembosch assistia e participava, por meio da produção de lã e facas de corte, do crescimento comercial burguês e, conseqüentemente, do surgimento de novas necessidades, ideais e concepções de mundo. Ao mesmo tempo, era forte a influência religiosa provinda das inúmeras instituições existentes na cidade e região.

De acordo com o caminhar artístico da época, Bosch concebeu obras baseadas em temas bíblicos, como passagens da vida de santos e o martírio de Cristo. A maioria das suas obras expressa um embate entre a busca da salvação e os prazeres do mundo, o que é um indicativo da tendência a educar o povo segundo os preceitos do cristianismo, que se pautava na negação da carne, cabendo aos desgarrados os castigos eternos. A concretização desse pensamento aparece na pintura de monstros, demônios e figuras bizarras que caracterizam de forma marcante a obra de Bosch.

Como artista, Bosch exercia uma função específica nessa sociedade. Tendo em vista que essa função social se modifica conforme os distintos momentos históricos, é necessário considerar que aquele que chamamos de artista na Idade Média aproximava-se muito do artesão. Segundo Leite (1956, p. 24), "A distância entre o artista e o artesão, por outro lado, não era tão grande como hoje em dia, nem tão nítidas as fronteiras entre os campos de atividade de ambos". Como essa é apenas uma das questões que devemos considerar nesse estudo, faz-se necessário sistematizar várias outras informações acerca das condições que cercaram a construção da arte boschiana. Algumas questões anteriores e, aparentemente, distantes de Bosch são fundamentais para entendermos a consolidação do processo educativo em seu tempo.

Assim, buscamos entender o contexto em que Bosch viveu, já que, como artista, ele atuou em um ambiente urbano e estabeleceu uma dupla relação com a sociedade: ao mesmo tempo em que a reflete, ela influencia seu caminhar.

3.1. HIERONYMUS BOSCH: UM ARTISTA...UM HOMEM

*O canário
debulhava trinados.
Na rede
fluíam fábulas.
Sobre muros e telhados
os urubus empinavam
lições de trevas.
No alto,
apenas uma nuvem
me escutava...
Everardo Norões*

Assim como o poema desenha um ambiente fantasioso, pertencente aos domínios da imaginação, Bosch descreve o cotidiano por meio da materialização dos conflitos da alma humana. Os medos, as angústias e os desejos que transcendem a historicidade do homem são expressos por Bosch de forma a parecer que ele brinca com as cores, as linhas e as formas. Os monstros e as fantasias que perseguem os homens diariamente são experimentados em telas e, assim como a complexidade humana é incompreensível, a arte de Bosch torna-se, aos nossos olhos, enigmática.

Bosch é objeto de muitas inquietações, as quais resultam em muitas indagações e poucas conclusões. Incluindo-nos no quadro daqueles que buscam desvendar e também fruir suas criações, organizamos um texto que mostra a finalidade de nos aproximarmos de um artista que, a nosso ver, registrou de forma brilhante todos os elementos que compõem o humano. Ao pintar situações que expressam principalmente os pecados e seus castigos, Bosch expressa que o instinto para ações não virtuosas é inerente a todo o homem e ao mesmo tempo desperta o medo da punição. Por meio desse jogo de exposição dos vícios e de suas punições, a arte pode Bosch chegar ao espírito dos homens, agir no íntimo de cada um e provocar uma transformação: uma nova conduta educada pela sensibilidade.

Na visão de Gombrich (2007), Bosch ficou famoso por retratar vícios humanos. Suas obras refletem, de forma concreta, os medos que perseguiam o espírito do homem no final da Idade Média. Para esse autor, isso só foi possível porque Bosch viveu um momento em que as ideias antigas ainda estavam presentes, mas, ao mesmo tempo, o espírito moderno favorecia ao artista

expressar o que via. Cruz (2004) apresenta um pensamento que vai ao encontro do de Gombrich:

[...] foi a combinação do seu conhecimento dos efeitos obtidos no século XV, as concepções ideológicas do Gótico, a sua formação seccionada e provinciana, e as suas qualidades pessoais referentes à religiosidade e imaginação – todos os factores que contribuiria para a formação desta personalidade artística única (CRUZ, 2004, p. 71)

Bosing (2006), compartilhando o pensamento dos autores anteriores, também defende a ideia de que foram as influências provindas do contexto social que favoreceram as criações de Bosch e, por isso, as pinturas podem ser entendidas como reflexo das questões que permeavam o final da Idade Média, ou seja, que, nelas, o artista apresenta a temática predominante no período: passagens da vida de santos e de Cristo. Portanto, a genialidade de suas obras não são decorres dos temas, mas da forma como as concretizava. Para Dirk Bax (apud BOSING 2006, p. 9), suas pinturas podem ser entendidas como “[...] traduções visuais de charadas e metáforas verbais”. Por isso, de acordo com o mesmo autor, as fontes de Bosch deveriam ser procuradas nas doutrinas eclesiásticas, na linguagem e nos costumes populares de seu tempo. Leite (1956), por sua vez, mencionando a necessidade de distinção entre as influências literárias, plásticas e populares, afirma: “Das fontes literárias, será decerto a Bíblia a que maior influência exerceu. Sua presença é patente mesmo nas obras mais recuadas no tempo” (LEITE, 1956, p. 28).

As informações sobre Bosch são escassas, pois ele não deixou nenhum diário ou carta com indicações mais precisas sobre sua vida. Contudo, Leite (1956, p. 43) afirma que os estudos do arquivista da Catedral de São João s’Hertogenbosch, Jan Mosmans, “[...] vieram esclarecer muitos pontos obscuros de sua vida, a ponto de hoje em dia podermos já estabelecer, embora em linhas gerais, a biografia de Bosch”. Entretanto, mesmo com esses avanços, há muitas questões obscuras sobre seu passado, as quais são atribuídas principalmente à falta de registros por parte do artista.

Talvez, possamos relacionar esse fato ao comentário de Peter Burke (1999, p. 192) sobre a diferença entre a arte italiana e a dos flamengos: “[...] os pintores dos Países Baixos parecem não ter a autoconsciência de seus colegas

italianos. Os auto-retratos são raros [...]”. No entanto, é graças a um auto-retrato que a idade de Bosch é calculada, evidentemente de forma aproximada porque nem mesmo a data de seu nascimento é conhecida. Bosing (2006) informa que, por meio de um auto-retrato pintado pouco antes de sua morte, pode-se deduzir que seu nascimento ocorreu por volta de 1450.

Esse mesmo autor pontua que as informações a respeito de Bosch foram adquiridas nos registros da Confraria de Nossa Senhora, fundada em s’Hertogenbosch, por volta de 1318, para cultuar a imagem da Virgem (*Zoete Lieve Vrouw*). Essa confraria era composta por devotos do norte dos Países Baixos e da Versália e, segundo Bosing (2006), deve ter influenciado a vida religiosa e cultural da cidade. Seus membros contratavam músicos, que cantavam e tocavam nas missas e festas solenes, e artistas, que decoravam a capela na Igreja de São João. As informações de Leite (1956) a respeito da Confraria de Nossa Senhora são similares às de Bosing, mas ele acrescenta que Bosch pode ter tido uma função em suas atividades:

Destinava-se ao culto da Virgem Maria, que os livros de Alain de la Roche haviam colocado em grande evidência. Os membros da Congregação de Nossa Senhora organizavam representações teatrais, em que tomavam parte os próprios filiados. Qual tenha sido a função de Bosch, no seio da Congregação, não se conhece ao certo. Pintor que foi, talvez tenha se dedicado à preparação de cenários (LEITE, 1956, p. 21).

A família de Bosch, de tradição artística, fazia parte da Confraria. Vários de seus familiares executavam trabalhos para ela, o que era normal naquele momento. Peter Burke (1999, p. 293) esclarece essa questão:

Assim como na Itália, a população da cidade fundava irmandades, e algumas, como a Irmandade de Nossa Senhora de Antuérpia (entre cujos membros havia banqueiros, comerciantes, e artesãos), financiavam um rito diário com cantores. Em outras palavras, a cultura eclesiástica nos Países Baixos no século XV tinha por base a riqueza urbana.

Conforme Cruz (2004, p. 23), existem referências a cinco van Aken anteriores a Bosch: “Uma delas diz respeito a um professor de nome Jan van Aken, que aparece nos registros ao longo de vários anos (1423-1434) nos

arquivos da catedral de São João, em s'Hertogenbosch". Para os historiadores, ele deve ter sido o avô de Bosch e provavelmente foi o artista responsável pelo afresco da catedral. Nesse caso, necessariamente teria exercido uma grande influência no neto. Essa tradição artística também não era inédita; Peter Burke (1999, p. 292) comenta que tanto em Flandres como na Itália muitos artistas eram filhos de artesãos e, portanto, "A pintura era negócio familiar e havia dinastia de artistas bem conhecidas, como as famílias Bouts, Brueghel, Floris e Massay".

Bosing relata que não há registros de que o artista tenha vivido fora de s'Hertogenbosch, origem de seu pseudônimo; porém, por meio de suas obras, pode-se concluir que ele passou algum tempo em Utreque e no Sul dos Países Baixos. Cruz (2004) concorda com Bosing quando afirma que não existe nenhuma comprovação de que Bosch tenha vivido fora de s'Hertogenbosch e comenta que as principais influências de Bosch foram de fontes populares, como podemos verificar na passagem abaixo:

Não existem registros que comprovem que ele alguma vez tenha viajado para fora do local onde cresceu. Se nunca teve a possibilidade de ver as obras de pintura dos grandes mestres flamengos, as suas influências mais imediatas teriam sido aquelas que se encontram numa localidade provinciana. O conteúdo dos seus quadros parece aproximar-se mais de fontes populares do que dos flamengos (CRUZ, 2004, p. 56)

O último registro de Bosch é o de sua morte. O documento da Confraria, com data de 9 de agosto de 1516, registra missa por sua alma na Igreja de São João. Leite (1956, p. 44) mostra que a morte de Bosch foi registrada da seguinte forma: "Obitus fractrum, a. 1516. Hieronymus Aquen, aliás Bosch insignis pictor".

Bosch viveu quase que em um retiro em sua cidade natal; sua fama, ao contrário, espalhou-se por outros países, como nos mostra Leite:

Do homem, sempre se desconheceu quase tudo; a fama do pintor, porém, atravessou as fronteiras de sua terra, desde cedo suas telas chegaram à Bélgica, à Espanha, à Itália. É natural que nesses países começassem a surgir trabalhos onde se comentava e criticava a obra do mestre flamengo (LEITE, 1956, p. 49)

O autor esclarece que as primeiras referências às obras de Bosch estão no livro *Comentario de la Pintura*, escrito em 1565 por Felipe de Guevara. Guevara, que era filho de um nobre espanhol e nasceu em Bruxelas, possuía seis obras de

Bosch. Embora tenha sido um artista reconhecido em seu tempo, o interesse por Bosch é recente. Conforme Cruz (2004), somente em meados do século XIX é que ele foi descoberto por historiadores que estavam preocupados com as características realistas da arte do período: por meio das investigações sobre o artista Bruegel, encontram Bosch, mas foi em 1951 que, de fato, ele ganhou espaço entre os estudiosos. Nesse ano, Franger traduziu para o inglês uma obra sobre Bosch que provocou um artigo na *Life Magazine*. Antes dessa publicação, não havia quase nenhum estudo sobre o artista,

Quando mencionado, não era referido como artista, mas como um personagem peculiar. Eventualmente, viria a ser desconsiderado e esquecido. Passaram pelo menos dois séculos até haver um ressurgimento de interesse neste artista, na última metade do século XIX (CRUZ, 2004, p. 5).

Apesar de muitos estudiosos admitirem a dificuldade de datar as criações do artista, já que nenhuma das obras possui essa indicação, existe na tradução de Mazzolenis (1971) uma data aproximada para as obras de Hieronymus Bosch. Trata-se de uma provável cronologia, atribuída por Cruz (2004) a Charles De Tolnay, o qual, além de organizá-la, foi responsável pela separação entre as obras de Bosch e a de seus copistas. Seu trabalho foi “[...] tão convincente que os subsequentes escritores aceitavam as classificações como sendo irrefutáveis” (CRUZ, 2004, p.23). O tratado De Tolnay, escrito em 1937, é resultado das evidências técnicas contidas nos quadros. Entre suas observações, consta que

[...] os principiantes eram traídos por arcaísmos – figuras rígidas, de abdômen muito alongado e com gestos desajeitados, não tendo uma existência real no espaço ou ligação com outras figuras no fundo da cena, e com as dobras no vestuário pouco representadas, ou representadas pouco corretamente (CRUZ 2004, p. 23).

Assim, com base nas características, temas e possível época de criação, os quadros de Bosch podem ser classificados em três fases: os trabalhos que possuem uma estruturação simples, dependente dos esquemas de composição,

pequenas cenas bíblicas e figuras semelhantes à iluminuras¹ holandesas anteriores a Bosch são entendidos como da primeira fase criativa; o segundo período criativo, ou fase intermediária, conforme Bosing (2006), data de 1485 a 1500; a partir dessa data, tem-se a última fase do pintor.

Os estudos a respeito das criações de Bosch são norteados por diferentes prismas. Bosing (2006), por exemplo, prefere estudá-las de acordo com os temas de cada tela. Cruz (2004, p. 25) indica outros aspectos: “[...] influências exteriores como a literatura, a tradição artística do Norte da Europa, eventos históricos, e a interpretação medieval da bíblia”. As obras de Bosch despertaram interesse também por meio do crescimento do Surrealismo; nessa perspectiva, ele é entendido como um pintor do imaginário. Outros estudiosos acreditavam que “[...] os símbolos de Bosch, embora enigmáticos, ilustravam imagens já formadas antes na literatura ou na tradição, e que, com um estudo contínuo, seria possível torná-las compreensíveis e explicáveis” (CRUZ, 2004 p. 30).

Com relação à simbologia contida nas obras de Bosch, Cruz (2004) pontua que não havia rival para Bosch na arte de criar demônios. Bosing (2006) esclarece que as cenas diabólicas criadas por ele já foram entendidas apenas como um meio para distrair o público, porém ele mesmo menciona o fato de Filipe II (1527-1598), rei da Espanha, durante o século XVI, ter colecionado tais obras pelo seu valor educativo. Cruz (2004) afirma que a origem do entusiasmo pelo estudo de Bosch pode ser atribuída a Felipe II, que possuía 36 telas do pintor, uma quantia muito grande em comparação com a produção total do pintor que é de aproximadamente 40 quadros. No entanto, foi por meio do livro de Franger de 1951, cujas análises divergiam de qualquer outra visão já desenvolvida, que os estudos sobre Bosch ganharam outra perspectiva, ou seja, a de que suas criações pertenciam ao campo dos Adamitas². Tal interpretação deve-se ao fato de que os membros da seita Adamita reuniam-se nus, no intuito de relembrar a vida de Adão. Essa seria, portanto, uma justificativa para as situações em que a nudez é exposta nos quadros de Bosch.

¹ Hammacher (1971, p. 6), ao abordar a Arte Flamenga e Holandesa, faz menções aos manuscritos iluminados dizendo que “Distinguiram-se dos miniaturistas franceses e italianos por uma hábil percepção não tanto do belo em si mesmo, como das realidades da vida diária”.

² Adamista era a denominação dada àqueles que faziam parte de uma seita herética da Idade Média: o Adamismo. A doutrina pregada pelos adamistas defendiam a nudez pelo fato de imitarem Adão pela inocência primitiva.

No polêmico estudo de Frenger, as obras de Bosch foram separadas de acordo com o conteúdo enigmático de cada uma delas, ou seja, aquelas que não tinham nada de enigmático, ou que tinham pouco desse conteúdo das que o possuíam. A conclusão foi de que as obras poderiam ser divididas em dois grupos: um tradicional, criado para a igreja, e um não tradicional. Esse entendimento justificar-se-ia pelo fato de que os quadros

[...] não poderiam ter sido efectuados para uma congregação da igreja, visto conterem uma polemica anticlerical, o que estaria implícito na representação de monges e freiras cometendo atitudes repugnantes. Nem poderiam estas peças de altar ter sido feitas por adoração pagã, visto também criticarem 'sacerdotes' e os seus excessos ritualistas (CRUZ, 2004, p. 32).

Por isso, Franger entende que esse posicionamento só seria possível vindo de uma seita de militância herética, que possuísse um ideal contrário aos ensinamentos da igreja e ao mesmo tempo não se identificasse com os rituais pagãos. O movimento ao qual Bosch teria pertencido, de acordo com o historiador, seria a *Homines Intelligentiae*³ de Bruxelas, cujos integrantes se autodenominavam Irmãs e Irmãos de Espírito Livre. Essa conclusão é oriunda dos registros do julgamento de um dos líderes desse movimento religioso, o frade Carmelita Willem van Hildernissen, que foi condenado por heresia. Os integrantes desse movimento acreditavam que eram

[...] encarnações do Espírito Santo, e através do seu poder exaltariam uma espiritualidade imune ao pecado, mesmo na carne, através de uma sujeição à luxúria, pelo que viviam num estado de inocência paradisíaca (CRUZ, 2004, p. 37).

³ Leite (1956) traz a tradução como 'Homens da Inteligência'. "O amor livre, e o regresso ao estado paradisíaco do homem eram os ideais dos Irmãos do Espírito Livre, que se serviam de um cerimonial todo especial para expressá-los. Esses adamicos sempre gozaram de má reputação e são citados repetidas vezes na obra de autores como Agostinho, por exemplo, e na de inúmeros outros escritores cristãos. Há notícias, aliás, do aparecimento de uma seita idêntica em Colônia, em 1326, assim escreve Johannes Victoriensis: <<Pela mesma época surgiu a heresia em Colona, onde homens e mulheres de todas as classes encontravam-se à noite num subterrâneo que denominavam seu templo. Um diabólico sacerdote, de nome Walter, celebrava então uma missa, e após o sermão e a elevação da hóstia, apagadas as luzes, cada homem tinha relações carnavais com a mulher mais próxima a seu alcance. Após o que, executavam dansas e elevavam ao auge sua orgia. A isso denominavam estado paradisíaco, igual ao que nossos primeiros ascendentes haviam desfrutado, antes da Queda>>" (LEITE 1956, p. 22)

Mesmo apresentando uma argumentação pautada nessa crença para justificar a luxúria apresentada nos quadros de Bosch, os estudos de Franger foram entendidos como suficientes apenas para as análises superficiais, já que revelavam uma lógica do historiador e não a do artista. Cruz atribui créditos ao estudo de Franger com o argumento de que este teria seguido rigorosamente uma linha condutora que possibilitou a celebração de uma hipótese, mesmo que enganosa. A hipótese de Franger era de que as peças de Bosch tinham propósito de devoção, mas, como as obras não se relacionava, diretamente, com a igreja e nem com as ações pagãs, conseqüentemente, representava um pensamento alternativo. Cruz, no entanto, ressalta a fragilidade dessa hipótese pelo fato de o autor desconsiderar que, nesse período, os preceitos renascentistas já estavam se estabelecendo e, portanto, a tradição já não era seguida rigorosamente. Além disso, como a igreja não era mais a grande financiadora das criações artísticas, a secularização levou entidades particulares a financiar artistas. Outra argumentação apresentada por Cruz é da livre circulação dos quadros de Bosch, que não foram guardados secretamente por nenhuma seita herética.

Após a morte de Franger, conforme Cruz, com exceção de uma pequena parcela de pesquisadores que continuou a defender sua hipótese, a maior parte é de discordantes que, no entanto, admitem que seus estudos proporcionaram uma boa leitura. Alguns historiadores, logo após as primeiras manifestações de Franger, dedicaram-se ao estudo de Bosch e evidenciaram o conteúdo moral de suas criações. Em consonância com eles, Cruz (2004) acredita que o artista era um religioso que, por não estar ligado a nenhuma escola de arte, desenvolveu sua criatividade conforme as necessidades provindas da religião:

[...] ele não seguiu o percurso natural de um artista que procurava desenvolver um conhecimento técnico para o seu próprio proveito, mesmo que delimitado pela representação do tema religioso. Embora ele se tenha tornado num técnico excelente é, no entanto, aparente que a evolução da sua execução técnica se relaciona com a procura de uma necessidade religiosa. Ele era, sem dúvida, intensamente religioso (CRUZ, 2004, p. 56).

Para fundamentar essa questão, Cruz (2004, p. 46) apresenta o pensamento de Charles Cutter, para quem as bizarras criações eram “[...] ao mesmo tempo naturais de Bosch; existindo juntos através de uma lógica artística

em vez de uma lógica natural, eram um perfeito condutor para sua exaltação séria e moralizante de idéias básicas cristãs”. Ao afirmar que as obras de Bosch tinham uma intenção moral fundada nas ideias básicas cristãs, o autor pode estar se referindo ao fato de que o pintor estaria expressando o cuidado que os homens deviam ter em suas ações terrenas, pois, de acordo com o cristianismo, estas seriam os critérios de julgamento para conduzir as boas almas à vida eterna no Céu ou as almas pecadoras ao Inferno. Nesse sentido, a interpretação de Cutter nos levaria a entender as obras de Bosch como pertencentes ao processo educativo. Ou seja, as normas de conduta cristã evidenciadas nos quadros faziam de Bosch um disseminador, ou ‘educador’, dos preceitos cristãos.

A dificuldade para se compreender as obras de Bosch é atribuída por Cruz ao fato de ele não estar preocupado com a reprodução fiel da realidade, mas apenas com a figuração de conceitos imaginários, como, por exemplo, o ‘Paraíso’ e o ‘Inferno’. Esse obstáculo, manifestado tanto pelos leigos quanto pelos historiadores, teria origem na falta de objetividade das pessoas para

[...] separar a imagem da realidade. Esta inabilidade faz com que o observador pouco elucidado academicamente sobre este tema, espere que a imagem retenha uma correspondência com a vida real e assuma, caso isto aconteça, que esta disparidade seja um reflexo de uma mente desequilibrada (CRUZ, 2004, p. 71).

Independentemente dessas divergências ou dificuldades na compreensão das obras de Bosch, pode-se observar uma tendência em identificar um caráter educativo em suas obras. Hammacher (1971, p. 9) afirma “[.] que ele sabia apreciar o mundo lascivo e licencioso, mas que era também um moralista exibindo a intromissão do Demônio na vida humana”. O entendimento de Bosch como um moralista que buscava, por meio de um conteúdo artístico, explicitar o caminho que o homem deveria seguir é compartilhado por vários autores.

Na realidade, dever-se-á ter sempre em mente que este era o principal motivo do pintor. O desejo de registrar a perversidade do mal no mundo e os seus diversos aspectos foi uma tão extraordinária motivação religiosa no caso de Bosch, que oferece orientação quando não parece haver nenhuma. Oferece controle quando este parece esquecido (CRUZ, 2004, p. 75).

A presença desse aspecto moralista remete-nos aos valores morais que norteavam os caminhos dos homens medievais e pode ser vinculada ao local em que Bosch viveu: s'Hertogenbosch. No final da Idade Média, essa cidade holandesa, localizada perto da fronteira com a Bélgica, sofria forte influência religiosa, devido aos inúmeros conventos e mosteiros situados na cidade e na região. Era, também, uma próspera cidade comercial, cujos camponeses mantinham relações comerciais com a Europa do Norte e com a Itália, além de ter uma vida cultural ativa.

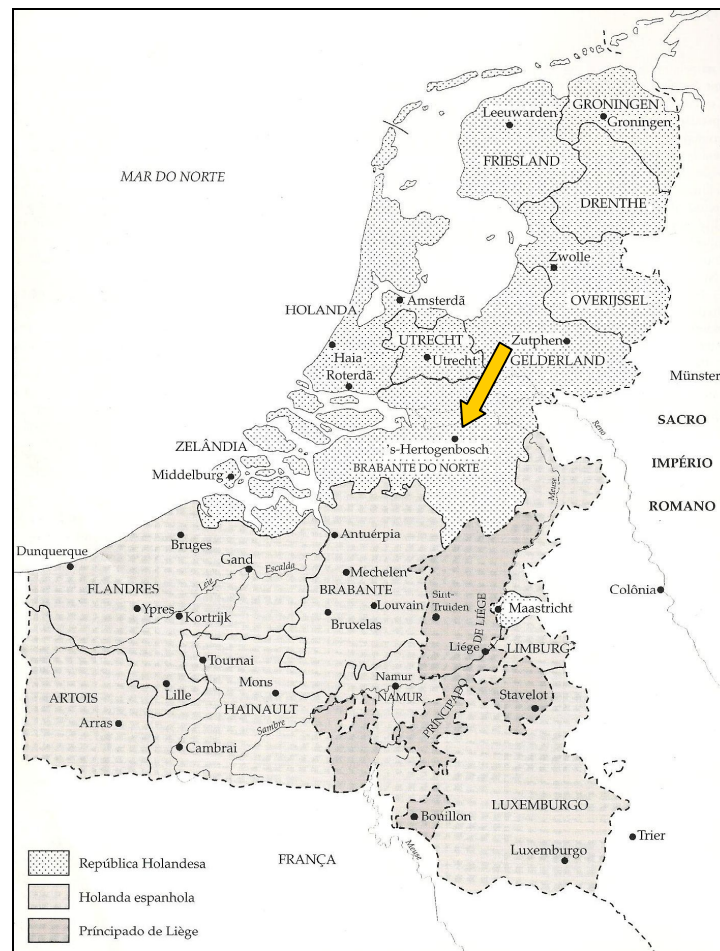


Figura 1: Mapa dos Países Baixos.

Fonte: VLIÉGHÉ, H. Arte e Arquitetura Flamenga. São Paulo: Cosac & Naif, 2001 (s/p)

s'Hertogenbosch foi palco de diferentes ideais, tanto os da Igreja quanto os dos comerciantes. Sobre esta questão, Le Goff (1991) afirma que a ideia de que o clero monopolizou totalmente a Idade Média é equivocada. Segundo ele, isso aconteceu durante quase toda a Alta Idade Média. Após a revolução comercial e a intensificação do desenvolvimento urbano, surgiram as novas preocupações e conhecimentos teóricos e práticos relacionados às necessidades dos comerciantes. Para o autor, o nascimento e o desenvolvimento da cultura laica influenciou toda a sociedade medieval. As necessidades dos mercadores, especialmente as relacionadas ao progresso de seus negócios, tiveram papel decisivo no percurso da cultura medieval.

A influência dos mercadores se estendeu a vários campos, entre os quais o da arte. Le Goff (1991) comenta a relação dos mercadores com a arte. Como as obras eram consideradas mercadoria, podiam proporcionar lucros. Além de tudo, para a ostentação da arte era necessário um investimento financeiro elevado. Assim, os grandes financiadores dependiam das relações comerciais, como é esclarecido por Peter Burke (1999, p. 293):

Por sorte de Felipe⁴ o Bom e Carlos⁵ o Audacioso, seus domínios incluíam cidades como Ghent e Brueges, Bruxelas e Antuérpia, com ricos comerciantes que podiam fornecer grandes somas de impostos. A corte, assim como a Igreja, dependia, em última análise, do comércio.

Esse foi, então, o meio em que foram produzidas as obras de Bosch. Como homem de seu tempo, ele estava envolvido por esse ambiente, mas conseguiu manter sua especificidade de artista. Cruz (2004) desenvolve essa questão, citando Paul Vandenbroeck: “[...] Bosch estava profundamente envolvido com a cultura urbana e burguesa que o rodeava, mas a fortuna que terá adquirido através do seu trabalho ter-lhe-á permitido manter-se à parte das ‘normas artísticas do seu tempo’ ” (CRUZ, 2004, p. 49). Na sequência, a mesma autora menciona que a independência artística do pintor ficou registrada com a inserção de “[...] uma citação latina (possivelmente originária de Boethius) a um dos seus

⁴ Felipe, o Bom, (1396-1467) era filho único de João, Sem Medo, e de Margarida da Baviera.

⁵ Carlos (1433-1477) era filho de Felipe o Bom.

desenhos: 'é característico da menos iluminada das mentes utilizar sempre clichês e nunca suas próprias invenções' (CRUZ, 2004, p. 49).

Dessa forma, retomamos nossa abordagem inicial, ou seja, a de que a contextualização social foi fomentadora das criações de Bosch, que deve ter "[...] sem dúvida, ilustrado de uma forma racional as ideias que recebeu da teologia e do folclore" (CRUZ, 2004, p. 72). Peter Burke (1999, p. 18) também nos ajuda a comprovar esta ideia ao pontuar que "[...] sempre houve intercambio entre a cultura elevada e a popular, facilitado pelo fato de que a maioria dos principais artistas foi treinada como artesão". Portanto, não podemos nos ater apenas a um setor da sociedade para entender as criações de Bosch; o contexto como um todo é o pano de fundo de suas pinturas. A seguir, passaremos a tratar do contexto citadino na Baixa Idade Média, porque foi esse o ambiente vivenciado por Bosch.

3.2. A BAIXA IDADE MÉDIA

As fantásticas criações de Bosch podem ser traduzidas como resultado de uma mente envolvida pelas questões sociais dos séculos XV-XVI. Como os homens daquele momento procuravam respostas para os questionamentos que emergiam constantemente, as obras de Bosch podem ser entendidas como respostas, ou indagações, àquela sociedade? O que afligia, incomodava ou estimulava tal sociedade?

Esse questionamento só pode ser respondido, em nossa concepção, se nos liberarmos de algumas amarras que nos fixam em apenas um lócus. Sabemos que a contagem dos séculos, bem como as classificações dos períodos históricos, não estabelece os limites para tratar de determinados temas; é necessário nos lançarmos para além das fronteiras dessas classificações. As mudanças observadas nos diferentes momentos históricos são resultado de longos processos desencadeados anteriormente. Portanto, para analisarmos os resultados, precisamos entender suas origens.

Com essa perspectiva, ao procurar entender o período de Bosch, estendemos nosso olhar por todo o período da Baixa Idade Média, que, conforme a classificação apresentada por Franco Junior (2001), inicia-se em meados do século XIV e estende-se até XVI. Sem a intenção de discutir as complexas relações que se configuravam nesse momento, nosso objetivo é nos situar

historicamente para, então, buscar caminhos que nos levem à criação imagética do homem do século XV e XVI.

Porém, mesmo ampliando o tempo histórico de abordagem, necessitamos de certas 'visitas' aos acontecimentos históricos ocorridos antes ainda para, então, nos situarmos no contexto citadino que envolveu e proporcionou o desabrochar criativo de nosso artista.

Retomamos também outra questão: ressaltamos que, independentemente do momento histórico, nossa intenção maior é o homem: um ser social que pode ser sensibilizado pela arte. Seguimos aqui o mesmo argumento de Tuchman (1989), quando se apoiou em Voltaire para afirmar que 'a história nunca se repete, mas o homem sempre'. Portanto o homem da Baixa Idade Média deve ser visto em sua totalidade como um medieval. Sua forma de existência não pode ser desvinculada do contexto como um todo. Assim, para iniciar nossas abordagens e analisar o pensamento desse homem acerca do seu próprio tempo, apoiamo-nos na seguinte passagem de Franco Junior (2001, p. 19):

De maneira geral, prevalecia o sentimento de viverem em 'tempos modernos', devido à consciência que tinham do passado, dos 'tempos antigos', pré-cristãos. Estava também presente a idéia de que se caminhava para o Fim dos Tempos, não muito distante.

Nessa passagem temos algumas indicações a respeito da visão que o homem medieval tinha tanto de sua existência naquele momento social quanto no que estava por vir. O seu pensamento acerca do seu próprio tempo é claro, mas, e nós, o que pensamos da Idade Média? A classificação de Idade Média é consequência do período subsequente, o Renascimento, no qual predominava a ideia de que o espaço entre os séculos V a XV era uma fase 'negra' do progresso humano. Aqueles homens acreditavam

[...] que a arte, ciência e erudição tinham florescido no período clássico, que todas essas coisas foram destruídas pelos bárbaros do Norte, e que lhes cabia a missão de reviver o glorioso passado e, portanto, a inaugurar uma nova era (GOMBRICH, 2007, p.224).

Com base na compreensão renascentista de Idade Média, foram atribuídos a esse período muitos aspectos negativos, a exemplo da ignorância, barbárie, dominação religiosa, etc. Contudo, essa forma de ver o passado se inverteu no

século XIX, com o predomínio do sentido de nacionalidade impulsionado pela Revolução Francesa. “A nostalgia romântica pela Idade Média fazia com que ela fosse considerada o momento de origem das nacionalidades, satisfazendo assim os novos sentimentos do século XIX” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 11). Oliveira (1997), no estudo *Quizot e a Idade Média: Civilização e Lutas Políticas*, discute as razões do sentimento nostálgico mencionado por Franco Junior na citação anterior. A autora explica que as famílias que se enriqueceram por meio das atividades comerciais e industriais buscavam uma ascensão social por meio da compra de títulos de nobreza. Essa situação é descrita como um

[...] espetáculo triste para quem defendia os valores conquistados pela Revolução ver uma classe, tão corajosa do século XII até a Revolução, especialmente nesta última fase, como o Terceiro Estado, curvar-se diante do processo de revitalização dos valores feudais em busca de reconhecimento social (OLIVEIRA, 1997, p. 32).

Em síntese, não bastava ser rico, era preciso ser nobre. Assim, esse período que outrora tinha sido denominado como “Idade das Trevas”, passa a ter seus valores de nobreza como inspiração para o homem moderno. Isso explica que encontremos dois pensamentos totalmente distintos acerca da Idade Média:

Essa Idade Média dos escritores e músicos românticos era tão preconceituosa quanto a dos renascentistas e dos iluministas. Para estes dois, ela teria sido uma época negra, a ser relegada da memória histórica. Para aqueles, um período esplêndido, um dos grandes momentos da trajetória humana, algo a ser imitado, prolongado (FRANCO JUNIOR, 2001, p.12).

Reportamo-nos a esses fatos com o intuito de mostrar que os conceitos que possibilitam o desenvolvimento e a estruturação do pensamento em diferentes momentos não são neutros; pelo contrário, são consequência das condições individuais e coletivas de quem os formula. A compreensão desse fato possibilita que nos vejamos como sujeitos históricos, com um discurso que também não é neutro. Nosso pensar, bem como nossos estudos são produções do período histórico em que vivemos. Acreditamos na importância dessa consciência para que o nosso olhar sobre o passado não seja de julgamento e sim de análise.

Direcionando-nos ao cerne deste capítulo, destacamos o período da Baixa Idade Média como um momento marcado por crises que atingiam vários setores da sociedade e que, ao mesmo tempo, por ser esse momento de instabilidade, conduziu a sociedade medieval à Modernidade. As crises que se desencadearam nessa sociedade levaram o homem a uma

[...] obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do inferno, das bruxas e dos demônios. O pano de fundo de todos os modos de vida parecia negro. Por toda a parte as chamas do ódio se alteiam e a injustiça reina. Satã cobre com as suas asas sombrias a Terra triste (HUIZINGA, 19--., p. 30).

Esse pensamento não é específico da Baixa Idade Média; já existia em momentos anteriores da Idade Média, como podemos verificar na citação de Franco Junior (2001, p. 20):

Mas é inegável que a psicologia coletiva medieval esteve constantemente (ainda que com flutuações de intensidade) preocupada com a proximidade do Apocalipse. Catástrofes naturais ou políticas eram frequentemente interpretadas como indícios da chegada do Anticristo. Havia uma difundida visão pessimista do presente, porém carregada de esperança no iminente triunfo do Reino de Deus.

Contudo, embora presente no imaginário medieval de momentos anteriores, esse pessimismo tornou-se mais intenso no final da Idade Média, quando a sociedade foi assombrada por crises de toda ordem. As difíceis situações enfrentadas pelos homens fortaleceram ainda mais o pensamento deles quanto à aproximação do fim, do dia em que todos seriam julgados pelas leis de Deus. Le Goff (2007, p. 220-221) coloca que tanto os homens quanto as mulheres do século XIV eram direcionados, em alguns momentos, pelas “[...] visões apocalípticas que descem também do céu à terra”. Estas visões “resumiam muitas vezes as catástrofes que foi preciso enfrentar pela imagem dos três cavaleiros do Apocalipse: a fome, a guerra e a epidemia”. Tuchman (1989), assim como Le Goff, menciona os cavaleiros do Apocalipse para comentar os infortúnios do século XIV, mas aumenta o número deles:

[...] seus problemas não podem ser atribuídos a uma causa apenas: eram mais que as pegadas dos quatro cavaleiros do

Apocalipse, então transformados em sete – peste, guerras, impostos, banditismo, mau governo, insurreição e cisma na Igreja. Todos, menos o primeiro, eram provenientes de condições anteriores à Peste Negra, e continuaram depois dela (TUCHMAN 1989, p. xii).

Como a autora indica, a Baixa Idade Média sofria as consequências do que tinha sido plantado em momentos anteriores. Para construir uma representação mental da situação que castigou os homens dessa sociedade, precisamos analisar algumas das causas da agonia da Idade Média⁶. Diante da impossibilidade de uma abordagem mais complexa, vamos nos ater aos três elementos pontuados por Franco Junior como formas de castigar a sociedade nesse momento. Começemos pela fome.

Le Goff (2007, p. 221), ao abordar a fome, apóia-se nos historiadores do clima, Emmanuel Le Roy Ladurie e Pierre Alexandre: eles “[...] diagnosticaram uma piora do clima, particularmente na Europa do Norte, devido a um longo resfriamento e a grandes ondas de chuvas repentinas, que levou à volta aos anos 1315-1322 de grande fome de aspectos extraordinários”. Tal diagnóstico pode ser entendido como consequência de outro acontecimento ocorrido no período anterior: a expansão da Idade Média Central. Como esse aumento territorial e populacional dos séculos XI a XIII foi um fator que pode ter gerado, entre outras questões, a fome durante a Baixa Idade Média, fazemos um ‘parênteses’ para entendê-lo.

Franco Junior (2001) analisa algumas causas dessa situação e inicia pela migração e pelo arroteamento. A primeira, segundo autor, ocorria em razão das necessidades agrícolas ou das guerras e, assim, o homem medieval mudava de localidade ocasionalmente. A segunda, decorrente do rápido crescimento populacional entre os séculos X e XII, resultava da necessidade de aumentar as áreas cultiváveis. Mesmo com a migração da população excedente para outras localizações e com os arroteamentos, não houve um equilíbrio entre a disponibilidade e a necessidade de terras, elemento fundamental em uma economia baseada na agricultura. Assim, o aumento do preço da terra foi inevitável, bem como do principal bem de consumo: o trigo.

⁶ O autor Jules Michelet escreveu em 1835 uma obra sobre a Idade Média, cujo título é *A agonia da Idade Média*.

Outra característica da expansão da Europa Ocidental é o crescimento da população urbana. Franco Junior (2001, p. 27) nos informa que

[...] por volta do ano 1000 talvez não existisse na Europa católica nenhuma cidade com uma população de 10.000 habitantes (70: 263), no século XIII havia 55 cidades com um número de habitantes superior àquele: duas na Inglaterra, seis na Península Ibérica, oito na Alemanha, 18 na França e Países Baixos, 21 na Itália (56: 247). Esta última era não apenas a região mais urbanizada do Ocidente* como também a que possuía as maiores cidades. Ainda que as cifras sejam sempre discutíveis, sem haver consenso entre os especialistas, Milão, Florença, Veneza e Gênova devem ter ultrapassado os 100.000 habitantes. No restante da Europa Ocidental, apenas Paris parece ter alcançado tal população.

Para Le Goff (1992, p. 4), “O aumento do perímetro das muralhas, o aparecimento de burgos e subúrbios, a multiplicação das paróquias, dos conventos e das casas permitem concluir por um considerável crescimento urbano e sugerir proporções”. O autor, logo na sequência, afirma que a população da França em torno de 1328 duplicou em comparação à dos anos 1000.

Temos, ainda, como evidência do crescimento populacional, a mudança da arquitetura das Igrejas, que passa da Românica para a Gótica. A arquitetura Gótica proporciona maior amplitude à construção, que passa a abrigar um maior número de fieis “Esta arte nova muito diferente da romana, responde ao mesmo tempo a um grande crescimento demográfico, que reclama igrejas maiores e uma profunda mudança de gosto” (LE GOFF, 2007, p. 205-206).

Esse aumento populacional, responsável, por várias outras mudanças, pode ser atribuído a que fatores? Franco Junior (2001) pontua dois fatores: ausência de epidemias e de guerras. Com relação às epidemias, afirma que, mesmo sem a existência de comprovação, pode-se pensar que a baixa densidade populacional anterior favoreceu a não proliferação dos vírus e bactérias causadoras das epidemias. Já as guerras que ocorreram nesse período não envolviam uma grande quantidade de homens, pois eram conduzidas por uma elite guerreira: os cavaleiros. Além disso, as guerras feudais não tinham a intenção de morte e sim a captura do prisioneiro, cuja liberdade era condicionada a um rendoso resgate, como nos explica Franco Junior:

Acima de tudo, a guerra feudal não objetivava a morte do adversário, apenas sua captura. Como uma das obrigações vassálicas era pagar o resgate do senhor aprisionado, e como na pirâmide hierárquica feudal quase todo nobre, além de ser vassalo de outros, tinha seus próprios vassallos, capturar um inimigo na guerra era obter um rendimento proporcional à importância do prisioneiro. Por isso, os cronistas lamentavam as batalhas mais violentas, nas quais a morte de alguns cavaleiros representava a perda de polpidos resgates (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 31).

Duby também já tinha analisado essa característica da guerra feudal, atribuindo a diminuição das mortes às armaduras, que, cada vez mais aperfeiçoadas, garantiam a segurança dos guerreiros. O autor comenta também o sentimento do cavaleiro diante da falta da intenção de matar o adversário. Para Duby (1993, p. 196), a guerra do século XIV constituiu-se como um jogo monetário, já que o cavaleiro digno de sua posição e que tem um sentimento de desprezo pela riqueza, sonhando apenas com a “[...] glória, deseja, no fundo de si, quando é feito prisioneiro e tem de pagar o preço do resgate, ver este avaliado no mais alto preço pelo vencedor, porque assim se manifesta concretamente o que vale”.

Além da diminuição do número de mortes nas guerras, a mudança do clima também foi um elemento considerável para o crescimento populacional desse período: tornou territórios, antes inabitáveis por causa das baixas temperaturas, habitáveis e produtivos.

Franco Junior (2001) atribui o crescimento da Idade Média Central também ao desenvolvimento tecnológico, que proporcionou um aperfeiçoamento nas técnicas agrícolas de atrelamento dos animais⁷, à charrua pesada⁸ e ao sistema trienal⁹.

⁷ A nova atrelagem substituiu as correias colocadas no pescoço do animal, que pressionavam a jugular e a traqueia, por uma espécie de coleira rígida que não estrangulava. Assim, o cavalo pôde ser utilizado nos serviços agrícolas, o que representou um grande ganho de energia: boi e cavalo têm a mesma força de tração, porém este último desloca-se uma vez e meia mais rápido e pode trabalhar uma ou duas horas a mais por dia (FRANCO JUNIOR, 2001 p. 33)

⁸ A expansão agrícola para regiões de solos mais profundos e duros tornou a charrua indispensável, pois ela não se limita a arranhar a camada superior do solo, revolvendo a terra e trazendo para cima os nutrientes acumulados nas camadas inferiores, mas também economiza mão-de-obra ao dispensar a tarefa de cavar o solo com enxada antes de semeá-lo. (FRANCO JUNIOR, 2001 p. 33- 34)

⁹ De especial importância, no entanto, foi o sistema trienal, possivelmente a mais influente inovação agrícola da época. De um lado, a divisão da terra cultivável em três partes aumentou a extensão da área produtiva, deixando apenas um terço em pousio*, contra metade no sistema bienal dos séculos anteriores. De outro lado, porque o sistema trienal alterou os próprios hábitos

Após a contextualização da expansão da Idade Média Central, podemos, então, analisar seus efeitos na Baixa Idade Média. A necessidade de ampliação de terras produtivas levou a uma grande devastação das florestas, pois a madeira, além de ser o principal combustível, era também material de construção. Esse fato provocou um desequilíbrio na natureza, com a presença de muita chuva. Franco Junior (2001, p. 35) menciona o estudo de Henry Lucas para afirmar que “[...] as chuvas constantes e a queda de temperatura prejudicavam as vinhas, a produção do sal que se dava por evaporação, e, sobretudo, a produção dos cereais, cujos grãos não cresciam nem amadureciam”. Esse fato repercutiu negativamente no desenvolvimento agrícola, gerando um aumento no custo dos alimentos. O período de fome que a ele se relaciona foi causa de muitas mortes. Além disso, “Diferentes epidemias agravavam a situação. Impulsionada pela fome, muita gente vagava em busca do que comer, levando consigo as epidemias e a desordem” (FRANCO JUNIOR, 2001, p.35).

Desse modo, a fome, que já gerava uma situação caótica, impulsionou o agravamento da situação, promovendo a proliferação das epidemias na Baixa Idade Média. Contudo, as epidemias não foram um problema específico desse período, elas marcaram presença em toda a Idade Média, com alguns intervalos. Ou seja, de 450-540 não houve graves pestilências, em 750 a peste bubônica desapareceu do Ocidente e, retornando um pouco antes de 1350, permaneceu até depois de 1650. Entre tais epidemias, destaca-se a Peste Negra, a maior catástrofe populacional da história do Ocidente. Essa epidemia, que atingia todos, indiferentemente da condição social, apresentava-se de duas formas:

[...] respiratória e inguinal; foi esta última que, quantitativamente, dominou muito mais. Ela se caracterizou pelo aparecimento de gânglios, chamados bubões, com as virilhas cheias de um sangue negro, cuja cor definiu a doença e a epidemia. A peste bubônica já tinha devastado o Oriente e o Ocidente no século VI, na época de Justiniano. Depois ela desapareceu completamente do Ocidente. Ficou em estado endêmico na Ásia Central e, provavelmente no

alimentares: uma parte da terra era semeada com cereais de inverno (trigo e centeio) e outra com cereais de primavera (cevada e aveia), esta principalmente para cavalos. Daí a estreita relação entre sistema trienal e uso daquele animal. A sementeira de primavera, além dos cereais, compreendia quase sempre leguminosas (ervilhas, lentilhas, favas), que nitrogenando o solo mantêm sua fertilidade, além de fornecer proteínas para a alimentação humana. (FRANCO JUNIOR, 2001 p. 34)

chifre oriental da África; reanimou-se e voltou a agredir a Europa em 1347-1348 (LE GOFF 2007, p. 227).

Apesar da peste não ter relação direta com a fome, como alguns pensavam, a população pobre foi a que mais sofreu. Algumas medidas foram tomadas, como a proibição de reuniões nos leitos dos doentes e o velório dos cadáveres, mas a única que realmente impedia o contágio era a fuga dos territórios contaminados. Contudo, tal medida só era possível para os ricos, que se refugiavam em suas casas de campo.

No período entendido como mais crítico, 1348-1350, as perdas humanas variavam conforme a região, mas, no “[...] No conjunto, estima-se, a Europa ocidental perdeu cerca de 30% de seus habitantes naquela ocasião, e só retomaria o nível populacional pré-pestes 200 anos depois, em meados do século XVI” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 37).

A Peste Negra, além de causar a devastação populacional, também atingiu a mentalidade do homem e a forma pela qual ele via a morte. A morte sempre esteve presente na mente dos medievos, porém não se apresentava como o fim, uma coisa terrível, mas como o começo de uma nova vida ao lado de Deus. Entretanto, os horrores da peste instigaram outros sentimentos, conforme Le Goff (2007, p. 229-230):

A peste alimentou também uma nova sensibilidade e uma nova religiosidade. Até então, diante da morte, os homens e mulheres temiam, essencialmente, o risco do inferno; agora, uma primeira fase absorveu esse medo, que foi a própria morte, cujos horrores visíveis com a peste não tinham nada a invejar dos tormentos do inferno.

Essa mudança na forma de entender a morte foi registrada pela arte. Antes de 1400, esse tema quase não era abordado pelos artistas. Le Goff (2007, p. 230) pontua como tema iconográfico de sucesso em meados do século XIV o encontro de três vivos e três mortos, que o autor descreve da seguinte maneira: “Aí vêem três jovens bonitos, alegres, despreocupados, encontrarem-se diante de três cadáveres, em geral em esquifes no cemitério”. Essa alegoria relaciona-se à consciência do homem de que um dia morrerá. Essa temática sentimental da

iconografia também passou a ser entendida como uma filosofia que produziu vários trabalhos relacionados à arte de morrer.

Le Goff (2007) menciona também o triunfo da morte como uma temática do século XIV. Conforme apontamentos de Franco Junior, (2001, p. 166) “ [...] o essencial das obsessões dos homens da Idade Média se encontra em dois grandes artistas cronologicamente posteriores, Bosch (ca. 1450-1516) e Brueghel (ca. 1525-1569), [cujas] obras são o resumo da mitologia e do folclore medievais’ ”. Brueghel criou uma obra, cujo título é exatamente “Triunfo da Morte”; já no acervo de Bosch podemos destacar a obra “Morte do Avaro”.

Passamos então ao terceiro elemento que circunda a questão das crises na Baixa Idade Média: as guerras. Como abordamos anteriormente, os historiadores identificam a diminuição das guerras como uma das causas do aumento da população durante a Idade Média Central. Já no momento seguinte, no século XIV, como podemos verificar na passagem de Le Goff, houve uma volta quase total da guerra:

Philippe Contamine lembrou que os dois últimos séculos da Idade Média viram o desencadeamento, em toda Europa, de guerreiros regulares ou irregulares: grandes companhias na França e na Espanha, companhias de aventura na Itália, Écorcheurs [esfoladores] na França e no oeste do mundo germânico, Guerra dos Cem Anos, guerras de sucessão da Bretanha, guerras da constituição e do esfacelamento do Estado borgonhês, guerras hispânicas, expedições militares da Igreja para reconquistas o Estado pontifício, guerras marítimas entre Genova e Geneza, entre Hanza germânica, a Dinamarca e a Inglaterra, guerras contra tchecos hussitas, conflitos entre Ordem Teutônica e seus vizinhos, Guerra das Duas Rosas na Inglaterra, fim do reino de Granada na Espanha, avanço dos turcos nos Bálcãs (LE GOFF, 2007, p. 224).

As guerras configuram-se como um fator de suma importância nas sociedades medievais, afetando todos os segmentos sociais, econômicos e políticos. Tais sociedades se organizavam para atender às necessidades da guerra, pois os combates eram sustentados por meio do pagamento dos exércitos. Essa informação pode ser constatada em Duby (1994), para quem tais sociedades organizavam os homens em três classes: aqueles que oram, os que trabalham e os que fazem guerra: “[...] as gentes de guerra, elas são mantidas pelas rendas dos camponeses e pelas taxas que os mercadores pagam; e são,

pela intervenção das gentes de oração, lavados das faltas que cometem por usar armas” (DUBY, 1994, p. 53). Assim, Duby (1994) descreve como todos os homens estão envolvidos nas guerras. Le Goff (2007, p. 222), por sua vez, reporta-se a esse fato, mencionando que a guerra se profissionalizou e “[...] A crise econômica e social multiplicou o número de vagabundos que, se encontrassem um chefe, formavam bandos armados cujas pilhagens e destruições eram piores do que as dos exércitos mais regulares”.

Não podemos pensar nessas questões como se fossem desligadas umas das outras, nem deixar de ampliá-las a outros segmentos, pois é o conjunto de todos os problemas que afligem o homem que possibilita o nascimento de uma nova organização social. A transformação dos homens, resultado de um constante processo educativo, tem uma estreita relação com as crises e, conseqüentemente, com a morte da sociedade anterior. Seguindo essa perspectiva, ressaltamos a necessidade de verificar mais dois aspectos da Baixa Idade Média: a economia e a Igreja.

A expansão territorial durante a Idade Média Central também repercutiu na economia. Segundo Franco Junior (2001, p. 59), a Baixa Idade Média “[...] inaugurou um período de crise generalizada, facilmente perceptível no aspecto econômico. Contudo, as razões disso não são igualmente claras, tendo gerado longos debates historiográficos”. Embora as razões da crise não sejam evidentes, o autor ressalta que mais importante do que saber o que a ocasionou é entender sua essência. A economia do período anterior estruturava-se com base na relação entre recursos naturais, mão-de-obra e capital. Portanto, enquanto havia “[...] terras férteis disponíveis e mão-de-obra em quantidade para trabalhá-las, o sistema funcionou bem” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 59). A expansão territorial implicava o cultivo de áreas maiores, porém nem todas eram férteis, de forma que não se podia garantir o aumento da quantidade de produtos. O resultado foi um desequilíbrio entre a disponibilidade e a necessidade de produtos alimentícios, tendo em vista que a população se expandiu. O “[...] século XIV e a primeira metade do século XV foram uma fase de crise conjuntural, que provocaria, porém, abalos estruturais. Dela sairia a economia moderna” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 62).

A crise também atingiu o âmbito religioso. O autor faz um resumo do papel desempenhado pela Igreja desde o momento em que o cristianismo foi aceito como religião oficial até o momento de sua maior crise, cujo resultado foi a Reforma Protestante.

Num primeiro momento, a organização da hierarquia eclesiástica visava à consolidação da recente vitória do cristianismo. A seguir, a aproximação com os poderes políticos garantiu à Igreja maiores possibilidades de atuação. Em uma terceira fase, o corpo eclesiástico separou-se completamente da sociedade laica e procurou dirigi-la, buscando desde fins do século XI erigir uma teocracia que esteve em via de se concretizar em princípios do século XIII. Contudo, por fim, as transformações que a Cristandade* conheceu ao longo desse tempo inviabilizaram o projeto papal e prepararam sua maior crise, a Reforma Protestante do século XVI. (FRANCO JUNIOR 2001, p. 89)

Durante a Baixa Idade Média, dentre os vários problemas que envolviam as questões religiosas, destacamos o embate entre os mendicantes e os clérigos. Os mendicantes denunciavam as ações mundanas dos clérigos, os quais acusavam os mendicantes de instigar os fieis contra a Igreja. Essa disputa despontou a partir do momento em que os mendicantes receberam a permissão para pregar e confessar em qualquer lugar. Esse fato provocou uma diminuição nas rendas dos clérigos e, conseqüentemente, contribuiu para o crescimento do embate entre ambos.

Esse não foi o único fator da crise religiosa: “Um outro acontecimento contribuiu para fortalecer o desconcerto dos cristãos da Europa no século XIV. Está relacionado com o papado” (LE GOFF, 2007, p.241). Esse acontecimento é o Grande Cisma ocorrido entre 1378-1417, responsável pela existência simultânea de dois papas, um em Roma e outro em Avignon.

Na tentativa de solucionar esse problema, o cardeal-arcebispo de Milão foi eleito como papa Alexandre V; porém, essa medida agravou ainda mais o problema, pois, ao invés de dois papas, passaram a existir três. O assunto só foi solucionado no Concílio de Constança, ocorrido em 1417, quando houve a eleição de Martinho V. Contudo o êxito foi apenas moderado, pois os papas responsáveis pela reforma ostentavam muitos dos atributos dos príncipes da Renascença.

Todos esses acontecimentos relacionados à religião na Baixa Idade Média afetavam a credibilidade da Igreja e contribuíam para fragilizá-la. A conduta dos

membros da Igreja, acusados de se guiar por valores pagãos, alimentava as críticas aos religiosos, ocasionando o surgimento de uma nova forma de pensar e agir nessa sociedade. Assim, as manifestações sociais podem ser entendidas como um reflexo dessa desestruturação.

O frágil equilíbrio entre cultura clerical e cultura vulgar rompeu-se com a crise do século XIV. A razão disso está ligada ao fato de que na Baixa Idade Média 'existia uma falta geral de equilíbrio no temperamento religioso, o que tornava tanto as massas como os indivíduos suscetíveis de violentas contradições e de mudanças súbitas' (62: 163). As manifestações culturais oscilavam então do mais estrito racionalismo ao mais fervoroso misticismo. A cultura clerical não tinha mais a coerência da Alta Idade Média e a cultura vulgar não possuía o mesmo vigor que na Idade Média Central. Buscava-se uma nova composição, da qual sairia a cultura renascentista dos séculos XV-XVI (FRANCO JUNIOR, 2001, p.165-166).

Essa ânsia por uma nova estruturação social, em face das crises vigentes, compõe um cenário favorável ao nascimento de uma nova forma de arte, com características bem diferentes das da anterior. Não a entendemos, todavia, como uma ruptura com o passado, mas, sim, como um estágio do processo histórico da humanidade.

Pudemos verificar que esse momento, descrito pela historiografia como de calamidades, é o reflexo de ações historicamente construídas pelos homens. O homem escreve sua história com os seus atos, os quais são resultantes de uma mentalidade formada em situações coletivas. Não há a possibilidade de se atribuir causas isoladas aos acontecimentos sociais, estes não são fruto da ação de homens solitários. Quando se pretende investigar a natureza humana com o intuito de investigar a História da Educação, deve-se considerar o entrelaçamento dos acontecimentos. Com esse procedimento, tentamos pensar na formação do homem por meio das obras de Bosch e pudemos compreender, de forma geral, o caos que permeou as pinceladas do artista, levando-o à sua genialidade.

Passamos, agora, ao nosso recorte mais específico: o ambiente citadino. A sociedade da Baixa Idade Média, estruturada majoritariamente por meio da agricultura, constituía-se também de ambientes urbanos, os quais desempenharam um papel efetivo na área das artes.

3.3. A ARTE DAS CIDADES NA BAIXA IDADE MÉDIA

A pintura que ilustra nossa mente ao ouvirmos o termo cidade é composta por casas, edifícios, pessoas circulando pelas ruas, enfim, um cenário composto por relações e interesses coletivos. As cores, formas e traços da ilustração ordenam-se de acordo com as mudanças ocorridas nas relações humanas. Por isso, antes de abordarmos a arte e o artista, é necessário fazer um delineamento da construção desse ambiente: o processo de edificação da cidade medieval constitui o ponto de partida de nossa abordagem. Este início funda-se no fato de que a cidade desempenhou um importante lugar material na troca cultural que levou os homens a um novo estado de desenvolvimento intelectual e artístico., como podemos acompanhar na passagem de Le Goff :

A cidade medieval, centro ativo de produção econômica, é também um centro de intensa produção cultural. Ela o é, em primeiro lugar, porque criou uma função intelectual nova, diferente daquela do mosteiro ou da catedral da Alta Idade Média, baseada na idéia da ciência, difundida por profissionais, por especialistas, e dirigida a uma população mais largamente alfabetizada. Ela foi uma cidade do ensino, do primário ao superior, como diríamos hoje, e levou ao nascimento da Universidade. Centro de trocas, ela permitiu à cultura popular das camadas rurais, encerrada nos campos, e à cultura erudita dos clérigos, fechada nas escolas eclesiásticas e nos scriptoria, reencontrar-se, e mesclou a realidade e o imaginário a ponto de implantar em si o teatro e de tornar-se ela própria um teatro. No domínio artístico essencial da Idade Média, o dos edifícios religiosos, ela criou uma arte urbana logo duplamente encarnada em produções sagradas e em produções profanas: a arte gótica (LE GOFF, [s/d], p. 193-194).

O desenvolvimento urbano que desencadeou o processo de formação das cidades comentado anteriormente teve origem em núcleos dominados por um senhor eclesiástico ou um senhor leigo. Le Goff (1998) elucida que, desde a dissolução do Império Romano, entre os séculos IV e VI, a cidade foi governada por um bispo. Com o feudalismo, um senhor passou a dominar cada região, construindo um castelo que na verdade era um local para o exercício do poder militar. Ao redor dos postos de comando existiam dois lugares: a cidade propriamente dita e os burgos da periferia. Assim, dominando a região que a cercava, a cidade se estabeleceu por meio da cobrança de taxas. Mesmo estendendo seu poder pela região, as cidades medievais ainda eram marcadas

pelas muralhas, cujas portas se fechavam e abriam para o subúrbio. Podemos conferir essas informações nas palavras de Le Goff (1998, p. 17):

Desde o século XII, a evolução das cidades medievais constituiu na reunião, lenta e numa única instituição, do núcleo primitivo da cidade e de um ou dois burgos importantes. A cidade vai portanto lançar seu poder sobre certa extensão em volta, na qual exercerá direitos mediante coleta de taxas: é isso que se chamará subúrbio.

Temos aqui um advento importante, com implicações comerciais, principalmente entre a Europa do Norte e do Sul, Itália e Flandres, que envolve a emancipação das cidades: o movimento comunal, que tem início no século XI, mas se estabelece no século seguinte. Com a queda do Império Romano, século V ao X, as cidades eram alvo de violências e depredações, o que contribuiu para que o homem se estabelecesse no campo, desencadeando o processo de constituição do feudalismo. Depois do estabelecimento do feudalismo, as cidades retomaram certa importância, especialmente quando os senhores feudais foram despertados para o progresso. Em razão dessa necessidade, reaparece um pouco de comércio e de indústria nas cidades localizadas nos domínios desses senhores. Porém, a partir do século X, aumentam as extorsões dos burgueses pelos senhores.

Todas as vezes que o proprietário do domínio em que uma cidade se encontrava encravada tinha algum acesso de avidez para satisfazer, era sobre os burgueses que exercia sua violência. É, sobretudo nesta época que se manifestaram os lamentos da burguesia contra a falta absoluta de segurança do comércio. Os mercadores, ao retornar de viagem, não podiam voltar em paz para sua cidade; as rotas, os caminhos sempre assediados pelo senhor e seus homens (GUIZOT, 1838, p.36).

Essa situação desencadeia o movimento comunal, uma revolta urbana que acarreta a mudança de governo, seja com violência seja de forma pacífica. Após a queda do senhor, um grupo de pessoas, os burgueses, assume o controle. De acordo com Le Goff (1998, p.98), “A denominação ‘comuna’ surge quando existe a outorga, pelo senhor, de uma carta de liberdade e de privilégios: ela consagra o reconhecimento de uma forma inédita de organização coletiva”. Contudo, Guizot (1838) pontua que essa aceitação não foi muito tranquila; mesmo depois de

juradas por ambas as partes, as cartas eram infringidas. Somente no século XII é que a emancipação das comunas foi consumada.

É importante entender duas questões para não nos equivocarmos quanto aos termos aqui usados. A primeira é com relação à cidade, cujo sentido, nesse momento, não é o mesmo de tempos anteriores, como podemos verificar claramente nos apontamentos de Le Goff (1992, p. 5):

Pensavam em formar uma comunidade capaz de fazer frente aos senhores, mas ainda sem nome próprio (cives, hospites, oppidani, isto é, cidadãos, hóspedes, habitantes de uma praça forte, ou ainda, simplesmente, habitadores, habitantes, ou mesmo incolae ou homines, termo ao mesmo tempo muito geral e que evoca um vínculo de dependência em face de um senhor), num lugar igualmente sem personalidade própria (civitas, ainda cidade, ou burgus, burgo, suburbium, subúrbio, oppidum, praça forte, ou mais vagamente locus, lugar, ou villa, que designa indistintamente cidade ou aldeia).

Esse local, que vamos nos habituar a chamar de cidades, abriga moradores, os quais, apesar de nos referirmos a eles como burgueses, não são os mesmos burgueses do século XVIII. Os burgueses da Baixa Idade Média são assim chamados por causa dos burgos. Segundo Le Goff (1992, p.5), os

[...] beneficiários dos privilégios urbanos vão usar de preferência, burgenses, apenas continuará designando uma parte da população das cidades, mas a palavra francesa que o traduz, borjois, batizará uma classe social, a burguesia, que triunfará no século XIX com o capitalismo e uma nova revolução urbana, a da cidade, nascida da revolução industrial

Nesse ambiente urbano da Baixa Idade Média, a atividade mais inovadora, para Le Goff (1998), diz respeito à função cultural: escola, arte, teatro, urbanismo. A cidade é um ambiente de trocas que possibilitou a simbiose entre a cultura popular e a erudita, favorecendo a formação de uma nova forma de pensar por parte do homem medieval. Assim, no domínio artístico cria-se uma arte urbana que mescla o sagrado com o profano, a qual é denominada de gótica.

Essa arte, impulsionada pela mentalidade do homem citadino, ainda carrega a marca do pensamento cristão que conduziu toda a sociedade medieval. Portanto, uma análise que considerasse apenas as informações referentes à arte nesse momento específico ficaria incompleta. A arte românica, considerada como

a primeira arte cristã, ganha um papel relevante para entendermos a arte no Renascimento. A riqueza do estudo dessa arte para a discussão do período subsequente é evidenciada por Cheney:

A verdade é que a Europa do tempo do domínio do românico, isto é, dos séculos VI ao XII, foi um campo de batalha de culturas diversas ou nos interregnos de paz, um cruzamento de caminhos de comércio e correntes religiosas rivais e um ponto de convergência de aptidões estéticas heterogêneas (CHENEY, 1995, p.175).

As diversas culturas e pensamentos que caracterizaram o período transportam-nos para a conceituação de arte românica. Cheney (1995) posiciona-se contrariamente à definição de românico como “arte da Europa Romanizada”. Para ele, a arte na Idade Média foi impulsionada pela influência dos povos nômades e do Oriente. A arte latina se construiu alicerçada na nova cultura que vinha se instalar, pois, após a tomada de Roma, ocorreu uma mudança nas produções artísticas. Essa nova cultura era responsável pela produção artística de pequenos objetos, como brincos e pulseiras, dentre outros. Acredita-se que esse fato se relacione ao estilo de vida nômade desses povos:

Esses bárbaros, cujos nomes – Godos, Teutões, Francos, Germanos, Lombardos – são usados para indicar uma semelhança genérica ou divisões especiais, trouxeram à arte aptidões próprias; mas sendo pouco sedentários, raramente aventuraram-se as artes verdadeiramente monumentais.[...] O mais que possuímos deles, para apreciação em nossos dias, são armas e objetos rituais, principalmente em metais preciosos (CHENEY, 1995, p. 178)

A arte românica pode ser entendida como o encontro de duas correntes teóricas e práticas da arte: resquícios do clássico, cuja preocupação se fundamenta na observação do natural, e a arte decorativa, não realista, dos persas ou orientais.

Ao aceitarmos a arte românica como a primeira arte cristã, não podemos deixar de destacar a importância dessa doutrina em seu desenvolvimento, já que sua influência pode ser constatada em toda a história da arte. De acordo com Santos (1991, p.55), antes do século IX, a Igreja era a única responsável pela produção artística. Ela contratava “[...] artistas, construtores, carpinteiros,

marceneiros, vitralistas, decoradores, escultores e pintores, pois as igrejas eram os únicos edifícios públicos que ainda se construía^m”. Os mosteiros são mencionados por Cheney (1995) como verdadeiros centros de cultura, os castelos medievais localizados no alto de montanhas são exemplos do desejo dos bárbaros, mesmo quando esclarecidos e ricos, de se isolar. Como as cidades eram abandonadas, cabia aos mosteiros a responsabilidade pelo desenvolvimento cultural da época, atividade que por eles foi desenvolvida durante longo período.

A pintura românica se caracteriza não pela produção de telas de pequena proporção, mas pela decoração de murais, seguindo a técnica de afresco¹⁰. Esse fato se deve à arquitetura, cujas grandes abóbadas e espessas paredes favoreciam essa forma de arte. Ao abordarmos os murais, devemos destacar que a influência religiosa foi evidente na pintura românica. Devido ao grande número de conventos e mosteiros, a elevada produção de manuscritos decorados à mão, com a representação de cenas da História Sacra, foi a fonte fomentadora dos murais. Cheney (1995) ressalta a importância da religião nas expressões artísticas da época, afirmando que não é possível compreender a arte românica sem menções à função de centro de ensino e estabelecimento artístico desempenhada pelos mosteiros. Com essa afirmação, Cheney nos auxilia a identificar as relações que aproximaram historicamente a arte e a educação. Nesse momento, os monges, que se ocupavam da glorificação de Deus, tinham a arte como meio para alcançar seus objetivos.

Começaram pela copia dos livros sagrados. Mas, com a direção de um superior mais arrojado, o trabalho podia alcançar

¹⁰ O termo afresco hoje é sinônimo de pintura mural. Originalmente, porém, era uma técnica úmida. Vem daí o seu nome.

“Nesse tipo de pintura a preparação da parede é muito importante. Sobre a superfície da parede é aplicada uma camada de reboco à base de cal que por sua vez é coberta por uma camada de gesso fina e bem lisa. É sobre essa última camada que o pintor cria sua obra. Ele deve trabalhar com argamassa ainda úmida, pois, com a evaporação da água, a cor adere ao gesso, o gás carbônico do ar combina-se com a cal e a transforma em carbonato de cálcio completando assim a adesão do pigmento a parede.

O afresco se distingue das demais técnicas porque, uma vez seca a argamassa, a pintura incorpora o reboco tornando-se parte integrada dele. Nas outras técnicas, as figuras pintadas permanecem como uma película sobre um fundo. Além disso, como a parede deve estar úmida para receber a tinta, a camada de gesso é colocada aos poucos. Assim se alguma área já pronta não receber pintura, precisa ser retirada e aplicada posteriormente. Por esse motivo, observando um afresco de perto, podemos notar os vários pedaços em que foi sucessivamente executado” (SANTOS 1991, p. 61).

manuscritos já nas fronteiras da ciência e da filosofia. E as artes de interesse imediato da Igreja – particularmente quando papas e bispos se transformaram em herdeiros dos títulos e da tradição dos imperadores – puderam ser levadas a expressões mais trabalhadas e suntuárias. Foi o que se viu na ourivesaria, nos trabalhos em marfim e na arte dos bordados. É significativo ainda que o que é tradicionalmente conhecido na arte do livro como “encadernação monástica” seja a espécie trabalhada sem douração (CHENEY, 1995, p. 191).

Com relação às principais características técnicas da pintura românica, encontramos as da deformação e do colorismo. Santos (1991) esclarece que o colorismo ocorreu por meio de cores chapadas: como não havia a preocupação de imitar a natureza, não existia o meio-tom, nem o jogo de luz e sombra. Já a deformação é entendida como a interpretação da realidade, é a forma usada pelo artista para traduzir os sentimentos religiosos e místicos, sensibilizando e direcionando a formação dos homens. O autor exemplifica com a representação de Cristo, cuja figura sempre se apresenta em proporção maior do que as dos demais que compõem a cena:

Sua mão e seu braço, no gesto de abençoar, tem as proporções intencionalmente exageradas, para que esse gesto seja valorizado por quem contempla a pintura. Os olhos eram muito grandes e bem abertos, para significar intensa vida espiritual (SANTOS, 1991, p. 61).

A importância das oficinas para o desenvolvimento da arte é indiscutível, seja para a arte românica seja para as novas tendências que viriam a se desenvolver e para toda a história da arte. Elas podem ser consideradas como as escolas de arte da época, era ali que ocorria a preparação dos jovens para o trabalho nas catedrais e nas casas de famílias importantes. Além disso, foi graças às oficinas monásticas que foram registradas importantes informações, as quais permitem reconstituir parte do caminho percorrido pela arte através dos tempos.

As iluminuras de manuscritos constituem uma história miniatural da arte cristã. Por ela, podem ser traçados o começo e o desenvolvimento do estilo e do método do ícone e do símbolo. Todo o ciclo de modificações, que vai da pintura de influência grega, através do formalismo bizantino e os vários sistemas decorativos europeus, pode ser exemplificados numa coleção bem escolhida de iluminuras. A prática da estilização é seguida pela ilustração franca, que se torna fotográfica, aparecendo então

tocada de fantasia ou de grotescos sucedâneos realistas da ingenuidade e do formalismo (CHENEY, 1995, p. 192).

Da arte românica, as criações artísticas caminharam para uma nova caracterização, entendida como gótica. A arte gótica é eminentemente urbana, nasce e se desenvolve nos seios da sociedade citadina. O renascimento desse ambiente que gerou a arte gótica é decorrente, conforme as indicações de Le Goff (1998), da revolução comercial, movimento que teve início por volta do século XI e causou profundas mudanças na Europa. Ocorre a recuperação e a expansão econômica calcada no comércio, acarretando a reorganização das cidades. O centro da vida social, que estava fundamentada, até o momento, no campo e nos mosteiros, começa a ser deslocado gradativamente para as cidades, que passou a ser o local onde as pessoas se encontravam, conversavam e trocavam informações. Conseqüentemente, houve uma renovação do conhecimento, da arte e da organização social. Le Goff (1998) afirma que, por volta do século XII, sob a influência da arte gótica¹¹ e da escolástica, a Idade Média cria a beleza artística urbana. Mesmo sendo oriunda de um ambiente citadino, a arte gótica se constitui como cristã, assim como a românica. Cheney descreve a arte gótica e nos auxilia a entender essa questão.

A arte gótica, pois, é uma arte cristã, porém, não uma arte monástica. Começava-se a ouvir falar das corporações leigas e das comunas. Não estávamos muito longe do tempo em que se viria a falar de uma igual representação dos três estados, igreja, nobreza e povo. Durante algum tempo, todavia, as influências que iam separar os três convergiam para a expressão única, coletiva. A alma do fenômeno gótico, pode-se dizer, reside na associação estreitíssima da idéia de Cristo à Igreja (CHENEY, 1995, p. 224)

No que se refere à arte gótica, ela é entendida pelos técnicos como igual à arte grega, devido ao realismo, mas existiam algumas diferenças entre o realismo de uma e outra: a arte grega seria pautada no realismo material e intelectual e a gótica, no místico. Cheney (1995, p. 225), embora apontando uma corrente contraditória a esse pensamento, admite que “[...] há muita verdade nele: uma

¹¹ Kidson (1978, p. 10) esclarece que o termo gótico vem dos godos, um povo germânico que participou das invasões e destruições da cidade de Roma. CHENEY (1995, p.222) A sua primeira aplicação, no terreno das artes, foi feita pelos eruditos italianos da Renascença, que, revelavam seu desdém pelo estilo cristão do Norte, dando-lhe o nome das ignaras tribos bárbaras.

circunstancia real e insólita da arte gótica é a de que de uma das maiores realizações da expressão mística na arte da construção, há uma corrente de fresca expressão realística baseada na observação da natureza”.

Foi grande também a contribuição dos mosteiros e dos monges artistas para o desenvolvimento da arte gótica e, embora os leigos também tenham feito parte do processo nesse momento, os ideais ainda estavam muito longe de levar o artista a assinar sua obra. Mesmo com a transição das comunas monásticas para as comunas cívicas, o artista permanecia anônimo. Para Cheney (1995, p. 228), “A recompensa estava na obra concluída que levaria um artista devoto a encarar tranquilamente a possibilidade de um reconhecimento dos seus trabalhos no Julgamento Final”.

Com relação à situação social em que a arte gótica se desenvolveu, ou seja, a organização das cidades, Le Goff (1998) afirma que a cidade medieval se caracteriza por um pequeno espaço de produção e troca, sustentado pelo artesanato e pelo comércio monetário. Esse local é palco de ostentação de prazeres, festas, diálogos nas ruas, escolas, além de favorecer o desenvolvimento do prestígio. Além disso, nesse cenário, vai se delimitando um espaço de divisão social.

A cidade é o lugar do comércio e das riquezas que proliferam por meio da ação dos mercadores e burgueses. Entretanto, não é só a riqueza que caracteriza as cidades. Cheney (1995) pontua a existência de duas visões distintas: para descrever a primeira, vale-se das palavras de Ralph Adams Cram, que, ao descrever a beleza das cidades, louva a inexistência de subúrbios industriais. Todavia, o autor mostra outro lado: o dos problemas de higiene, das miseráveis moradias dos pobres, do pagamento de tributos exorbitantes e das epidemias, problemas que se agravavam com a crescente urbanização. O autor posiciona-se em um campo intermediário, a ascensão social vai se delimitando e fechando os olhos para a miséria das outras classes.

Le Goff (1998) comenta que Paris, em 1300, possuía uma população bem diferenciada, composta de comerciantes, artesãos, camponeses e aristocratas. Os aristocratas dispunham de um grande poder de consumo, favorecendo principalmente o desenvolvimento da indústria suntuária. Mesmo que o ofício de artesão fosse muito importante e trouxesse de fora materiais que eram

transformados em Paris, com os quais se garantia a essa cidade, ao lado da produção da farinha e do pão, o respeito de um grande centro industrial, ele não se situava no coração da cidade e sim no subúrbio.

Nessa divisão social, o artista não ocupava uma condição privilegiada. Le Goff (s/d, p. 84) pontua que “O trabalho dos pintores, dos arquitetos, dos estatuários era considerado apenas como um trabalho manual – e como tal, menosprezado. O título de mestre que usavam não significava outra coisa se não ‘mestre de obras’, ‘mestre artesão’”.

Esse desprezo pelas atividades manuais estendia-se à figura do camponês, pois se acreditava que as pessoas que moravam na cidade eram melhores do que as que moravam no campo. Esse pensamento era uma reminiscência do pensamento da Antiguidade que o cristianismo acabou por reforçar. Os camponeses eram menosprezados e considerados pelos cristãos urbanos como eternos pagãos porque foram os últimos a se deixar cristianizar. Portanto, eram condenados a trabalhar em compensação ao pecado original. Mesmo com a mudança de pensamento acerca do trabalho, em razão, principalmente, da divulgação da regra de São Bento no século VI, o camponês continuava sendo menosprezado. Cobrava-se dele apenas o dízimo e que não fosse criminoso, considerando-se que ele pouco poderia contribuir para a sociedade.

Embora o artista ocupasse uma condição muito distante da do camponês, podemos pensar em uma aproximação entre eles, pelo fato de ocuparem uma posição de submissão. É o que podemos entender pela passagem de Duby (1993, p. 192)

Homem de ofício manual, de estracção modesta, saía geralmente da arraia miúda urbana. O valor do seu trabalho parecia sempre reduzido em relação ao do material que fora chamado a transformar. É certo que se começa a ver, na fronteira do século XIV, na Europa cristã, artistas celebres, artistas de êxito que são disputados e que conseguem por vezes escolher os clientes. É o caso de Giotto, o primeiro dos grandes pintores. Mas nem Giotto nem mesmo, cem anos mais tarde, Ghiberti eram livres. Executavam – empregando à sua vontade os múltiplos recursos do ofício – mas fielmente, com toda a submissão.

Assim como Duby destaca Giotto como exemplo de artista que conseguiu uma condição mais privilegiada em relação aos demais, Peter Burke afirma que Jan van Eyck também alcançou essa posição.

No Países Baixos, assim como na Itália, os artistas em geral tinham *status* de artesão, a menos que seus patrões fossem governantes como Felipe o Bom, duque de Borgonha, que indicou Jan van Eyck como seu pintor oficial e *valet de chambre*, enviou-o em missões diplomáticas, visitava seu estúdio em Brueges e deu-lhe seis cálices de prata para a crisma do filho do pintor (PETER BURKE, 1999, p. 292)

Mesmo conseguindo essa ascensão profissional, os artistas não eram totalmente livres, deviam submissão à vontade de seus patrocinadores: “Toda obra importante era então encomendada e todo o artista ficava ligado estreitamente à vontade do cliente – seríamos tentados a dizer: do amo” (DUBY 1993, p. 193). Essa característica da pintura estendia-se às outras áreas artísticas, inclusive a arquitetura.

Embora o foco deste trabalho não seja a arquitetura, quando se fala de arte gótica, é impossível não mencionar as construções, em especial as catedrais, que são consideradas como chave para a compreensão do estilo. Além de representar a nova aparência das cidades medievais, elas albergam as esculturas, vitrais, objetos de ourivesaria, entre outros. Segundo Cheney (1995, p. 235), “A lição das torres ponteadas e altas e das flechas era a mais eficiente porque o edifício era dominador e sempre presente na comunidade medieval. A massa da catedral ou igreja sobressai na cidade sobre a paisagem. É a coroa da cidade, o símbolo do reinado de deus”. Percebe-se que a estrutura da cidade medieval se define para o alto, pela torres. As famílias ricas competiam entre si para ver quem tinha a torre mais alta, o desejo de construir em direção ao céu era evidente. Surge então a beleza artística urbana, um novo urbanismo que exala um perfume gótico para as demais linguagens artísticas, como a pintura.

Sobretudo, espetacular e duradouro até os nossos dias sob seus aspectos arquitetônicos, o gótico urbano transformou também as outras artes. É o caso da pintura sob a forma de miniatura. A partir do século XIII, os ateliês urbanos suplantam os ateliês monásticos e Paris, ainda aqui, torna-se o grande centro. Conseguiu-se localizar uma parte da produção dos ateliês de dois

grandes mestres parisienses: no fim do século XIII, mestre Honoré, "Honoratua illuminatus", residente na rue Boutebrie e que, quando da derrama de 1242, pagou a soma mais elevada, e, na primeira metade do século XIV, Jean Pucelle, que só tem clientes da realeza ou da aristocracia, e que desenhou o selo da confraria parisiense de Saint-Jacques-aux-Pélerins (LE GOFF, 1992, p.213).

A pintura gótica desenvolveu-se a partir do século XIII, juntamente com as características que já anunciavam o Renascimento, cujo principal objetivo era a busca pelo realismo dos seres pintados. Além dos murais das igrejas, ela se apresentou também em quadros de menor proporção e em retábulos¹².

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 outrora as relações entre camponeses pobres e o senhor feudal poderoso. Começava a surgir, então, um novo segmento que assumiria o poder econômico e político das cidades. Esse segmento era composto por pessoas do povo que acumulavam fortunas na atividade do comércio. Nesse contexto, o homem sentia-se forte, capaz de conquistar muitos bens, e já não se identificava com figuras de santos, tão espiritualizadas, com posturas tão estáticas e rígidas como as da arte bizantina e românica. Assim, a pintura de Giotto, artista que se destaca no período, veio ao encontro de uma visão humanista do mundo, que foi cada vez mais se afirmando até ganhar plenitude no Renascimento.

Nesse contexto de ascensão de um novo segmento social, cujas origens são humildes, deparamo-nos com um desenvolvimento artístico alavancado sob vários aspectos. Le Goff (s/d) pontua que, para o comerciante, a obra de arte significava investimento, uma fonte de lucro, portanto, um objeto de valor, uma mercadoria.

Duby (1993, p. 193), que também discorre sobre essa questão, aborda o ainda tímido comércio da arte. No entanto, segundo ele, essas obras comercializadas em balcões de lojas atingiam os "[...] níveis mais baixos da actividade criadora. Eram com efeito os amadores menos afortunados que

¹² Um retábulo consiste em dois, três, quatro ou mais painéis que podem ser fechados uns sobre os outros e abertos durante as celebrações religiosas. Conforme o número de painéis, o retábulo recebe um nome especial. Se possui dois painéis, ele se chama díptico; com três ele é um tríptico; e com quatro ou mais, é um políptico. (SANTOS 1991, p. 76)

compravam na loja e o que aí encontravam não ia além da moeda miúda da grande arte”. O autor comenta, ainda, que os comerciantes estavam preocupados em diminuir o custo das obras e, portanto, usavam materiais de qualidade inferior. Outro aspecto relacionado à venda das obras em lojas diz respeito, a nosso ver, à potencialidade educacional da arte. Para que os comerciantes atingissem uma maior clientela, ocorreu uma simplificação dos temas, uma ampliação da narrativa e uma diminuição das representações ligadas ao plano da inteligência.

Esse fato evidencia que a arte tanto pode estimular o desenvolvimento intelectual quanto simplesmente atingir os objetivos superficiais do direcionamento de conduta, caso em que a mensagem é tão explícita que não há a necessidade de compreendê-la, apenas segui-la.

O segundo aspecto pontuado pelo autor é que a proteção e a contratação de artistas para trabalhar em igrejas ou edifícios públicos era uma tradicional de manifestação de poder:

[...] alguns burgueses enriquecidos pelo serviço próximo ou longínquo dos grandes príncipes do Ocidente ganharam então o gosto da magnificência, da gratuidade do donativo, enquanto acediam ao nível de riqueza e de maturidade cultural em que o homem rico podia pensar em fazer encomendas importantes aos artistas (DUBY 1993, p. 197)

Assim, conforme DUBY, o novo rico adotava os costumes da alta nobreza como forma de ascensão social e, segundo Le Goff (s/d), os comerciantes, durante suas viagens, adquiriam conhecimento e gosto pelas coisas belas, tornando-se uma clientela cada vez mais requintada.

Outro aspecto ressaltado por Le Goff (s/d) é o da arte como meio de influenciar o povo. Por sua potencialidade educativa, seus temas deveriam refletir as intenções e inspirar o comportamento dos homens. A arte intervinha, também, como divertimento, era uma forma de manter o povo longe da política e das reflexões em relação às suas condições sociais, podendo ser entendida, inclusive, também como um meio de educação para a submissão política. Em suas referências ao mecenato na pintura, Le Goff (s/d) lembra Giotto, pois, como era nas capelas que as grandes famílias de mercadores realizavam suas cerimônias particulares, eles mandavam orná-las com afrescos.

Assim como Giotto, os irmãos Van Eyck, Jan (1390-1441) e Hubert (1366 – 1426) foram artistas de grande representação nessa época. No retábulo *Cordeiro*

Místico (1426 – 1432), pintado pelos irmãos Van Eyck, as minúcias e a preocupação com os detalhes os aproximam das ilustrações contidas nos manuscritos. Os Van Eyck são considerados inauguradores da fase renascentista da pintura flamenga. No quadro *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* (1436), Jan Van Eyck retrata uma paisagem urbana, demonstrando que, no século XV, o centro da vida social girava em torno da cidade com seus edifícios, pontes e torres. As obras desses artistas também apresentam outras características que refletem os desejos e interesses do homem que vivia nesse período: o mercador. O quadro “O casal Arnolfini” demonstra o desejo de prestígio por parte do mercador, bem como a vontade de deixar imortalizada sua imagem, pois, como não existiam armas nem emblemas que os representassem, a arte do retrato servia também a esse interesse. Portanto, o realismo da pintura gótica também servia ao propósito de não se deixar confundir com outra pessoa. Le Goff (s/d), p. 88) comenta a forma pela qual o mercador gostava de ser representado:

Gosta de ser representado nesses quadros rodeado de um cenário de interior, com moveis opulentos, com seus objectos quotidianos, e essa decoração, simultaneamente familiar a rica, transborda para a pintura religiosa. As Virgens da Anunciação e os Santos nos seus retiros são representados como burguesas e burgueses em cenas de interior, tal como S. Jerônimo que trocou a gruta da pintura primitiva por um escritório de mercador humanista. Gosta também de se rodear da família, sobretudo dos filhos, garantia da continuidade da casa, dos negócios, da prosperidade. Arnolfini é pintado ao lado da mulher, grávida, pormenor realista mas também símbolo de fecundidade, tal como a Madona de Monterchi de Piero della Francesca.

Nessa perspectiva, a arte tinha a função de criar visualmente a imagem mental que o mercador queria construir de si mesmo. Dessa forma, a arte participava efetivamente do processo de transformação social e, ao direcionar a construção de uma nova visão do mercador, ela propiciava a efetivação de conceitos, educando, assim, os homens da sociedade que se afirmava. Giotto e os irmãos Van Eyck tiveram um importante papel nesse contexto. Com eles, iniciamos a abordagem sobre a arte renascentista.

A arte renascentista faz parte de um movimento muito mais complexo do que poderíamos esboçar neste trabalho. Convém, portanto, delimitar nossas intenções para que a análise não pareça fragmentada: a abordagem se restringe

ao Renascimento e as incursões pelas demais épocas e áreas do conhecimento expressam uma tentativa de desvendar as trilhas percorridas pelos artistas até a consolidação desta nova forma artística de ver o mundo, como entendiam os italianos nesse momento.

Peter Burke pontua que o pensamento acerca da arte na Itália renascentista durante o século XIX, e que ainda é amplamente difundido, é o de que, naquele momento, teria ocorrido um ‘florescimento’: “[...] as artes floresceram, e seu novo realismo, secularismo e individualismo demonstram que a Idade Média estava encerrada e que o mundo moderno havia começado” (BURKE, 1999, p. 23). Burke não concorda com o termo florescer, que, segundo ele, corresponde ao pensamento de que teria sido desenvolvida uma arte melhor do que a anterior. Assim, seria mais conveniente usar ‘inovação’ do que florescer. O autor justifica que, contrariamente ao que se pensava, quando se inspirava e se fundamentava na arte dos antigos, a arte do Renascimento não estava rompendo com o passado recente e sim agregando novos conhecimentos à forma artística já existente. Com suas palavras, como “[...] acontece com frequência, o novo era acrescentado ao velho em vez de substituí-lo” (BURKE, 1999, p. 28).

O movimento renascentista iniciou-se na Itália no contexto de valorização do intelecto em oposição à decadência da fé. Nesse sentido, “O espírito científico emerge. Mesmo a arte baseia-se num método de conhecimento mais do que em um sentimento” (CHENEY, 1995, p. 38). O Humanismo torna-se o cerne do movimento renascentista, que, em oposição ao pensamento medieval, tende a valorizar a natureza e o homem. O ser humano ganha uma autonomia, que é fundamentada na volta à Antiguidade, portanto o artista queria ultrapassar os limites estabelecidos pela arte medieval. Eles:

[...] queriam ir ainda mais além em seus aperfeiçoamentos. Já não se contentavam com o domínio recém-adquirido de pintar detalhes tais como flores ou animais copiados do natural; queriam também explorar as leis da visão, e adquirir suficientes conhecimentos do corpo humano para incluí-lo em suas estatuas e pinturas, como os gregos e romanos haviam feito. Uma vez que seus interesses enveredavam por esse caminho, a arte medieval podia realmente considerar-se no fim. Chegamos agora ao período comumente conhecido como a Renascença (GOMBRICH, 2007, p. 221).

Uma das principais características desenvolvidas pela pintura em busca do realismo foi a descoberta da perspectiva, cujos louros são atribuídos ao arquiteto e líder do movimento renascentista, Brunelleschi (1377-1446). Ele observou e mediu as ruínas de Roma, não com a intenção de copiar aqueles edifícios, mas de usar a arquitetura clássica para proporcionar harmonia e beleza a uma nova forma de construção. Além de atingir seus objetivos, Brunelleschi foi responsável por fornecer aos artistas o conhecimento da perspectiva. Foi ele que ofereceu “[...] os meios matemáticos para a solução do problema; a sensação que isso causou entre os pintores deve ter sido imensa”, pois antes dele os artistas ignoravam as leis da matemática que fazem com que os objetos pareçam diminuir ao se afastarem de nós (COMBRICH 1983, p. 171).

Essas mudanças no campo da arte ocorreram inicialmente apenas no domínio dos italianos, mas não por muito tempo; logo os artistas do Norte também se inspiraram na arte clássica para compor suas criações. Peter Burke (1999) afirma que os Países Baixos, durante os séculos XV e XVI, eram um grande centro de inovação cultural europeia, sendo igualados apenas pela Itália. Tal como a arte renascentista italiana, a flamenga - como é chamada a arte dos Países Baixos, de acordo com as indicações de Burke - também estava se tornando secular. Contudo, apesar das muitas semelhanças, o processo não ocorreu ao mesmo tempo. Nos Países Baixos, a influência da arte renascentista italiana chegou em período posterior. Janson descreve esse processo:

Ao norte dos Alpes, a maioria dos artistas do século XV ficaram indiferentes às idéias e às formas italianas. Desde o tempo do Mestre Flémelle e dos van Eyck buscaram orientação mais em Flandres que na Toscana. Este relativo isolamento termina bruscamente por volta de 1500. Como se um dique tivesse arrebentado, a influência italiana derrama-se para o norte em uma torrente cada vez mais caudalosa e a arte do renascimento setentrional começa a substituir a do gótico final (JANSON, 2001, p. 691).

Contudo, mesmo antes de 1500, a arte do Norte já se lançava em novos caminhos. Jan van Eyck (1390?- 1441), que trabalhou nos Países Baixos, sobretudo em Flandres, região que corresponde à Bélgica, é entendido como o inaugurador da arte renascentista dessa região. Os italianos tinham se desenvolvido na busca da representação perfeita da natureza. Donatello, por

exemplo, estudou anatomia com afinco para reproduzir detalhadamente o corpo humano em suas esculturas. Já a arte renascentista produzida pelos artistas do Norte possui características diferentes. Van Eyck não rompeu com o estilo Internacional, suas pinturas eram cheias de detalhes delicados e encantadores e as flores, animais, os detalhes das vestimentas eram generosamente representadas em suas composições. Contrariamente aos mestres góticos que não se preocupavam com o realismo, Van Eyck era um meticuloso observador da natureza. Gombrich (1983, p.178) elucida que o artista “Realizou a ilusão da natureza mediante a paciente adição de detalhes após detalhe, até que a totalidade de seu quadro se convertesse num espelho do mundo visível”.

As diferenças artísticas entre essas duas regiões não param por aí. O retrato, que também foi muito difundido durante o Renascimento, era mais popular nos Países Baixos do que na Itália. Peter Burke (1999), ao discutir as diferenças entre a arte flamenga e italiana, refere-se a um trabalho comparativo realizado por Panofsky, por meio do qual ele comprova que na Itália as inovações ocorriam primeiramente na arquitetura, depois na escultura e na pintura. Nos Países Baixos, as inovações apareciam antes na música e, em segundo lugar, na pintura. Além disso, as miniaturas nos manuscritos destacam-se mais do que na Itália, onde se privilegiavam os afrescos.

Esse contraste entre a arte Italiana e a dos Países Baixos leva-nos a entender que a arte se desenvolveu diferentemente em cada localidade, sendo, portanto, um reflexo particular dos demais acontecimentos que atingiam as sociedades específicas. Podemos exemplificar esse entendimento com o que ocorreu com as lutas religiosas, as quais poderiam ocasionar uma catástrofe na arte dos Países Baixos, mas não foi isso que ocorreu.

Janson afirma que, durante o século XVI, os Países Baixos foram protagonistas de uma turbulenta história:

Quando a Reforma começou, faziam parte do vastíssimo império dos Habsburgos, sob Carlos V, também rei da Espanha. O protestantismo logo ganhou força nos Países Baixos, e as tentativas da corte para suprimi-lo conduziram a uma revolta aberta contra o domínio estrangeiro. Depois de uma luta sangrenta, as províncias do norte (atual Holanda) emergiram no final do século como um Estado independente, enquanto as do sul

(que correspondem aproximadamente à Bélgica de hoje) continuaram em mãos espanholas (JANSON, 2001, p. 705).

Esse fato atingiu diretamente a arte que, no período anterior, caracterizava-se pela paisagem, pela natureza morta e por cenas da vida diária e tinha o intuito de evidenciar a intenção religiosa. Diante da nova realidade, a arte holandesa e flamenga sofreu uma mudança, ou seja, todos os elementos se mantiveram, mas a intenção religiosa passou a ser secundária, ou seja, trocou de lugar com a paisagem, a natureza morta e as cenas do cotidiano. Janson (2001, p. 705) descreve essa mudança:

O processo foi gradual e menos influenciado pelos talentos dos artistas que pela necessidade de satisfazer o gosto popular, pois eram cada vez mais raras as encomendas para as igrejas. (O furor iconoclástico dos protestantes espalhou-se largamente nestas regiões).

Com essa menção à necessidade de os artistas acompanharem o gosto dos encomendatários de suas obras, introduzimos a discussão que pretendemos desenvolver a seguir: como o artista estava inserido nessa sociedade e quais eram as condições que tornavam possível suas criações.

Antes de finalizar esta parte, é importante esclarecer que a Europa abrigou a geração de artistas que, impulsionados pela paixão pela verdade, chocaram os mais velhos ao desafiar as antigas ideias de beleza. A arte já não era considerada apenas como um meio de contar histórias sacras, mas podia também registrar um momento da realidade. Essa descoberta inflamou o espírito de aventura de todos os artistas, que se lançaram à novas experiências. “Esse espírito de aventura que se apossou da arte no século XV assinala a verdadeira ruptura com a Idade Média” (GOMBRICH 1983, p. 183). De modo geral, do ponto de vista da formação humana, essa mudança, alavancada pela forma como os artistas olhavam para a arte antiga, trouxe grandes benefícios aos homens desse momento. “Essa transformação é importante, uma vez que, através de um esforço mais penoso para imitar a arte clássica, os italianos, tanto os artistas como seus protetores, se educaram para apreciá-la de maneira mais sensível [...]” (MARTINDALE, [s.d], p. 40).

3.4. O PAPEL SOCIAL DO ARTISTA NA BAIXA IDADE MÉDIA

Normalmente consideramos os artistas como seres dotados de uma capacidade superior, cujas obras são produções intelectuais e não mero trabalho manual. Conferimos a eles um importante papel na sociedade e, ao mesmo tempo, pontuamos a necessidade de entendê-los, juntamente com suas obras, como resultantes dos embates sociais que constituíram a história de seu tempo. Nessa perspectiva, o artista é um ser histórico que deve ser compreendido com base nas relações que o envolvem. Segundo Duby (1993, p. 191), a arte, desde a cristianização da Europa até o final do século XIII, foi fruto de um “[...] meio social homogêneo em que todos os membros partilhavam as mesmas concepções e a mesma bagagem cultural, dum grupo em todo o caso restrito, o dos altos dignitários da Igreja”. O mesmo não acontecia no século XIV, quando o corpo social alargou-se consideravelmente, tornando-se mais complexo.

É com essa perspectiva que pretendemos fazer considerações acerca do artista no contexto urbano da Baixa Idade Média.

Até a metade do século XIII, para atender às necessidades artísticas, podia-se contar com as oficinas dos mosteiros; porém, depois desse momento, foram sendo requisitados os artesãos leigos que estavam à disposição nas cidades. Warnke (2001) evidencia essa nova situação quando comenta as necessidades artísticas da corte:

Quanto mais rotineira se tornava a necessidade de arte das cortes e quanto mais intensamente a atividade cultural das cortes resultava no desenvolvimento de uma cultura profana dominante fora da esfera da Igreja, tanto menos podia uma tal expansão artística ser suprida apenas pelos mosteiros. Assim a corte se voltou para os artistas itinerantes ou que estavam disponíveis nas cidades (WARNKE, 2001, p. 24).

Nesse cenário urbano, existiam duas formas distintas de artista: o da corte e o da corporação de ofício. Essa distinção foi uma consequência das mudanças que estavam ocorrendo na sociedade e refletiam significativamente no próprio estilo da arte.

Em momentos anteriores, os artistas podiam viajar de um lugar a outro sem nenhum questionamento sobre sua nacionalidade. Esse fato favoreceu o

surgimento de um estilo Internacional¹³ na arte, já que tanto os objetivos dos artistas da França, Itália, Alemanha e Borgonha quanto as formas de vida dos homens dessas regiões eram muito semelhantes: “A nobreza do período comungava os ideais da cavalaria; sua lealdade ao rei ou ao senhor feudal não implicava que se considerassem os paladinos de qualquer povo ou nação” (GOMBRICH, 2007, p.247).

Contudo, no final da Idade Média, com o fortalecimento das cidades, essa situação não era mais a mesma. Conforme o autor, cada cidade se orgulhava de sua posição no comércio e na indústria e os mercadores uniam-se contra os concorrentes estrangeiros. Da mesma maneira, os artistas organizavam-se em corporações. Duby (1993, p. 191) esclarece que “Depois de 1300, vê-se simplesmente alargar-se a organização a outros ofícios, particularmente o dos pintores”.

Para entender as corporações de ofício, nos apoiamos em Guizot (1838). Em suas pesquisas, o historiador francês relatou que, em momentos anteriores, os escravos fabricavam tudo o que seu proprietário necessitava e também o que poderia ser vendido àqueles que não tinham escravos. Com o decorrer dos tempos, essa indústria doméstica deixou de existir e surgiram os artesãos livres que fabricavam para o seu próprio consumo e para um determinado público:

Desde então, eles estavam constituídos em corporações, em corpos de ofícios, representados por alguns membros. A maior parte das corporações, cuja origem se costuma atribuir à Idade Média, remonta, sobretudo no sul da Gália e na Itália, ao mundo romano” (GUIZOT, 1838, p. 50).

Às corporações cabia garantir os direitos de seus membros, sendo fundamental assegurar mercado para seus produtos. Dentre outras funções, deveriam “[...] oferecer-lhes refugio, facilitar as deslocções de cidade em cidade, de construção para construção, e, por consequência, os encontros, a formação dos aprendizes, a difusão das receitas da técnica (DUBY 1993, p. 191). Entretanto, não era qualquer um que podia tornar-se membro das corporações.

¹³ “A Europa, ou, pelo menos, a Europa da Igreja latina, era ainda uma vasta unidade. Artistas e idéias circulavam livremente de um centro para o outro, e ninguém pensava em rejeitar uma realização por ser estrangeira”. O estilo que surgiu desse intercambio, em fins do século XIV, é conhecido entre os historiadores como ‘estilo Internacional’ (GOMBRICH, 2007, p. 215)

Gombrich (2007, p.248) esclarece que um artista, para ser admitido, deveria provar que tinha capacidade e que realmente era um mestre. “Era autorizado então a instalar uma oficina, a empregar aprendizes e a aceitar encomendas para retábulos, retratos, arcas pintadas, estandartes e brasões, ou qualquer outro trabalho do gênero”.

Pelo fato de zelar pelos seus membros, a corporação dificultava o trabalho dos artistas estrangeiros; apenas os mais famosos conseguiam, algumas vezes, viajar livremente. Assim, com o crescimento das cidades, o estilo Internacional foi o último difundido em toda a Europa. Desde então começaram a surgir as diferentes “escolas” de arte, ou seja, cada cidade ou região desenvolvia um estilo particular pelo qual os trabalhos eram identificados. Devemos lembrar que o termo escola não tem o mesmo sentido de hoje; naquela época não existiam escolas de arte. Quando um jovem se interessava pela arte, era colocado por seus pais como aprendiz de um mestre, junto de quem passava a viver, fazendo qualquer trabalho. Cuidava da preparação das cores e, gradualmente, ia fazendo pequenas e insignificantes pinturas, até ganhar a confiança e poder pintar um quadro todo, desde que esboçado pelo mestre.

A corte configurava-se como outra possibilidade para o artista e uma abertura profissional para o artesão. Os artistas da corte não sofriam as imposições que a cidade apresentava aos demais. Uma das obrigações que os artistas da cidade, assim como os demais cidadãos, tinham era a de pagar impostos. De acordo com Le Goff (2007, p. 153), foi nas cidades que se estabeleceu uma Europa de impostos, destinados às obras públicas. Ou seja, seu destino era “[...] financiar obras que chamaríamos de utilidade pública e que, de fato, no século XIII remetiam às doutrinas escolásticas que defendiam o bem comum. Infelizmente, esse mundo do imposto foi também, muito cedo, o da desigualdade e da injustiça”. Outro diferencial era que a corte não se opunha aos artistas estrangeiros, ao contrário das corporações, que tendiam a impor barreiras a novos membros.

As diferenças entre essas duas classes de artistas aumentam quando se trata das remunerações. Segundo Warnke (2001, p. 27), a Inglaterra e a França possuíam formas desenvolvidas de contratar e, conseqüentemente, remunerar os artistas que prestavam serviços à corte. Além de estes receberem uma renda

permanente, ainda tinham a chance de ampliá-la com um posto de camareiro, “[...] uma condição totalmente desconhecida para o artesão da cidade, que devia obter seus ganhos unicamente por meio do trabalho pago por peça executada”. Ao que parece, o posto de camareiro significava uma promoção para o pintor, elevando sua condição dentro da corte:

O título de camareiro (*valet de chambre*) parece inicialmente designar o grau de dignidade que se conferia ao novo “assalariado” na hierarquia dos servidores da corte. O pintor está situado no círculo dos servidores incumbidos do bem-estar pessoal do soberano; já o camareiro tinha acesso permanente ao soberano; também devia prestar juramento individual a ele (WARNKE, 2001, p. 26).

Nesse cenário, em que os artistas da corte ocupavam alguns postos que lhes garantiam uma posição invejável, de destaque em relação aos demais artistas, ia se estabelecendo uma espécie de rivalidade, ou seja, dificultava-se o intercâmbio entre a cidade e a corte. Esse fato pode ser atribuído a duas questões principais: a peste que ocasionou uma diminuição dos artesãos e a política que vinha traçando novos contornos às cidades.

As oficinas foram esvaziadas em razão da quantidade de mortes ocorridas em quase toda a Europa na segunda metade do século XIV. Esse fato é claro nas palavras de Duby (1993, p. 195): “As epidemias, e em primeiro lugar a peste negra de 1348-1350, dizimaram em certos lugares os grupos de artistas”.

As questões políticas também interferiam nas relações entre os artistas. As

[...] mudanças políticas nas cidades, através das quais as camadas médias obtinham influência política, de certo modo dificultavam as relações de intercâmbio entre as cidades e as cortes. Nas cidades, as corporações de artesãos estavam incorporadas à vida política. Nas cortes, no entanto, era acelerada a organização de seus próprios empreendimentos artísticos, na qual os postos mais altos de artistas da corte adquiriam contornos cada vez mais nítidos. Assim, do ponto de vista do artista, a corte e a cidade contrapunham-se de modo cada vez mais claro como esferas opostas de pensamento e de existência (WARNKE 2001, p. 38).

A presença do artista na corte tornou-se cada vez mais indispensável. Seguindo o exemplo da Igreja, que já se valia da arte para disseminar a doutrina

cristã, a corte o fazia para atender às necessidades laicas: “[...] para o povo simples, as coisas penetram mais rapidamente pelos olhos do que entra pelo ouvido” (WARNKE 2001, p. 318). Com essa intenção educacional, entendida também como política, os príncipes procuravam atrair para si a atenção e a lealdade dos súditos, o que os aproximava cada vez mais dos artistas.

Em consequência dessa aproximação, podem-se identificar outras funções atribuídas ao artista. Uma delas era a de acompanhante nas viagens do príncipe. Nesse caso, ele desempenhava duas funções: educativa para o príncipe, pois podia auxiliá-lo nos conhecimentos culturais de outros países, e a de divertimento. Esses aspectos ficam evidentes na carta que Francesco Gonzaga envia a seu pai, solicitando a companhia de dois artistas:

De Bolonha, onde penso ficar dois dias, vou seguir para as termas. Para um pouco de consolo e distração e para espantar o sono – o que é necessário nesses lugares – peço ao senhor que ordene a Andréa Mantegna e Malagise que viagem para lá e fiquem comigo. A Andréa eu gostaria de mostrar meus camafeus, estatuetas em bronze e belas antiguidades, sobre as quais poderemos conversar e discutir. Malagise, espero, vai me divertir com suas brincadeiras e cantos. Dessa forma, seria mais fácil para mim espantar o sono (WARNKE, 2001, p. 326).

Outra função normalmente desempenhada pelos artistas no final da Idade Média era a de retratista. Segundo Gombrich, foi a partir do século XIV que os mestres desenvolveram a arte do retrato. Antes desse período não existia o retrato, como o entendemos hoje: “[...] os artistas se contentavam em usar qualquer figura convencional de homem ou mulher e em escrever no quadro o nome da pessoa que ele pretendia representar” (GOMBRICH 2007, p. 214). Porém, quando a arte se voltou para a perfeição no registro da natureza, houve uma mudança no conceito de retrato, o que veio a atender ao desejo dos homens daquele momento. No começo do século XV, os indivíduos buscavam afirmação por meio da sua representação, de vivos e mortos. “O rosto dos que jazem deixa de ser convencional para se tornar ‘real’. Os retratos mais antigos impõem a figura dos poderosos: papas, reis, senhores e ricos burgueses; depois o retrato se democratiza” (LE GOFF, 2007, p. 255).

Nesse cenário em que viveu o artista da corte, não há registros de que Bosch tenha ocupado algum cargo efetivo. Como já foi afirmado, de acordo com

Bosing (2006), as poucas informações sobre a vida do pintor vêm dos documentos da Confraria de Nossa Senhora, que era uma associação de homens leigos e religiosos, para a qual Bosch prestou vários serviços, o que nos leva a pensar em Bosch como um artista prestador de serviços. De qualquer forma, conforme a escassa documentação, seus trabalhos eram destinados, principalmente, a uma instituição, no caso, uma instituição religiosa: a Confraria de Nossa Senhora.

Entretanto, existem muitas controvérsias a respeito do destino das obras de Bosch. Martindale ([s.d], p. 107) observa que “Não se acha suficientemente esclarecido para quem essas obras seriam originalmente destinadas, embora mais tarde, no século XVI, a obra de Bosch fosse admirada pelo rei Felipe II de Espanha”. Essa menção é encontrada também em Warnke (2001, p. 330), que relaciona o gosto exótico da corte com o fato de Bosch ter realizado uma encomenda a Felipe: “Em 1504, Felipe, O Belo, pagou um quadro do Juízo Final, de Hieronymus Bosch, que ‘ele fez terminar em sua residência, para seu nobre prazer’, um prazer do qual sabe-se que a corte espanhola partilhou”.

Essas informações deixam claro que, mesmo sem evidências de que Bosch tenha ocupado algum cargo na corte e que as poucas indicações a seu respeito nos informem que ele prestava serviços à Igreja de São João, ele não podia fugir da sociedade de seu tempo. Nesse momento, tendo em vista que a arte se relacionava com a corte e com as corporações de ofício, suas criações podem ter sido resultantes desses dois universos.

Em linhas gerais, podemos entender que a arte, como reflexo do posicionamento do homem diante de seu mundo, também é decorrente das instabilidades sociais. Assim, as crises da Baixa Idade Média contribuíram para a estruturação da arte renascentista. Nessa perspectiva, o artista pode ser entendido como um trabalhador a serviço da educação dos homens que constroem o processo de transformação social.

Nesse contexto de mudanças na organização social, o artista, seja o da corte ou o da corporação de ofício, representa a forma de pensar e agir de seus contemporâneos, a mentalidade coletiva de seu período. Sua obra é um registro da história e possibilita reconstruir, com a agregação de outros elementos, o imaginário desses homens. Nossas considerações fundamentam-se nas

observações de Duby de que mesmo o artista direcionando sua criação às exigências do patrocinador, pois a arte desse período foi predominante do mecenato:

O criador continua a ser, na verdade, o senhor dessa expressão. Ora, ele possuía a sua vida própria, que se desenvolvia independentemente de todas as servidões do mecenato. Há que insistir neste facto fundamental que coloca em estado de liberdade, em relação às estruturas sociais, o acto artístico, que explica que pintar, esculpir, edificar sejam, em todos os tempos, operações de descoberta, explorações, e contribuam dessa maneira, como a composição literária, a investigação científica, a reflexão do filósofo – e por vezes ultrapassando-as -, para impor ao publico dos amadores uma imagem renovada do mundo (DUBY, 1993, p. 194).

Bosch, como artista, expressa uma possibilidade de reflexão sobre a sociedade na transição da Idade Média para o Renascimento. Assim, passamos à tentativa de compreensão dessa possibilidade, ou seja, à análise das obras de Hieronymus Bosch.

4. O PECADO NA ARTE DE BOSCH

Ao mesmo tempo em que a angústia, diante da complexidade que é falar de Bosch, toma proporções indescritíveis, ela direciona nossa terceira abordagem. Quando nos propusemos a fazer uma pesquisa em História da Educação, entramos em um campo que, indiferentemente do objeto ou do recorte histórico, visa investigar a natureza humana. O que seria a natureza humana, sem as dúvidas, angústias, alegrias, anseios; sem esse constante embate interno das emoções? Dessa perspectiva, ponderemos, é impossível que em uma pesquisa, mesmo com toda sua cientificidade, não afluam as características humanas do pesquisador. Foram essas mesmas vivências humanas que tornaram possível que obras fabulosas ficassem para a posteridade e, mesmo sendo de séculos atrás, ainda nos pareçam tão atuais.

Iniciamos este capítulo com a afirmação de que a sociedade medieval se estruturou com base nas regras do Cristianismo. Na perspectiva cristã, Cristo veio à terra para purificar os homens do pecado original herdado de seus ancestrais, Adão e Eva. Para desenvolvermos essa questão, faz-se necessário, primeiramente, remontar ao conceito de pecado, o qual, conforme Tomás de Aquino, é um ato ou desejo contra as leis de Deus. A imperfeição humana, que seria a causa do ato que afasta o homem de Deus, é explicada no Livro do Gênesis: a fraqueza da alma faz com que o homem desobedeça e não ouça a advertência de Deus para que ele não coma o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Assim, o homem deve lutar contra sua tendência natural de pecar e a vida terrena é o local onde essa batalha deve ser travada. Dessa forma, o pecado pode ser entendido como um preceito para o comportamento do homem, em face das determinações da organização da sociedade medieval. “O Cristianismo colocou o pecado no centro de sua teologia, coisa que não tinham feito religiões e filosofias da antiguidade greco-romana” (DELUMEAU 2003, p. 357).

Para discutir a representação do pecado na obra de Bosch, optamos pelo quadro *Os Sete Pecados Mortais e o Quatro Novíssimos do Homem*. O fio condutor da análise tem como premissa que Bosch, como representante da época

de declínio da Idade Média, materializava em sua arte as preocupações de sua época com a questão do pecado.

Para a Igreja Católica, os pecados humanos estão divididos em dois grupos: os que as confissões e, conseqüentemente, as penitências podem conduzir ao perdão, e aqueles, denominados de capitais, que levam à condenação da alma. Nossa atenção é destinada ao segundo grupo, já que, dos sete pecados capitais, Bosch mostra uma tendência em representar a gula e a luxúria. Bosing (2006) elucida que, durante o século XV, combatiam-se muito esses dois pecados, que eram entendidos como os mais corriqueiros nos conventos. Essa informação de Bosing pode ser relacionada com o que afirma Huizinga acerca da contradição que permeava a vida religiosa nesse período. O desprezo declarado pelo clero e suas conseqüências são descritos pelo autor da seguinte forma:

A mundanidade dos mais categorizados membros do clero e a deterioração dos de mais baixo grau fizeram o resto. Daqui provinha que os nobres, os burgueses e os vilões tivessem desde há muito alimentado esse ódio com sarcasmo dirigido aos monges incontinentes e aos padres beberrões [...] Nunca o povo cansava de ouvir criticar os vícios do clero (HUIZINGA 19--., p. 186).

Assim, assumindo que o termo incontinente tem o sentido de uma fraqueza do espírito para controlar o desejo de prazer, entendemos que Bosch trazia em suas composições as questões sociais de seu tempo. Com base nesse conceito e relacionando-o ao sentido de que a reflexão sobre os pecados era uma forma de educação moralizadora e direcionadora das ações dos homens, apresentamos, em um segundo momento, a proposta de abordar esses dois pecados por meio da análise das obras *A Nave dos Loucos* e na *Alegoria a Gula e a Luxúria*.

4.1. OS SETE PECADOS MORTAIS E OS QUATRO NOVÍSSIMOS DO HOMEM REFLETINDO OS CONCEITOS DE PECADO NO FINAL DA IDADE MÉDIA

O espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos. O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo (FERREIRA 2008, p. 68).

Assim como um espelho que possibilita aos homens conhecer a si mesmos pelo reflexo idêntico da realidade externa, as obras de Bosch cumprem o papel de refletir o interior dos homens. Contrariamente às águas do rio que levou Narciso ao seu fim porque este se deixou deslumbrar por sua beleza externa, Bosch parece ter-se orientado pela finalidade de conduzir os homens à salvação, mostrando a feiúra de suas almas, as quais estão sempre propensas ao terror do pecado. Verificamos que a contradição é a estrutura educativa preponderante nas obras do pintor: espelhando o interior do homem, ele poderia conduzir sua sociedade a uma educação moral.

Essa interpretação das criações de Bosch é uma decorrência do que pudemos verificar no capítulo anterior, pois ele foi, sem dúvida, criador de um legado de obras que produz inquietações naqueles que tentam decifrá-las. Isso ocorre principalmente por causa das poucas informações a seu respeito. Ao mesmo tempo em que isto dificulta a reconstrução de sua contextualização, torna o trabalho fascinante pelas múltiplas possibilidades de interpretação que sua obra nos oferece. Assim, considerando essas possibilidades, expressamos como o mundo de Bosch nos chega e como entendemos suas obras. Em consonância com vários autores, como Bosing (2006), Gombrich (2007), Cruz (2004), para os quais os quadros de Bosch são traduções visuais da mentalidade do homem do final da Idade Média, vemos em suas obras o reflexo das expectativas e angústias de um período de transição.

Segundo Huizinga (19-- , p. 159), havia, nesse momento, a tendência de materializar o pensamento em imagens: “O espírito da Idade Média, ainda plástico e ingênuo, anseia por dar forma concreta a todas as concepções. Cada pensamento procura expressão numa imagem [...]”. Assim, essa atmosfera em que Bosch vivia levou-o a concretizar em suas imagens um espelho: “espelho da alma humana”.

É o que pode ser observado nas várias obras de Bosch, dentre as quais destacamos os *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*. Esse quadro, que atualmente está exposto no Museu do Prado, em Madri, é considerado por Leite como a única pintura em um móvel na história da pintura dos Países Baixos. Como já mencionado anteriormente, pouco se sabe sobre as obras de Bosch. Esta, especificamente, de acordo com Mazzolenis (1997, p.3),

pertence “[...] evidentemente à juventude do artista, como o painel de Os Sete Pecados Capitais, que Felipe II guardou em seu quarto [...]”. De acordo com as informações de Leite (2010), a pintura de Bosch foi para o Escorial, na Espanha, em torno de 1574, a mando de Felipe II. Mazzolenis (1997) situa sua elaboração no ano de 1475, mas Bosing, em razão de algumas características, como as cores claras e brilhantes e seus contornos escuros, afirma que esse foi um trabalho do início da carreira de Bosch. Posteriormente, ele mesmo menciona estudos que comprovam que o tampo de mesa pertence à fase intermediária do pintor.

[...] se ter comprovado que os trajes apresentavam certos pormenores que só se tornaram moda por volta de 1490. Por isso, é muito provável que este tampo de mesa seja um trabalho de oficina proveniente do período intermediário da arte de Bosch que durou cerca de 1485 a cerca de 1500 (BOSING, 2006, p. 26)

Bosing, ao comentar o quadro dos sete pecados, chama a atenção para a disposição dos pecados capitais em círculo, o qual é comparado ao olho de Deus:

[...] de cuja pupila Cristo se ergue do sarcófago mostrando as chagas ao observador. À volta da pupila estão escritas as palavras: ‘Cave cave deus videt’ – ‘Cuidado, cuidado, o senhor vê’; mas o que Deus vê reflete-se no círculo exterior.

Dessa forma, fica evidente que sua obra pode ser compreendida como um espelho. Bosch organiza, de forma inédita, um conteúdo muito aceito no final da Idade Média: “[...] a comparação da divindade a um espelho é um tema bastante frequente da literatura medieval” (BOSING 2004, p. 26). Um exemplo é o das obras literárias denominadas ‘espelho de príncipe’ que tinham a finalidade de refletir a conduta virtuosa que o governante deveria ter. Da mesma maneira como os espelhos de príncipes visavam educar pela contemplação de um modelo de comportamento virtuoso, as obras de Bosch educariam refletindo o pecado, uma conduta a ser combatida pelos homens.

O fato de interpretarmos as obras de Bosch como um espelho significa compreendê-las como uma forma de conhecimento. Para Chevalier (2003, p. 393),

Speculum (espelho) deu nome à **especulação**: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho Sidus (estrela) deu igualmente **consideração**, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento (grifo do autor).

Após ter explicitado a origem da relação do espelho e do conhecimento, o mesmo autor continua questionando o quê o espelho reflete; sua resposta é: “A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]” (CHEVALIER, 2003, p. 393). Portanto, o espelho pode levar o homem à sabedoria pelo conhecimento de si mesmo, pela observação da reprodução fiel da imagem.



Figura 2: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

Entretanto, não podemos nos esquecer de que o espelho, ao mesmo tempo em que reflete uma imagem fiel, o faz de forma invertida. Assim, as pinturas de Bosch, ao invés de refletir um comportamento virtuoso, como nos 'espelhos de príncipes', expunha a fragilidade do homem que estava sempre propenso a pecar. Ou seja, suas criações agiam como uma forma de direcionar à virtude pela exposição do vício, uma educação pela contradição.

Bosing (2006) afirma que "É de supor que o tampo de mesa do Prado servia de incentivo à meditação, nomeadamente, ao exame de consciência intensivo que todos os bons cristãos deveriam fazer antes da confissão". O exame de consciência era muito incentivado nesse período: "No curso da história cristã, exame de consciência de um lado, severidade para com o homem e o mundo de outro lado, apoiaram-se um no outro, reforçaram um o outro" (DELUMEAU 2003, p.19). Portanto, ao observarmos a pintura de Bosch, a qual originalmente constituía o tampo de uma mesa e assim condicionava quem se sentava à sua frente a observá-la, podemos compreender o que leva Bosing a elaborar o pensamento de que o pintor propiciou o exame de consciência. Contudo, existem algumas questões intrigantes quando pensamos na pintura de Bosch na estrutura de uma mesa. Sua dimensão é de 120 x 150 cm, o que nos leva a supor uma mesa que comportaria em torno de seis pessoas, mas não podemos afirmar se era uma mesa com a finalidade de uso ou apenas decorativa. Supondo que pessoas se sentavam diante da mesa, essas não tinham a visão total da pintura. Apenas alguns pecados ficavam confortavelmente ao alcance dos olhos, portanto a reflexão ocorria por partes, diferentemente de quando olhamos a pintura em forma de quadro, que se destina a uma parede. É em função de questões como essa que a arte de Bosch faz jus as indicações daqueles que já a estudaram e a classifica como indecifrável até a atualidade.

A obra é composta de elementos que abarcavam a vida do homem medieval: a religião representada pela imagem de Cristo e os sete pecados capitais que permeiam a vida terrena e a vida após a morte, simbolizada pelos

quatro novíssimos do homem¹⁴ - a Morte, o Juízo Final, o Céu e o Inferno. Assim, a mente do homem esta refletida em uma mesa.

Além de o tampo da mesa ser entendido como um espelho, a pintura que nele se contém é organizada em círculos. Em um pequeno círculo no centro, encontra-se Cristo; à sua volta, os sete pecados capitais formam um círculo maior em torno do central e, nos cantos da mesa, o círculo da morte, o do Juízo Final, o do Céu e o do Inferno. Essa disposição dos pecados não era inédita, acredita-se que essa formação representa os pecados abarcando toda a extensão do mundo. Os pecados estão unidos em um círculo evidenciando o centro, Cristo, que pode ser entendido como o ponto central, simbolizando a origem e o fim. Chevalier explica a simbologia do círculo, mas para isso também relaciona o significado do ponto, como podemos verificar no seguinte excerto:

Em primeiro lugar, o círculo é um ponto estendido; participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, **ausência de divisão ou divisão**... O círculo pode ainda simbolizar não mais as perfeições ocultas do ponto primordial, mas os efeitos criados; noutras palavras, pode simbolizar o mundo, quando distingue de seu principio [...] (CHEVALIER 2003, p. 250).

Assim, na pintura de Bosch, Deus, representado pelo filho, prevalece como o ponto de origem do mundo, o qual está perfeitamente circundado pelas imperfeições humanas. Essa imagem central da pintura reforça o pensamento do homem pecador, impuro, pois Cristo, “[.] pelo seu calvário, sua agonia e sua crucificação, [...] representa as consequências do pecado, das paixões, da perversão da natureza humana” (CHEVALIER 2003, p. 304). Referindo-se especificamente ao ponto, o autor interpreta-o também como fim de todas as coisas. O homem origina-se do centro e a ele deve retornar.

Podemos verificar a exploração de todos esses símbolos em outras obras de Bosch, a exemplo da vista exterior de *São João em Patmos* (Fig. 3), que está organizada de forma muito parecida com *Os Sete Pecados Mortais* e *o Quatro Novíssimos do Homem* (Fig. 2). Em *São João em Patmos*, Bosch coloca a Paixão

¹⁴ Essas quatro pinturas não serão discutidas neste momento, pois, além de serem temas de grande complexidade, sua abordagem fugiria de nossa delimitação, que se restringe aos pecados capitais.

de Cristo no círculo externo e a salvação no círculo central, onde se observa um pelicano. A respeito dessa figura, Bosing (2006, p. 81) esclarece “[...] que se dizia alimentar a sua cria com o sangue do seu próprio coração, era um símbolo tradicional da Eucaristia”. Além de Bosing, Chevalier (2003, p. 705) também mostra o pelicano como símbolo de Cristo, mas apresentando outra explicação para essa simbologia.



Figura 3: João em Patmos (vista exterior)

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Scenes_from_the_Passion_\(full\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Scenes_from_the_Passion_(full).jpg)

[...] Antigamente se fez do pelicano, pássaro aquático, sob o falso pretexto de que ele alimentava os filhotes com a própria carne e com o próprio sangue, um símbolo do amor paternal. Por essa razão, a iconografia cristã fez dele um símbolo de Cristo; mas existe para isso uma outra razão mais profunda. Símbolo da *natureza úmida* que, segundo a física antiga, desaparecia sob o efeito do calor solar e renascia no inverno, o pelicano foi tido como figura do sacrifício de Cristo e Lázaro. É por isso que sua imagem às vezes equivale à fênix. O simbolismo ligado ao Cristo também se funda na chaga do coração de onde manam sangue e água, bebidas da vida: *Desperta, cristão morto, escreve Silesius, vê, nosso Pelicano te rega com seu sangue e com a água do seu coração. Se a recebes bem...estarás em um instante vivo e salvo* (DEVA¹⁵).

Assim, a vista externa de *João em Patmos* é mais uma obra que nos ajuda a entender a arte de Bosch como um reflexo da mentalidade do homem do final da Idade Média.

O sentimento geral de insegurança causado pelas guerras, pela ameaça das campanhas dos malfeitores, pela falta de confiança na justiça, era ainda por cima agravado pela obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do inferno, das bruxas e dos demônios. O pano de fundo de todos os modos de vida parecia negro. Por toda a parte as chamas do ódio se alteiam e a injustiça reina. Satã cobre com as suas asas sombrias a Terra triste (HUIZINGA 19--., p. 30).

A aproximação do dia do Juízo Final, que obcecava a todos porque, nesse momento, cada qual seria julgado de acordo com seus atos, era um fator que contribuía para a propagação do tema dos sete pecados capitais. “Certamente a humanidade nova resgatada pelo sacrifício de Jesus só atingira sua plena estatura no final dos tempos” (DELUMEAU 2003, p. 24).

Além do tampo de mesa, é provável que Bosch tenha pintado outra obra com a mesma temática e que deve ter-se perdido, a exemplo de muitas outras de suas criações. A imagem a que estamos nos referindo é intitulada *Os sete pecados numa pele do globo terrestre* (fig. 4) e sua reprodução foi encontrada apenas na tradução de Cruz (2004), embora Leite (2010) afirme que ela aparece também na biografia do pintor de Howard Daniel, em 1947. Cruz (2004) não faz

¹⁵ Chevalier apresenta as referências por meio de siglas, as quais são compostas por quatro letras: as três primeiras letras indicam o autor e a quarta é referente a uma das palavras principais do título. Nesse caso a referência é: DEVOUCOUX Mgr., *Études d'archeologie traditionnelle, in Ét. trad.*, Paris, 1952-1957.

nenhum comentário da obra, que afirma ser de autoria de Bosch, nem de sua cronologia; a pintura é apenas reproduzida, assim como as demais pinturas de Bosch que se encontram no livro.

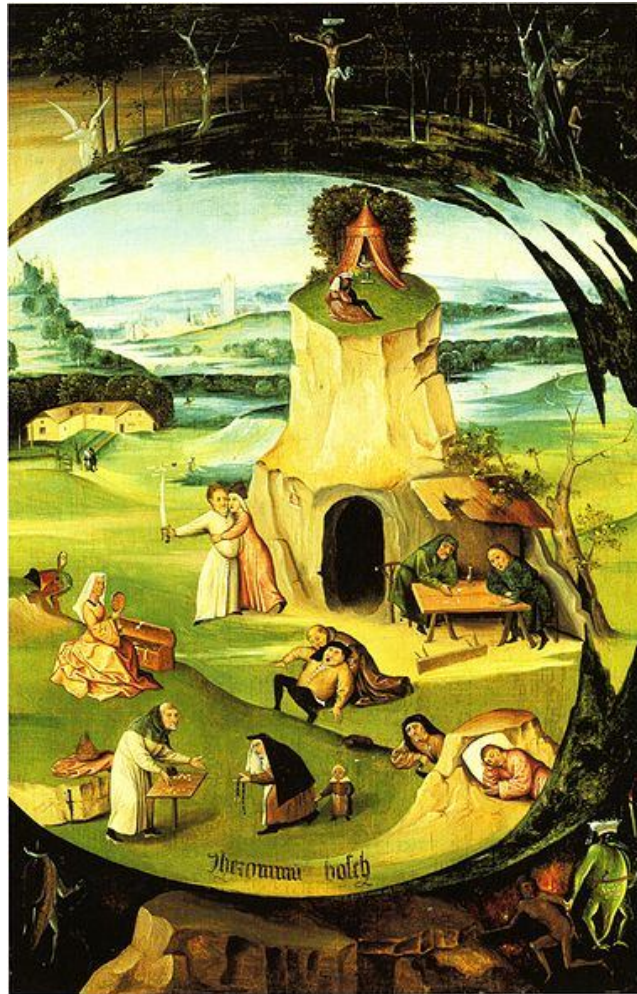


Figura 4: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

Sobre essa imagem, Leite (2010)¹⁶ informa que é uma reprodução do original de Bosch e que “Alias, por incrível coincidência, quando eu dirigia o Museu Nacional de Belas Artes, entre 1961 e 1964, essa obra me foi oferecida por 220 mil libras, e não a comprei justamente por não constar em nenhum dos principais livros sobre Bosch”. A respeito da indicação de que a obra *Os sete*

¹⁶ As informações sobre a pintura *Os Sete Pecados Mortais numa Pele do Globo Terrestre* foram concedidas pelo professor de História da Arte da Unicamp, José Roberto Teixeira Leite, e autor do Livro *Jheronimus Bosch* por correio eletrônico em 13/01/2010.

pecados mortais numa pele do globo terrestre não é original de Bosch, Leite (1956) menciona que não faltaram artistas que copiaram os símbolos de Bosch como “Narra aliás Guevara, e após ele Cean Bermudez, em seu ‘Dicionário Histórico’, que certo pintor tanto apreciava a obra de Jheronimus Bosch, que não satisfeito de copiar-lhe os motivos, assinava suas telas com o próprio nome do Mestre”. O autor ainda cita nomes como Cornelius Massays, Crable e Vebeek, Hendrik Met de Bles e Jan Mandyn como imitadores de Bosch. As imitações se intensificaram a partir de 1550, quando a popularidade de Bosch aumentou, especialmente na Espanha.

Uma enorme e rica clientela, ávida de obras do artista, suscita o aparecimento não só dos citados imitadores, como também o de grandes copistas, entre os quais se podem citar Lucas Cranach e Patinir, além de incrementar a difusão dos desenhos de Bosch, através das gravuras de Alaert du Hamel, Hieronymus Cock e outros artistas (LEITE 1956, p. 60-61).

Atualmente, por meio de métodos laboratoriais, muitos pesquisadores tentam comprovar a autenticidade das obras de arte, como ocorreu com a obra de Bosch *A Tentação de Santo Antão*¹⁷. Contudo, já que não podemos precisar a autenticidade de todas as obras de Bosch, aceitaremos a indicação de Cruz (2004), que coloca a obra *Os sete pecados mortais numa pele do globo* ao lado das demais obras do pintor. Nessa pintura, a representação dos pecados é muito semelhante à de *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, como podemos verificar na figura 4.

Assim, com a finalidade de entender como o pecado se apresentava na mente do homem do final da Idade Média, procuramos verificar como cada pecado capital foi expresso na obra os *Sete Pecados Mortais e os quatro Novíssimos do Homem* (fig. 2). Para fazer um contraponto com essa obra, teceremos alguns comentários a respeito de *Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre* (fig. 4). A opção em adotar as duas obras fundamenta-se nas indicações metodológicas dos autores que trabalham como fontes imagéticas.

¹⁷ Esta obra, que se encontra no MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, passou por uma perícia para comprovar os créditos conferidos a Hieronymus Bosch e obteve um resultado positivo. O resultado completo da pesquisa que foi desenvolvida por Sandra Hitner pode ser encontrado em: <http://www.periciaemobrasdearte.com.br/bosch/bosch.pdf>

Para eles, essa forma de análise comparativa pode conduzir à reflexões mais precisas.

Quanto ao sentido de pecado para o homem medievo, procuramos a fundamentação em Tomás de Aquino¹⁸ (2004, p. 89-90). Inspirado na ética grega, essa grande autoridade sistematizou os princípios filosóficos acerca dos pecados, como comprova Delumeau na seguinte passagem:

De Santo agostinho a Lutero e a Pascal, passando por São Gregório (+ 604), ele também 'um mestre na ciência do pecado', Hugles de Saint-Victor (+1141), Abelardo (+ 1142), Pierre Lombard (+ 1164), os Padres do Concílio de Trento e os neo-escolásticos dos séculos 16 e 17, a meditação cristã não cessou de interrogar-se sobre o pecado, de precisar a sua definição e medir o seu alcance. Mas a Santo Tomás de Aquino cabe o mérito da reflexão mais serena e mais ampla tentada na Idade Média sobre essa questão. Ela ocupa uma parte notável da *Suma teológica*. Além disso, o *De Malo* é inteiramente consagrado ao mesmo assunto. Santo Tomás esclarece a noção filosófica de pecado que todo o homem pode elaborar sem recorrer a Deus. Como os filósofos antigos, Santo Tomás pensa que a vontade só deseja o bem real ou aparente. Mas ele integra essa convicção dentro de um esquema cristão. O pecado é certamente contrário às regras da razão (DELUMEAU 2003, p. 362)

Devido às informações de Delumeau, que confere a Tomás Aquino a autoridade nos estudos do pecado na Idade Média, adotamos, como premissa para nossas reflexões, o pensamento tomista de que “[...] o desejo de conhecer é natural ao homem, e tender ao conhecimento de acordo com os ditames da reta razão é virtuosismo e louvável: ir além dessa regra é pecado da *curiositas*, ficar aquém dela é pecado da negligência”. Portanto, o princípio para o homem não pecar está na razão. Todos os atos realizados de forma comedida não se caracterizam como pecado, o que o leva a este estado é o excesso, o qual se dá pela falta de consciência ou razão. Como a sociedade se encontrava em um momento de transição, havia a necessidade de uma retomada de consciência.

A nosso ver, a obra de Bosch vem atender a essa necessidade de conscientização, ou seja, a de que os atos do homem não sejam desmedidos a

¹⁸ As citações de Tomás de Aquino são retiradas da obra *Sobre o ensino (De magistro)*, *Os Sete pecados capitais*, que foi traduzida por Lauand. Por isso, optamos por usar como indicação de referência o ano de 2004, que é o ano de publicação dessa obra.

ponto de atentar contra o bem social. Isso está em conformidade com Oliveira (2004), para quem a reflexão acerca do pecado em Tomas de Aquino tem como eixo central o bem comum: “[...] a questão que se coloca para Aquino é a defesa do bem comum, ou seja, toda prática humana que se reverte em favor do bem comum não pode ser considerada pecado” (OLIVEIRA 2004, p. 98).

O fato evidenciado em Tomás de Aquino, de que o homem pode ser virtuoso ou pecador como consequência de sua razão, e a pintura de Bosch, cuja função de meditação poderia influir nas ações humanas - como um processo de educação -, levam-nos a uma outra questão característica daquele período de transição: o homem passa a assumir a responsabilidade pelos seus atos. Como a razão levaria os homens a escolher suas ações e seus caminhos, uma educação que a valorizasse seria fundamental para as escolhas comportamentais. Nesse momento, Deus continua a ser o centro, mas o homem, pela sua razão, é senhor de seu destino. Esse novo entendimento pode ser verificado no tampo de mesa em que Bosch coloca Cristo no centro da pintura, de onde tudo vê. Ou seja, a pintura pode levar o homem medieval a refletir sobre seus atos, em face da ideia de que a justiça divina, que tudo vê, julgará as ações do homem, que, por meio da razão, pode ser virtuoso ou pecador.



Figura 5: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem (detalhe: Ira)

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deathly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

Bosch pinta o homem, cuja ausência da razão o torna pecador e, para enfatizar seus pecados, acompanha cada imagem com os respectivos nomes em latim. Acredita-se que a inscrição seria desnecessária, pois as próprias representações nos remetem a cada pecado, a exemplo da ira (fig.5), que aparece na parte inferior do painel.

O pecado da ira é expresso por Bosch em um ambiente externo; ao fundo, encontra-se uma casa, e as árvores que compõem a ambientação indicam que a cena se passa no campo. Em primeiro plano, observamos dois homens em situação de luta, os quais, devidamente armados, têm expressões faciais e corporais que indicam discórdia. Um dos homens que se encontra em posição de ataque é contido por uma mulher, mas o cenário composto por objetos espalhados pelo chão indica a ocorrência de um combate.



Figura 6: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre (ira)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

Em um detalhe da obra *Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre* (fig. 6) podemos verificar que a representação da ira é organizada com a mesma lógica. Temos um homem com uma espada, demonstrando estar irado e prestes a realizar uma ação instigada pela irracionalidade; uma mulher procura

impedir esse ato. As brigas e desavenças são, em geral, entendidas como consequência de um estado de ira, que vem acompanhado de um sentimento do mal. Contudo, Lauand (2004), discutindo o pensamento de Tomás de Aquino, afirma que o fato de uma pessoa irar-se é uma expressão natural de defesa do ser humano para combater as injustiças.

Diante dessa dupla possibilidade de entender a ira, destacamos a espada, figura que aparece tanto no tampo de mesa como nos *Sete Pecados mortais numa pele do globo terrestre*. Os dois homens que representam a ira, em ambas as imagens, estão empunhando uma espada com um gesto de ataque, o que, segundo Chevalier (2003, p. 392), é

[...] símbolo do **estado militar** e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, torna-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça (grifo do autor).

Assim, com base na explicação de Chevalier, podemos considerar que, como símbolo de poder, a espada é portadora de duplo significado, um positivo e um negativo. Por isso, retomamos a discussão de Tomás de Aquino acerca da ira, mencionando a existência de uma diferença de pensamento entre os estóicos e os peripatéticos. Os primeiros defendem que toda a ira é má, já os segundos têm opinião contrária. Tomás se posiciona da seguinte maneira:

Ora, se atentamos à realidade, diremos que a ira é um movimento do apetite sensitivo e esse movimento pode ser regulado pela razão e enquanto segue o juízo da razão, põe-se a serviço dela para sua pronta execução. E como a condição da natureza humana exige que o apetite sensitivo seja movido pela razão, é necessário afirmar, como os peripatéticos, que algumas iras são boas e virtuosas (TOMAS DE AQUINO 2004, p. 98).

Assim, de acordo com o pensamento de Tomás de Aquino (2004, p. 99), a ira torna-se pecado capital quando, “[...] por tomar vingança, se cometam muitas ações fora da ordem moral e, assim, a ira é vício capital”. Dessa forma, considerando a ambiguidade de compreensão a respeito da ira, retomamos o duplo significado da espada exposto por Chevalier: além de significar poder, ela

também simboliza a guerra santa¹⁹, o que, para o autor, é, antes de tudo, expressão de uma guerra interior.

Bosch, portanto, instiga-nos a refletir acerca da guerra interna que o homem deve travar constantemente para conter sua natureza, ou seja, para regular, pela razão, suas ações ao ponto de a ira não se tornar um vício capital. Delumeau (2003, p. 9) nos auxilia a estabelecer essa analogia com a guerra interna ao mencionar que a partir do século XIV criou-se uma doença do escrúpulo: “Uma angustia global, que se fragmentava em medos ‘nomeados’, descobriu um novo inimigo em cada um dos habitantes da cidade assediada; e um novo medo: o medo de si mesmo”. Dessa forma, o homem que deve lutar para manter a razão é representado por Bosch com uma mesa sobre sua cabeça. O chapéu, cujo significado se relaciona ao pensamento, está jogado, distante do homem, que o substitui pela mesa com formato afunilado. O funil, que, para Leite (1956), é um símbolo usado por Bosch com significado demoníaco, pode ter dado forma à mesa para indicar que o mal domina a ação quando não há razão. Em situação similar encontra-se o outro homem; observamos em sua mão esquerda uma jarra que normalmente é usada para indicar a embriaguez e, conseqüentemente, a falta de razão.

Entendendo que, nas obras de Bosch nada é casual, confrontamos as duas imagens da ira e observamos que os dois homens irados (fig. 5 e fig. 6) vestem roupas com tonalidades claras, quase brancas, e são contidos por mulheres, que vestem roupas também da mesma cor.

Com relação à primeira observação acerca da cor das roupas dos homens, podemos entender que, já que o estado da ira, como vimos, não é necessariamente negativo, mas é resultante da falta de razão, o branco, pelo fato de, na verdade, ser a ausência de cor, pode estar representando um estado de neutralidade.

O homem é chamado à consciência, saindo assim da neutralidade, por uma mulher, que, na cena, exerce uma função intercessora. Essa função exercida pela mulher nos remete às reflexões de Perrot (2008, p. 64) que, ao falar da história das mulheres, menciona que a “Virgem é rainha e mãe da Igreja

¹⁹ A doutrina pregada por Cristo fundava-se na paz, portanto, a guerra e o derramamento de sangue era contra a filosofia cristã. A guerra só era aceita pela Igreja quando sua finalidade era de combater os infiéis, ou seja, a guerra santa.

Medieval, mediadora, protetora. ‘No século XIII, Deus mudou de sexo’, escreve Michelet. As virgens das catedrais e das igrejas transmitem essa presença pacificadora [...]”. Ambas as mulheres vestem um vestido de cor avermelhada. O significado da cor vermelha varia conforme a tonalidade. Lurie (1997, p. 209) nos informa que “Tons mais suaves de vermelho, do rosa ao salmão, parecem se relacionar às afeições”. Sendo a palavra afeição derivado da palavra afeto, podemos entender que essas mulheres cultivam um sentimento de carinho, amizade ou amor por esses homens e, dessa forma, tentam protegê-los, impedindo que cometam, em momento de desatino, ações pecaminosas.

Prosseguindo no círculo dos pecados, no sentido anti-horário, encontramos a soberba (fig. 7), que é expressa por uma cena principal, na qual uma mulher contempla-se diante de um espelho. Seus gestos indicam que ela está preocupada em arrumar um ornamento, um chapéu. O chapéu, dentre seus vários significados, pode corresponder a um acessório que indica altivez, como nos mostra Chevalier (2003, p. 232), que o relaciona a “[...] coroa, signo do poder, da soberania [...]”. De forma semelhante a Chevalier, Calanca (2008) apresenta o chapéu como um acessório que fazia parte do costume de se vestir no final da Idade Média e representava autoridade.

Com base nessas informações iniciais, podemos entender que a ideia central da pintura da soberba é a valorização excessiva da aparência, que se relaciona ao desejo de superioridade. Conforme a própria definição apresentada por Tomás de Aquino (2004, p. 80): “[...] o excesso é o vício da soberba [*superbia*], que, como o próprio nome indica, é superar [*superbire*], a própria medida no desejo de superioridade”. Esse pecado é entendido como uma raiz de outros pecados. Por esse fato, Lauand (2004) explica que a soberba é, para Tomás de Aquino, um pecado ‘megacapital’, portando ele deixa fora da série dos pecados capitais, preferindo colocar a vaidade, por ser o mais próximo da soberba.

[...] a soberba geralmente considerada como a mãe de todos os pecados e, em dependência dela, se situam os sete vícios capitais, dentre os quais a vaidade é o que lhe é mais próximo: pois esta visa manifestar a excelência pretendida pela soberba e, portanto, todas as filhas da vaidade têm afinidade com a soberba (De malo 9,3 ad 1 apud LAUAND 2004,p. 68)



Figura 7: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem (detalhe: Soberba)

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

De acordo com Tomás de Aquino (2004, p. 83), a vaidade está ligada à glória, ou melhor, à vanglória. Por sua vez, a glória se relaciona ao esplendor da evidência, que proporciona a alguma coisa notoriedade e brilho “[...] assim, a glória implica uma certa manifestação de alguém no bem. Quando porém, o que se manifesta é o mal, aí não se trata de glória, mas de ignomínia”. Por meio das reflexões apresentadas por Tomás de Aquino, podemos entender que o pecado da vaidade se concretiza quando alguém manifesta seus bens sem que o seja com um fim útil, para o bem comum, mas sim, pelo prazer de tornar públicas sua excelência, suas posses, sua beleza aparente.

Bosch constrói a representação do conceito de soberba pela vaidade. Compõe um cenário que compartilha a ostentação de uma boa aparência pessoal e de um ambiente requintado, muito bem ornamentado, composto por moveis e

objetos compatíveis, com o gosto pela riqueza que o período da Baixa Idade Media cultivava. Podemos observar a presença de um vaso com flores, vários objetos sobre um armário, cujos detalhes não podem ser visualizados em sua totalidade porque a mulher está em sua frente. No entanto, é possível visualizar que possui um alto padrão de acabamento. O conjunto desses detalhes imprime beleza a todo o ambiente.

Essa minuciosa descrição remete-nos à discussão realizada anteriormente acerca das características da arte nesse período, lembrando que Jan Van Eyck foi o artista flamengo que mais se destacou na arte de detalhar o real. Dessa forma, Bosch, em consonância com as características da arte de seu tempo, consegue fazer uma descrição pormenorizada de um requintado ambiente e proporciona a compreensão de uma situação de contemplação e ostentação da beleza e da riqueza.

Além da ambientação, Bosch fornece outros indicadores do pecado, os quais podem ser verificados pelo exame pormenorizado de alguns recortes de cena. Começamos pela composição do primeiro plano: uma mulher que se contempla em frente ao espelho. O espelho, por si só, é um objeto relacionado com a vaidade, pois possibilita ao homem a admiração do seu próprio reflexo. Em *Os sete Pecados Mortais e os quatro novíssimos do homem* (fig.7), a ação da contemplação é conduzida por um demônio que, ao segurar o espelho para que a mulher se olhe, personifica a presença do mal e reforça a ideia de que, quando o homem esta focando apenas os interesses terrenos, ele transgride os limites da razão, caminho que leva ao pecado.

Conforme Chevalier (2003, p. 337), o diabo tem por objetivo tirar do homem a graça de Deus para dominá-lo e, assim, simboliza “[...] as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz”.

Na pintura, a mulher, conduzida pelo demônio, encontra-se imersa em seu pecado e não submete suas vontades à razão, que poderia levá-la a uma atitude mais comedida. Essa falta de razão pode ser relacionada ao adorno que ela contempla no espelho: o chapéu. Este, para Chevalier, também pode ser

relacionado com o pensamento, que, no caso, se deixa conduzir pela vaidade até atingir o pecado da soberba.

O personagem que sustenta toda essa ação, o demônio, fornece-nos ainda outra reflexão, que se relaciona com sua aparência. Seu rosto tem um formato muito semelhante ao de um lobo ou raposa. O focinho, muito alongado, e os dentes, bem visíveis, são muito semelhantes aos desses animais, levando-nos a estabelecer essa identificação.

Ao associarmos a aparência do demônio com a do lobo, o que nos parece mais adequado, tomamos um animal que também tem um simbolismo dúbio, positivo e negativo. Segundo Chevalier, a simbologia positiva do lobo decorre do fato de que ele enxerga à noite e, assim, pode ser símbolo de luz. Contudo, esse animal tem também um aspecto infernal, que “Parece ter ficado dominante no folclore europeu, como atesta, por exemplo, o conto do *Chapeuzinho Vermelho*” (CHEVALIER 2003, p. 556). O autor fornece-nos ainda outra indicação da ligação do animal com o mal: é com a pele de lobo que se reveste o senhor dos Infernos: Hades. Assim, Bosch coloca na cena um demônio com a aparência de um lobo, que instiga o pecado da vaidade, e destaca-o ainda mais com um ornamento de cabeça, que, como já foi mencionado, era compatível com o padrão de beleza da época.

Por outro lado, se quisermos associar a aparência do demônio com a da raposa, a reflexão não segue caminhos contraditórios, pois esse animal simboliza esperteza e audácia, embora seja, ao mesmo tempo, um animal medroso e destruidor. Isso representaria as contradições humanas, como podemos verificar nas palavras de Chevalier (2003, p. 770): “Refletindo como um espelho as contradições humanas, a raposa poderia ser considerada como um duplo da consciência humana”.

Continuando a análise, observamos, em segundo plano, um personagem dentro de outro cômodo da casa, do lado direito da imagem ao fundo de uma porta. A luminosidade desse cômodo é muito fraca, pois, para clarear a cena, Bosch utiliza apenas um fogo aceso próximo ao chão e uma vela na parede logo acima, na mesma direção. Essa parede, que não está completa nesse cenário, pode ser mais bem visualizada na representação da acídia, parte em que Bosch deixa o ambiente mais claro e faz a parede aparecer totalmente. A falta de luz,

que impossibilita uma análise mais detalhada desse outro cômodo, pode ser atribuída ao desejo de representar um ambiente compatível com o mal, com as 'trevas', onde os pecados reinam. Essa ideia surge em razão da presença de um pequeno animal na porta que divide os dois ambientes. De acordo com suas características, ele pertence à família dos roedores, podendo ser um rato. Esse animal, entendido como uma criatura temível e até mesmo infernal, frequentemente é associado à serpente e à toupeira. Para Chevalier, o rato é:

[...] tido como impuro, que escava as entranhas da terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riqueza, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina [...] (CHEVALIER, 2003, p. 770).

O rato, nessa cena, aparece como mediador dos dois ambientes, ou dos dois mundos. O animal, disseminador de pestes, observa atentamente a proliferação dos pecados na superfície da terra. Apesar da dificuldade de visualização, identificamos a imagem de um jovem do sexo masculino compartilhando o mesmo espaço do rato. Essa identificação é possível porque suas roupas apresentam características das vestimentas masculinas medievais, além de seus cabelos estarem soltos e à mostra, fato que, nesse período, não era aceitável para as mulheres.

Por meio da presença de um jovem e de uma mulher na composição da soberba, Bosch contextualiza a crítica que existia na Baixa Idade Média. Segundo Nery (2003, p. 56), "Mulheres e jovens formam uma dupla quanto aos 'pecados' e às 'obstinações'. Nesse caso, considerando a altivez da postura do jovem e também o negro de seu casaco, entendemos que essa relação é possível. A cor negra enquadra-se perfeitamente nesse ambiente devido às suas significações, ou seja, indica uma ligação com o mal e, ao mesmo tempo, um refinamento, como fica claro na seguinte passagem

O preto, o inverso do branco, é a cor da noite e da escuridão. Por milhares de anos representou a tristeza, o pecado e a morte. É a cor tradicionalmente do luto, e na mitologia clássica a própria Morte aparece em uma veste preta de zibelina. Outra antiga associação é ao ascetismo religioso e secular, com a negação simbólica da vida sexual: monges e sovinas, sacerdotes e *scholars* com frequência usam preto. Assim como o branco, é associado ao sobrenatural, mas com os poderes das trevas, e não da luz. As Fúrias, as três deusas vingadoras do drama grego,

(p.200) sempre se vestem de preto, assim como as feiticeiras, os magos e outros praticantes da magia negra. Assim como o branco sugere inocência, o preto sugere sofisticação – que, afinal, muitas vezes consiste no conhecimento ou experiência do lado obscuro da vida (o mal, a infelicidade e a morte. (LURIE, 1997, p. 200-201).

O autor informa que, mesmo que a cor tenha sido associada a questões sinistras, o fato é que as roupas pretas fizeram parte da moda desde o século XIV. Dessa forma, podemos entender o jovem como um homem vaidoso que se veste conforme o costume requintado da época. Ao mencionarmos o costume e o gosto que direcionam a forma das vestimentas, entramos em uma questão que consideramos importante para a análise da vaidade, que é a moda.

A moda, termo que surgiu no final da Idade Média, é um elemento importante para os estudos históricos, demonstra a capacidade que o costume tem de produzir valores sociais, já que é um “[...] fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente válido e tornado quase obrigatório” (CALANCA 2008, p. 12). A menção à nesse período não significa intenção de estudá-la, mas apenas a de fazer observações acerca dos elementos que a compõem, principalmente o vestuário, já que se fazem presentes nas pinturas de Bosch.

Nesse sentido, a primeira observação que fazemos acerca do vestuário é fundamentada na informação de que somente a partir do século XIV evidencia-se uma indumentária diferente para homens e mulheres. Durante muito tempo, os dois sexos usavam um ‘camisolão’ quase idênticos. Nery (2003, p. 72) nos informa que foi somente em meados do século XV que “[...] se descobriu que a vestimenta podia ser usada intencionalmente, tanto para o exibicionismo do corpo como para o seu encobrimento”. A autora esclarece que a partir desse momento as roupas femininas tornaram-se mais aderentes ao corpo, colocando em evidência o colo, cintura e os seios, por meio de um decote mais profundo.

Esse novo costume de se vestir pode ser observado na mulher que se contempla ao espelho (fig. 7): o vestido é constituído de uma grande quantidade de tecido que vai até o chão, tal como as túnicas de outrora, mas o tronco tem um corte mais justo e apresenta, ainda, um cinto, que auxilia a evidenciar as formas femininas.

Na imagem da soberba em *Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre*, (fig.8), podemos observar de forma mais precisa a descrição do costume e das vestimentas femininas. A representação do pecado é composta de forma similar à do tampo de mesa dos *Sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem* (fig. 7). A temática central também contém a imagem de uma mulher que se olha ao espelho, porém sem a presença do demônio. O tronco de seu vestido é perfeitamente aderente, ressaltando os seios e deixando o colo à mostra. Essas características, juntamente com as mangas do vestido, correspondem à seguinte descrição de Nery (2003, 72):

No final do século XV, o excesso era moda, começando pelos recortes das beiras de todas as roupas, da cabeça aos pés, pelo uso de muitos guizos pendurados nos cintos e boldriés, pelas saias dos *houppelandes*²⁰ e pelas mangas tão compridas que se arrastavam pelo chão [...]



Figura 8: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre – (detalhe: Soberba)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

²⁰ Termo para beca, capa ou jaqueta bem amplas masculinas ou femininas. Idade Média Gótica (NERY, 2003, p. 286)

A autora destaca também que os vestidos tinham as saias muito largas nas extremidades, chegando a ter até cinco metros. Mesmo quando a mulher (fig. 8) está sentada, podemos observar a quantidade de tecido que se acumula em sua volta, o que confirma que o artista estava retratando uma pessoa que se importava com sua aparência, conforme os ditames sociais do final do medievo. Nota-se ainda que esse vestido traz, entre os seios, um adereço que parece muito com uma pérola. Esse detalhe expressa a ostentação do luxo, caracterizado pelo gosto do brilho e pedras.

[...] os homens e as mulheres da Baixa Idade Média conferem dignidade e valor ao prazer do luxo, à curiosidade e à admiração por tudo aquilo que brilha. Mais precisamente, o prazer do refinamento e o cuidado com a elegância aparecem com a paixão dos jovens, vividos não somente com euforia, mas também com ansiedade e preocupação [...] (NERY, 2003, p. 53)

Bosch, entendido como crítico social, poderia estar se referindo às Leis Suntuárias²¹, cuja finalidade era regular o uso de roupas e ornamentos, assim como festas, banquetes e funerais. Calanca esclarece que, a partir século XIII, devido à expansão comercial, era possível a mais pessoas adquirir e viver luxuosamente, portanto, é possível que a crítica a essa prática tenha se intensificado. “[...] Os legisladores não se referem apenas a caudas e guirlandas, mas arrolam modelos e objetos preciosos muito requintados, como bordados, cintos, botões, pérolas, corais, madreperlas e esmaltes” (CALANCA, 2008, p. 47)

²¹ São leis impostas com o objetivo de regular o luxo e os gastos imoderados. Podemos entender melhor a imposição das Leis Suntuárias por meio do comentário de José Rivair Macedo no texto *os sinais da infâmia e o vestuário dos mouros em Portugal nos séculos XIV e XV*: “ Na Idade Média a roupa exteriorizava a ordem estabelecida. Romper com tal imagem implicava em suscitar escândalo e em tornar-se estranho ao grupo que os indivíduos pertenciam, podendo os transgressores virem a ser reprovados ou condenados. Isto explica que os códigos de vestuário tenham ocupado lugar em leis promulgadas pelo menos desde o século XIII, e que se estenderam até o século XVIII, visando controlar o luxo e a ostentação indevida – as leis suntuárias. O intento desta legislação era, ao mesmo tempo, uniformizar e desuniformizar os indivíduos, quer dizer, aproximar os iguais e distanciar os diferentes. Jesus Lalinde Abadia leu atentamente a legislação suntuária produzida na Espanha, constatando pelo menos quatro formas de discriminação através do vestuário: 1) o luxo estamental (determinação de certas vestimentas exclusivas da aristocracia); 2) o privilégio familiar; 3) o uniforme profissional (vestimentas próprias de alguns segmentos da sociedade, como os clérigos, os militares, os magistrados); 4) o distintivo infamante (destinado a marcar a separação de minorias étnico-religiosas, minorias sexuais, doentes e marginais)”. O artigo completo pode ser encontrado em: <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/sinais.pdf>

Assim, por meio de um baú que se encontra cheio de jóias e adereços e da simbologia da pérola, que pode passar despercebidamente aos olhos dos menos atentos, Bosch poderia estar reforçando a crítica do luxo e da elegância. Esse objeto está presente em ambas as representações da soberba. O baú, que é tratado por Chevalier como sinônimo de cofre, tem seu simbolismo constituído por dois elementos “[...] o fato de nele se depositar um Tesouro material ou espiritual; e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente de uma revelação” (CHEVALIER 2003, p. 262). Assim, o baú aberto revela o tesouro que sustenta a vaidade e que alimenta a alma dos personagens que Bosch constrói para representar a soberba.

Do lado superior da imagem da soberba, encontra-se o recorte do painel que simboliza a luxúria (fig.9). Sobre esse pecado, Tomás de Aquino afirma: “[...] o prazer sexual, finalidade da luxúria, é o mais intenso dos prazeres corporais e, assim, a luxúria é vício capital [...]”. Esse pecado capital, conforme Delumeau (2003, p. 31), seria para a Igreja o mais desprezível de todos os prazeres: “O prazer sexual é evidentemente o mais vilipendiado de todos. Uma longa tradição neoplatônica, retomada por vários Padres da Igreja, julgou que a união carnal, pelo seu caráter irracional, rebaixa o homem à condição de animal”. Essa comparação do homem ao animal tem como critério a falta de razão. Tomás de Aquino elucida que a luxúria, que tem como matéria os prazeres sexuais, pode não ser pecado quando o seu fim, guiado pela razão, é a conservação da espécie humana. Nessas condições, a necessidade de copular faz com que o casamento seja tolerado, e vice versa, ou seja: “O casamento, portanto, só é tolerável com o fim de procriar. Mas deflorar uma virgem, é sempre ‘corrompê-la’. Por conseguinte, a castidade é preferível ao casamento. Ela é a primeira das virtudes religiosas” (DELUMEAU 2003, p. 32).

Contudo, a obra de Bosch contém uma cena, cuja finalidade não explicita a vontade de conservação da espécie, mas sim a satisfação carnal. A cena adquire mais significado quando, no lado direito da imagem, observamos um casal por cuja aparência se identificam dois homens. As relações homossexuais são muito comuns desde a Antiguidade. De acordo com Ullmann (2007, p. 16), “Já no século VI a. C a homossexualidade estava espalhada amplamente pela Grécia. E devido à pouca oposição do povo a esse fenômeno, os atenienses, no século IV

antes de nossa era, aceitavam, sem problema, o intercuro sexual entre homens”. Contudo, essa não é a situação na Idade Média, quando o homossexualismo é condenado pela doutrina cristã por contrariar a finalidade das relações caruais: como seu objetivo não é levar à reprodução, ele fica relegado às satisfações terrenas.



Figura 9: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Luxúria)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

O casal que identificamos como representantes das relações homossexuais é composto, conforme a indicação de Copplestone (1997), por um bobo e um palhaço. A presença do bobo incita a compreensão da dualidade humana, pois, tradicionalmente, durante o século XV, os bobos ironizavam os costumes e os vícios dos homens. A litografia e a pintura o comprovam, conforme indicação de Bosing (2006, p. 30): “Envergam, normalmente, barretes de bobo, adornados com orelhas de burro, trazendo na mão uma vara encimada por uma pequena replica das suas próprias feições grotescas”. Com base nessa descrição e na observação de Copplestone, confirmamos a presença desse personagem na

cena: o que está em posição quadrúpede segura um cajado que tem na ponta um rosto humano e usa um 'chapéu' com orelhas de burro.

Há, ainda, a presença de mais dois casais, um dos quais está em segundo plano em posição mais reservada dentro de uma tenda. As condições em que se encontram, a proximidade entre os dois e o gesto que o homem está realizando em direção à mulher expressam uma possível intimidade. O outro casal encontra-se em primeiro plano e, mesmo estando distante do anterior, também está amparado por uma parte da tenda, o que pode expressar uma dupla intenção: ao mesmo tempo em que a ação parece ser pública também tem um aspecto de privado. Observamos no local, sobre uma mesa, uma jarra de vinho e frutos vermelhos, os quais são símbolos da luxúria. Desde a mitologia grega, o vinho é usado como um meio de libertação dos prazeres, de abandono da racionalidade. Embora o vinho possa ser entendido como um facilitador da irracionalidade, o ato da luxúria, em si, já conduz a esse estado, conforme se pode observar a seguir:

Há um fato evidente: quando a alma se volta veemente para um ato de uma faculdade inferior, as faculdades superiores se debilitam e se desorientam em seu agir. No caso da Luxúria, por causa da intensidade do prazer, a alma se ordena às potências inferiores – à potência concupiscível e ao sentido do tato. E é assim que, necessariamente, as potências superiores, isto é, a razão e a vontade, sofrem uma deficiência (TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 108).

Além desses símbolos tradicionais da luxúria, a vestimenta dos personagens pode ser considerada como um elemento que reforça a valorização corporal e a sexualidade. Calanca (2008, p. 40) menciona que “O vestuário, exprimindo uma determinada corporeidade e uma determinada sexualidade, rompe os equilíbrios tradicionais dos papéis sociais e sexuais.” Dessa forma, podemos entender que o corpo que Bosch veste representa valores da aparência visual e pode ser um indicativo das mudanças que o período sofreu, como descreve Calanca (2008, p. 50) na seguinte passagem:

[...] o embate entre o antigo e o moderno que, na Baixa Idade Média, se dá essencialmente no terreno literário, ou, de forma mais ampla no terreno cultural, a partir do século XII engloba também a moda, campo de confronto entre pais e filhos, adultos e jovens, em termos atuais, um choque de gerações. Portanto, não somente a literatura, a filosofia e a arte estão no centro do debate, mas também a metamorfose das roupas, dos

ornamentos. Em termos de história do vestuário, esse embate 'temporal' pode ser observado a partir daquela que é considerada a primeira manifestação verdadeira da moda, quando, pela primeira vez, os jovens parecem esteticamente bem diferentes de seus pais.

Em consonância com Calanca, observamos que os casais que compõem a cena da Luxúria (fig.9) apresentam uma fisionomia jovem e suas roupas se enquadram nas mudanças dos vestuários que possibilitaram a distinção entre os jovens e os homens de idade mais avançada. Essa forma diferenciada da vestimenta, além do cuidado com a aparência, fazia com que os jovens sofressem muitas críticas.

São criticados, os jovens, porque seguem modas estrangeiras, francesas e alemãs; porque caminham 'com espelhos na bolsa e com frequência à mão', porque competem com as mulheres e não tem escrúpulos em maquiar o rosto; mas o são, sobretudo, por mostrarem a forma das nádegas e da genitália. A maior reclamação contra os jovens, de fato, refere-se ao fato de vestirem casacos coloridos, jalecos estofados, justos e aderentes, que, escondendo pouco as inconveniências no movimento dos jogos e da dança, permitem a eles pôr descaradamente à mostra, com vaidade, os atributos sexuais (CALANCA, 2008, p. 54-55).

Quando a autora menciona que a genitália ficava à mostra, ela está se referindo à novidade das meias-calças, que, passando a fazer parte da indumentária masculina, eram colantes e modelavam o corpo. Essa peça é usada pelos dois rapazes que compõem os casais heterossexuais da cena de Bosch. Dessa forma, a roupa contribui para a sensualidade da cena, exibindo o fascínio pelos atributos corporais. Os corpos desenhados pela moda colante tornam-se instrumento erótico de sedução.

No entanto, não são apenas as roupas masculinas que desempenham esse papel. Podemos observar que o vestido de ambas as mulheres também possui uma modelagem que deixa o tronco e os seios mostrarem suas curvas e contornos. Podemos entender essa característica como sinal de sensualidade e beleza, que é quase uma obrigação das mulheres. A visualização da parte superior do corpo das mulheres está em consonância com o padrão de beleza medieval, pois, se considerarmos as diferenças na apreciação do corpo feminino de acordo com as épocas, constataremos que, até o século XIX, havia uma

acentuada valorização da parte superior, ou seja, do rosto e busto, como informa Perrot (2007).

Ainda nos referindo ao padrão de beleza feminina da Baixa Idade Média, observamos que as mulheres pintadas por Bosch apresentam a testa alongada. Sobre essa questão, Nery (2003, p. 72-73) menciona que: “A testa alta, um dos ideais de beleza daquela época, podia ser obtida graças à depilação dos supercílios e dos cabelos indesejáveis. Uma pele alvíssima era outro ideal de beleza”. Como podemos observar, a beleza física é um elemento importante no jogo da sedução.

Para o homem do final da Idade Média, no entanto, a beleza física era mais suspeita do que para nós, pois aprendera que o pecado se apresentava à sua vítima sob o mais atraente aspecto, mas que por trás desta beleza física e carnal se escondia muitas vezes a morte e a condenação. (BOSING, 2006, p. 56)

Nesse contexto, os cabelos tornam-se um importante quesito da beleza física: “Os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado” (Perrot, 2007, p. p.55). A mesma autora menciona que os cabelos são usados nas representações de mulheres quando o objetivo é aproximá-las do sexo e do pecado. Por exemplo, nas representações de Eva, que induz Adão a pecar, e de Salomé, que leva João Batista à decapitação, as duas possuem uma abundante cabeleira.

Assim, durante muito tempo, as mulheres foram obrigadas a esconder seus cabelos, que podiam ser exibidos apenas na intimidade, para seus maridos. É o que nos informa Nery (2003, p. 72), ao comentar os costumes do século XV:

As mulheres casadas escondiam os cabelos sob toucas de variadas formas. Nesse século apareceram muitos adornos para as cabeças femininas, uns mais fantasiosos do que outros, em tamanho e criatividade: meias-luas, chifres, rolos em forma de coração, o hennin – um cone pontudo do qual saía um véu até o chão – só para mencionar alguns (vingança das mulheres por serem obrigadas a esconderem os cabelos?). O mais simples adorno de cabeça era o aro que prendia um véu engomado. Mais tarde foram inventadas estruturas de arame de aço cobertas por linho fino, formando asas de borboletas – até hoje se pode ver uma versão mais simples disso cobrindo a cabeça das irmãs de caridade!

Dessa forma, os cabelos, instrumento de tentação, passaram a ser armas de sedução por meio dos penteados e da variedade de adornos.

Transpondo essas informações para a obra de Bosch, podemos verificar que a mulher que se encontra dentro da tenda não usa adorno, mas tem os cabelos bem penteados. A nos basearmos na indicação de Nery de que as mulheres casadas sempre cobrem seus cabelos, podemos deduzir que essa mulher é uma 'senhorita' da aristocracia, uma vez que suas roupas apresentam detalhes – corte, comprimento da saia e da manga - que condizem com o requinte das vestimentas aristocráticas, bem como a cor preta que indica status e elegância.

Reforçando esses detalhes, o cavalheiro que está ao seu lado também se veste conforme a moda do final da Idade Média e usa a cor branca, que, dentre suas várias simbologias, tem relação com a riqueza. A origem dessa relação do branco com a posição social pode ser explicada da seguinte maneira: “[...] Por se sujar, física e simbolicamente, com tanta facilidade, o branco sempre foi popular entre aqueles que desejam demonstrar riqueza e status através do consumo conspícuo de sabão ou liberdade conspícua de mão-de-obra [...]” (LURIE, 1997, p. 198). Além da cor da roupa do rapaz, podemos entendê-lo como um ostentador do luxo pelo pomposo chapéu que usa. O chapéu, comum no vestuário medieval, também é usado pelo outro rapaz que se encontra afastado da tenda, mas seu modelo é mais modesto.

O outro casal, apesar de não ostentar o luxo de forma tão enfática, também preza pelo requinte e pelo glamour. Essa conclusão é originária da postura altiva do rapaz, a qual está aliada perfeitamente aos detalhes da textura sofisticada do tecido da roupa da mulher. Além da beleza da estampa do seu vestido, a mulher tem em suas mãos uma rosa, famosa por sua beleza, perfume e perfeita forma. Ela “[...] Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor (CHEVALIER, 2003, p. 788). O autor ainda atribui a essa flor uma simbologia muito próxima da que se atribui à flor de lótus, aquela que “[...] desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la, *in illo tempore*, como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais” (CHEVALIER, 2003, p. 558). Dessa forma, a rosa expressa o início, o

despertar para a vida, por isso, ela é encontrada com muita frequência na representação de Cristo, que carrega a ideia tanto de perfeição quanto de renascimento. Já a flor de lótus, segundo Chevalier, é, antes de tudo, o símbolo do sexo, a vulva arquetípica. A rosa que aparece discretamente entre o casal é um sinal para que não haja nenhuma hipótese de dúvida com relação à intenção da relação carnal, pois sua cor vermelha, a da carne, enriquece sua simbologia. Podemos compreender também que Bosch, colocando a rosa na mão da mulher, expressa a ideia de que ela ampara o símbolo do pecado, o que pode ser entendido como uma indicação de reflexão para a educação feminina. Dessa forma, sutilmente, o pintor cuida de todos os detalhes, o que lhe confere o título de gênio da arte medieval.

Os mesmos elementos traduzidos como sinais da luxúria, valorização das questões terrenas e ostentação do luxo são visualizados nos *Sete pecados mortais numa pele do globo terrestre* (fig.10). Ao passo que no tampo da mesa temos a presença de seis pessoas, nesta outra representação, existe apenas um casal, em um local afastado dos demais pecados. O fato de o casal estar no topo de uma montanha, a distância da luxúria, em relação aos demais pecados, pode ter a finalidade de enfatizar a importância desse pecado na vida do homem medieval. A montanha, para Chevalier (2003, p. 616), indica a ligação entre o céu e a terra: “[...] é o lugar dos deuses e sua ascensão é figurada como uma elevação no sentido do Céu, como meio de estar em relação com a Divindade, como um retorno ao Principio”. Esse mesmo sentido de elo entre o céu e a terra é desempenhado pela árvore que está ao fundo da cena, atrás da tenda. Portanto, ascendendo aos céus, o homem deve deixar para trás todos os pecados, mas o pecado da carne, como já era entendido por Tomás de Aquino, é um dos mais difíceis de submeter à razão. Para o ideário medieval, assim como Cristo foi tentado na Montanha, o homem também será tentado até o último momento da conquista de sua glória: o reino do Céu.

Tal como a representação anterior – onde é mais fácil visualizar os detalhes da tenda - nota-se, pela aparência do casal e pelos belos brocados da tenda, que a representação da luxúria em *Os sete pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* também está associada à intenção de evidenciar, ou criticar, a demasiada preocupação com a aparência, que é entendida como um precedente

para o jogo amoroso. Essa questão da moda e da aparência também era uma preocupação da Igreja, que, em vários momentos, “[...] intervinha, censurando decotes profundos, a altura dos *hennins*, o comprimento das pontas dos calçados, [...]” (Nery 2003, 72).



Figura 10: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Luxúria)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

Podemos, assim, aceitar a ideia de que Bosch pinta uma imagem para a educação do homem, levando-o à reflexão de que sua conduta, tanto no que diz respeito às suas ações sexuais, quanto à beleza material das vestes e dos adornos, podem induzir ao estado de pecado. Esses preceitos eram compatíveis com uma educação fundamentada na conduta cristã.

A imagem que representa o pecado que entendemos ser o da preguiça (fig. 11) é a próxima, na sequência que estamos seguindo. Ela representa o interior de uma casa, na qual um homem se encontra em uma poltrona, repousando

confortavelmente, apoiado em uma grande almofada. A expressão da preguiça é reforçada pelo animal que acompanha a ação do dono que dorme em uma posição aconchegante.

Embora essa descrição facilmente possa ser identificada com uma situação preguiçosa, deve ser vista sob dois aspectos. Isso porque hoje o termo preguiça aparece normalmente entre os sete pecados capitais, mas, de acordo com Lauand (2004), ele é uma substituição de outro: a acídia. Esses termos, aparentemente semelhantes, apresentam algumas particularidades que os distanciam: nosso entendimento de preguiça não contempla todos os sentidos de acídia. A acídia é um termo que não faz parte do vocabulário contemporâneo, dificultando, assim, a compreensão de sua abrangência. Um sentido aproximado encontra-se no conceito de depressão, cuja origem é diferente da de preguiça. Essa troca é, para Lauand, uma perda, pois acídia é algo maior que preguiça e seria um meio para a compreensão da contemporaneidade.

[...] a substituição da acídia pela preguiça parece realmente um empobrecimento, uma vez que, como veremos, a acídia medieval – e os pecados dela derivados – propiciam uma chave extraordinária precisamente para a compreensão do desespero do homem contemporâneo (LAUAND, 2004, p.66)

A acídia é definida por Tomás de Aquino como uma tristeza relacionada aos bens interiores do homem, aos bens do espírito. Lauand (2004, p. 69), analisando a formulação de Tomás de Aquino, afirma:

[...] é aquela tristeza modorrenta do coração que não se julga capaz de realizar aquilo para que Deus criou o homem. Essa modorra mostra sempre sua face fúnebre, onde quer que o homem tente sacudir a ontológica e essencial nobreza de seu ser como pessoa e suas obrigações e sobretudo a nobreza de sua filiação divina: isto é, quando repudia seu verdadeiro ser!

A forma como Lauand se refere às obrigações dos homens em relação à sua filiação divina pode ser utilizada para a análise da pintura de Bosch, pois, ao lado do homem imerso em um estado de desolação, temos a figura de uma religiosa, adentrando o ambiente e carregando consigo um livro e um rosário. Esse fato pode ser entendido como uma indicação de que o homem deve cumprir suas obrigações para com Deus, já que teria perdido sua

[...] capacidade de habitar em si próprio; que ele, na fuga de si, avesso e entediado com a aridez de um interior queimado pelo desespero, procura, com angustioso egoísmo, em mil caminhos baldados, aquele bem que só a magnânima serenidade de um coração preparado para o sacrifício, portanto senhor de si, pode alcançar: a plenitude da existência, uma vida inteiramente vivida (LAUAND 2004, p. 69).

Bosch, por meio de um livro que está abandonado no fundo da cena principal, pode estar representando o não cumprimento dos deveres com Deus. Esse livro, interpretado como uma bíblia, indicaria o abandono, a falta de comprometimento com as leis divinas. Por isso, a religiosa tenta chamá-lo de volta à sua obrigação, trazendo outro livro sagrado, mas o estado de ociosidade não permite que ele tome consciência de sua presença.



Figura 11: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Acídia)
 Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Table_of_the_Mortal_Sins_\(Accidia\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Table_of_the_Mortal_Sins_(Accidia).jpg)

Essa situação leva os homens a realizar muitas ações, tanto para evitar a tristeza, quanto para se afastar de seu peso, e, assim, são levados a vários outros males. Por isso, tal vício se caracteriza como capital. Conforme Tomás de Aquino (2004, p. 94), da mesma maneira como os homens realizam muitas ações conduzidos pelo prazer, também “[...] fazem muitas coisas por causa da tristeza:

para evitá-la ou arrastados pelo peso da tristeza. E esse tipo de tristeza que é a acídia é convenientemente situado como vício capital”.

Tal como na cena do tampo de mesa, também se observa a tristeza na imagem *Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre* (fig.12), é o caso do homem dormindo acomodadamente com a cabeça apoiado em um travesseiro. Porém, nesta pintura, há também a presença de outro homem com semblante triste e olhar distante. Esse personagem, que se encontra num profundo estado de tristeza, também está deitado, o que pode indicar a falta de ação, a acomodação proveniente da acídia. Nessa perspectiva, podemos entender que Bosch está indicando que a acídia, essa tristeza profunda ou, na linguagem contemporânea, a depressão, é um condutor da aniquilação do homem perante suas obrigações para com Deus. Portanto, é preciso educar os homens para que seus espíritos se fortaleçam e eles não cometam a acídia.



Figura 12: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Acídia)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

Na parte superior do painel e ao lado da acídia, encontra-se a imagem da gula. Para abordar a questão da gula, retomamos o conceito de pecado, como um procedimento à margem da razão, uma ação desordenada acarretada pelo

abandono as regras da razão. De acordo com Tomás de Aquino, o que torna mais difícil de se submeter à razão são os prazeres naturais como o de beber e comer. Na imagem do tampo de mesa, Bosch expressa o pecado da gula por meio da aparência obesa do homem, o que, na arte em geral, é o símbolo desse pecado. Enquanto essa figura é usada em ambas as imagens aqui analisadas (figs. 13 e 14), os alimentos aparecem apenas em *Os sete pecados mortais e os quatro novísimos do homem*.



Figura 13: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem (detalhe: Gula)

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

Nessa obra, a cena é composta por um homem obeso sentado à mesa, segurando com uma das mãos uma garrafa e, com a outra, aparentemente, uma coxa de frango que come de modo desenfreado. A seu lado está representada uma criança, também com aspecto obeso, que parece solicitar o alimento que ele come. Do lado oposto, outro homem, embora com um biótipo esguio, está a beber em uma jarra em atitude que não indica nenhuma moderação, pois a bebida chega a escorrer de sua boca. Uma mulher traz mais alimentos em uma bandeja. Por sua aparência, deve ser uma camponesa, pois suas vestes, diferentemente

das mulheres que compõem os pecados da soberba e da luxúria, são modestas. A esse respeito, vale lembrar Calanca (2008, p. 73), que observa: “Como sempre, o comprimento e a amplitão das saias das mulheres que trabalhavam eram menores e mais confortáveis do que os das saias de suas patroas...”.

As pessoas que compõem a cena demonstram negligência com o cuidado pessoal e também com todo o ambiente, o que podemos comprovar pelos objetos jogados pelo chão, sem nenhuma organização. Essa observação induz à compreensão de que a única preocupação é a ânsia pelo alimento, a mulher parece perceber essa situação, pois observa a cena, à distância da ação principal, que não expressa nenhum desejo de temperança.



Figura 14: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Gula)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

A temperança é uma questão central para se pensar o pecado, pois é ela que conduz, ou não, à condição pecaminosa. Quando realizado com moderação, com a finalidade de manutenção da vida corpórea, o ato de comer e beber não é pecado. Contudo, o ato de comer e beber em demasia, ao invés de contribuir para a manutenção corporal, pode ter um efeito invertido.

Parece ser isso que o pintor está expressando em *Os sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* (fig. 14). Ao fazê-lo, Bosch está contribuindo para a educação, não só moral, mas também física: para a boa manutenção corpórea, a razão deve estar presente, inclusive no ato de se alimentar.

Nessa cena, notamos a ausência do ato da gula em si, mas apenas sua consequência, que está representada na figura de um homem obeso, com expressão de que está passando mal. Esse homem é amparado por outro, cujas vestes o identificam com um religioso, deixando a impressão de que ele, como representante da Igreja e, conseqüentemente, de Deus, é quem ampara os pecadores e é sua única salvação.

O pecado da gula está no mesmo campo do da luxúria, já que são relacionados às coisas sensíveis. O prazer “[...] se dá no tato: nas comidas e nos prazeres venéreos, daí que a gula e a luxúria sejam considerados vícios capitais” (TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 102).

Ao lado da gula, Bosch coloca a avareza, mantendo o elo entre um pecado e outro. Da mesma forma como o anterior se concretiza pelo desejo incontrolável pelos alimentos, o subsequente deseja, também incontrolavelmente, os bens materiais: a riqueza. Para a reflexão sobre esse pecado, temos que ter claro o momento em que foi realizada essa pintura. Mesmo com a dificuldade de se precisar uma data para as obras de Bosch, pode-se datar o tampo de mesa do Prado no século XV.

Com relação aos acontecimentos que ocorriam nesse período, Huizinga (19-- , p. 28) esclarece: “Ergue-se por toda a parte um coro furioso de invectivas contra a cobiça e a avareza na literatura dessa época. Pregadores, moralistas, escritores satíricos, cronistas e poetas falam como se fossem uma só voz”. Para exemplificar sua afirmação, ele menciona Meschinot, um poeta do século XV, o qual “[...] está convencido de que tudo vai mal neste mundo; já não há justiça; o grande explora o pequeno e os pequenos exploram-se uns aos outros” (HUIZINGA 19-- , p 34).



Figura 15: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Avareza)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

Nesse cenário de injustiça, a imagem que Bosch cria para representar a avareza é a de um juiz, identificado por suas vestes, em ato de sussurro, como que estabelecendo uma conversa cujo conteúdo não deve ser revelado. Isso poderia ser entendido como uma transgressão do que lhe seria permitido como representante da justiça. A possibilidade de interpretar essa cena de Bosch como expressão da relação entre a corrupção e a imagem do juiz origina-se de um comentário feito por Cornelius Agrippa (1486 – 1535) em uma crítica à sociedade: “As pessoas togadas são viciosas: elas desnaturam as boas leis e se introduzem nos conselhos dos príncipes afastando os conselheiros titulares ou hereditários” (DELUMEAU, 2003, p. 270). Esse fato, mais uma vez, confirma nosso entendimento de Bosch como um crítico social e sua obra, como reflexo de seu contexto, como um modelo de má conduta. Sensibilizando o apreciador, ela poderia levá-lo a adotar um comportamento contrário ao visualizado.

Continuando a observação da representação da avareza na pintura de Bosch, notamos que o homem que divide a cena com o juiz veste uma túnica azul. Dentre as várias simbologias dessa cor, Bosing (2006, p. 50) nos informa que “[...] outrora simbolizava vigarice [...]”.

Conforme Tomás de Aquino (2004, p. 101), a avareza pode ser entendida como amor ao dinheiro, uma ambição desordenada por ‘ter’. Ele a define de uma perspectiva geral e específica: “[...] a avareza é tomada em sentido geral, como desordenado afã de ‘ter’ uma coisa qualquer, e em sentido específico, pelo afã de propriedade de posses que se resumem todas no dinheiro, pois seu preço é medido com dinheiro [...]”.

O personagem do juiz ganha mais importância na representação da avareza, quando consideramos que o pecado se opõe à virtude. Nesse sentido, a avareza se opõe à justiça e à generosidade. Esta é um ponto central na representação da avareza em *Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* (fig. 16). A imagem é composta por um homem, cujas vestes claras e um requintado sapato o assemelham a uma pessoa de posses, talvez um banqueiro. À sua frente, encontra-se uma velha religiosa com uma criança. A velha está com um dos braços estendido, gesto que pode ser interpretado como a intenção de lhe mostrar o objeto que tem na mão ou de lhe pedir alguma coisa. Ele parece responder com um gesto de indiferença, como se quisesse dizer que ‘nada pode fazer’. A representação da criança reforça a mensagem da falta de generosidade e, portanto, a concretização do pecado da avareza.

Chevalier (2003) afirma que a criança é um símbolo da inocência. Tanto que, na tradição cristã, os anjos são representados por elas em sinal de pureza. Assim, sua imagem é a personificação da ausência do pecado.

Bosch organiza esses elementos de forma que possam ser visualizados em lados opostos: a pureza, pela criança, e o pecado, pelo homem. Esses dois elementos são mediados pela religião, na figura da velha, que veste roupas semelhantes às usadas pelas religiosas.



Figura 16: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Avareza)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

A avareza, em oposição à generosidade, é

[...] um defeito (uma deficiência) no que diz respeito a gastar dinheiro e um excesso no que diz respeito à sua busca e retenção [...] avareza como oposto da justiça, no sentido de que o avaro recebe ou retém bens de outros, contra o que é devido por justiça e à generosidade se opõe, não a avareza, mas a liberalidade [...] (TOMÁS DE AQUINO p.101)

A falta de generosidade, expressa na cena em que o homem ignora o gesto da senhora, vem ao encontro das críticas e censuras que Bosch fazia a vários estados sociais. Segundo Bosing (2006, p. 28), além dos charlatões, frades e freiras, “[...] o homem rico para o qual os seus haveres são mais importantes que a alma [...]” também é alvo das críticas feitas pelo artista.

A última imagem é a inveja, que está ao lado da avareza e da ira. Podemos entender a ligação da inveja com a avareza pelo fato de os bens materiais tão desejados na imagem anterior não satisfazerem o espírito. Isso se esclarece na imagem seguinte, em que um homem rico parece desconsolado, olhando a cena que acontece em uma humilde casa, mas que expressa a harmonia de uma vida simples.

O protagonista dessa cena é um homem de posses, cujas vestimentas brancas, sapatos, o adorno da cabeça e sua aparência geral ressaltam sua posição social.

Parado em um ambiente externo, uma rua, provavelmente de uma região de trabalhadores, já que se vê também um homem que carrega um saco nas costas no fundo da cena, ele parece admirar uma situação que ocorre em uma casa. Em uma das janelas, dentro da casa, vemos um casal, cuja expressão transmite tranquilidade, descontração, pois essas pessoas estão observando dois cachorros que brincam embaixo da janela. A proximidade entre o homem e a mulher, cuja cabeça está inclinada para ele, nos transmite carinho e intimidade entre os dois. Já na outra janela, dentro da casa, existe a imagem de uma jovem, que está se comunicando com um rapaz, cujas vestes revelam uma origem mais humilde do que a do observador. O fato de haver um distanciamento entre os componentes do segundo casal nos leva a supor que o rapaz está cortejando a jovem.



Figura 17: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem (detalhe: Inveja)

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

O homem que observa a cena tem pousado em seu braço um pássaro. Conforme Carr-Gomm (2004, p.180), nos augúrios clássicos, alguns pássaros como “[...] os corvos e as gralhas eram considerados com portadores de azar [...]”. Apesar de a imagem não possibilitar uma classificação do pássaro, podemos deduzir que, sendo a representação da inveja, essa ave deve ser um símbolo dos infortúnios do observador, que, contemplando a felicidade alheia, deixa transparecer um sentimento de descontentamento, tristeza, inveja.

A tristeza que sobressai no contexto da cena pode ser relacionada com o sentido da inveja, ou seja, tristeza diante da felicidade do outro, o que implica a vontade de estar na posição do outro. De acordo com Tomás de Aquino (2004, p. 90), a inveja

[...] implica algo contra a caridade, pois é próprio do amor de amizade querer o bem do amigo como se fosse para si mesmo [...] o amigo é como se fosse outro eu. Daí que entristecer-se com a felicidade do outro é claramente algo oposto à caridade, pois por ela amamos ao próximo. A inveja torna-se um pecado capital o invejoso tende a realizar ações que atinjam a ordem moral do próximo, portanto é um mal, um pecado capital.

Na cena de Bosch, a inveja pode ser identificada na forma da observação, no olhar das figuras. Essa também é a impressão que a imagem da inveja em *Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* (fig.18) nos transmite. Ela é construída por dois homens: um mostra seus bens ao outro, que, com um olhar surpreso, admira os objetos. O olhar, para Chevalier (2003, p 653), “[...] é um instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime”. Assim, é com o olhar que o pintor completa a expressão facial que representa o sentimento interior do invejoso.



Figura 18: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Inveja)
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

A análise de todos os pecados que compõem o tampo de mesa nos oferece mais algumas possibilidades de reflexão, dentre as quais destacamos a organização conforme os gêneros, masculino e feminino. Esse fato nos leva a entender que as pinturas de Bosch contêm um conteúdo que poderia se aproximar da ideia de que a formação das pessoas deveria ser realizada de acordo as especificidades de cada gênero. Assim, a educação dos homens deveria ser diferente da que se oferecia às mulheres, o que deveria ocorrer também com as preocupações com suas condutas sociais. A maioria das imagens é construída com a presença dos dois sexos, porém as ações que caracterizam os pecados específicos são conduzidas ora por homens ora por mulheres, ou então pelos dois, de forma equivalente. Podemos ilustrar essa afirmação com uma volta ao pecado da ira. Nas duas representações de Bosch, o protagonista da cena é um homem, a mulher aparece como intercessora, o que nos leva a entender que esse pecado é mais comum entre os homens.

Já na soberba, a representação é inversa. A efetivação do pecado é conduzida pela mulher, que tende a se preocupar excessivamente com a vaidade.

A figura masculina aparece na cena, mas com uma distância que a faz passar quase despercebida.

A luxúria, por sua vez, é um pecado geralmente consumado com a participação de ambos os sexos, embora se possa ter exceções, como é o caso do ato solitário da masturbação, também entendido como pecado. Contudo, essas outras formas de materialização da luxúria, que fogem à tradicional relação sexual entre um homem e uma mulher, também são representadas por Bosch (fig.9) na cena da luxúria em que ele coloca dois homens juntos. Talvez ele tenha optado por esse procedimento porque o homossexualismo masculino, naquele momento, tinha mais registros do que o feminino.

No caso da acídia, ambas as imagens são compostas por homens. Tal como na imagem da ira, a figura feminina aparece não como pecadora, mas sim como intercessora, aquela que busca a reversão do estado pecaminoso.

Na imagem da gula, verificamos a predominância masculina, pois os pontos centrais das duas representações são homens. A própria criança que participa da cena no tampo de mesa está usando roupas masculinas. Lurie (1997, p. 51) menciona que, durante a Idade Média, “Crianças bem pequenas vestiam batas ou vestidos compridos, e havia pouca diferença entre a maneira de vestir dos meninos e meninas”. A criança presente na cena da gula não está mais nessa fase, pois já se veste com roupas específicas de homens.

A avareza (fig. 15) é representada exclusivamente pela figura masculina, o que nos leva a entender que os homens compõem o segmento que mais se preocupa com os bens materiais. Na imagem (fig.16), a figura feminina é usada por Bosch como contraponto para destacar a avareza masculina. O homem não se compadece de uma mulher, uma religiosa, que, acompanhada de uma criança, compõe a representação da fragilidade.

A predominância da imagem masculina para protagonizar os pecados repete-se no caso da inveja. Tanto em *Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem* quanto em *Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre*, é a figura masculina que expressa o pecado. A primeira, pela inveja de um estado emocional, e a segunda, pela posse de um bem material. A figura feminina aparece apenas na primeira imagem, compondo a cena alvo da inveja, mas não faz parte da composição do pecado.

Bosch conseguia, então, de forma incomparável com os demais artistas de seu tempo, criar uma arte com um conteúdo moralizador de acordo com a doutrina religiosa cristã. O conteúdo moral, que podemos entender como educacional, instigava o apreciador a refletir sobre o comportamento dos homens em um momento em que os valores morais estavam sendo questionados. Nessas obras, cuja temática são os pecados mortais, Bosch atuava como um mestre/professor que mostra a seus alunos os comportamentos que causam a danação da alma, tanto masculina como feminina. Evidenciando também uma distinção entre os desvios de comportamento habitualmente masculinos e femininos, ele nos leva a entender que a educação comportamental difundida em suas obras tinha destinações diferentes. Os homens deveriam ficar mais atentos aos comportamentos induzidos pela acídia, gula, avareza, inveja e ira, ao passo que o maior vício das mulheres relacionava-se à soberba. Derivado do excesso de zelo com a aparência, esse comportamento era considerado um dos instigadores da luxúria, uma vez que a beleza feminina podia ser entendida como uma forma de indução ao pecado. Tanto homens como mulheres deviam se resguardar da luxúria, pois, de todos os pecados que Bosch pinta, esse é o que aparece mais próximo nos dois sexos. Mesmo assim, são os homens que se apresentam mais propensos à luxúria, o que entendemos pela presença do casal masculino na imagem dos *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*.

Ainda, seguindo essa perspectiva da construção geral da representação dos pecados, podemos deduzir que a sequência dos pecados que compõem o círculo não é aleatória, o que confirma que, nas pinturas de Bosch, nada aparece por acaso. Existe uma sutil ligação entre um pecado e outro, como se, em alguns momentos, um fosse a continuação do outro e, em outros, um estivesse em contradição com o outro.

Essa dualidade característica das obras de Bosch é, a nosso ver, o cerne de todas as suas criações e parece corresponder à dualidade humana. Suas obras têm uma finalidade educativa porque ele mostra o homem como é: ora bom, ora mal, assim como os personagens femininos que aparecem na personificação dos pecados. Na imagem da ira, a mulher é a reguladora da ação, age como uma consciência que tenta impedir o pecado; já na imagem que está do

seu lado direito é a 'rainha' da soberba, sua vaidade comanda a cena que figura o pecado. Como indutora do pecado, lembrando Eva, a mulher é figurada socializando o pecado da luxúria com seu parceiro. Bosch, mostrando os comportamentos que a mulher pode assumir, apresenta, contraditoriamente, a mulher luxuriosa e a mulher divina. Na imagem da acídia, ela mostra ao pecador o caminho da salvação: a submissão a Deus, começando pela aceitação dos ensinamentos do livro sagrado e pela oração. A mesma mulher submissa da acídia é a mulher da gula, mas, neste caso, o alvo da submissão já não são as leis divinas e sim as terrenas. A mulher servirá o homem, será fiel e, mesmo não concordando com suas ações, ela lhe deve obediência. Assim, oferece aos homens o alimento que os levará ao pecado. Bosch omite a mulher na imagem da avareza e a coloca secundariamente na inveja. Talvez, para evidenciar o forte desejo de posse por parte do homem, já que são as posses dele que asseguram a existência de seus familiares e seu poder social. Contudo, as imagens da avareza e da inveja, lado a lado, mostram a verdadeira relação do 'ter' e 'ser': o 'ter' não garante o 'ser' feliz e, assim, a inveja pode, muitas vezes, ser motivo das vinganças que caracterizam a ira, o pecado capital que fecha o círculo dos vícios humanos de Bosch.

Enfim, por meio da análise de imagens, realizada da perspectiva da história da educação, fica evidente que as representações dos pecados por Bosch estão estritamente relacionadas às reflexões feitas por Tomás de Aquino. Pouco se sabe a respeito do pintor, de forma que não podemos afirmar como ele adquiriu esse conhecimento; no entanto, como essa temática era muito divulgada no período, é possível que esse conhecimento seja proveniente das doutrinas eclesíásticas ou simplesmente da cultura popular medieval. Pautado em conhecimentos comuns, presente em outros momentos, Bosch apresenta em sua obra uma espécie de reflexão sustentada nas questões típicas de sua sociedade, o que pode ser entendido como um caminho para educar o comportamento humano. Bosch não fechava os olhos aos problemas que emergiam e, por isso, também é reconhecido como um crítico social. Dessa forma, prosseguimos com nossas análises, verificando as denúncias que aparecem em mais duas obras: *A Nave dos Loucos* e *Alegoria da Gula e da Luxúria*.

4.2 OS PECADOS DOS PRAZERES EXPRESSADOS POR BOSCH: A GULA E A LUXÚRIA NA BAIXA IDADE MÉDIA

A existência humana está condicionada a duas ações: comer/beber e relacionar-se sexualmente. Comer e beber assegura a manutenção corporal do homem, já o sexo, a perpetuação da espécie. Portanto, como essas necessidades básicas podem ser consideradas pecado? Isso acontece quando, transformando-se em desejo, acarretam uma forma de satisfação e de prazer corporal que se opõem à elevação da alma.

Portanto, para não cair em pecado, o homem medieval devia travar, constantemente, uma luta contra seus desejos naturais, sendo esses atos realizados apenas com o objetivo de satisfazer as necessidades de sobrevivência. Essa batalha é lembrada por Delumeau (2003, p. 80), que se refere ao Eclesiáste (7,3): “Em tudo o que fazes lembra-te de teu fim e não pecarás jamais”.

Dessa perspectiva, a sobrevivência humana, até o dia do juízo final, está condicionada à manutenção corporal e também à existência social e uma educação fundamentada nos preceitos de não transgredir os pecados pode atender a ambas as necessidades. Com esse olhar, analisamos os quadros de Bosch, os quais podem ser entendidos como um reflexo do pensamento social do final da Idade Média.

Nesta parte do trabalho, começamos nossa abordagem com a ideia de que, antes mesmo de se observar as pinturas mencionadas, seus títulos, *Nave dos Loucos* e *Alegoria da Gula e da Luxúria*, já nos oferecem possibilidades de analisá-las com base nas mudanças que ocorriam na Baixa Idade Média.

Por isso, reportamo-nos às mudanças que ocorreram na arte. A arte medieval configura-se como uma arte cristã, cuja principal justificativa é ensinar os preceitos do cristianismo por meio da exposição da vida dos santos e de Cristo. No entanto, Frayzer-Pereira (1984, p. 54) destaca que, no início do Renascimento, as imagens ganharam outra conotação “Pouco a pouco, a figuração plástica abandona as funções de lembrar e de ensinar, que eram a sua justificação, e sobrecarrega-se de um excesso de significações”. Em consonância com esse pensamento, Huizinga (19--., p. 215) evidencia que, durante a Idade Média, “A representação do Universo num grande sistema de relações simbólicas tinha sido já fixada”. Segundo o autor, esse sistema de símbolos é uma forma de

entreve para o desenvolvimento do pensamento. A partir do momento em que o símbolo é aceito “[...] como principio tornava-se um produto não de entusiasmo poético somente, mas de raciocínio subtil também, e como tal desenvolvia-se como uma planta parasita, provocando a degenerescência do pensamento” (HUIZINGA 19--, p. 215).

Essa situação se manteve até o final da Idade Média, pois, como o mesmo autor menciona, “A tendência para simbolizar e personificar era tão espontânea que quase todos os pensamentos tomavam logo uma forma figurativa” (HUIZINGA, 19--, p.217). Contudo, intensifica-se o uso da alegoria²², uma vez que o homem medievo já estava cansado de uma simbologia fixa. A alegoria passou a ser usada na Baixa Idade Média com mais frequência, porque possibilitava uma maior consonância com a realidade: “[...] o século XV veste as suas figuras alegóricas, ou santos, à moda da época e tem a faculdade de criar novas personagens para cada pensamento que deseje exprimir (Huizinga 19--, p. 219). Frayzer-Pereira também salienta esta mudança:

[...] a coerção que submetia as imagens à expressão de um único sentido é rompida. E a figuração plástica abre as portas para o onirismo: o poder da imagem ‘não é mais o do ensinamento, mas o do fascínio’. A face silenciosa da imagem é superfície de uma profundidade inesgotável. Eis por que ela é ‘uma face enigmática’ (FRAYZE-PEREIRA 1984, p. 54).

Essas indicações acerca da tendência à substituição da simbologia fixa pela forma alegórica já inserem o quadro *Alegoria da Gula e da Luxúria* no contexto do final da Idade Média.

O mesmo ocorre com *Nave dos Loucos*, que também evidencia as mudanças ocorridas no período. Quando Frayzer-Pereira admite uma mudança nas características da arte, está se referindo à tendência de se introduzir a

²² Podemos entender melhor a diferença entre símbolo e alegoria por meio do estudo de Goethe, *Sobre os objetos das Artes Figurativas* (1790). O autor nos leva a entender que o símbolo propicia a percepção e a intelecção, já a alegoria vem ao encontro da intelecção. A razão está presente no caso da alegoria, e não no símbolo.

Henri Corbin também apresenta essa distinção dizendo que a alegoria “[...] é uma operação racional que não implica passagem a um novo plano do ser nem a uma nova profundidade de consciência; é a figuração, em um mesmo nível de consciência daquilo que já pode ser bem conhecido de uma outra maneira. O símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma partitura musical jamais é decifrada é decifrada definitivamente e exige uma execução sempre nova (COBIN apud CHEVALIER XVI)

temática da loucura na obras. Para ele, o lugar do terror da morte espalhado pela Peste Negra passa a ser ocupado por outro tema: “No final do século XV a loucura emerge e impregna toda a paisagem cultural (FRAYZE-PEREIRA 1984, p. 52). Os ritos populares, a literatura e as artes registram a fascinação do homem pela temática da loucura. Segundo Delumeau (2003, p. 238), “Na literatura erudita (como nos costumes populares), a loucura está em atividade no próprio centro da razão e da verdade;... a partir do século 15 a face da loucura obsedou a imaginação do homem ocidental”. O autor cita eventos em que a loucura era o cerne, como os desfiles de carnaval, as festas do Asno e dos Inocentes. Menciona também Bosch, Brueghel e seus discípulos como aqueles que registram a loucura na época.

Além dos títulos trazerem indicações que nos levam a entender as obras como reflexo do contexto social desse período, a temática central de ambas as pinturas se constrói com foco nos dois pecados capitais: a gula e a luxúria. Se considerarmos que o período em questão é de transição e que, após alguns séculos, consolidar-se-ia a sociedade moderna, a abordagem desses dois vícios por Bosch pode ser entendida como expressão da necessidade de se repensar os preceitos medievais. Nesse contexto, sendo a sociedade medieval conduzida pela doutrina cristã, tanto os vícios quanto a igreja são alvos de muitas reflexões e críticas. Delumeau (2003, p. 214-215) nos dá um panorama do sentimento do homem medieval nesse momento:

Mas com os infortúnios da segunda metade do século 14 – penúrias, pestes, Guerra dos Cem Anos, lutas civis e revoltas diversas, Grande cisma e avanço dos turcos – deixamos o domínio do banal e do geral. Quem viu essas desgraças abatendo-se sobre a cristandade experimentou o sentimento de entrar em uma época de calamidade e de uma **Igreja terrivelmente pecadora**. Tudo agora parecia estar na maior desordem e o desenlace dessa crise parece que deveria ser o julgamento final. Um vínculo global deve, portanto, ser estabelecido, pelo menos durante uma certa sequência da diacronia, entre, de um lado, as expectativas e as apreensões escatológicas e, de outro, a consciência do pecado, o desprezo do mundo, o horror de si mesmo e o sentimento agudo da fragilidade das coisas (grifo nosso).

Bosch, provavelmente influenciado por essa dualidade de expectativas e apreensões, figura criticamente os problemas morais, cuja existência era

facilmente percebida em seu cotidiano. Assim, um dos principais alvos de Bosch é o clero e o sentimento religioso. Huizinga, assim como Delumeau, indica os problemas com o clero, mas também informa que, ao lado do desprezo com o modo de vida dos religiosos, há um crescente sentimento moral religioso, caracterizando novamente um período de contradições.

De todas as contradições que a vida religiosa desse período apresenta a de mais difícil solução é a do confessado desprezo pelo clero, um desprezo que, como uma corrente não visível à superfície, se desenvolve paralelamente com o maior respeito pela santidade da vida sacerdotal (HUIZINGA, 19 --, p. 186)

Esse desprezo é decorrente da forma de viver dos religiosos, pois muitos deles sustentavam os costumes pagãos que se contrapunham aos mandamentos da Igreja. Assim, a sociedade, visualizando essa contradição entre o que era dito e o que era feito, construiu um sentimento não respeitoso para com os membros do clero. Leite (1956, p. 15) ajuda-nos a ilustrar essa situação: “Papas como João XXII, religiosos como Jacques de Croy, Arcebispo de Cambrai, que possuía trinta e seis filhos bastardos, contribuía para o descrédito com a Religião”. Contudo, em Huizinga (19 --, p. 186), a evidência do desprezo e suas causas são muito claras:

A mundanidade dos mais categorizados membros do clero e a deterioração dos de mais baixo grau fizeram o resto. Daqui provinha que os nobres, os burgueses e os vilões tivessem desde há muito alimentado esse ódio com sarcasmo dirigido aos monges incontinentes e aos padres beberrões. [...] Nunca o povo cansava de ouvir criticar os vícios do clero.

Nessa passagem, podemos verificar a existência de vícios na vida clerical e, ainda, a menção a dois vícios específicos. A incontinência, cujo significado se relaciona à falta de comedimento na conduta, é um termo ligado aos pecados gerados pela paixão. O outro vício é o da gula presente na indicação de ‘padres beberrões’. Bosing (2006) menciona que, no final da Idade Média, os vícios mais comuns entre os membros da igreja eram justamente esses dois: a gula e a luxúria. A luxúria também é abordada por Richards (1993), que comenta a questão da homossexualidade e explica que ela é entendida pela igreja como pecado da luxúria, porque não atende à função de perpetuação do homem. O

sexo era tolerado pela Igreja somente quanto atendia a esse intuito, como podemos verificar nas palavras de Richards (1993, p. 34):

O sexo não deveria ser usado por mero prazer. Segundo esta definição, todo sexo fora do casamento, tanto heterossexual quanto homossexual, era pecado, e, dentro do casamento, só deveria ser usado para fins de procriação. [...] Somente no final do século XVI a idéia de sexo puramente por prazer foi apresentada como uma proposição teórica séria.

Apesar desse pensamento da igreja, seus próprios membros tinham a prática da homossexualidade. Richard (1993, p. 141) esclarece que o clero, tanto o secular quanto o regular, “[...] foi acusado de se comprazer na homossexualidade. O cronista Fra Salimbene, no século XIII, assim como santa Catarina de Siena e Benvenuto de Imolo, no século XIV, afirmavam que o pecado era comum entre os clérigos e os eruditos”.

A pertinência dessas considerações pode ser comprovada também pela literatura, a exemplo dos *Contos de Cantuária* do escritor inglês Chaucer (1340 – 1400). A obra é composta por contos que retratam os homens da sociedade desse período e, assim, contém indícios do olhar da sociedade do final da Idade Média para os religiosos. Para ilustrar, transcrevemos a descrição que Chaucer faz de alguns dos personagens, logo no prólogo da obra.

E havia um MONGE, verdadeiramente modelar, inspetor das propriedades do mosteiro e apaixonado pela caça, um homem másculo que daria um bom Abade. No estábulo mantinha soberbos cavalos; e, quando cavalgava, os guizos de seus arreios tilintavam claro e forte no sussurro da brisa, lembrando o sino da capela onde ele era Prior. Considerando antiquadas e algo rigorosas as regras de São Mauro ou de São Bento, esse Monge deixava de lado as velharias e seguia o modo de vida dos novos tempos. Para ele valia menos que uma galinha depenada o tal texto que diz que os caçadores não são homens santos; ou que compara um peixe fora da água o monge que vive fora do claustro. [...] Era um senhor gordo, de muito boa presença. Seus olhos arregalados não paravam de mover-se, iguais às chamas da fonalha debaixo do caldeirão. Os seus sapatos macios, o seu cavalo de raça... tudo mostrava que ele era um grande prelado. De fato, não tinha nada da palidez das almas atormentadas. Um bom cisne gordo era o assado de sua preferência (CHAUCER 1988, p. 5 - 6)

Ressaltamos, dentre as características do monge, sua aparência, um homem gordo, e seu gosto gastronômico, um cisne gordo. Essas informações são

relevantes para se abordar a questão do pecado da gula no meio religioso. O homem pode comer e beber sem cometer o pecado da gula, pois o pecado se caracteriza pelo exagero, ou excesso. Nesse caso, a obesidade é um indício da falta de temperança no ato de se alimentar.

Outro personagem que consideramos oportuno mencionar na discussão é o frade mendicante, que Chaucer (1988, p. 6) apresenta como um:

[...] folgazão e alegre, um FRADE mendicante, desses que tem o direito de esmolar em circunscrição própria, um homem bem apessoado. Em todas as quatro ordens não havia ninguém que conhecesse melhor as artes do galanteio e da linguagem florida; e para as mocinhas seduzidas ele arranjava casamento às próprias custas. Era um nobre pilar de sua irmandade! Conquistara a estima e a intimidade de todos os proprietários de terras de sua região, assim como de respeitáveis damas da cidade, - pois, conforme ele mesmo fazia questão de proclamar, por licença especial de sua ordem tinha poder de confissão maior que o do próprio cura. Ouvia sempre com grande afabilidade os pecadores; e agradável era a sua absolvição. Toda vez que se esperava polpudas doações, eram leves as penitências que impunha, porque, do seu ponto de vista, nada melhor para o perdão de um homem que sua generosidade para com as ordens mendicantes: quando alguém dava, costumava jactar-se, sabia logo que o arrependimento era sincero. A tristeza só não basta, pois muita gente tem o coração tão duro que, mesmo sofrendo muito intimamente, não é capaz de chorar. Por isso, em vez de preces e prantos, é prata o que deve ofertar aos padres frades.

Sua manta andava recheada de faquinhas e fivelas para as mulheres bonitas; e, sem dúvida, melodiosa era a sua voz. Sabia cantar e dedilhar as cordas de uma rota, distinguindo-se principalmente na balada. Tinha o pescoço branco como uma flor-de-lis; e era robusto como um campeão. Conhecia as tavernas de todas as cidades, e tinha mais familiaridade com taverneiros e garçonetes que com lazarentos e mendigos. (CHAUCER 1988, p. 6)

Trata-se, portanto, de um frade galanteador, sedutor, um admirador da beleza feminina. O apego desmedido do frade pelas coisas terrenas é indicado em todo o excerto, principalmente quando aplica leves penas para aqueles que lhe oferecem generosas doações. Sua conduta se contrapõe aos princípios que norteavam as ordens mendicantes, quando do seu surgimento, como esclarece Oliveira (2007, p. 1)

O surgimento das Ordens religiosas (Franciscanos e Dominicanos) deve-se ao estado em que se encontrava a Igreja

Cristã no século XIII. Em oposição à riqueza das grandes catedrais e mosteiros e à suntuosidade dos clérigos dirigentes, elas pregavam a pobreza e a evangelização.

A descrição de Chaucer leva-nos implicitamente a relacionar o frade ao pecado da carne. Um indício é o fato de ele ser apresentado como um conhecedor de tavernas, local em que, frequentemente, os desejos carnis são saciados. Além disso, Chaucer o descreve como muito amável com as mulheres, um sedutor das mocinhas.

Esse texto literário sugere, assim, que os pecados da gula e da luxúria faziam parte do cotidiano medieval, inclusive entre os religiosos, que, portanto, eram motivo de muitas críticas. Passemos então a analisar como Bosch tratou essas questões sociais de seu tempo nas obras *Alegoria da Gula e da Luxúria* e *Nave dos Loucos*.

4.2.1 Nave dos Loucos de Bosch

A *Nave dos Loucos* (fig. 19), também como um espelho, apresenta-nos uma realidade invertida. Delumeau (2003) esclarece que os rituais em torno de uma realidade impossível existiram durante toda a Idade Média, mas foi no Renascimento que proliferaram. O século XVI foi o momento em que a loucura aparece de forma mais expoente, como declara Claude Margolin: “O século 16, mais que qualquer outro – em razão de [sua] crise de valores e [sua] crise de consciência... - é o século dos rituais invertidos ou do mundo inverso” (MARGOLIN 1979 apud DELUMEAU 2003, p. 238). Como entendemos que Bosch, em suas representações, mostrava o outro que se escondia por trás das aparências, de forma a sensibilizar o homem medieval, consideramos que o tema da loucura foi perfeito para seus propósitos. A forma como ele trabalha com a loucura o aproxima dos desejos educacionais do período que vislumbravam uma nova leitura dos clássicos em oposição à imitação de um modelo desenvolvido durante muito tempo. Em suma, Bosch, fundamentado em uma educação moral medieval, expõe a temática da loucura, comum em sua época, mas também propicia uma reflexão comportamental: por meio da visualização de uma *realidade invertida*, ele expõe o pecado para induzir à virtude.

Com esse olhar, observamos o quadro *Nave dos Loucos*. Para iniciar nossa análise, atentamos para o título da obra, para o alicerce de toda a cena: a nave. O significado da nave, ou barca, está relacionado às viagens, realizadas por vivos ou mortos. Esse também foi tema de uma publicação, em 1494, de Sebastian Brant²³(1457? – 1521), a qual ficou muito popular. O poema de Brant retrata as desordens das condutas dos homens: os passageiros de sua ‘*nau dos loucos*’ eram “[...] os avaros, os delatores, os bêbados. São os que se entregam à desordem e à devassidão; os que interpretam mal as Escrituras, os que praticam o adultério” (FRAYZE-PEREIRA 1984, p. 57).

Bosch, assim como Brant, faz uma crítica social. Em um período de muitos escândalos religiosos, ele cria uma obra, cuja base estrutural é um barco. De acordo com a tradição cristã, “[...] a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas deste mundo e as tempestades das paixões é a Igreja (CHEVALIER 2003, p. 122). Delumeau (2003, p. 223) também menciona a existência dessa alegoria e, quando traduz parte da *Nave dos Loucos* de Brant, afirma: “Sobrecarregados de loucos sem mapas, nem bússolas, nem ampulhetas, o barco da cristandade, ‘oscila sobre as ondas’, gira e balança e aderna para um lado. [...]”. Em consonância com a obra de Brant, Bosch transforma a nave da igreja em uma nave dos loucos.

Talvez essa escolha deva-se ao fato de a loucura ser uma questão muito enfatizada nesse momento. Segundo Frayzer-Pereira, a: “[..] loucura governa todas as fraquezas humanas. Ocupa o primeiro lugar na hierarquia dos vícios (FRAYZE-PEREIRA 1984). Delumeau, em termos semelhantes, informa que a Igreja, no início da modernidade, procurou combater veemente a loucura, combate que “[...] só foi parcialmente coroado de sucesso. Mas, na época em que começa o internamento de loucos, ele é revelador de um diagnóstico peremptório: loucura é igual pecado (DELUMEAU, 2003, p. 242-243)

²³ *Das Narrenschiff* é o título original do livro que Brant escreveu em 1494 e que em 1497 foi publicado com o nome latino de *Stultifera Navis*. O livro é escrito em forma de poema e trata de 110 vícios morais. A obra completa pode ser encontrada em:

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Brant/bra_n000.html



Figura 19: A Nave dos Loucos

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

Podemos entender que o fato da loucura ser indicada como a primeira de todos os vícios, deve-se ao fato do louco ser privado da razão, a qual é condição para que não aconteça o pecado. A nave dos loucos, ou dos irracionais, tem como principais tripulantes dois religiosos praticantes de vícios pagãos. É dessa maneira que Frayze-Pereira (1984, p. 55) descreve os passageiros de Bosch:

[...] vê-se uma religiosa e um sacerdote como personagens centrais, integrados a uma população embriagada. Eles navegam numa espécie de Paraíso renovado: tudo se oferece ao desejo. Acima deles e à frente do barco, empoleirado sobre um galho seco, figura a personagem do Bufão ou Louco. E mais acima,

uma bandeirola trêmula com o emblema que anuncia “o triunfo diabólico do Anticristo.

Podemos observar que Bosch dá ao barco uma aparência fora do convencional. Destacamos, neste aspecto, o fato de o pintor trocar o mastro original do barco por uma árvore. A árvore pode apresentar muitos significados, porém o que consta efetivamente em sua simbologia é o de ponto de ligação entre o céu e a terra. Chevalier (2003, p. 84) discute esse sentido: “[...] fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu”. O autor ainda afirma que por ela sobem e descem os mediadores entre o Céu e a Terra: “Deuses espíritos e almas valem-se do caminho da árvore do mundo para transitar entre o céu e a terra” (CHEVALIER, 2003, p.84).

Bosch reforça o sentido de ligação entre o céu e a terra pela bandeira que está no tronco da árvore, pois, de acordo com Chevalier (2003, p. 118), a bandeira é “Símbolo de proteção, concedida ou implorada”. O portador de uma bandeira ou de um estandarte ergue-o acima de sua cabeça. De certo modo, lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno. Contudo, a bandeira de Bosch tem uma conotação dúbia, pois é da Turquia. Essa mesma bandeira aparece em outra obra de Bosch intitulada *Ecce Homo* de Francoforte. Bosing (2006, p. 18) comenta o seguinte a respeito dessa imagem: “Os Turcos e os seguidores do falso profeta Maomé que dominavam a maioria dos santuários da cristandade eram, para os contemporâneos de Bosch, o símbolo dos inimigos de Cristo”. Essa declaração de Bosing também aparece em Delumeau, que, para discorrer acerca da Renascença como um período de pessimismo, transcreve passagens da obra de Brant: “Durante esse tempo, ‘o espírito diabólico dos filhos de Maomé’ arrasa o Oriente e avança em direção a cristandade latina. ‘O inimigo está nas portas’. Mas cada um quer esperar a morte dormindo” (DELUMEAU 2003, p. 222-223). Portanto, o céu e a terra estão sendo intermediados por obscuridades, vícios e inimigos de Deus.

Além da bandeira, Bosch prende no mastro uma ave, que será apanhada por uma pessoa que sobe pela árvore com um facão na mão. Bosing (2006)

atribui a essa representação o sentido da gula, o que completa o sentido da mediação entre o céu e a terra por meio dos vícios humanos.

Na árvore, aparece também uma coruja escondida entre as folhagens. Esse animal, que, dependendo da civilização, pode simbolizar a feiúra, a morte, ou, assim como a aranha, o deus do inferno, também pode ser relacionado ao pensamento racional, pois era a ave de Atena, a deusa da sabedoria, como nos explica Chevalier (2003, p. 293):

Ave noturna, relacionada com a Lua, a coruja não consegue suportar a luz do Sol e, nesse particular opõe-se portanto à águia, que recebe essa mesma luz com os olhos abertos. Guénon observou que se podia ver nesse aspecto, assim como a relação com **Atena- Minerva**, o símbolo do conhecimento racional – percepção da luz (lunar) por reflexo – em oposição ao conhecimento intuitivo – percepção direta da luz (solar) (GUES). Talvez seja também por esse motivo que a coruja é tradicionalmente atributo dos adivinhos: simboliza seu dom de clarividência, mas através dos signos por eles interpretados. A coruja, ave de Atena, simboliza a reflexão que domina as trevas (BAGE, 108).

Portanto, o mastro, cuja função seria a de sustentar as velas que conduziriam a embarcação, símbolo do destino dos homens, tem, em Bosch, a função de ligar o céu e a terra. Como esta passagem é permeada pelo pecado e pela sabedoria, é o homem que faz sua escolha. A escolha, na Nave dos Loucos de Bosch, foi o pecado, ao passo que a razão parece estar escondida.

A ideia de que a finalidade da representação é mostrar que a escolha dos homens foi pelo pecado fica mais forte quando observamos as demais cenas. Do lado direito da pintura, encontra-se um homem passando mal. Sua expressão e posição corporal nos levam a entender que ele está vomitando, o que seria resultado da gula. A presença do pecado da gula é reforçada pela imagem central de um assado, ou outro alimento semelhante, pendurado entre uma freira e um sacerdote, que, no entanto, estão envolvidos pela música que cantam, a qual é acompanhada por um alaúde tocado pela freira. Sobre esse instrumento, Carr-Gomm (2004, p. 160) informa que “[...] pequenos alaúdes de bojo redondo eram os instrumentos dos menestréis e acompanhavam danças folclóricas [...]”. Ora, o alaúde era utilizado na realização das festas populares, as quais podem estar associadas ao que acontece na embarcação dos loucos pintada por Bosch. Além

do instrumento musical, o movimento da boca indica que essas pessoas estão cantando. A música é “[...] há muito tempo, associada ao amor [...] Casais flertando e fazendo musicas juntos pode ser uma alusão ao prazer sexual [...]” (CARR-GOMM, 2004, p. 160). Dessa forma, juntamente com a gula, Bosch estaria representando outro pecado: a luxúria.

Os símbolos da luxúria são vários; comecemos pelo barril, ou tonel, que está dentro da barca. Para Chevalier, o símbolo do tonel, bem como o do jarro, associa-se ao do vinho, da abundância, da alegria. Podemos observar, em outras obras do Bosch, como *Alegoria da Gula e da Luxúria*, que esses mesmos símbolos evidenciam a luxúria. Provavelmente, a presença desses objetos esteja relacionada à simbologia de Dioniso e dos prazeres da carne.

Deus da vegetação, da vinha, do vinho, dos frutos, da renovação sazonal, senhor da árvore (Plutarco), ele é aquele que distribui a alegria em profusão (Hesíodo). Gênio da seiva e dos jovens brotos, Dioniso é também o princípio e o senhor da **fecundidade animal e humana** (CHEVALIER 2003, p.).

O vinho era a bebida que regava as festas que cultuavam Dioniso, provocando a embriaguês e a histeria coletiva. Esses eventos são relacionados à liberação de todos os instintos e assim se opõem à racionalidade, como podemos verificar nas palavras de Chevalier (2003, p. 663):

As festas orgíacas, as bacanais, ou até mesmo as meras tendências às orgias vulgares são, por um lado, uma manifestação regressiva, um retorno ao caos, com a devassidão na embriaguez, a cantoria, a luxúria, a excentricidade, os travestis (os monstros do Carnaval), a perda de todo controle racional [...].

Retomamos as informações anteriores de que a perda da razão é o cerne para entendermos o pecado e de que todos os atos realizados de forma comedida não são entendidos como pecado porque o que leva a este estado é a extrapolação dos limites resultante da falta de consciência, ou razão. Com base nelas, podemos interpretar o vinho como facilitador do pecado.

Além do vinho, Dioniso também está relacionado a outros símbolos, como os frutos. Segundo Chevalier (2003, p. 453), eles são “Símbolo de abundancia, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças nos banquetes dos deuses”. Portanto, a fecundidade é o elo entre o fruto e

Dioniso e, conseqüentemente, a luxúria. Isso porque a fecundidade humana é consequência do ato sexual, que, em abundância, sem uma condução racional, acarreta o pecado da luxúria. Em *Nave dos Loucos*, não é possível distinguir com exatidão a fruta que Bosch retratou, porém, em outras obras do artista, a exemplo de *Jardim das Delicias*, podemos observar muitos morangos e romãs. Com relação ao significado do morango, Chevalier associa-o à lenda de Perséfone e à crença de um povo do Sudeste de Ontário:

Se a alma do defunto prova esse fruto, ela esquece o mundo dos vivos, e toda volta ávida e ao reino dos vivos lhe será para sempre impossível. Se ela se recusa a comê-lo, conserva a possibilidade de retornar à terra (CHEVALIER, 2003, p. 629).

Na lenda grega, a fruta é a semente da romã que Perséfone, ao ser raptada por Hades (rei do Mundo Inferior), come sem saber que, se provasse algum alimento naquele lugar, não poderia retornar à terra. Dessa forma, para os gregos, a romã é símbolo do pecado; sua semente, como indica Chevalier (2003, p. 788) “[...] condena aos infernos, é símbolo das doçuras maléficas”. Assim, sendo a luxúria provocada pelo prazer, a doçura desse ato torna-se maléfica, conduzindo o homem ao pecado.

Prosseguindo com a observação da pintura, percebemos que, do lado de fora da barca, dois homens estão nadando e estão nus. A nudez tem, na arte, vários significados. Carr- Gomm (2004, p. 167) destaca que “[...] pode ser uma representação de força, deleite, fecundidade ou vergonha”. Chevalier (2003, p. 645) também atribui vários sentidos a essa condição, porém menciona que “É muito natural que a nudez também designe a pobreza e a fraqueza espiritual e moral”. Portanto, no contexto da *Nave dos Loucos*, entendemos que a nudez está relacionada à fraqueza espiritual e moral, como indica Chevalier.

A figura mais curiosa que percebemos na pintura é o menestrel, ou bufão, que está sentado na corda de sustentação do mastro. Para nós, ele também é um eixo que articula o sentido moralizador da obra. Esse personagem representa o outro lado da realidade, pois brinca, aborda ironicamente questões sérias e importantes, imita as falhas humanas com uma gentileza cômica e, assim, traz à tona muitas características que os homens possuem e desejariam esquecer. Sua posição na pintura não é casual; apesar de imitar os pecados dos demais,

simulando beber, ao que tudo indica, vinho, o bufão não está entre os pecadores, está próximo do meio do mastro. Assim como a coruja, que está no topo da árvore, indicando a razão, o bufão instiga a reflexão das ações dos homens.

Quando bem compreendido e assumido como um duplo de si mesmo, o bufão é um fator de progresso e de equilíbrio, sobretudo quando nos desconcerta, pois obriga a buscar a harmonia interior num nível de integração superior. Ele não é, portanto, simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas (CHEVALIER, 2003, p. 148)

Contudo, aceitar o bufão como a outra parte de si mesmo não é simples. O homem, muitas vezes, não aceita suas fraquezas e vícios, atribuindo essas características aos loucos. Segundo Frayze-Pereira (1984, p. 56), a loucura é uma possibilidade de o homem ver a “[...] verdade de si mesmo, isto é, ‘suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões’”. Portanto, a loucura existe nos indivíduos humanos, isto é, há diferentes formas humanas de loucura”. Nessa perspectiva, a associação do bufão à loucura se afirma tanto em seu significado quanto em seu destino, pois “[...] a história mostra-nos o bufão associado à vítima nos rituais sacrificiais [...] A sociedade, ou a pessoa, não é capaz de assumir-se totalmente: imola na vítima a parte de si mesma que a incomoda” (CHEVALIER 2003, p. 148). Já os loucos são condenados a viajar em uma barca para longe dos muros das cidades onde vivem os homens ‘normais’.

Em *Nave dos Loucos*, Bosch expõe a dualidade do homem. Ele denuncia seus vícios, sua loucura e nos leva a refletir acerca da ilusão a respeito de nós mesmos, não enxergando a loucura que habita toda a humanidade. A loucura, do modo como o artista abordou, é compreendida como um outro lado do ser humano, aquele que abriga a fraqueza, os devaneios, enfim, os vícios humanos.

Percebe-se que Bosch mostra, por meio de todos os símbolos que compõem sua obra, que os homens possuem e estão propensos aos vícios humanos, inclusive os religiosos, que são seus personagens principais. Contudo, os vícios, dentre os quais a gula e a luxúria, que são expostas com muita clareza no quadro, podem ser regulados pela razão que é o elo entre o céu e a terra.

4.2.2 Análise da obra *Alegoria da Gula e da Luxúria*

O quadro *Alegoria da Gula e da Luxúria* (fig. 20) é uma obra criada entre 1488 a 1510. Usando a técnica de pintura a óleo, Bosch pintou, em uma madeira de 35,8 x 32 cm, várias pessoas em situação pecaminosa. Com o intuito de organizar a análise, dividimos a obra em quatro cenas.

Na primeira cena (fig.21), um homem gordo, montado em um barril, segura com uma das mãos um galho com uma fruta. Na outra mão, ele segura um instrumento musical de sopro. Podemos, aqui, identificar alguns símbolos relacionados aos vícios da gula e da luxúria.

A aparência obesa, como indicativo da gula, é encontrada em outras pinturas de Bosch, a exemplo de *Os Sete Capitais e os Quatro Novíssimos do Homem* e *Os Sete pecados Mortais numa pele do globo terrestre*. Na peça que estamos analisando, esse símbolo da gula é reforçado pelo barril, cuja simbologia, por sua vez, relaciona-se à abundância e ao desejo interminável. Com relação ao desejo sem fim, Chevalier (2003, p. 887) esclarece que, na lenda das ninfas das fontes, as Danaides ficavam derramando água continuamente em tonéis sem fundo. Esse destino justifica-se pelo fato de terem assassinado “[...] seus maridos a punhaladas, por não terem-nas respeitado na noite de núpcias; e ficaram dolorosamente à procura de novos maridos”. Assim, a figura do barril em Bosch é acompanhada de um líquido que jorra de seu interior, como um chafariz do qual a água nunca se esgota, o que pode estar relacionado, portanto, ao sentido do desejo sem fim, tanto da gula quanto da luxúria. Ao barril, como vimos em *Nave dos Loucos*, pode também ser atribuída a simbologia específica da luxúria, já que, como esse é o local onde o vinho é armazenado, relaciona-se a Dioniso. Completando a representação tradicional da luxúria, temos a indicação da música, sempre presente nas cenas amorosas.



Figura 20: Alegoria da Gula e da Luxúria

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>

A fruta presa ao galho que o homem segura também pode ser uma menção ao pecado da luxúria. Apesar não podermos identificar com precisão que fruta é, podemos deduzir, pela sua forma, que é uma maçã. Essa fruta é compreendida, segundo Carr-Gomm, com um símbolo do pecado ou do mal:

No jardim do éden, Eva comeu o fruto proibido da Árvore do Conhecimento. Embora a fruta não seja especificada na Bíblia, é considerada como uma maçã, talvez porque *malum*, em latim, significa tanto maçã como mal. Portanto, a maçã representa o Pecado Original e a Queda do Homem. Pode ser atributo de Eva, a Tentadora.

A Inclusão de uma maçã num quadro pode fazer referência ao pecado (CARR-GOMM, 2004, p. 144).

Assim como a maçã, o funil que o homem usa como chapéu também é, segundo Leite (1956, p.110), um “símbolo demoníaco. Emblema fálico”. Se nos reportarmos ao significado de fálico, que é relativo a falo – órgão genital masculino –, veremos que esse homem traz em sua cabeça, em lugar da razão, um símbolo da luxúria. Sem a racionalidade, deixa-se levar pelos valores demoníacos: os pecados da gula e da luxúria.



Figura 21: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe)
 Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>

Continuando na mesma cena, observamos, por fim, as pessoas que se encontram em volta no barril e dentro do rio. Três pessoas empurram o barril, enquanto um quarto homem está na frente pegando a bebida que jorra de seu interior. Ao conduzir o barril e, conseqüentemente, os pecados que este expressa, o homem afirma sua participação, ou responsabilidade, na condução dos vícios no transcorrer de sua existência. O fato de esses homens estarem sem roupas é uma normalidade no banho, mas também pode ser uma referência à falta de consciência de seus atos, pois, como já foi mencionado anteriormente, a nudez pode indicar a fragilidade humana.

A mesma nudez é observada na cena central (fig. 22): uma pessoa nada com um ‘empadão’ na cabeça, conforme interpretação de Bosing (2006). A

fraqueza espiritual expressa na nudez associa-se ao exagero do alimento que está equilibrado na cabeça, local da razão. A cabeça que guia as ações dos homens está tomada pelo pecado da gula e, assim, desorientado, esse homem nada em direção oposta à do grupo que conduz o barril. O fato de seguirem em direções opostas poderia significar que os caminhos desses homens são diferentes, pois “O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER 2003, p.780), no entanto, como o pecado é o condutor da vida desses personagens, seus destinos serão os mesmos. Bosch nos leva a entender que a vida desses homens está impregnada de pecado; indo em qualquer direção, seus desejos, sentimento e intenções são conduzidos pelos vícios. É o que podemos inferir da simbologia que Chevalier nos oferece:

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e, a variedade de seus desvios (CHEVALIER, 2003, p. 781).

Nesse sentido, aqueles que se encontram nas águas pintadas por Bosch demonstram a necessitam de uma educação que dê um direcionamento no curso da vida dos homens que formam a sociedade do final da Idade Média.



Figura 22: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe)

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>

A terceira cena (fig. 23) acontece em uma tenda fora do rio. Tal como em *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem* e *Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre*, Bosch pinta novamente a tenda para situar a representação da luxúria. Essa tenda, porém, tem um formato diferente do das anteriores, mas o aspecto de riqueza é o mesmo, especialmente pela abundância de tecido que cobre o solo. Esta representação da luxúria, na verdade, é semelhante às analisadas anteriormente; além da tenda, o gesto e o posicionamento do casal em uma ambientação íntima também aparecem nas cenas anteriores que expressam a luxúria. O mesmo se passa com o símbolo clássico da luxúria: o vinho contido dentro da taça que o homem, dentro da tenda, segura.



Figura 23: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe)

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>

O último recorte (fig.24) que fazemos da pintura de Bosch é o da árvore que está no canto esquerdo e inferior do quadro. Como em *A Nave dos Loucos* e na representação da luxúria em *Os Sete Pecados Mortais numa Pele do Globo Terrestre*, a árvore parece simbolizar um ponto de ligação entre o céu e a terra. Algumas roupas e objetos estão pendurados em seu tronco e galhos e podem ser aceitos como pertencentes às pessoas que se encontram nuas dentro do rio. Fazemos uma relação das roupas com a razão, pois, ao se despir, o homem se torna frágil, vulnerável. Chevalier (2003, p. 949), refletindo acerca das palavras de São Paulo (2, Coríntios, 5, 2-4), entende que “A veste aspirada pelo apóstolo é, evidentemente, a manifestação suprema da salvação. Ser encontrado nu equivaleria, portanto, a ser rejeitado por Cristo”.



Figura 24: Alegoria da Gula e da Luxúria (detalhe)
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>

Assim, despido de sua razão, o homem se torna propenso aos pecados, ou seja, mergulha nos vícios humanos e, portanto, deixa de merecer a salvação. A perda da razão é o cerne para entendermos o pecado. Conforme o pensamento tomasiano, todos os atos realizados de forma comedida não são considerados pecado, o que os leva a esse estado é a extrapolação dos limites, como consequência da falta de consciência, ou razão. Assim, aceitando as indicações de Chevalier de que, pela árvore, sobem e descem os mediadores entre o Céu e a Terra, podemos entender que as relações entre o céu e a terra seriam estabelecidas por meio da razão. Simbolizando a razão, as roupas, nesse contexto simbólico, encontram-se desorganizadas, espalhadas por todo o local. No meio da desorganização em que a árvore se encontra, observamos que, em posição de destaque, Bosch coloca um chapéu. Olhando com atenção para o seu formato, podemos encontrar uma similaridade com o órgão genital masculino. Isso enfatiza a ideia de que as relações entre o céu e a terra estão sendo mediadas pelos pecados, especificamente a luxúria. Como estão voltados para os valores terrenos, os homens necessitam de uma educação que lhes devolva a razão e, assim, possam seguir o caminho da virtude.

Diante dessa análise entendemos que Bosch, alegoricamente, pinta os problemas que se configuravam na sociedade da Baixa Idade Média e, desse modo, sua arte pode ser entendida como uma forma de conscientização, ou de reflexão dos atos humanos. É uma forma de educação pela sensibilidade que a arte oferece. Contudo, a sensibilidade age como um meio para que os homens entendam a importância da razão para uma vida de acordo com os preceitos da educação cristã.

5. CONCLUSÃO

Por meio deste estudo, pudemos ampliar nosso entendimento da complexidade inerente a uma pesquisa no campo da História da Educação, pois todas as discussões e reflexões partem do mesmo ponto: o homem. Sendo ele dotado de uma potencialidade para a mutação de pensamentos, conceitos, ideias e comportamentos e sendo essas mudanças decorrentes das diferentes sociedades que o abrigam, a área a ser estudada alargar-se-ia consideravelmente. Por isso, para se chegar a alguma forma de conclusão do estudo, enfrentamos a necessidade da delimitação, de um recorte específico; caso contrário, a pesquisa nunca teria fim.

Além da delimitação específica, o cuidado na forma de olhar para as fontes e para o passado é outro aspecto relevante para que a pesquisa se desenvolva de forma coerente com a temporalidade das fontes e sem julgar aqueles que estão tão distantes de nossas experiências e, portanto, não merecem ser analisados pelos mesmos critérios daqueles que os pesquisam. Assim, o rompimento das raízes que prendem o pesquisador em seu tempo constituiu um processo incansavelmente retomado, já que, despercebidamente, o deslize do julgamento poderia levar todo o esmero da pesquisa à ruína.

As conclusões que foram se reafirmando no decorrer da pesquisa levaram-nos a entender a importância de se adotar um método preciso de trabalho. Assim, a opção por trabalhar com a História das Mentalidades e a História Social foi de suma importância para o tratamento específico das fontes que estávamos estudando: obras de arte. A orientação sobre como conduziríamos as análises veio de Panofsky, cujas descrições e detalhes foram fundamentais na utilização das fontes imagéticas. Mesmo assim, o trabalho foi árduo; foram necessárias muitas horas de observações e leituras na tentativa de compreender a intenção do artista. No entanto, isso não foi suficiente para chegarmos a certezas, situação que jamais foi atingida pelos grandes pesquisadores quando o artista em questão é Hieronymus Bosch. Por isso, nos sentimos em uma situação confortável com relação a essa questão.

Independentemente, o fascinante espetáculo que Bosch nos proporciona deixa qualquer busca por certezas em segundo plano. Suas obras despertam no apreciador um estado de reflexão, inquietação e meditação, promove um movimento interno no espírito humano que corresponde ao que Hegel define como sensibilização. Dessa forma, a comprovação da hipótese de pesquisa ultrapassou o limite teórico, foi vivenciada no pesquisador a potencialidade de uma educação direcionada pela sensibilidade que emana da obra.

Voltando às nossas considerações quanto aos objetivos estabelecidos, podemos verificar que os pecados, da forma como Tomás de Aquino os tratou, são uma realidade nas obras de Bosch. Consideramos o artista como um homem religioso que, por meio de sua arte, expunha sua crítica da sociedade, cujo estado era de secularização cultural, e, ao fazê-lo, possibilitava uma educação pela reflexão. Bosch aborda a realidade como se estivesse diante de um espelho, mas o que espelha é o lado negativo do homem. Assim, para direcionar o homem a ações comedidas, ao invés de educar pela observação dos comportamentos esperados, o pintor age de forma contrária, mostrando os pecados e suas consequências.

Tal como Tomás de Aquino, que identificou os pecados da gula e da luxúria como os mais difíceis de serem submetidos à razão, Bosch também dá destaque a essas ações pecaminosas e não poupa ninguém, nem os religiosos. Estes foram, em muitas obras, os principais alvos do artista. A crítica à Igreja é um dos indicativos de que Bosch não fechava os olhos aos problemas sociais, levando-nos a entendê-lo como um homem de seu tempo. Além disso, ele não desprezou os costumes em voga, todos os detalhes nos ornamentos e nas vestes de seus personagens lhe conferem o *status* de um homem inserido socialmente.

As análises das obras de Bosch nos levaram a entender que os pecados estavam vivos na mentalidade do homem da Baixa Idade Média e podiam ser utilizados para direcionar essa sociedade. Todos os detalhes observados confirmaram a pertinência da opção, feita no início da pesquisa, de considerar a simbologia contida nas pinturas da perspectiva eclesiástica. Contudo, esse fato não descarta a possibilidade de se compreender Bosch com base na cultura popular, o que, a nosso ver, daria uma continuidade a nosso estudo.

Enfim, gostaríamos de declarar a importância das pesquisas voltadas para o estudo das relações humanas e educacionais por meio da linguagem artística. Elas nos oferecem outros recursos pedagógicos para além da linguagem escrita e oral. Ao mesmo tempo, declaramos que a interpretação que fizemos das obras de Bosch está longe de ser uma verdade. Ela se configura como uma possibilidade de interpretação oferecida pelas pinturas, tendo em vista o objetivo maior que é a História da Educação. Consideramos como grande mérito do estudo, a organização, as relações, enfim, a tentativa de construir um pensamento coerente partindo de fontes imagéticas.

Nesse sentido, concluímos que as obras criadas por Bosch representam uma vasta possibilidade de leituras e de construção de conhecimentos, especialmente a de que a razão é de extrema importância para a formação dos homens como sujeitos.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BOSING, W. **Hieronymus Bosch**: cerca de 1450 a 1516. Entre o céu e o inferno. [S.l.]: Paisagem, 2006.

BLOCH, M. **Introdução a história**. [S.l.]: Publicações Europa - America, 1974.

BOSCH, H. **Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem**. Madrid: Museu do Prado. Óleo sobre madeira, 120x150 cm. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG. Acesso em: 25/01/2010

_____. **João em Patmos** (vista exterior). Berlim: Gemäldegalerie Staatliche Museen PreuBischer Kulturbesitz. Grisalha sobre madeira, 39 cm. Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Scenes_from_the_Passion_\(full\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_Scenes_from_the_Passion_(full).jpg). Acesso em: 25/01/2010

_____. **Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre**. Genebra: Fondation des Beaux – Arts. Óleo sobre madeira, 86x56 cm. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg. Acesso em: 25/01/2010

_____. **A Nave dos Loucos**. Paris, Museu nacional do Louvre. Óleo sobre madeira, 57,8x32,5 cm. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BoschShipOfFools.jpg>. Acesso em: 25/01/2010

_____. **Alegoria da Gula e da Luxúria**. New Haven: Galeria de Arte da Universidade de Yale. Óleo sobre madeira, 35,8 x 32 cm. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AllegoryBosch.jpg>. Acesso em: 25/01/2010

BOVOLIM, Z. **A proposta educacional de Rosvita de Gandersheim no Século X**. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.

BURKE, P. **O Renascimento Italiano: cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

_____. **Testemunha Ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.

CALANCA, D.; AMBROSIO, R. **História social da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

- CAMBI, F; LORENCINI, A. **História da pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999.
- CARDOSO, C.F; VAINFAS, R. (orgs). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. São Paulo: Edusc, 2004.
- CASTRO, H. História Social. In: CARDOSO, C.F; VAINFAS, R. (orgs). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CETEAU, M. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CHENEY, S. **História da arte**. São Paulo: Rideel, 1995. v. 2.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2003.
- COPPLESTONE, T. **Vida e obra de Hieronymus Bosch**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- CRUZ, A (trad.). **Hieronymus Bosch**. Lisboa: Lisma, 2004.
- DANTE ALIGLIERI. **Divina comédia**. São Paulo: Martin Claret; 2006.
- DELUMEAU, J. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. São Paulo: Edusc, 2003. Vol. I.
- DUBY, G. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Estampa, 1994.
- _____. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 – 1420**. Lisboa: Estampa, 1993.
- _____, G. **Para uma História das Mentalidades**. Lisboa: Terramar: 1999
- ELIAS, N. **Processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. **Escritos e ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- EPICURO. **Antologia de textos**. São Paulo : Abril Cultural, 1985. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/17502821/Epicuro-Lucrecio-Cicero-Seneca-Marco-Aurelio-Colecao-Os-Pensadores>. Acesso em: 24/02/2010.
- ERASMO DE ROTTERDAM. **A civilidade Pueril**. São Paulo: Escala, (s/d)
- FELDMAN, S. A. **Amantes e Bastardos: as relações conjugais e extra conjugais na alta nobreza portuguesa no final do século XIV e início do século XV**. Vitória: Edufes, 2008.
- FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2008.

- FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRANCO JÚNIOR, H. **A idade média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GINZBURG, C. **Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GROMBRICH, E.H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- GUIZOT, F. **Sétima lição**. In: _____. *Histoire générale de la civilisation en Europe, depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Révolution Française*. Bruxelles: Langlet, 1838. In OLIVEIRA, T; MENDES, C. M. M. **Formação do Terceiro Estado as comunas: coletânea de textos François Guizot, Augustin Thierry, Prosper de Barante**. Maringá: Eduem, 2005.
- HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética: o belo na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HAMMACHER, A. M. (org). **As belas-artes**. Enciclopédia ilustrada de pintura, desenho e escultura. Cruz: Grolier, 1971, vol. 3.
- HITNER, S. D. A. C. **Jheronimus Bosch e “As tentações de Santo Antão”**: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1998.
- HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. Ulisseia, 19--.
- JANSON, H. W. **História geral da arte: renascimento e barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAUAND, L. J. (trad. e Introdução). **Rosvita e o Restabelecimento do Teatro no Ocidente**. Disponível em: <http://www.hottopos.com/spcol/rosvita.htm>. Acesso em: 24/03/2009.
- _____. (trad. Estudos introdutórios); TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De magistro), os sete pecados capitais**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LE GOFF, J. **Por Amor às Cidades**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- _____. **Mercadores e banqueiros da idade média**. CRUZ: Gradiva, [s/d].

_____. **As raízes medievais da Europa.** Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____. **O apogeu da cidade.** (1992).

LEITE, J.R.T. **Jheronimus Bosch.** Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1956.

_____. **Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre.** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por meirelode@hotmail.com. Acesso: em 12/01/2010.

LURIE, A.; BORGES, A. L. D. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAPA DOS PAÍSES BAIXOS. In: VLIEGHE, H. **Arte e Arquitetura Flamenga.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001 (s/p).

MARTINDALE, A. **O mundo da arte: o Renascimento.** Encyclopedica Britânica do Brasil Publicações LTDA. [s.d].

MAZZOLENIS, S. (trad.). **Bosch.** São Paulo: Globo, 1997.

NUNES, R. **A história da educação na antiguidade cristã.** São Paulo: Edusp, 1978.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2003.

OLIVEIRA, T. **Guizot e a Idade Média: civilização e lutas políticas.** Tese (Doutorado em História): Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis 1997.

_____. **A Razão e o Pecado em Tomás de Aquino.** In: Revista Cesumar, Maringá, v. 9, n. 1, 2004. p. 88-102.

_____. **Os mendicantes e o ensino na universidade medieval: Boaventura e Tomás de Aquino.** XXIV Simpósio Nacional de História - 2007. Disponível em: <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Terezinha%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 18/11/2009.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERROT, M. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

PIRENNE, H. **As Cidades da Idade Média.** Sintra: Publicações Europa – América, 1989.

RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROHDEN, R. **Filosofia da Arte**: a metafísica da verdade revelada na estética da beleza. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SANTOS, M. **História da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

SCHIMITT, J. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007.

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.

TUCHMAN, B; DUTRA, W. **Um espelho distante**: o terrível século XIV. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

VAINFAS, R. **História das Mentalidades e História Cultural**. In: CARDOSO, C.F; VAINFAS, R. (orgs). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VERNANT, J; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOVELLE, M. **Imagens e imaginário na história**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997

WARNKE, M. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

WOORTMANN, K. **Religião e ciência no Renascimento**. Brasília, DF: UNB, 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)