

A UNIDADE TEMÁTICA NOS TRÍPTICOS DE HIERONYMUS BOSCH

Laura Pinca da Palmaⁱ

RESUMO: Procuraremos nesse artigo fazer alguns apontamentos a respeito de três trípticos de Hieronymus Bosch, com especial atenção na obra “Carro de Feno”. Analisaremos a unidade temática existente entre as diversas partes dos trípticos. Essa unidade, presente em Bosch, revela uma importância particular, pois introduz uma modificação na estrutura dos trípticos medievais. Mostraremos algumas peculiaridades unificadoras de sua obra que constituem um passo importante a caminho do desaparecimento dos trípticos, por apressarem o fim da representação tripartida.

PALAVRAS-CHAVE: Hieronymus Bosch; arte flamenga; trípticos, *Carro de Feno*.

ABSTRACT: In this article we intend to make some notes about three triptychs of Hieronymus Bosch, with special attention to the "Haywain" triptych. We will analyze the thematic unity that exists between the different parts of the triptychs. This unit, present in Bosch, reveals a particular importance, since it leads a modification in medieval triptychs' structure. Some of these unifying peculiarities in his work constitute an important step towards the triptychs' reduction that will hasten the end of the tripartite representation.

KEYWORDS: Hieronymus Bosch; Flemish art; triptychs, Haywain

O tríptico na Idade Média e seu desenvolvimento em Bosch

As raízes dos trípticos medievais encontram-se nos dípticos da Antiguidade, que foram absorvidos pelo cristianismo. Apesar de poderem ser feitos como escultura em baixo relevo, a maioria deles era pintada. Muitos tinham enfeites de metal que contornavam as figuras retratadas, normalmente à maneira de ícones.

Os trípticos foram bastante utilizados na Idade Média, principalmente na Holanda, por suas características mais sintéticas e narrativas em oposição aos grandes murais. Além disso, a estrutura do tríptico permitia a mudança de imagens para fins litúrgicos, facilitando seu transporte e protegendo a pintura central. Tinha

também, em preferência à pintura mural, função simbólica, por ser imagem da Trindade.ⁱⁱ

Sua estrutura tripartida dava ênfase ao centro, fazendo com que todo o conjunto funcionasse como uma exaltação da figura central. Assim como a moldura de um quadro realça sua beleza, a simetria e os ornamentos de um nicho dão destaque a uma imagem: o centro do tríptico é posto em evidência por suas asas laterais.

Os trípticos medievais mais antigos tinham sempre temas sacros. Normalmente centralizavam a figura de N. Senhora sozinha ou N. Senhora com o menino Jesus e possuíam uma ornamentação em suas asas laterais, com imagens de santos. Havia também crucificações que funcionavam à maneira dos calvários medievais, a cruz com Cristo no centro e N. Senhora, Santa Maria Madalena, São João nas asas.

Normalmente seu exterior (asas fechadas) não era pintado, isso para dar mais ênfase ao conjunto quando aberto como também para que durante a quaresma, quando a liturgia pedia que se cobrissem as imagens, eles fossem simplesmente fechados. No máximo seu exterior tinha ornamentação decorativa ou frases escriturais.

A partir do século XIV os trípticos, principalmente nos Países-Baixos, começam a ganhar maior grau de elaboração. Como explica Lynn Jacobs em uma análise que faz dos trípticos de Bosch, os trípticos flamengos do século XV, como desenvolvimento dos antigos trípticos gregorianos, tinham três principais característicasⁱⁱⁱ:

- tema sacro – em sua maioria direcionado a um uso litúrgico;
- relação hierárquica entre as partes, a parte interior central tem maior importância, após ela as asas internas e por último o exterior das asas;
- elaboração aditiva (tripartida), era feita de partes somadas que visavam o centro.

Bosch, como continua Jacobs, irá subverter essas características dos trípticos medievais. Em primeiro lugar porque trata de temas não sacros, mas se volta ao *seculo* como no “Jardim das Delícias Terrestres”, ou como no “Carro de Feno”.

Dos oito trípticos que nos restaram de Bosch, sete têm como foco o mundo, “their thematic focus is on mankind, rather than God, and on this world, rather than on the next one.”^{iv}

Seu interior não ostenta mais como antes a beleza dos santos, não serve para admiração da virtude, ou da piedade de Cristo crucificado, o tríptico abre-se antes para o vício, o monstruoso, a fraude, o fogo.

Além disso, Bosch não segue a ordem hierárquica dos trípticos dando muitas vezes importância maior ao exterior do que ao interior dos mesmos. O exterior ao longo do século XV já era pintado, mas ainda procurava não chamar atenção ou, ao contrário, dar ênfase ao conteúdo quando aberto, era feito em tons de cinza, muitas vezes pintado por assistentes^v. Bosch subverte isso e põe cor no lado externo; dá, como veremos, muitas vezes, mais ênfase ao lado externo, com figuras maiores e pintadas unificadas nas duas asas, do que ao painel interior central. Por isso, constrói preferencialmente seu tríptico usando “simple rectangular shape, avoiding the curving profiles that were the new fashion within triptychs of the later fifteenth and early sixteenth centuries”^{vi}

Finalmente Bosch desconstrói a natureza de adição dos trípticos, dando à obra uma unidade global muito maior.^{vii} Jacob defende que Bosch unifica cada um de seus trípticos pintando no exterior o tema global da obra. Assim, por exemplo, o “Jardim das delícias terrestres” teria como tema a criação. O tríptico da “Adoração dos reis Magos” teria como tema a missa. O “Carro de Feno” teria como tema o conflito interno do homem diante das tentações.

O exterior do seu tríptico estaria assim, diretamente vinculado com o interior. “Bosch`s triptychs are particularly often and particularly densely interlinked in their iconographic content – and often in their formal elements as well.”^{viii}

A figura pintada por Bosch “O Menino Jesus andando” nos fornece um exemplo. No exterior vemos o menino Jesus dando seus primeiros passos. No interior, em oposição, Cristo dá seus últimos passos em direção à morte. “There may also be a deliberate parallel between the form of the windmill in the child`s hand and the cross held by the adult.”^{ix}

Bosch também desconstrói a natureza aditiva do tríptico especialmente, como podemos ver no “Carro de Feno” (Figura 9). A linha de horizonte das três imagens internas do “Carro de Feno” está na mesma altura. Além disso, o plano onde estão Adão e Eva sendo expulsos, o plano do Carro de Feno e o plano dos que ingressam no inferno, tiradas as molduras, poderiam ser considerados um só. No exterior, o peregrino também tem a altura do horizonte correspondente à do interior. (Figura7)

Expressa-se assim uma unidade espacial que ganhará força no Renascimento com o uso da perspectiva (feita com um só ponto de fuga) e juntamente com a unidade temática acabará por unificar o espaço do tríptico fazendo com que esse caia em desuso.

Façamos pois um breve exercício de análise de dois trípticos para expor essa relação temática e depois observá-la no “Carro de Feno”.

ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS

O tríptico da “Adoração dos Reis Magos” (Epifania) tem, pintado no exterior, a imagem, unificada em ambas as asas, do milagre ocorrido na missa de São Gregório, onde a eucaristia se transformou na pessoa de Cristo (Figura 1). Como



Figura 1- Adoração dos Reis Magos (fechado)
H. Bosch, 1510- óleo sobre madeira (138 X 72 cm)
Museo del Prado, Madrid

borda decorativa do milagre assistimos às cenas da Paixão de Cristo, que têm também clara conexão com a missa. A missa, como reza o antigo catecismo é a renovação incruenta do Sacrifício de Cristo no Calvário onde o Cordeiro de Deus foi imolado. Assim, o exterior do tríptico claramente fala da missa; mas, em seu interior, tem um tema que parece diferir do primeiro (Figura 2). A adoração dos reis Magos, ou seja, Epifania do Menino-Deus.

Notemos entretanto a conexão dos conteúdos costurada pelo pincel de Bosch. Epifania quer dizer manifestação. O menino Jesus envolto em panos esconde no estábulo uma de suas duas naturezas. “*et peperit filium suum primogenitum; et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepe*”.^x Os panos com que sua Virgem Mãe o envolve em diversas pinturas e alegorias medievais são símbolos da carne que revestiu o Verbo

Deus na encarnação. No quadro de Bosch, a Virgem segura Jesus-menino desnudado, o pano está em seu colo, mas não cobre o menino. A Virgem ostenta o menino para os reis que o adorem. Com seus presentes, que têm repetidamente seu sentido alegórico referido na Idade Média, os reis reconhecem sua divindade.

São-lhe apresentados ouro, porque o menino era rei, incenso, porque era Deus e mirra, por ser homem. Assim a divindade de Cristo se manifesta, daí o paralelo com o exterior do tríptico, onde Cristo também se desnuda, deixa de se esconder não sob panos, mas sob as espécies de pão e se manifesta a S. Gregório.



Figura 2- Adoração dos Reis Magos (aberto) H. Bosch, 1510- óleo sobre madeira (138 X 72 cm) Museo del Prado, Madrid

Se o tema da Epifania se expressa fora, o tema da missa está muito presente dentro (Figura 2). Em primeiro lugar na própria forma como a Virgem apresenta o menino. Ela o segura sem muito contato, com olhar sério e postura rígida; parece realizar, como os sacerdotes, o oferecimento de Cristo.

Observando os presentes dos Magos, podemos notar mais uma vez a alusão à missa. O ouro nos pés da Virgem é ofertado na forma de uma escultura que figura o sacrifício de Isaac por Abraão (Figura 3). Isaac é uma das figuras de Cristo do Antigo Testamento, símbolo medieval do sacrifício da missa. Abraão leva para ser imolado seu filho único por ordem de Deus, o jovem inocente sobe o monte do



Figura 3- Adoração dos Reis Magos OURO (detalhe)

suplício carregando nas costas a madeira que seria usada para queimá-lo; como Cristo, filho unigênito de Deus, que sobe o Calvário com a cruz nas costas para ser imolado por seu Pai.

Voltando-nos novamente para fora: para abrir o tríptico, como nota Jacob é preciso dividir a imagem de Cristo que está pintada bem na intersecção das asas. Assim como na missa, após a consagração, há a fração da hóstia, onde o padre a quebra no meio. A fração da hóstia na missa representa a

morte de Cristo, o momento onde sua alma humana se separa de seu corpo. Dentro, exatamente no meio do eixo

horizontal do tríptico, no mesmo lugar onde no exterior se encontra Cristo, o incenso representado parece mais uma patena com uma hóstia fracionada (Figura 4).

Em último lugar a mirra é oferecida na forma de um fruto, com uma bola decorada com um baixo relevo onde um homem faz uma oferenda a um outro sentado. A cena de difícil identificação pelo seu tamanho poderia nesse contexto representar o ofertório, onde o homem oferece seus dons a Cristo, a gota de água que misturada ao vinho do cálice se transubstancia com ele na divindade de Cristo.



Figura 4- Adoração dos Reis Magos INCENSO (detalhe)

O tríptico de Bosch, como suas demais obras, é bastante cheio de elementos e muito fechado em seus significados. No entanto essas considerações nos fazem notar uma coerência temática entre a parte exterior e interior. Coerência que persiste no “Carro de Feno”.

JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

No tríptico “Jardim das delícias terrenas” vemos a mesma coerência de temas. Com o tríptico fechado vemos o orbe e Deus Pai sentado à direita deste (na

esquerda do observador). O Mundo desenhado por Bosch é um mundo sombrio, repleto de plantas estranhas (Figura 5). Ao abrir o mundo encontramos em seu interior toda uma alegoria da criação e geração.



Figura 5- Jardim das Delícias Terrestres (fechado)
Hieronymus Bosch, 1500- óleo sobre madeira
(220 X 97 cm cada asa) Museo del Prado, Madrid

também diversos e variados animais e plantas, alusão aos dias da criação. No canto superior esquerdo dessa mesma asa desenha-se uma figura bastante interessante (Figura 6). Ali vemos uma estranha rocha rodeada por pássaros. Os pássaros por conta da habilidade do voo são símbolos comuns do espírito. Os ovos simbolizam a geração material, assim como a pedra simboliza a matéria mais bruta. Bosch pinta s pássaros, que, em sua maioria brancos, caem em uma estranha rocha e entram em uma outra com formato de ovo. Em seguida, na maioria negros, sobem espiralando em torno da estranha montanha de pedra.

Na asa esquerda vemos em primeiro plano Cristo que parece realizar a união entre Adão e Eva. Cristo tem a mesma posição de corpo e mãos que Arnolfini na obra de Van Eyck e Eva também tem braço estendido e cabeça em posição semelhante à noiva de Arnolfini. Essa tríade simboliza assim a criação de Adão e Eva e sua união responsável pela geração de toda a humanidade.

No centro dessa mesma asa vemos uma fonte, que parece simbolizar a fonte da vida do paraíso terrestre. Há

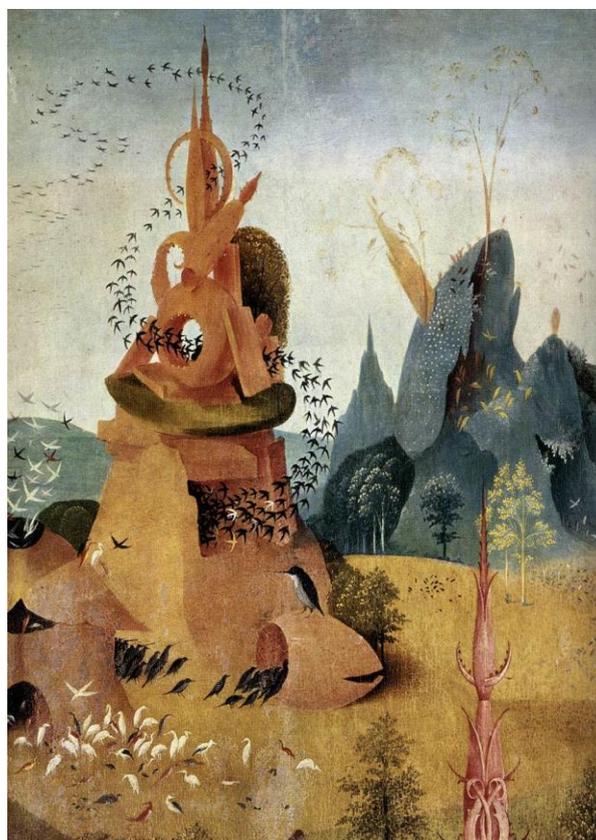


Figura 6- Jardim das Delícias Terrestres (detalhe)

Quando estão já no céu, livres da rocha, tornam a cair entrando novamente na rocha-ovo recomeçando o ciclo, eferência à metempsicose, segundo a qual as almas caem na matéria e através de um processo cíclico de evolução e purificação retomam à cor alva e podem assim ascender de volta à divindade. A alegoria descrita na rocha faz alusão à criação das almas e ainda que de maneira velada à metempsicose.^{xi}

O painel central, alvo de inúmeras discussões, não será debatido em detalhes aqui. Basta-nos o óbvio, que ele tem como tema a geração humana; por isso, além dos diversos casais ali representados, Bosch figura tantos e tantos frutos e ovos.

Contrariamente à posição de Fraenger^{xii}, parece que não se trata de uma exaltação do liberalismo moral, antes, como a montanha de pássaros mencionada, trata-se de uma condenação da geração material como forma de aprisionamento das almas na matéria. Tal interpretação ganha força com a asa esquerda do tríptico. Nela há uma representação do inferno onde toda a beleza idílica do painel central parece ser quebrada. Os frutos se empalidecem, se partem e demonstram seu interior podre e atordoante. Ovos estão quebrados. E o prazer praticado se converte em tortura, dor e agonia. A água fresca se congela e o fogo e a fumaça tomam lugar da vegetação.

Nota-se claramente nesse tríptico outra característica marcante da obra de Bosch, o dualismo. Dualismo aqui entre paraíso e inferno, entre prazer e dor. “Hieronymus Bosch’s art is profoundly dualistic: his paintings often juxtapose within a single work saints and sinners, heaven and hell, beauty and ugliness...”^{xiii}

Podemos notar como também aqui Bosch é coerente em sua temática, como dá maior unidade às diversas partes, pintando-as quase como se fosse um grande painel.

CARRO DE FENO – O EXTERIOR DO TRÍPTICO

No tríptico “Carro de Feno” a mesma unidade temática se manifesta. Como sugere Jacobs, o “Carro de Feno” versa a respeito da divisão interna do homem entre o pecado e a virtude. É o que parece nos falar o exterior do tríptico, onde a vivas cores está pintado um peregrino.

A figura do peregrino caminhando na emenda das asas externas constitui-se como síntese do interior da obra. É por ele que o tríptico se abre para observação de

seu interior. É por ele também que se abre a temática geral do tríptico que unifica as três asas internas.

Apesar de estar presente por todo o período antigo, a figura do peregrino ganha importância no período medieval. A veneração dos santos e das relíquias renova o desejo do homem medieval de se aproximar do sagrado. E ele se põe a caminho. Sua estrada é tripla, ele se move para expiar algum pecado cometido, pela esperança de alcançar alguma graça especial ou para buscar aperfeiçoamento espiritual. Em suma, é uma busca por transformação.

Como explica Edith Turner, no seu clássico a respeito da antropologia da peregrinação^{xiv}, a jornada assemelha-se a um rito de passagem, (como os ritos do casamento, da morte, da passagem da infância para a idade adulta) isso porque encoraja o homem a mudar seus hábitos, altera sua vida comum e seu espaço geográfico e o convida à regeneração de si mesmo.

O peregrino busca o contato com um lugar santo que difira das coisas profanas que o cercam. Os principais centros de peregrinação na Baixa Idade Média: Jerusalém, Roma^{xv}, São Tiago de Compostela, e Canterbury têm em comum o fato de serem direta ou indiretamente, lugares de teofania. Onde Deus se manifestou ou se manifesta diretamente ou por meio de seus santos, imagens e relíquias. O Peregrino busca dessa forma a aproximação com a divindade, um horizonte sagrado onde o céu e a terra se interceptam, onde o tempo está suspenso e se pode alcançar de alguma forma o transcendente.^{xvi}

A peregrinação era em si mesma um sacrifício que poderia ser recompensado com o perdão dos pecados ou com algum favor espiritual. O peregrino era, em menor escala, um outro Cristo e a jornada seu Calvário purificador.

Vestido geralmente com roupas de pele de animais, chapéu e bordão de caminhada, cada tipo de peregrino levava distintivos que identificavam seu destino. Os que iam para Jerusalém levavam palmas e frequentemente eram chamados palmeiros. Os peregrinos de São Tiago levavam a vieira, explicada por alguns como prova de que teria atingido o *Finis Terrae*, ou como credencial para que recebesse abrigo ao longo do caminho, sendo reconhecido como um jacquiano. O Tau seria o distintivo franciscano de peregrino, teria sido o sinal com que Deus marcara Caim após o assassinato de Abel.^{xvii}

Caim também, como pecador banido por Deus, condenado a vagar pelo mundo, é figura do peregrino, um espelho da condição humana após o pecado original.^{xviii}

A figura do peregrino foi muito popular na Baixa Idade Média, pois era na verdade a representação do “Everyman”. Isso tanto aos olhos da ‘ortodoxia’ católica quanto aos de pagãos e dissidentes.

O Antigo Testamento deu margem a muitas interpretações alegóricas do homem como peregrino nesse mundo. Por outro lado, houve toda uma corrente que tem suas raízes na cultura helenística a considerar esse mesmo homem como um ser decaído, vagando pelo mundo, em busca de uma reintegração com seu ser original. Esses dois caminhos saídos da Idade Antiga se encontram na encruzilhada da Baixa Idade Média e revitalizam a noção do peregrino.

O vocábulo *peregrinus* deriva de *pelle* ou *pera* no latim, que por sua vez gerou pele em português, isso pela característica dos peregrinos estarem vestidos normalmente com couro e porque também, o primeiro entre eles, Adão, recebeu de Deus uma roupa de pele quando expulso do paraíso terrestre.

“Fecit quoque Dominus Deus Adam et uxori ejus tunicas pellicias et induit eos.”^{xix}

Também a respeito de Caim encontramos referência a seu caráter peregrino ainda que não com o exato vocábulo.

“Cum operatus fueris eam non dabit tibi fructus suos vagus et profugus eris super terram.”^{xx}

O primeiro vocábulo exato “*peregrinus*” existente na Vulgata encontra-se no Gênesis, na boca de Abraão:

“Advena sum et peregrinus apud vos date mihi jus sepulchri vobiscum ut sepeliam mortuum meum.”^{xxi}

Davi retoma as palavras de Abraão em um sentido teológico:

“Exaudi orationem meam Domine et deprecationem meam auribus percipe lacrimas meas ne sileas quoniam advena sum apud te et peregrinus sicut omnes patres mei.”^{xxii}

Palavras que são novamente retomadas em mesmo sentido nas Crônicas acrescentando-se a figura do mundo como lugar de exílio.

“Peregrini enim sumus coram te et advenæ sicut omnes patres nostri dies nostri quasi umbra super terram et nulla est mora.”^{xxiii}

Tal interpretação teológica do homem como exilado e peregrino será constante ao longo da Idade Média. Vemo-la refletida, por exemplo, em uma das antífonas mais repetidas do período, o *Salve Regina*, onde o mundo é considerado como um vale de lágrimas e os homens desterrados filhos de Eva.

“Ad te clamamus, exsules filii Hevae, ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle.”

O mundo é o exílio onde o pecado, como uma segunda natureza, o condenou a viver como estrangeiro.

Em S. Gregório Magno encontramos a mesma analogia. No seu comentário às parábolas identifica a ovelha perdida ao homem pecador que abandonou o céu.

xxiv

Entretanto, apesar dessa visão do homem como desterrado do céu e peregrino no mundo ser exaustiva na literatura religiosa católica, ela não é pessimista. O mundo é um lugar de provas, do qual o homem deve se desapegar, mas não é mau. É o meio de expiação dos pecados, como o é o caminho do peregrino, é onde o homem por fim pode encontrar a sua salvação.

Já a visão de peregrino em alguns grupos heterodoxos e no judaísmo é mais pessimista.

A crença de cátaros e, antes deles, de maniqueus na metempsicose condenava o homem a uma penosa jornada de transmigração de almas até que se pudesse atingir a divindade perdida.

Como explica Söderberg, para os cátaros os homens são espíritos caídos da divindade que têm que ser, através das diversas encarnações, restabelecidos em sua pureza para reintegração da divindade.

“Les Cathares absolus pensaient que lês ames, dans ce monde, étaient soumises ‘a la loi de la métempsycose’. Il leur fallait passer de corps en corps jusqu’a ce qu’elles obtiennent la délivrance...”^{xxv} O mundo é criação do Deus do mal:

“Le monde du Dieu bon est le monde invisible, le monde des esprits. (...) le Dieu mauvais a créé toutes les choses visibles, matérielles, en un mot, tout ce qui n’a pas pu être créé par un Dieu parfait.”

“Le monde visible ou matériel est celui ou le Mal exerce son pouvoir.”^{xxvi}

Entre os judeus, na escola cabalista de Safed, liderada por Isaac Lúria encontramos semelhante doutrina (após a expulsão dos judeus da Espanha) que manifesta o desenvolvimento anterior, na época medieval, do pensamento cabalista.

“Os horrores do exílio refletiram-se na doutrina cabalística da metempsicose, que agora ganhou imensa popularidade, ao acentuar os vários estágios do exílio da alma. O destino mais terrível que poderia caber ao pecador – muito mais terrível que os tormentos do inferno – era o das almas “banidas” e “nuas”, um estado que impedia tanto a reencarnação quanto a danação do inferno.”

Em seus ensinamentos a respeito da metempsicose (guilgul) é clara a noção de exílio:

“Cada alma individual retém sua existência individual apenas até o momento que realizou sua própria restauração espiritual (...) Enquanto a alma não tiver executado esta tarefa, permanecerá submetida à lei da transmigração. A transmigração destarte, não é mais uma simples retribuição, mas é ao mesmo tempo uma oportunidade de cumprir os mandamentos, que não foi dada à alma preencher antes e desse modo continuar o trabalho de auto emancipação. A pura recompensa está na verdade implícita na ideia de transmigração para outras esferas da natureza, como a dos animais, plantas e pedras. Este banimento na prisão de estranhas formas de existência, em animais selvagens, em plantas e pedras é considerado uma forma de exílio particularmente terrificante.^{xxvii}

Essa visão judaica e cátara do exílio, diferente da visão católica-cristã, não é otimista a respeito do mundo. O mundo é o castigo das almas, é propriamente um inferno material que deve ser repudiado, não é uma escada de salvação, mas um abismo condenatório.

Tal noção pessimista coaduna-se bem com o peregrino pintado por Bosch no tríptico “Carro de Feno” (Figura 7). Ele é caracterizado como o típico peregrino medieval, chapéu, bordão na mão, mala com pele de animais. Tem a calça da perna esquerda rasgada, o que para Bosch talvez seja símbolo de seus pecados.

A perna como o pé na alegoria medieval é símbolo daquilo que leva o homem a andar no caminho da salvação, é o amor, o desejo de aprimoramento. Se a vida é o caminho para Deus as pernas (que algumas vezes são tomadas só pelos pés) são nosso instrumento de aprimoramento.

No diálogo de S. Catarina de Siena, há menção à esse mesmo símbolo. Os pés “significam o amor, pois como os pés transportam o corpo, assim o (duplo) amor faz caminhar a alma.”^{xxviii}



Figura 7- O Carro de Feno (fechado)
Hieronymus Bosch , 1500/02
óleo sobre madeira (135X190 cm)
Museu do Prado

O peregrino, bem no centro da figura se move por uma estrada estreita e ao fundo na asa esquerda alguns ladrões amarram em uma árvore um homem, a quem parece que irão matar. Em oposição, na asa direita vemos um casal que dança ao pé de uma árvore, onde um homem toca uma gaita de Foles.

Em cima da cabeça do peregrino se vê ao longe uma forca e pouco distante dessa uma “roda da morte” onde corpos eram colocados para ser comidos pelas aves.

A seus pés, voltando para asa esquerda, há ossos de um cavalo e um cão de aspecto enraivecido, em oposição na asa direita há uma ponte sobre um riacho e um pequeno pássaro branco.^{xxix}

O peregrino está no mundo, caminha para a ponte, mas vira sua cabeça para trás. Parece, pois, que está indeciso entre o rumo a seguir. Está em meio aos vícios do mundo: de um lado assassinos, de outro a luxúria representada na dança do casal e na gaita de foles tocada pelo homem sentado.^{xxx}

A forca em cima de sua cabeça lembra a mortalidade desse homem.

O cão enraivecido parece simbolizar, a impureza e o vício como na Escritura onde cães são quase que invariavelmente identificados como seres impuros e maus:

“Nolite dare sanctum canibus neque mittatis margaritas vestras ante porcos, ne forte conculcent eas pedibus suis et conversi dirumpant vos.”^{xxxix}

“Quoniam circumdederunt me canes multi, concilium malignantium obsedit me. Foderunt manus meas et pedes meos”^{xxxixii}

“Foris canes et venefici et impudici et homicidae et idolis servientes et omnis, qui amat et facit mendacium!”^{xxxixiii}

Uma década após pintar o “Carro de Feno”, Bosch refez seu peregrino só que dessa vez claramente como filho pródigo. É a mesma figura apenas com algumas



Figura 8- O Peregrino

Hieronymus Bosch, cerca de 1500
óleo sobre madeira (71,5 cm diâmetro)
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

modificações (Figura 8). Acredita-se hoje que essa figura compunha o exterior de um outro tríptico seu, o dos Sete Pecados Capitais.^{xxxiv} Tal fato teria bastante coerência com o peregrino no Carro de Feno, pois as duas imagens teriam a mesma temática, externamente o peregrino e internamente os vícios no mundo.

No exterior do tríptico de Rotterdam, o peregrino se afasta de uma casa de prostituição e segue em direção a uma porteira, mas como no “Carro de Feno” olha para trás. Dessa vez sua perna esquerda está claramente ferida e sua direita rasgada.

A casa de prostituição caracteriza-se na transcrição para a pintura de um provérbio flamengo que os holandeses usavam para referir tais lugares como: “um casa de telhado quebrado onde os pássaros entram e saem” . “(...) as Bax has pointed out, Netherlanders of the fifteenth century referred to a house of ill repute as a place which had pigeons in its loft.”^{xxxv}

Na casa do “Filho Pródigo”^{xxxvi} Bosch acrescenta ainda um detalhe, também muito usado em suas pinturas: o vaso/jarro. O jarro para Bosch tem sentido paralelo, mas oposto à gaita de foles. O jarro representa algo como o útero gerador feminino. Isso por suas semelhanças de forma, é algo que contém como o útero, mas também pela matéria de que é feito: o barro. É feito de barro como Adão e Eva foram feitos de barro. Além disso, como podemos ver em sua pintura “A barca dos tolos” é veículo da embriaguez, o que somente reforça o jarro como um ícone da luxúria.

Os jarros que são abundantes em suas pinturas estão sempre associados à geração feminina e sempre de forma pejorativa. Aqui um jarro está no ápice da casa das mulheres de má vida indicando seu significado. Um casal na porta da casa reforça ainda a identificação.

Fora se vê a comida dos porcos referida na parábola do filho pródigo. O filho pródigo identifica-se como o homem decaído pelo pecado, herdeiro do paraíso que abandona a casa de seu Pai Deus, dissipa todos seus dons espirituais com as coisas da carne, chegando ao ponto de buscar a comida dos porcos, animal símbolo da sujeira e da materialidade. Caindo em si, porém, lembra que é filho de Deus e abandona esse mundo material de vícios pondo-se a caminho da casa de seu pai. É pois como Bosch sugere em seu Peregrino de Rotterdam, figura do peregrino, figura do homem nesse mundo indeciso e dividido entre o vício e a virtude.

Chega o momento de abrir o Tríptico e, ao fazer isso, percebemos que para tal (como o Cristo da “Adoração dos reis Magos”) temos de dividir o peregrino ao meio. Seu pé que caminha em direção à ponte e sua cabeça que olha para trás, sua origem divina e sua matéria corrompida pela queda, expressa-se agora na divisão de sua figura necessária para alcançar o interior da obra.

O INTERIOR DO TRÍPTICO

O interior do “Carro de Feno” (Figura 9) retrata também uma peregrinação. Nessa obra Bosch faz figurar o paraíso na esquerda, de onde saem os homens. No centro está o mundo, figurado por um carro de feno. O destino do fluxo encontra-se à direita, o inferno, com suas sombras, fogo e morte.

Na asa esquerda Bosch dá lugar ao paraíso, mas não um feliz paraíso como o da asa esquerda do “Jardim das delícias terrestres” onde tudo gera e floresce e sim a um paraíso que desmorona. Por isso o sentido que Bosch nos faz seguir na leitura da asa é do alto para baixo.

No alto vemos o trono de Deus Pai (origem do homem) com orbe rodeado pelo Sol e por nuvens. A seus pés se veem anjos alvos que parecem ter espadas nas mãos a expulsar anjos negros do céu. Retrata-se aí a queda dos anjos. Porém esses seres caídos não só são expulsos do céu mas revestem-se de matéria, assumindo a forma de insetos alados que vão caindo no mar. Desse mar saem a margem figuras humanas. Nessa representação Bosch se afasta da ortodoxia católica segundo a qual os anjos decaídos são expulsos da presença de Deus mas continuam apenas puro espírito. A figura desenhada por Bosch lembra em muito a lenda cátara em que os anjos, apaixonados pela beleza das mulheres são encerrados na matéria e presos no mundo^{xxxvii}. Levando em consideração toda a

figuração negativa que Bosch faz em outras obras a respeito da geração, parece muito que aqui tenda a considerar a queda como o aprisionamento na matéria.



Figura 9- O Carro de Feno (aberto)

Hieronymus Bosch , 1500/02- óleo sobre madeira (135X190 cm)- Museu do Prado

(existem duas versões da obra, a outra encontra-se no Escorial. Provavelmente ambas se eram propriedade de Felipe II. As duas foram muito restauradas ao longo dos anos. Os críticos divergem sobre qual das duas é a original)

Segue-se então uma fonte, a fonte do Éden, que tem uma configuração bastante estranha. Linda Harris faz notar que a esquisita fonte assemelha-se muito à figura de Deus Pai criador logo abaixo tendo uma série de linhas correspondentes, inclusive uma espécie de barba e chapéu.

“The more one looks at this fountain, the more obvious it becomes that its form is oddly similar to that of Jehovah. It is, in fact, a sinister looking parody of the creator himself.”^{xxxviii}

Descendo um pouco mais está Deus, não criando, mas tirando Eva de Adão o que dá à cena mais um de seus contornos heterodoxos.

No gênesis, Deus põe o homem em estado de sono e tira dele um pouco de matéria da qual faz Eva e depois a leva novamente para Adão. Aqui Deus parece tirar Eva já pronta de Adão, sugerindo talvez a androginia deste.

Descendo ainda, se vê a serpente em forma humana oferecendo o fruto proibido da árvore do Bem e do Mal para a Adão. Eva, já com vergonha de sua nudez, pois se cobre, oferece o fruto ao homem.

Mais abaixo, em primeiro plano, a expulsão. O homem é expulso do paraíso e condenado a vagar pelo mundo como peregrino, entra-se aí no Painel Central.

Agora o sentido de leitura que Bosch nos faz seguir não é mais o descendente mas o horizontal. Caminha-se da queda do homem para o inferno.

O Painel central baseia-se em um provérbio holandês “o mundo é um carro de feno, onde cada um se mata para pegar um pouco”. No centro um grande carro de feno faz seu caminho para o inferno, enquanto os homens disputam a palha sobre ele.

Cristo está em cima nas nuvens afastado de todos e ninguém lhe dá atenção, permanece isolado como nas figuras maneiristas. “indeed, Joseph Koerner has noted that the next moment of time sequence created within this work (when the haywain continues its inexorable movement toward hell) will leave Christ completely abandoned in the center panel.”^{xxxix}

Além da indiferença frente a Cristo encontramos no mundo representado por Bosch um elenco de todos os vícios (tal qual em no tríptico de seu peregrino de Rotterdam que provavelmente tinha no interior os sete pecados capitais).

Em linha assistimos ao desfile de uma série de personagens, representando seus vícios, que se debatem para conseguir feno, ou seja, algo vão.

Há um elenco de pecados que nos são apresentados, não de maneira ordenada como nos seus “Sete pecados capitais”, mas caoticamente.

O monge gordo sentado representa, além da gula, o vício da avareza, enchendo seus sacos com o “precioso” feno.

Na cena também se vê a ira e a impiedade, na faca de uma mulher levantada contra um aleijado. O homicídio, o furto, tudo se encontra, até mesmo a soberba desenhada nos reis e no papa que seguem o carro a cavalo. Os vícios e pecados se multiplicam.

Interessante é que acima de todos os vícios, coroando o carro de feno, como assentado em um trono, está o vício da luxúria. Um casal se abraça, um outro toca música embalados por um demônio que parece ele mesmo uma gaita de foles. Da moita, ou árvore em que eles estão, sai um bastão como se fosse uma bandeira,

mas que em vez de flâmula tem um vaso (figura que como já dissemos denota a geração).

Em cima do carro há também um anjo, o único que nota a presença de Cristo e que parece rezar em vão para a salvação dos homens.

Passando o carro de feno, ainda no painel central o que se vê já não são mais homens, mas seres híbridos, homens misturados a formas de animais grotescos.

A busca pelos falsos bens, os pecados e sobretudo a luxúria seriam responsáveis pela transformação dos homens em animais.

E todo o movimento do painel central dirige-se para o inferno como uma grande procissão.

Na asa direita muda novamente a direção de leitura, aqui devemos ler a complicada cena de baixo para cima, num movimento natural que parte daquilo que está em maior escala, mais claro e mais próximo, para aquilo que está mais distante, menor e mais obscuro, como sugere a fumaça negra que se eleva no céu vermelho de fogo. Portanto, de baixo para cima, devendo-nos elevar à medida que lemos, isso porque o inferno com toda essa procissão que caminha para ele está crescendo.

A figura pintada dá ênfase a essa ideia. Operários trabalham para aumentar o edifício, aumentam assim a capacidade do inferno com seus instrumentos e andaimes para que todos os pecadores possam ser acolhidos em seus tormentos.

Na cena, homens são devorados, atormentados, perfurados de diversos modos com uma simbologia que nos é de difícil compreensão.

A ponta de otimismo expressa no exterior, na cena do peregrino, não parece ter sido retratada por dentro pois o destino dos homens na obra é pessimista. Sai-se de um paraíso perdido e se caminha impreterivelmente (todos o fazem) para o inferno.

Dessa forma o que encontramos no exterior do tríptico parece materializar uma síntese das três partes de seu interior. Um homem que se divide entre sua origem divina e andrajos trazidos pelos vícios do mundo. Busca um destino diferente, mas olha para trás. Bosch utiliza-se da figura católica de peregrino, como do filho pródigo que abandona a casa de seu pai, entretanto parece ir além dessa visão tão conveniente à repressão católica da época. Isso porque compartilha de um pessimismo em relação ao mundo e ao destino humano (pessimismo que é reforçado pela análise de outras de suas obras). Pinta o mundo como um lugar

estranho, cheio de monstruosidades e sofrimentos. Pinta o destino do homem como desesperador, já que o fim é sempre o inferno.

Esse pessimismo assemelha-se pois à visão cátara e judaica mencionada acima. Não queremos com isso identificar o catarismo e a cabala como fontes influenciadoras do flamengo, o que nos pareceria até mesmo uma inverdade. Somente nos cabe ressaltar que Bosch partilha de uma noção que se aproxima da desses grupos não católicos, não ortodoxos, sem estabelecer entretanto suas fontes doutrinárias.

Bosch compartilha da imagem do peregrino desenhado ao longo da Idade Média pelo cristianismo, mas acrescenta a ela um contorno milenarista em que os homens seriam seres decaídos. Alguns poucos dentre eles teriam consciência de seu estado e estariam buscando sua reintegração (o peregrino), enquanto que a maioria da humanidade cega e apegada às riquezas e aos prazeres da carne, caminharia invariavelmente para o inferno.

Seu tríptico, longe ter imagens dissociadas, possui uma grande coerência temática. O exterior na figura do peregrino, como síntese, possui mais importância que o painel central.

Os trípticos permaneceram por muito mais tempo no norte da Europa do que na Itália. No século XV já eram arcaicos na Itália. Nos Países Baixos, durante período de vida de H. Bosch ainda eram usados com entusiasmo. Porém a própria utilização que Bosch fará desses mesmos trípticos e sem dúvida o avanço da perspectiva, constituirá elemento que culminará com sua arcaização também no norte da Europa.

REFERÊNCIAS

BEAGLE, P. S. **The Garden of Earthly Delights**. London: 1982.

DIXON, Laurinda. **Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights**. Michigan: Ann Arbor, 1981.

_____ - "Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science". In: **The Art Bulletin**, Vol. 63, No 1 (mar., 1981), pp 96-113.

EADE, SALLONOW, **Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage**. New York: Illinois Press, 2001.

FAENGER, W. **The Millennium of Hieronymus Bosch**: Outlines of a New Interpretation. London: 1952.

GIBSON, Walter. **Hieronymus Bosch**. Thames & Hudson, 1985.

HARRIS, Lynda. **The secret Heresy of Hieronymus Bosch**. Singapore: Floris Books, 2002.

HOLLOWAY. **The pilgrim and the book**. New York: Peter Lang, 1992.

JACOBS, Lynn. "The Triptychs o Hieronymus Bosch". In: **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 31, No. 4 (2000), pp. 1009-1041.

_____. **Opening Doors** , The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. China: Pennsylvania State University, 2011.

MAGNO, G. *Las parábolas del Evangelio*, Madrid: Rialp, 1999.

SCHOLEM. **As grandes correntes da Mística Judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SIENA, Catarina. **O Diálogo**. São Paulo: Paulos, 1985.

SÖDERBERG, Hans. **La Religion dès cathares-Étude sur Le gnosticisme de la basse antiquité et du moyen age**. New York: Uppsala, 1949.

TOLNAY, C. **Hieronymus Bosch**. Londres: 1966.

TURNER, Edith. Image and Pilgrimage. In: **Christian Culture**. Columbia: University Press, 1995.

WALKER, B. **Gnosticism**. Its History and Influence, Wellingborough, Northamptonshire: 1983.

NOTAS

ⁱ Bacharel, Licenciada e mestre em História pela Universidade de São Paulo. Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo.

ⁱⁱ JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish Triptych*, p. 1.

ⁱⁱⁱ JACOBS, F. L., "The Triptychs o Hieronymus Bosch" in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 31, No. 4 (2000), p. 1010.

^{iv} JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 189.

^v JACOBS, F. L. "The Triptychs o Hieronymus Bosch" in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 31, No. 4 (2000), p. 1020.

^{vi} Idem *ibid.* p. 1012.

^{vii} Idem *ibid.* p. 1012.

^{viii} JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 202.

^{ix} Idem *ibid.* p. 202.

^x “E deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio” Lucas 2:7

^{xi} HARRIS, *The secret Heresy of Hieronymus Bosch*, p. 109.

^{xii} FRAENGER, *Le Royaume Millénaire de Jérôme Bosch*.

^{xiii} JACOBS, F. L. “The Triptychs o Hieronymus Bosch” in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 31, No. 4 (2000), p. 1009.

^{xiv} TURNER, E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, 1978.

^{xv} Na lei primeira do título XXVII da Primeyra Partida, Afonso Sábio esclarece que o termo Romaria era utilizado para as peregrinações feitas à Roma em honra dos túmulos santos de São Pedro e São Paulo, os demais eram referidos como peregrinações.

^{xvi} EADE, SALLOW, *Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage*, p. 6.

^{xvii} HOLLOWAY, *The pilgrim and the book*, p. 4.

^{xviii} O desprezo do mundo, a prática de mortificação, o amor à pobreza e o espírito de pregação farão dos franciscanos peregrinos nesse mundo.

^{xix} “Fez então Deus a Adão e sua esposa túnicas de pele e os vestiu.” *Gên.* 3, 21.

^{xx} “Quando a cultivares, ela te negará os seus frutos. E tu serás errante e fugitivo sobre a terra.” *Gên.* 4, 13-14.

^{xxi} “Sou no meio de vós um simples peregrino e estrangeiro; concedei-me a propriedade de uma sepultura na vossa terra, para sepultar minha defunta.” *Gên.*, 23, 4.

^{xxii} “Ouvi as minhas preces Senhor, e escutai os meus clamores, não fiqueis insensível às minhas lágrimas. Diante de vós não sou mais que um estrangeiro, um peregrino, como foram os meus pais.” *Sol.* 38, 13.

^{xxiii} “Diante de vós, não passamos de estrangeiros e peregrinos, como todos os nossos pais; nossos dias na terra são como a sombra, sem que haja esperança.” *Cr* 29, 15.

^{xxiv} MAGNO, G. *Las parábolas del Evangelio*, p. 137.

^{xxv} SÖDERBERG, *La Religion des Cathares*, p. 152.

^{xxvi} *Idem ibid*, p. 44.

^{xxvii} *Idem, ibid*, p. 285.

^{xxviii} Sienna, Catarina, *O Diálogo*, p. 73.

^{xxix} Outra característica dos trípticos de Bosch é pintar as imagens inseridas na paisagem. Bosch foi um dos primeiros a fazer isso.

^{xxx} Frequentemente a gaita de foles nas obras de Bosch é associada à luxúria isso porque produz a música e a dança dos corpos, mas também por causa de seu formato. A gaita de foles está presente em várias de suas obras sempre associada à luxúria.

^{xxxi} “Não lanceis aos cães as coisas santas, não atireis aos porcos as vossas pérolas, para que não as calcuem com os seus pés, e, voltando-se contra vós, vos despedacem.” Mateus 7:6

^{xxxii} “Sim, rodeia-me uma malta de cães, cerca-me um bando de malfeitores. Traspassaram minhas mãos e meus pés” Salmos 22:16

^{xxxiii} “Fora os cães, os envenenadores, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos aqueles que amam e praticam a mentira!” Apocalipse 22:15

^{xxxiv} JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 197.

^{xxxv} HARRIS, *op. cit.*, p. 89.

^{xxxvi} No tríptico da “Adoração dos Reis Magos” Bosch desenha a mesma casa, com mesmas características.

^{xxxvii} SÖDERBERG, *op. cit.*, p. 45.

^{xxxviii} HARRIS, *op. cit.*, p. 105

^{xxxix} JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 190.