



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

A IMAGÉTICA DAS BEATITUDES EM HIERONYMUS BOSCH: *religiosidade popular na Cristandade medieval e no Renascimento do norte europeu – Séculos XIV-XVI.*

Radamés de Sousa

Orientador: Prof. Dr. Johnni Langer

JOÃO PESSOA – PB

2021

Radamés de Sousa

A IMAGÉTICA DAS BEATITUDES EM HIERONYMUS BOSCH: *religiosidade popular na Cristandade medieval e no Renascimento do norte europeu – Séculos XIV-XVI.*

JOÃO PESSOA – PB
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725i Sousa, Radamés de.

A imagética das beatitudes em Hieronymus Bosch :
religiosidade popular na cristandade medieval e no
renascimento do norte europeu - séculos XIV-XVI /
Radamés de Sousa. - João Pessoa, 2021.
112 f. : il.

Orientação: Johnni Langer.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE.

1. Iconografia cristã. 2. Joaquim Patinir. 3. Pintura
flamenga. 4. Hieronymus Bosch. I. Langer, Johnni. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 27-526.62(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

*A IMAGÉTICA DAS BEATITUDES EM HIERONYMUS BOSCH: religiosidade popular na
Cristandade medieval e no Renascimento do norte europeu – Séculos XIV-XVI.*

Radamés de Sousa

Dissertação apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas.



Johnni Langer
(orientador)



Luciana de Campos
(membro-
externo/UFPB)



Maria Lúcia Abaurre
Gnerre(membro-interno)

Aprovada em 29 de março de 2021.

“A vaidade soberba, os prazeres libidinosos, a curiosidade venenosa, são paixões da alma morta. Esta não morre a ponto de perder totalmente o sentido, mas morre, afastando-se da fonte da vida, e é arrebatada pelo mundo que passa e com o qual se conforma.”

Santo Agostinho de Hipona. Confissões

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha mãe, Josinalda Maria de Sousa.

À minha esposa, Larissa de Almeida Nóbrega.

Ao meu orientador, Dr. Johnni Langer, agradeço imensamente por sua confiança e seu entusiasmo em me proporcionar maravilhosas ideias e referências, fundamentais neste trabalho.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, Prof.^a Dr^a Luciana de Campos e à Prof.^a Dr^a Maria Lucia Abaurre Gnerre.

E a todas as pessoas que me apoiaram.

RESUMO

Proponho uma interpretação narrativa perpassando sobre a iconografia religiosa flamenga entre os séculos XV-XVI, através das formas de experiência religiosa dos santos, eremitas, monges e pregadores que se difundiram nesse período e que a iconografia retratou tão ricamente. Para tanto, analisarei a influência de santos, eremitas, mártires na religiosidade popular cristã através de fontes primárias que se constituíram base primordial para as criações artístico-religiosas, fossem de origem bíblica, hagiográfica ou mesmo dos bestiários medievais. Tratarei, como foco principal desta análise, o conjunto pictórico de Hieronymus Bosch (1450-1516), mas também outros artistas de seu entorno que retrataram, através da iconografia religiosa, suas visões dos tipos de vida religiosa. E por meio de suporte teórico-metodológico, como o conceito de Santidade proposto pelo historiador medievalista André Vauchez (1989), pelo estudo do historiador Johan Huizinga (1872-1945) sobre a devoção no Outono da Idade Média e pelas obras mais recentes de historiadores da arte que analisam sobre o conjunto pictórico de Hieronymus Bosch, a saber, Lynn F. Jacobs (2000), Stefan Fischer (2014), Matthijs IJssink (2016), Walter Bosling (2006). E por fim, utilizar para essa pesquisa o método iconológico de análise de imagens proposto por Erwin Panofsky (1991).

Palavras Chave: Hieronymus Bosch; Joaquim Patinir; Iconografia Cristã; Pintura Flamenga.

ABSTRACT

I propose a narrative interpretation running through Flemish religious iconography between the 15th and 16th centuries, through the forms of religious experience of the saints, hermits, monks and preachers that were disseminated in that period and that the iconography portrayed so richly. I will analyze the influence of saints, hermits, martyrs on popular Christian religiosity through primary sources that constituted a primordial basis for artistic-religious creations, established of biblical, hagiographic origin or even of medieval bestiaries. I will treat, as the main focus of this analysis, the pictorial set of Hieronymus Bosch (1450-1516), but also other artists from his surroundings who portrayed, through religious iconography, their views of the types of religious life. And through theoretical and methodological support, such as the concept of holiness proposed by the medievalist historian André Vauchez (1989), by the study of historian Johan Huizinga (1872-1945) on devotion in the Autumn of the Middle Ages and by the most recent works of historians of art that they analyze about the pictorial set of Hieronymus Bosch, namely, Lynn F. Jacobs (2000), Stefan Fischer (2014), Matthijs IJssink (2016), Walter Bosling (2006). Finally, use the iconological method of image analysis proposed by Erwin Panofsky (1991) for this research.

Keywords: Hieronymus Bosch; Joachim Patinir; Christian Iconography; Flemish Painting.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas [tríptico fechado], c. 1503.....	4
Imagem 2 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas [tríptico aberto], c. 1503.....	5
Imagem 3 – Hieronymus Bosch, As Visões do Além, c. 1500-1504.....	15
Imagem 4 - Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe], c. 1470.....	16
Imagem 5 - Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe], c. 1470.....	17
Imagem 6 - Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe], c. 1470.....	18
Imagem 7 - Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe], c. 1470.....	18
Imagem 8 - Dirk Bouts, A Queda dos Condenados, c. 1470.....	20
Imagem 9 - Dirk Bouts, A Ascensão dos Eleitos, c. 1470.....	22
Imagem 10 - Hieronymus Bosch, As Visões do Além. O Paraíso Terreno [detalhe], c. 1500-1504.....	23
Imagem 11 – Fra Giovanni Angelico da Fiesole, O Juízo Final [painel direito], c. 1450.....	27
Imagem 12 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas – O Inferno, [detalhe], c. 1503.....	28
Imagem 13 – Hieronymus Bosch, O Carro de Feno – O Inferno [painel direito], c. 1510-1515.....	29
Imagem 14 – Hieronymus Bosch e sua oficina, O Juízo Final de Viena-O inferno [painel direito], c. 1506.....	30
Imagem 15 – Hieronymus Bosch. O Inferno (Queda dos anjos rebeldes), c. 1515.....	31
Imagem 16 – Hans Memling. O Juízo Final [detalhe do painel direito do tríptico], c. 1467-1471.....	33
Imagem 17 – Fra Giovanni Angelico da Fiesole, O Juízo Final [painel esquerdo], c. 1450.....	35
Imagem 18 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas – O Paraíso [detalhe], c. 1503.....	36
Imagem 19 - Hieronymus Bosch, As Visões do Além, c. 1500-1504.....	37
Imagem 20 – Hieronymus Bosch, O Carro de Feno – O Andarilho [tríptico fechado], c. 1510-1515.....	40
Imagem 21 – Hieronymus Bosch, O Carro de Feno [tríptico aberto], c. 1510-1515.....	41
Imagem 22 – Hieronymus Bosch, O Carro de Feno, [detalhe] c. 1510-1515.....	42
Imagem 23 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, [detalhe], c. 1503.....	43
Imagem 24 – Pieter Bruegel. A Terra de Cocanha, 1567.....	44
Imagem 25 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, [detalhe], c. 1503.....	45
Imagem 26 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, [detalhe], c. 1503.....	45
Imagem 27 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, [detalhe], c. 1503.....	46
Imagem 28 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, [detalhe], c. 1503.....	46
Imagem 29 - Mapa histórico de s’Hertogenbosch em 1649.....	49
Imagem 30 – Cornelius Cort, Jeronimo Bosch, c. 1572.....	50
Imagem 31 – Pieter Bruegel, o Velho, O Triunfo da Morte, c. 1562.....	53
Imagem 32 - Hieronymus Bosch e sua oficina, O Juízo Final de Viena [tríptico aberto], 1506.....	55
Imagem 33 – Hieronymus Bosch, O Juízo Final de Bruges [tríptico aberto], c. 1515.....	56
Imagem 34 – Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antônio. [detalhe], c. 1502.....	63
Imagem 35 – Hieronymus Bosch. As Tentações de Santo Antônio [detalhe], c. 1502.....	64
Imagem 36 – Hieronymus Bosch. As Tentações de Santo Antônio [detalhe], c. 1502.....	65
Imagem 37 – Hieronymus Bosch. As Tentações de Santo Antônio [detalhe], c. 1502.....	66

Imagem 38 – Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão [detalhe do painel central], c. 1502	67
Imagem 39 – Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão [detalhe do painel central], c.1502	68
Imagem 40 - Hieronymus Bosch ou seguidor. A Tentação de Santo Antão, c. 1510-1520.....	69
Imagem 41 - Hieronymus Bosch. Detalhe do Tríptico dos Santos Eremitas- São Antônio, c. 1504.....	70
Imagem 42 - Hieronymus Bosch. São Jerônimo em oração, c. 1485-1490.	75
Imagem 43 - Hieronymus Bosch. Tríptico dos Santos Eremitas, c. 1504.	76
Imagem 44 - Hieronymus Bosch. Tríptico dos Santos Eremitas-[detalhe - São Jerônimo], c. 1504.	77
Imagem 45 - Hieronymus Bosch. Tríptico dos Santos Eremitas [detalhe - Santo Egídio], c. 1504.	79
Imagem 46 - Cornelius Cort, Portrait of Joachim Patinir, c. 1572	81
Imagem 47 - Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe].....	82
Imagem 48 - Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe].....	82
Imagem 49 - Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, c. 1520-1524.....	83
Imagem 50 - Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe].....	84
Imagem 51 - Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe].....	85
Imagem 52 - Joachim Patinir. Paisagem com São Jerônimo, c. 1516-1517	87
Imagem 53 - Joachim Patinir. São Jerônimo no deserto, c. 1515-1520.....	88
Imagem 54 - Hieronymus Bosch. A Adoração dos Magos, 1495.....	93
Imagem 55 - Joachim Patinir. Paisagem com São Jerônimo [detalhe], c. 1516-1517	95
Imagem 56 - Hieronymus Bosch. São Jerônimo em oração [detalhe da pintura], c. 1485-1490	96
Imagem 57 - Joachim Patinir. Paisagem com São Jerônimo [detalhe], c. 1516-1517	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – A ICONOGRAFIA RELIGIOSA NO OCIDENTE CRISTÃO: UM CONTEXTO CULTURAL.....	10
1.1 - Cultura Visual e Religião	11
1.2 - O Sagrado e o Sobrenatural: Imagens Como Forma de Devoção e Transmissão da Doutrina Cristã.	12
1.3 - Lugares no Além: O Inferno e a Danação Eterna	24
1.4 - O Paraíso e a Ideia de Salvação Eterna	34
1.5 - O Purgatório Como Um Lugar Intermediário.....	38
1.6 - Pecados e Prazeres em Trípticos de Bosch	39
CAPÍTULO 2 – OS SANTOS RETRATADOS NA PINTURA FLAMENGA DOS SÉCULOS XV E XVI: HIERONYMUS BOSCH E JOACHIM PATINIR.	47
2.1 - Bosch e Sua Época	48
2.2 - Mestres da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI	57
2.3 - A Legenda Áurea	58
2.4 - As Tentações de Santo Antão na Arte de Bosch	59
2.5 - São Jerônimo Descrito na Legenda Áurea	71
2.6 - São Jerônimo Retrato por Hieronymus Bosch	73
2.7 - O Tríptico dos Santos Eremitas de Hieronymus Bosch	76
2.8 - Representações de Santo Antão e São Jerônimo: As Obras de Joachim Patinir	80
2.9 - Paisagem com São Jerônimo.....	86
2.10 - São Jerônimo no Deserto	88
CAPÍTULO 3 – INSPIRAÇÕES CRISTÃS PARA A PINTURA RELIGIOSA DE HIERONYMUS BOSCH.....	89
3.1 – Modelos de Santidade.....	90
3.2 – Geografia do Sagrado Cristão	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	101
FONTES DIGITAIS	103

INTRODUÇÃO

Em 2011, quando estava em um curso de inglês, a professora levou para a classe pinturas de variados artistas e pediu que escolhêssemos uma dentre elas para falar sobre seu possível significado. Escolhi a que mais me despertou curiosidade, *O Jardim das Delícias Terrenas* (Figura 1 e 2) de *Hieronymus Bosch* (1450-1516).

Diante dessa experiência em sala de aula fiquei intrigado para conhecer ainda mais as pinturas daquele artista e saber onde ele viveu, o porquê de representar aqueles monstros e cenários tão estranhos e cheios de simbolismos ocultos para mim. A partir daí meu interesse pela História da Arte só aumentou.

Ademais, em 2014, quando entrei no curso de História na UFPB, motivei-me, mais ainda, pela cultura, crenças e arte dos mais variados povos e civilizações. Um interesse que tinha desde os tempos da escola. Nessa empolgação comprei um livro fascinante acerca do período que mais despertava minha curiosidade, *O Outono da Idade Média*.

A partir daí meu interesse por este livro em específico se deu pelo simples motivo de seu autor, Johan Huizinga, renomado historiador do final do século XIX e início do século XX, ter tratado da cultura medieval e de suas formas de pensar e viver dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos, através do estudo das pinturas de *Jan Van Eyck* (1390-1441) e *Rogier Van Der Weyden* (1400-1464), dois renomados artistas na história da arte flamenga daquele período.

Logo, pautei-me pela admiração da obra de Huizinga, além da curiosidade de saber como viviam, pensavam e que hábitos possuíam essas pessoas naquele período de transição entre o final do medievo para o início da modernidade. Busquei, assim, indícios para o clareamento desses questionamentos, através do testemunho ocular das pinturas de Hieronymus Bosch e procurei, através de sua arte, reconstituir fragmentos da região onde Bosch viveu através da arte, religião e cultura entre os séculos XV e XVI.

Outro aspecto importante desta pesquisa sobre Bosch iniciada desde meu TCC, no ano de 2018, intitulado *A imagética dos horrores em Hieronymus Bosch: circularidades culturais e reações populares na Idade Média e no Renascimento (1450-1516)* foi ter analisado a sociedade e o pensamento da época através do testemunho das imagens. Naquele momento, me pautei pelas pesquisas do historiador Peter Burke a respeito do testemunho de

imagens e do conceito proposto por Carlo Ginzburg (2006) sobre “circularidade cultural”, que se define pelas relações entre a cultura das classes dominantes e a das classes populares. Esse termo “circularidade cultural” abarca duas maneiras de se pensar a questão do entrecruzamento entre a cultura das classes dominantes e a cultura popular.

Primeiro, a cultura popular se define por manter oposição à cultura letrada das classes dominantes. E segundo, a cultura popular também se define pelas relações que mantém com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus próprios valores e condições de vida. Por exemplo, esse segundo caso se configura no estudo de Ginzburg, acerca do moleiro Menocchio, em *O queijo e os vermes*. Segundo afirma Vainfas:

O objeto teórico do livro que o moleiro Menocchio personifica é, não a cultura popular em si, mas o processo complexo de circularidade cultural presente num indivíduo, que, embora egresso das classes subalternas sabia ler, e com certeza lera certos textos das classes dominantes da época, filtrando-os através de valores da cultura camponesa. (VAINFAS, 1997, p. 226)

Tais concepções teóricas de Ginzburg vieram de Mikhail Bakhtin em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Enquanto Bakhtin se preocupou mais com as oposições do que com as interpenetrações culturais entre grupos distintos, em contraponto, Ginzburg se preocupou mais com as interpenetrações culturais entre estamentos sociais.

Abarcado pela ideia defendida por Ginzburg de “circularidade cultural”, analisei em meu TCC indícios dessas circularidades culturais presentes na obra do pintor renascentista Hieronymus Bosch. Nessa pesquisa científica realizada em minha graduação em História pela UFPB e que resultou em meu Trabalho de Conclusão de Curso, um fator determinante contribuiu para o seu engrandecimento documental, teórico e iconográfico, pois, no ano de 2016 celebrou-se os 500 anos de morte de Hieronymus Bosch, e para que esta data não fosse passada em branco, a cidade natal do artista em s’Hertogenbosch, nos Países Baixos, celebrou o Ano de Bosch. Dentre as diversas atividades programadas houve desde música, dança, espetáculos circenses baseados nas obras de Bosch até desfiles com carros alegóricos temáticos, concertos na catedral de São João, e outros eventos.

Dentre essa multiplicidade de solenidades culturais, três mereceram meu destaque. Primeiro, a cidade recebeu uma exposição única na história, uma vez que reuniu a maioria das obras do pintor na maior exposição sobre Bosch já realizada nos Países Baixos. Todas estas pinturas voltaram restauradas para exposição na cidade. Em segundo lugar, a realização

de um projeto grandioso de pesquisa, restauração e catalogação de todas as pinturas, desenhos e esboços de Bosch, onde seus resultados foram expostos em um site com a seguinte descrição e objetivos:

O patrimônio artístico de Jheronimus Bosch consiste em cerca de 45 pinturas e desenhos espalhados por 2 continentes, 10 países, 18 cidades e 20 coleções. Em 2016, serão completados 500 anos desde que Bosch morreu, e para comemorar isso, sua cidade natal s'Hertogenbosch realizará uma exibição de suas obras. Desde 2010, o Bosch Research and Conservation Project (BRCP) vem estudando e documentando esses trabalhos, usando métodos modernos e padronizados. Em um esforço colaborativo e com muitos museus participantes, um grupo internacional, interdisciplinar de estudiosos e cientistas tem examinado minuciosamente suas pinturas e desenhos.

O BRCP é um projeto de pesquisa orientado por objetos, uma vez que a materialidade das obras é o núcleo desta empresa. Acreditamos que as pinturas e desenhos que Bosch legou são as fontes mais importantes para qualquer narrativa histórica sobre esse artista. O resultado completo da pesquisa do BRCP será acessível no momento da exibição de suas obras no Museu Noordbrabants.

Este site foi criado com vários objetivos em mente. Em primeiro lugar, os inovadores visualizadores de imagens sincronizadas desenvolvidos por Robert Erdmann para o BRCP servirão como ferramentas práticas durante as intervenções de conservação para os painéis da Bosch em Veneza. As radiografias X serão adicionadas quando estiverem disponíveis. Esses visualizadores de imagens são um avanço significativo para os campos de conservação, restauração e história das técnicas artísticas, e estamos muito satisfeitos em compartilhar esse desenvolvimento emocionante com nossos colegas nessas disciplinas. Este site também serve como piloto para uma aplicação web muito maior que será lançada em 2016 para o ano Bosch.¹

Outra importante contribuição para as pesquisas mais recentes acerca das obras de Hieronymus Bosch foi o lançamento de dois volumes, frutos dessas pesquisas de conservação da obra do artista. O primeiro volume intitulado *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman – Catalogue Raisonné*, e o segundo volume, *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman – Technical Studies*. Esses dois volumes vieram contribuir decisivamente nos estudos sobre as obras de Bosch, além de proporcionar maior arcabouço bibliográfico para futuros estudos sobre o artista e sua época. Outras bibliografias também foram lançadas, mas as citadas acima constituem-se as mais relevantes para o escopo da parte iconográfica da pesquisa tanto do TCC quando dessa dissertação de mestrado.

Para além de todo esse rico material que proporciona suporte para minha pesquisa, utilizarei um outro site, este referente a catalogação de fontes documentais primárias como: dados biográficos, dados do destino dos quadros de Bosch e informações diversas que foram digitalizadas, catalogadas e disponibilizadas para o público em geral.

¹ The Bosch Research and Conservation Project, 2021. Disponível em: http://boschproject.org/old_index.html#. Acesso em: 21 de nov. 2020.

Com efeito, partindo das problemáticas que, ao longo do curso de graduação em História da UFPB incitaram-me a tecer novos questionamentos e propor interconexões entre História, Religião, Arte e Cultura, somasse-se a isso, a premissa de aprofundar meus estudos na pesquisa propriamente dita, com o intuito de conhecer melhor os sujeitos históricos e os fenômenos religiosos e suas complexidades. Dessa maneira, continua a causar-me o interesse pelo estudo das maneiras de sentir, viver e pensar de determinada época histórica, aprofundando-me, no estudo da iconografia religiosa presente na obra de Hieronymus Bosch e seus contemporâneos no Norte Europeu entre os séculos XV e XVI.

De certo, concerne ao pesquisador fazer interconexões. No meu caso, entre História, Arte e Religião. Interesse-me pela proposta de identificar distintos comportamentos e hábitos do contexto histórico esboçado, fazendo-lhes compreensíveis para outras pessoas que não compartilham dessa cultura. É muito prazeroso, por exemplo, a pesquisa científica de novas temáticas voltadas para a análise da imagética, dos simbolismos, das alegorias, das religiosidades, dos costumes e das condutas sociais, além de outros questionamentos que contribuem para a renovação dos saberes científicos.



Imagem 1-Hieronymus Bosch, O Jardim Das Delícias Terrenas [Tríptico Fechado].
Aprox. 1503. Grisalha Sobre Madeira, 220 X 389 Cm. O painel fechado representa a criação do mundo.
© Madrid, Museu Nacional Do Prado.



Imagem 2– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas [tríptico].

Aprox. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm.

O painel esquerdo do tríptico aberto representa a criação do mundo relatado no livro do Gênesis. O painel central expõe o tema do jardim do amor e dos prazeres carnavais, personificado através de uma multidão extasiada pelos pecados mortais da Gula e da Luxúria. E o painel direito, uma cena dos diversos infernos boschianos. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão. Essa intrigante pintura me chamou atenção e tem sido objeto de minhas pesquisas desde a graduação.

Madrid, Museu Nacional do Prado.

Certa vez, Johan Huizinga (1872-1945), historiador europeu, nascido na segunda metade do século XIX, escreveu as seguintes palavras: não podemos analisar determinado período histórico unicamente através dos documentos oficiais, mas é indispensável conhecê-lo também através dos artistas, camponeses, escritores e religiosos, ou seja, olhar para todos os âmbitos de determinada sociedade. Ainda mais, tudo o que o ser humano pode produzir sejam: sentimentos, emoções, sensações, pensamentos ou comportamentos, pode ser narrável ou exteriorizado através de imagens, esculturas, escritos, monumentos, etc.

Para os historiadores da arte e da religião, em geral, estes devem atentar-se para a importância das pinturas como documentos históricos e meios de representação de fenômenos religiosos. Faz-se necessário uma leitura da imagem para observar os detalhes significativos: quem eram os financiadores ou o grupo social a quem se destinava. Em relação às imagens, devemos “ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas” (BURKE, 2017, p. 282). Desta forma, contextualizar a trajetória de uma obra e conseguir analisar o máximo de detalhes que o artista quis comunicar.

Ainda mais, para entendermos certos significados e atitudes, precisamos estar familiarizados com o cotidiano, a realidade prática, os costumes e as tradições culturais de determinada sociedade e época (PANOFSKY, 1991, p. 48-49). Ademais, o historiador Peter Burke (2017, p. 282) nos ensina que o testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou cliente, e a pretendida função da imagem.

Além disso, o método empregado pelo especialista e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968), ao tratar sobre estudos de imagens, ou seja, a iconologia, contribuirá como suporte de caráter técnico na análise de pinturas enfocando a religiosidade popular presente na obra de Hieronymus Bosch (1450-1516) e outros artistas contemporâneos.

O método compõe-se de três passos. Primeiramente, Panofsky (1991) parte do pressuposto da descrição pré-iconográfica da imagem, na qual se descreve os elementos constitutivos de uma pintura: a cor, os objetos, as paisagens, as pessoas e a forma com a qual estas se expressam no quadro. Em seguida, dá-se, propriamente, a análise iconográfica da pintura, relativa aos conceitos, temas e alegorias presentes no quadro. Essas alegorias são justamente a combinação de imagens, que dão forma a temas secundários. Geralmente esses temas não são aleatórios no conjunto da obra, mas se constituem através do contexto cultural que a imagem propõe representar. Esses temas estão presentes em fontes literárias, filosóficas, teológicas dentre outras. E o terceiro passo é o da interpretação iconológica e simbólica das imagens, ou, mais precisamente, os princípios, valores e atitudes que um grupo social, uma cultura, um indivíduo carrega consigo e que é exteriorizado num conceito, numa imagem.

A partir do método panofskyano de descrição, análise e interpretação de pinturas, é de fundamental importância estarmos familiarizados com a realidade mais profunda das tradições culturais e costumes referentes a grupos sociais (PANOFSKY, 1991). Além do mais, torna-se necessária a compreensão da realidade social, econômica, religiosa, política e cultural da região, para além de outros aspectos delineados na fonte iconográfica. Além disso, cabe ao pesquisador que trabalha com a iconografia religiosa, identificar distintos comportamentos e hábitos em determinado espaço-tempo.

Para além do método de Panofsky, acrescenta-se nessa interpretação narrativa o modelo de *schemata* proposto por Ernst Gombrich (1909-2001). Este historiador da arte

ênfatiza que, toda imagem é produto de uma *schemata*: ou seja, de um modelo inicial ou ponto de partida. “O artista começa com um modelo pictórico, um conceito, ou uma ideia.” (GOMBRICH, 2007, p. 77). Continua, “esse esquema seria uma primeira categoria ou visão do artista para representar uma ideia, um evento histórico, uma figura geométrica, etc.” (GOMBRICH, 2007, p. 78). De acordo com este autor, não se pode criar uma imagem fiel do nada. O artista tem que retratar o que viu através de representações de outros semelhantes. A *schemata* possibilita ao artífice procurar elementos na paisagem real que seja capaz de reproduzir numa tela. Logo, precisa-se de um esquema para descrever/reproduzir o mundo visível em imagens. Ainda mais, o artífice deve possuir referências culturais e psicológicas para criar uma representação da realidade e da natureza (GOMBRICH, 2007).

Para além dos autores e métodos expostos acima, utilizaremos nessa dissertação, outras pertinentes considerações que dizem respeito ao processo interpretativo imagético. Usualmente, recorreremos a utilização de procedimentos técnicos em narrativas que dialoguem com a arte e a cultura visual no geral. Isto é, tais sistematizações envolvem fases concatenadas.

Em um primeiro momento, no processo de análise imagética, temos o chamado “olhar inocente” ou a visão imediata que dirigimos à imagem. Este ocorre sem o conhecimento das intenções do artista e sem relacionar as imagens com o contexto religioso, cultural ou qualquer outro. Sucede-se, então, o “olhar informado”, a percepção da imagem abarcada por um conhecimento externo adquirido. Uma forma de conhecimento são imagens análogas, “uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais.” (BURKE, 2017, p. 282). Quer dizer, interpretar as imagens umas com as outras. Comparar o semelhante com o semelhante. E compreender o particular no contexto geral. Por fim, a fase da “leitura” da imagem depende do conhecimento visual de quem a interpreta, do contexto, da tradição e do estilo iconográfico ou ainda de conhecimentos culturais, estéticos e associativos.

Uma análise iconográfica que trata de identificar alegorias pressupõe mais familiaridade com objetos e fatos, com temas específicos, conceitos e fontes literárias. Ou seja, familiarizar-se com o que os artistas liam, as fontes de conhecimento, os lugares de sociabilidades, entre outros. Logo, depreende-se interpretar os diferentes propósitos dos realizadores das imagens. Uma vez que, é imprudente atribuir aos artistas um “olhar inocente”, livre de preconceitos, pois eles são comunicadores de suas próprias pautas e podem expressar os modos de vida de seus conterrâneos, as práticas religiosas e os valores

culturais (BURKE, 2017). Da mesma maneira, Erwin Panofsky interpreta as imagens como sendo parte de uma cultura, onde não devem ser compreendidas sem o conhecimento da mesma.

No campo da História das Religiões, as imagens desempenham um papel crucial na experiência com o sagrado, pois podem expressar diferentes visões do sobrenatural: deuses, demônios, santos, pecadores, céus, inferno (BURKE, 2017). Mais ainda, as imagens religiosas podem ser usadas como forma de doutrinação, objeto de culto e meditação.

Como forma de doutrinação há a necessidade de certo tipo de conhecimento como pré-condição para se compreender o significado de imagens religiosas. Tais figuras representavam a comunicação de doutrinas religiosas. Temos o exemplo das pinturas nas igrejas em que agiriam como lembrança e reforço das mensagens do evangelho explicadas pelo clero. Os quadros religiosos, também, tinham a função de despertar emoções nos fiéis seja de dor, piedade, luto. Em relação a algumas imagens eram atribuídos milagres, além de serem cultuadas, os devotos faziam peregrinações para ver as imagens, reverenciavam-nas, ajoelhavam-se e beijavam-nas.

Com efeito, parto da análise de aspectos da religiosidade popular presentes nas obras do artista Hieronymus Bosch (1450-1516) e de outros contemporâneos. Pois, neste estudo, um atributo importante será o de analisar o contexto cultural, religioso e social do norte europeu, entre o final da Idade Média e início do Renascimento, através do testemunho das imagens. Em suma, quais os meios que os artistas utilizaram para divulgar a crença cristã? Quais as práticas devocionais da época? Quais eram as formas de ascetismo no Ocidente cristão?

A pesquisa que desenvolvo tem como objetivo propor elucidações através das questões discutidas ao longo desta introdução. Analisando as práticas de religiosidade popular, na transição da Baixa Idade Média para o Renascimento do Norte europeu – entre os séculos XV-XVI através de obras selecionadas do artista Hieronymus Bosch (1450-1516), Joachim Patinir (1480-1524). Proponho uma interpretação narrativa perpassando sobre a iconografia religiosa no ocidente cristão entre os séculos XV-XVI. Para tanto, analisarei a influência de santos, eremitas, mártires na religiosidade popular cristã através de fontes primárias que se constituíram base primordial para as criações artístico-religiosas, fossem de origem bíblica, hagiográfica ou mesmo dos bestiários medievais (FISCHER, 2016).

O primeiro capítulo trata acerca de um contexto cultural das imagens religiosas no ocidente cristão. Demonstro como as imagens podem dar materialidade a ideias religiosas.

E como simbolizam as estruturas de pensamento e as práticas sociais de determinada época. As imagens eram, portanto, mediadoras entre o ser humano e o que estava relacionado ao divino. Não somente as imagens como também os sermões religiosos tinham poderosos efeito sobre as vidas dos cristãos. Essas pregações falavam sobre a vida de Cristo, o juízo final ou contra o luxo e a vaidade dos homens na terra. Em suma, toda a cultura cristã, seu imaginário, suas formas iconográficas e narrativas levavam em conta os contextos sociais, políticos e ideológicos. Ainda, as imagens desempenham um papel crucial na experiência e atividade religiosa. Elas poderiam expressar diferentes visões do sobrenatural: seja de deuses, demônios, santos, pecadores ou ainda do céu, inferno e purgatório. Além disso, as imagens religiosas podem ser usadas para atender várias demandas, podem servir como doutrinação, objeto de culto ou meditação. Imageticamente, através das poderosas representações dos artistas, esses concretizaram a plena visão cristã acerca das condutas dos seres humanos em vida e seu destino *post-mortem*. Analisarei também a utilização de pinturas religiosas com a finalidade de admoestar as pessoas, a partir dos temas das doutrinas católicas sobre o pecado, o juízo final, o paraíso, inferno e o purgatório.

O segundo capítulo trata especificamente sobre a representação dos santos na pintura flamenga do renascimento. Tomaremos como referência as obras do artista flamengo Hieronymus Bosch e Joachim Patinir. Em primeiro lugar, analisaremos algumas obras dos artistas que retratam sobre a temática dos santos. Para tanto, investigaremos os trípticos de Bosch: *As Tentações de Santo Antão* (aprox. 1502) e *O Tríptico dos Eremitas* (aprox. 1504). Além de outros painéis menores como *São Jerônimo em oração*, c. 1485-1490, e outra versão das *Tentações de Santo Antônio*, c. 1510-1515. E obras do pintor Joachim Patinir (1480-1524): Joachim Patinir e Quentin Metsys: *As Tentações de Santo Antão, o Abade*, c. 1515; *Paisagem com São Jerônimo*, c. 1516-1517; *São Jerônimo no Deserto*, c. 1515-1520. Utilizaremos o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky (1991).

Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos um panorama sobre o ideal de santidade cristã que serviu de inspiração para as obras de Hieronymus Bosch e outros artistas flamengos. Permearemos um estudo acerca da figura do santo. Diante disso, alguns questionamentos são pertinentes de se fazerem. Qual o lugar ocupado pelos santos no universo religioso cristão? Ou ainda, que impressões tinham as pessoas em relação à santidade religiosa? Ainda neste capítulo, percorreremos sobre a geografia da santidade, ou seja, lugares pelos quais os santos frequentavam: montes, grutas, fontes, rios, florestas.

CAPÍTULO 1 - A ICONOGRAFIA RELIGIOSA NO OCIDENTE CRISTÃO: UM CONTEXTO CULTURAL.

As imagens simbolizam as estruturas de pensamento e as práticas sociais de determinada época. Johan Huizinga (1872-1945) que estudou sobre a arte religiosa, a cultura e os modos de viver e sentir no final da Idade Média e primícias dos tempos modernos, costumava dizer que para a difusão da fé cristã havia a necessidade de dar forma a tudo o que era sagrado, “de dar materialidade a ideias religiosas, de modo que elas sejam impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados” (HUIZINGA, 2013, p. 247). Assim, a cristandade, ao longo dos séculos, foi permeada por essas imagens e práticas religiosas em que exprimiram o seu âmago.

Outrossim, Jean-Claude Schmitt (1946-) em sua obra *O corpo das Imagens* reafirmava que as ilustrações cristãs medievais estavam repletas de significados, valores simbólicos e que além de cumprirem funções religiosas, podiam prestar-se a usos pedagógicos, litúrgicos, políticos ou ideológicos.

Ainda mais, os autores acima concordam com a ideia que as imagens eram a representação visual de alguma coisa material ou até mesmo do que estava para além do mundo físico. Huizinga afirma, ainda, que poderiam figurar como a expressão da manifestação exterior da devoção popular no “Outono da Idade Média” e primícias da Idade Moderna. Podemos atestar a afirmação através das escultura, arquitetura e pintura presentes nas diversas catedrais góticas² da Europa, nos inúmeros retábulos encomendados para retratar os feitos dos santos ou cenas da paixão de Cristo que povoavam igrejas, capelas, mosteiros e solidificavam o imaginário cristão.

As imagens eram, portanto, mediadoras entre o ser humano e o que estava relacionado ao divino. Além disso, todas as ações humanas estavam voltadas para um sentido religioso. Por exemplo, todos os acontecimentos da vida eram envoltos por bênçãos, por

² Estilo artístico europeu que predominou entre os séculos XII ao XV. O termo *gótico*, cunhado mais tarde pelos críticos da arte, interpretaram esse estilo como um desvio do modelo romano (e do românico) refletindo a destruição da civilização romana pelos “bárbaros” godos. Logo, o termo foi pretendido como insulto. Este gênero se tornou recorrente no norte da Europa, exibido em magníficas catedrais e inúmeras igrejas, muitas delas projetadas e construídas no puro estilo gótico. Na Itália, a arquitetura gótica chegou com os cistercienses (monges da ordem de Cister) e pode ser observada e sua forma mais pura nos mosteiros. Noutros lugares, o estilo se destaca mais nos detalhes do que na estrutura. Na arte, como a Igreja continuou sendo a principal patrocinadora das artes, praticamente todas as expressões artísticas tinham fins religiosos. Catedrais, igrejas e capelas foram decoradas com esculturas, pinturas e vitrais, tornando-se monumentos para devoção espiritual e consolidação do poder da Igreja. Disponível em: (MASON, 2009, p. 34-36).

cerimônias, orações. O som dos sinos nas igrejas conferia um momento de ordem na vida cotidiana, anunciavam o luto, a alegria, a paz, o terror ou a emergência. As procissões exerciam um efeito comovedor, em tempos de medo eram frequentes, praticamente todos da cidade participavam. Os sermões dos pregadores e padres tinham poderoso efeito sobre aquelas almas ignorantes. Além de fazerem críticas ao mau governo, geravam grandes comoções nas pessoas. Além de tudo, as pregações falavam sobre a vida de Cristo, o juízo final ou contra o luxo e a vaidade dos homens na terra. Em suma, toda a cultura cristã, seu imaginário, suas formas iconográficas e narrativas levam em conta os contextos sociais, políticos e ideológicos. Pois, tais visões, costumes, modos de falar e pensar estão articulados nos espaços sociais.

1.1 - Cultura Visual e Religião

Christoph Uehlinger (2015) em seu artigo *Approaches to visual culture and religion: Disciplinary trajectories, interdisciplinary connections, and some conditions for further progress. Method and Theory in the Study of Religion* trata sobre conexões interdisciplinares entre cultura visual e religião. O autor enfatiza a dificuldade de relacionar os estudos em cultura visual com os estudos em religião. Pois, há muitas interconexões para debater, teorias e conceitos a discutir.

Os ensaios sobre cultura visual dizem respeito a uma perspectiva teórica de estudar as práticas de produção e consumo de imagens. Através desse viés, podemos levar em consideração perspectivas sobre a cultura, as maneiras e costumes de determinada sociedade. Estes e outros aspectos deveriam ser referência nos tratados de cultura visual.

Por exemplo, se analisarmos a cultura visual cristã da Idade Média ou do Renascimento, os elementos iconográficos tinham várias funções, como dito anteriormente em nossa introdução. O objetivo da obra de arte não era somente elevar o espectador até um êxtase quase divino. Ou ainda, as imagens religiosas cristãs não tinham somente função didática para ensinar os iletrados.

Segundo Maria Cristina Correia Leandro Pereira (2009) devemos levar em consideração a história das imagens do ponto de vista sociocultural também. De acordo com a autora, no medievo, por exemplo, não se dissociava a imagem de suas funções ou utilizações. As imagens cristãs tinham tripla função: ensinar os iletrados, lembrar às pessoas

das histórias sagradas, provocar comoção no espectador. Portanto, suas funções são complexas e múltiplas. Evocando as palavras de Jean Claude Schmitt (2007), são uma das maneiras pela qual uma sociedade se apresenta e representa o mundo.

O historiador Peter Burke (2017), em seus tratados sobre cultura visual, trata acerca da pintura-problema. Este autor atribui vários questionamentos pertinentes acerca dos usos e funções das imagens. Segundo ele, devemos levar em consideração os diversos usos simbólicos da representação figurativa, as modificações estilísticas nas representações, os vários pontos de vista ou olhares atribuídos a uma imagem, seja o do artista ou dos observadores que a veem. Como fora bem enfatizado acerca da necessidade de contextualizar a narrativa através das imagens.

1.2 - O Sagrado e o Sobrenatural: Imagens Como Forma de Devoção e Transmissão da Doutrina Cristã.

No que concerne aos aspectos da crença e atividade religiosa, as imagens desempenham um papel crucial na experiência junto ao sagrado. Como dito anteriormente, também formam e expressam diferentes visões do sobrenatural: seja de deuses, demônios, santos, pecadores ou ainda do céu, inferno e purgatório. Além disso, as imagens religiosas podem ser usadas para atender várias demandas, podem servir como doutrinação, objeto de culto ou meditação.

Por conseguinte, deve-se atentar para essas demandas, pois as imagens transmitem o que é verdade para um grupo social ou religioso, através da interlocução de ideias. Mais que isso, atuam como propagadoras de uma verdade religiosa, e podem induzir o espectador a um sentimento de comoção profunda ou qualquer outro. Tal é um dos objetivos de uma imagem-ícone religioso ou um retábulo, o consolo. Decerto, essa transmissão do discurso religioso através da experiência visual traz à tona uma das funções da *imago* religiosa, exposta acima. O de gerar uma reflexão, um suporte ao sofrimento, ou até mesmo a contemplação do objeto religioso.

Se pensarmos no cristianismo, a crença no céu, inferno e purgatório são anúncios de verdades professadas pela doutrina. Como um artista expressaria uma visão das danças eternas ou do paraíso? Certamente, através da representação das imagens, assim, materializaria uma ideia religiosa. As imagens religiosas representavam a comunicação da

doutrina cristã, seja através das pinturas nas igrejas ou sermões proferidos pelos padres, com a finalidade de lembrar e reforçar sua mensagem aos fiéis. Em relação a algumas imagens eram atribuídos milagres. Geralmente os fiéis faziam orações e atos de devoção a esses objetos sagrados.

Algumas pinturas tinham o objetivo de terem sido feitas para devoção privada. Peter Burke (2017) enfatizou que tais figuras focavam cenas dramáticas de um momento histórico ou de passagens da Bíblia. Outras representações religiosas ainda tratavam das cenas do Juízo final, do Apocalipse, da queda dos anjos rebeldes, da queda dos condenados e de várias outras temáticas cristãs. Estas foram amplamente difundidas ao longo de toda a Idade Média, e também pelo Renascimento entre os séculos XIV ao XVI. A Igreja pregava largamente visões acerca da condenação ao inferno. Um dos objetivos mais importantes da Igreja era ensinar aos crentes o acesso ao gozo eterno ou preveni-los contra as danações.

A instituição máxima através de engenhosos mecanismos de controle dos fiéis alertava os pecadores contra os castigos infundáveis das penas eternas. Por meio de livros e tratados religiosos descreviam sobre o juízo final.

Anteriormente, como em quase todas as eras, houve profetas que proclamavam a proximidade do fim do Mundo, mas os profetas raramente mereceram tanta atenção como nos finais do século XV. Sebastian Brant estava convencido de que os pecados da humanidade tinham recentemente aumentado de tal forma que o Juízo Final deveria ter lugar em breve. Outros autores fazem uma descrição do mundo no limiar daquele último século onde as profecias do Apocalipse se iriam concretizar. As epidemias, inundações e outras catástrofes naturais foram sendo interpretadas como manifestações da ira divina, e nos acontecimentos políticos do dia a dia as pessoas procuravam, com terror, os sinais que iriam identificar o último Imperador e o Anticristo. (BOSING, 2006, p. 33)

A Igreja Católica, dava enorme importância em relação ao dia do Juízo Final. Através dos escritos contidos na Bíblia, ela ensinava e pregava a conversão aos fiéis para que se preparassem para os dias de grande tribulação.

Essa crença religiosa – das penas horrendas do inferno, destinadas àqueles que levavam uma vida de pecado em detrimento ao eterno gozo no reino celestial reservado aos justos – difundiu-se fartamente na iconografia religiosa, junto com as representações do Purgatório e Paraíso. Hieronymus Bosch e outros artistas materializaram tais visões, através de várias imagens.

Segundo a cosmovisão cristã, aqueles que praticavam atos considerados transgressivos como luxúria, avareza e outros pecados capitais, iriam para o inferno, já as

peessoas que seguiam corretamente os preceitos do Cristianismo seriam elevados para o etéreo.

Essa dualidade presente na mentalidade cristã era reforçada através da iconografia. Retábulos, trípticos, pinturas ornamentavam as igrejas e outros locais. Alicerçada pela ideologia cristã da crença no inferno, purgatório e paraíso, na qual os bons iriam gozar da felicidade eterna, enquanto aqueles que praticassem malefícios, feitiçaria e devassidões queimariam na Geena. Bosch materializou essas visões em uma série de pequenas pinturas intituladas *As Visões Do Além* (Figura 3). Os quatro painéis retratam a convicção que as pessoas tinham da proximidade do fim dos tempos. Os painéis se encontram atualmente no Palácio dos Doges, em Veneza. As obras retratam os castigos e as recompensas pós o juízo final.



Imagem 3– Quatro Painéis De Hieronymus Bosch, As Visões Do Além. Aprox. Da Esquerda Para A Direita: A Queda Dos Condenados; O Inferno; O Paraíso Terreno E A Ascensão Para O Paraíso Celestial. Aprox. 1500-1504. Óleo Sobre Madeira, 86,5 X 39,5 Cm (Cada). Veneza, Palazzo Ducale.

Por volta do final do século XV e início do século XVI, percebe-se que a ideia do Apocalipse se impregnou na imaginação dos homens e difundiu-se largamente pelas artes visuais (HUIZINGA, 2013, p. 15). Em sua obra *O Outono da Idade Média*, o historiador enfatiza os fervorosos sermões feitos nas primícias da Idade Moderna, dirigidos às almas néscias. Naquelas pregações atacava-se contra o luxo, à vaidade, e admoestava-se quanto à iminência do Juízo Final e a conversão das almas.

Os pregadores iam de cidade em cidade, pregando o ministério da Palavra. Na verdade, estavam mais preocupados em comover as multidões. Falavam sobre o ponto de vista da moral, em que as pessoas tomassem consciência de seus pecados. Esses divulgadores da Palavra de Deus esforçavam-se para introduzir o evangelho na vida social, reconciliar famílias rivais, desempenhar funções de mediadores de conflitos e remediar os males físicos e espirituais de que sofriam os pobres. Assim, na alvorada dos tempos modernos a santidade cristã retomava a tradição de ação social da Alta idade Média, submergida, durante séculos, pelo prestígio dos ideais monásticos e espirituais (VAUCHEZ, 1989, p. 222).

Todos os acontecimentos amedrontantes que ocorriam naqueles tempos, sejam guerras, pilhagens, miséria, carestia, insegurança e morte eram propalados como ameaça e ira da justiça divina que prenunciava o final dos tempos. Os pregadores utilizavam-se desses

exemplos para ocasionar um sentimento de incerteza e pânico geral, o que produzia uma sensação de amedrontamento na vida diária. Numerosos livros e sermões descreviam as infinitas torturas infernais, cheios de representações e pormenores, enquanto meditações sobre o juízo final desempenhavam um papel importante.



Imagem 4- Dirk Bouts, A Queda Dos Condenados - [Detalhe]. Aprox. 1470.
Óleo Sobre Painel, 115 Cm X 69 Cm. Nas figuras 4, 5, 6 e 7 detalhes das torturas infernais infligidas pelos demônios aos pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório.
Palais des Beaux-Arts, Lille.



Imagem 5- Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe].
Aprox. 1470. Óleo sobre painel, 115 cm x 69 cm.
Palais des Beaux-Arts, Lille.

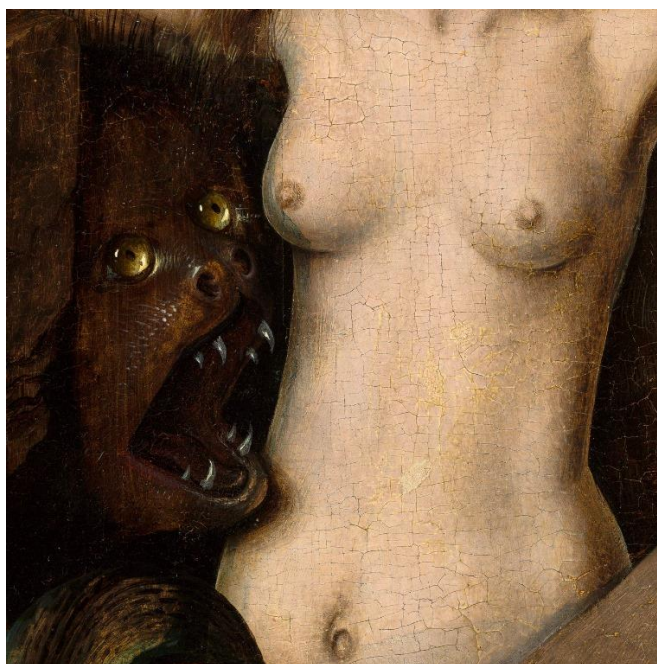


Imagem 6- Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe].
Aprox. 1470. Óleo sobre painel, 115 cm x 69 cm.
Palais des Beaux-Arts, Lille.



Imagem 7- Dirk Bouts, A Queda dos Condenados [detalhe].
Aprox. 1470. Óleo sobre painel, 115 cm x 69 cm.
Palais des Beaux-Arts, Lille.

Imageticamente, esses sermões propagaram-se através das poderosas representações dos artistas em que concretizaram a plena visão cristã acerca das condutas dos seres humanos. Após a morte, a depender dos méritos das almas humanas, estas iriam para um lugar de felicidade ou de desespero e tortura. Supõe-se que os quatro painéis de Bosch sobre as *Visões do Além* teriam servido de modelo e influenciado a representação de outras artistas contemporâneas, por exemplo em Dirk Bouts (c. 1415- 1475), Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), Pieter Bruegel, o Velho (1525–1530- 1569). Bouts, por exemplo, foi um pintor flamengo primitivo que também representou o inferno e o paraíso em suas obras.

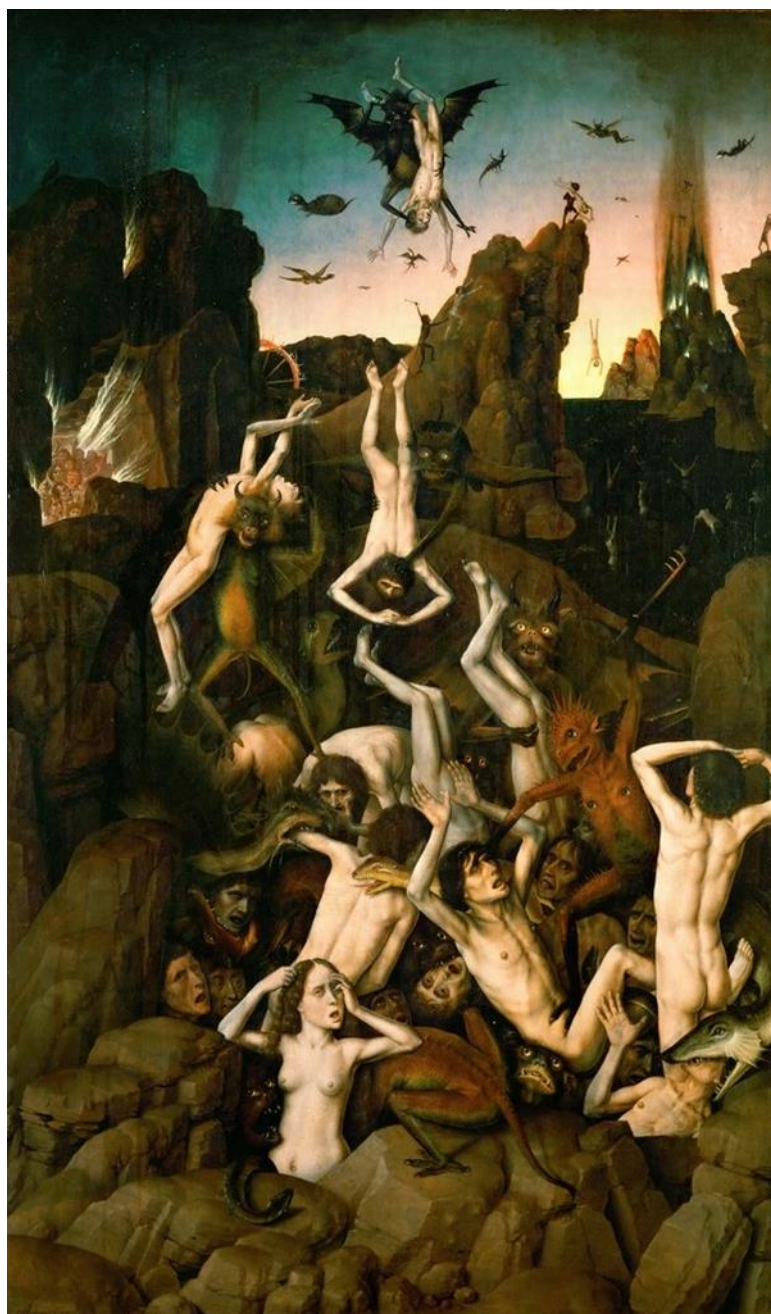


Imagem 8- Dirk Bouts, A Queda dos Condenados.

Aprox. 1470. Óleo sobre painel, 115 cm x 69 cm.

Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório.

Palais des Beaux-Arts, Lille.

Tanto (Fig.3) a primeira e a segunda cena da esquerda para a direita do painel das visões do além de Bosch, quanto a pintura de Bouts (Fig.8) retratam sobre a queda dos condenados. Este era um tema comum na arte cristã ocidental. O discurso era usado pela Igreja para assustar e alertar as massas da condenação eterna. Nas cenas observamos a queda das pessoas condenadas ao inferno. Percebe-se na versão de Bouts o pavor e o medo das almas desesperadas enquanto são afligidas pelas mais variadas torturas de figuras demoníacas (Figs.4-7), enquanto chamas saem de locais cavernosos e escuros ou do alto dos montes.

Em contraposição, nas duas imagens da direita do painel das visões do além de Bosch, vemos a retratação da antemão do paraíso celeste, uma prévia dos prazeres divinos. Os eleitos se preparam para elevar-se ao empíreo e terem lugar na morada eterna, para poderem ter o prazer de ver Deus. Privilégio somente daqueles em profunda comunhão com Deus na terra, como foi o caso de místicos, eremitas e santos. Do mesmo modo que seus antecessores da pintura flamenga, Bosch seguiu-os e retratou esse tema da ascensão dos escolhidos e merecedores ao Paraíso.



Imagem 9- Dirk Bouts, A Ascensão dos Eleitos.
Aprox. 1470. Óleo sobre painel, 115 cm x 69 cm,
Palais des Beaux-Arts, Lille.



Imagem 10- Hieronymus Bosch, As Visões do Além. O Paraíso Terreno [detalhe].
Aprox. 1500-1504. Óleo sobre madeira, 86,5 x 39,5 cm (cada).
Veneza, Palazzo Ducale.

Essas representações dizem respeito a uma série mais abrangente de imagens voltadas para a temática do Juízo Final. Durante a Baixa Idade Média propagou-se muito ideias sobre a morte e o fim dos tempos³. A religião cristã havia pregado acerca da preocupação com a morte e sobre a efemeridade da vida. Esses temas tiveram grandes proporções através das pregações dos monges mendicantes e de outras denominações e sumariamente difundidas por imagens de artistas. Não foi aleatório a proliferação de tantas imagens com a temática do Apocalipse, do Purgatório, Inferno e Paraíso, da Queda dos Condenados, a maioria com funções didáticas e morais, naquele período.

Através de imagens acerca do tema Juízo final percebemos a representação visual de um mundo apocalíptico, onde todas as promessas divinas se cumpririam. Deus julgaria na terra os atos dos homens e das mulheres e através da conduta praticada em vida seriam condenados ao fogo eterno ou seriam salvos.

1.3 - Lugares no Além: O Inferno e a Danação Eterna

O historiador Peter Burke a respeito das imagens, afirma que “são as testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano, [...] através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época” (BURKE, 2017, p. 20). As imagens de conteúdo religioso do período medieval e renascentista diziam muito a respeito da estrutura mental de seus executores. Principalmente no que concerne a salvação, ou seja, o fim último desejado por toda a cristandade.

Como afirma Baschet:

Não se pode compreender o homem medieval [porque não o homem cristão?], sua vida em sociedade, suas crenças e seus atos sem se considerar o inverso do mundo dos vivos: o domínio dos mortos, onde cada um deve, finalmente, receber uma retribuição à sua altura, danação eterna ou beatitude paradisíaca. (BASCHET, 2006, p. 374).

³ A Baixa Idade Média foi um período caracterizado por muitas crises - sociais, políticas, etc - que afetaram a Europa. Nesse período ocorreu surtos de fome; crises climáticas; guerras como a dos cem anos, revoltas camponesas e urbanas. E para piorar, o grande evento catastrófico desse período foi a Peste Negra ou Peste bubônica, que atingiu a Europa em 1348 e espalhou-se rapidamente ao longo desse século ocasionando a morte de 1/3 da população europeia. Tudo isso colaborou com a difusão e popularização de milenarismos e surtos escatológicos, além da grande proliferação de imagens de teor religioso retratando esses acontecimentos catastróficos, por exemplo, nas pinturas de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel e de outros artistas.

Quer dizer, existia uma lógica de salvação cristã. De acordo com a atitude pessoal em vida, os indivíduos, quando mortos, rumariam para a morada celeste de acordo com o comportamento de cada um. Assim acreditavam e estavam sob constante medo do inferno ou a esperança do paraíso. Somente no além, as almas seriam julgadas corretamente por seus atos, no período em que estiveram vivas no orbe terrestre.

A iconografia cristã nos legou diversas imagens de seu imaginário. Cabe deixar claro, que esse tópico foi um dos mais importantes na dogmática da Igreja. Nas palavras de Baschet (2006, p. 375), “o além é, igualmente, o ponto de perspectiva que obriga a ler cada ato humano através de uma grande moral dual, como pecado passível de danação ou como virtude merecedora da beatitude do céu”.

Durante toda a existência do cristão até a hora de sua morte, ele ou ela travava uma luta moral e espiritual, enquanto estava na terra, contra as forças invisíveis do maligno. O cristianismo adotou uma posição central na luta entre bem versus mal, Baschet (2006, p. 375) reconheceu isto, todas as virtudes humanas deveriam ser louvadas como tal ou denunciadas os seus vícios. Ou seja, cabia as próprias pessoas serem merecedoras do céu ou do abismo. Em relação ao céu, recebiam o auxílio dos santos, da virgem Maria ou do próprio Jesus.

Essa narrativa de luta entre as forças do bem e do mal era usada pela própria Igreja para intervir na sociedade e proteger os homens do pecado e do mal e mantê-los no caminho que levasse a salvação (BASCHET, 2006). No final da vida, após a morte do corpo físico, a alma iria para o céu, inferno ou purgatório. Como foi dito anteriormente, a salvação das almas tornou-se o objetivo central da sociedade cristã. A esse destino das almas, podemos delinear uma geografia do além. O que seria isso? Convencionalmente seria o inferno, paraíso e purgatório cristão. Aqui, tratamos como espaços do sagrado.

A ideia de inferno existiu antes mesmo de ser difundido pelo imaginário cristão. Várias religiões e crenças antigas já tinham concebido a noção de um lugar onde vagavam os mortos, geralmente nas profundezas da terra. Enquanto no Antigo Testamento encontramos menções a “morada dos mortos”, sem aludir a penas e tormentos, no Novo Testamento, especificamente, o inferno aparece com o nome de Geena, Tártaro ou Abismo (ECO, 2012, p. 82), lugar onde “haverá choro e ranger de dentes” (Mateus 22,13)⁴.

⁴ BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

A iconografia cristã da Idade Média e do Renascimento abundaram nas representações infernais. Desde o folclore com a *Visão de Túndalo* perpassando por obras literárias como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Proliferaram-se representações nas igrejas românicas, góticas, de norte a sul, leste a oeste, em pinturas encomendadas pela burguesia, nobreza ou clero que figuravam em coleções privadas ou públicas.

As imagens seguintes (Figs.11-15) são detalhes de cenas do Inferno, retiradas de trípticos e quadros de Hieronymus Bosch, no começo do século XVI. E de Fra Angélico, pintor renascentista italiano, considerado um dos artistas mais importantes no período do Gótico Tardio⁵ ao início do Renascimento⁶. Nestas representações, os condenados ao inferno expiam por seus pecados e são supliciados por demônios com espetos e instrumentos de torturas.

⁵ No final do século XIV, a arte gótica tinha alcançado um novo nível de sofisticação. As ilustrações nos manuscritos iluminados exibiam grande habilidade técnica. Outros artistas tomaram emprestados elementos dessa tradição para produzir pinturas em grande escala, cheias de detalhes intrincados e naturalistas, cores vívidas e uma intensidade semelhante à da joalheria. O estilo floresceu na Itália e na França e, com os contatos entre os artistas dessas regiões, logo se espalhou por toda a Europa, adentrando o século XV. Disponível em: (MASON, 2009, p. 40).

⁶ *Renascimento*, ou renascença, é o termo usado para designar uma grande mudança na arte, no conhecimento e no comportamento ocorrida entre os séculos XIV e XVI. Caracterizou-se por ter sido um período de transição que afetou as estruturas sociais, econômicas, religiosas e culturais na Europa. Houve o ressurgimento da cultura clássica, com a redescoberta e valorização das ideais estéticas greco-romanas. Esse processo começou nas cidades-estados da Península Itálica, estimulado pela ascensão social da burguesia mercantil. As regiões da Itália e de Flandres foram as que mais se beneficiaram com o desenvolvimento de uma burguesia mercantil. Não foi um movimento uniforme. Desenvolveu-se distintamente no sul da Europa e ao norte. O movimento provocou o fim da Idade Média e o início da Europa Moderna. As bases desse movimento foram proporcionadas pelas ideias humanistas que propunham o retorno da Antiguidade Clássica.



Imagem 11– Fra Giovanni Angelico da Fiesole, O Juízo Final [painel direito], c. 1450.. Têmpera sobre madeira de álamo. 103 x 65 cm [painel central], 103 x 28 cm [painéis laterais]. Produzido originalmente como um painel único, foi transformado em tríptico não se sabe ao certo a que altura, ainda em fins da Idade Média. Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlim⁷.

⁷Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>>. Acesso em: 26 dez. 2020.



Imagem 12– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas – O Inferno, detalhe do painel direito [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 13 – Hieronymus Bosch, O Carro de Feno – O Inferno [painel direito], c. 1510-1515. Óleo sobre madeira; 147 x 66 cm. Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 14– Hieronymus Bosch e sua oficina, O Juízo Final de Viena - O inferno [painel direito], c. 1506. Óleo sobre madeira. 164 x 127 cm. Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório. Gemilderegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Viena.



Imagem 15 – Hieronymus Bosch, O Inferno (Queda dos anjos rebeldes), c. 1515. Óleo sobre madeira, 69 x 35 cm. Nesta cena do inferno, os demônios torturam os pecadores. Estas imagens desempenharam um papel importante na representação do imaginário cristão do céu, inferno e purgatório. Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã.

Recorremos também a historiografia que nos proporciona indícios sobre o imaginário cristão em relação ao pavor eterno dos flagelantes no Tártaro. Le Goff (2015) ao citar uma investigação de Jerome Baschet sobre as representações do inferno sublinha esse lugar da seguinte maneira:

O inferno aparece como um poder animal, manifestando uma hostilidade devoradora sublinhada por suas presas afiadas, sua mandíbula caricata e seu olhar hipnótico. No meio da agitação das chamas e das serpentes, os demônios, de corpos animalescos e monstruosos, se movimentam com suas garras e suas armas. Entre os danados, empilhados de maneira confusa ou postos a ferver em um caldeirão, reconhece-se com frequência, por seus barretes, reis e bispos (também os há no paraíso!), assim como o avaro, com sua bolsa em torno do pescoço, e a luxuriosa, mordida nos seios e no sexo por serpentes ou sapos. (BASCHET, 1993, apud LE GOFF, 2015, p. 129).

O monge Dionísio, o Cartuxo (1402-1471) em seus sermões expôs como um lugar onde os condenados sentiam o calor do fogo e o frio abominável, um local de cárcere onde ecoa choro e gemidos. Assim fora retratado o inferno, tanto por sermões quanto pela iconografia. Nesse lugar, manifestava-se toda a maldade diabólica. Da mesma maneira, Delumeau (2009) caracterizou as representações do inferno de Bosch como um universo inquietante e atemorizador.

Os artistas contemporâneos a sua arte também pintaram cenas semelhantes. Essa tradição iconográfica foi muito difundida ao longo da arte cristã. Indubitavelmente, através da arte de Bosch e de outros, temos acesso a um universo inquietante de pesadelos infernais e tenebrosos. A arte dele integra-se em uma longa tradição de obras dedicadas as crenças cristãs que a pintura flamenga renascentista retratou. Não somente a flamenga, mas, toda a produção artística dedicada a temática dos lugares no além. (DELUMEAU, 2009, págs. 357-358).



Imagem 16– Hans Memling. O Juízo Final [detalhe do painel direito do tríptico], c. 1467-1471. Óleo sobre carvalho, 306 × 222 cm. Museu Nacional de Gdańsk, Polônia.

A religião cristã católica por intermédio de seu clero havia pregado avultadamente acerca da perecibilidade da vida, da morte, das penas infernais, temas que se propagaram, ainda mais, através das gravuras reproduzidas por artífices e artistas. Não foi sem propósito que tantas imagens do Apocalipse se difundiram naquele período. O único objetivo a ser atingido, enfatizado pela pedagogia cristã era incitar as pessoas a atingirem a salvação, por meio da via da confissão, oração, esmola, jejum, caridade, ou seja, práticas cristãs virtuosas. Logo, evitaria a condenação ao limbo eterno.

1.4 - O Paraíso e a Ideia de Salvação Eterna

Em contraposição ao inferno cristão, existe a noção de paraíso. Jérôme Baschet afirma, em sua obra:

O inferno não pode existir sem o paraíso, e a beatitude seria incompleta sem a danação: se a pena principal do inferno é a privação de Deus, a recompensa dos eleitos refere-se, em parte, à satisfação de ver o tormento dos danados. (BASCHET, 2006, p. 401).

A noção do paraíso cristão apresenta-se como a contraposição benéfica oferecida aos eleitos da comunidade cristã que em vida foram virtuosos e seguiram os ensinamentos da Igreja e do Evangelho. A estes é concebida a companhia dos anjos, dos santos e dos justos.

A alegoria do Paraíso na iconografia de Bosch e de outros pintores flamengos da época foi traduzida por meio de um jardim paradisíaco, onde abundam animais selvagens e mitológicos, e paisagens de campos e pradarias ao fundo. Um lugar que exprime conforto e alegria simbolizando o desabrochar fecundo da vida eterna. A própria etimologia da palavra “paraíso” significa um jardim, apesar de na Bíblia ser associado ao Éden terreno. Havia uma conexão entre o paraíso terrestre e o celeste (BASCHET, 2006). A temática inspirou amplamente a criação artística e cultural cristã.

Esse lugar onde reunia os bem-aventurados também foi representado como uma reunião dos eleitos junto a Deus, retratado como uma corte celeste, onde tinha-se a reunião dos anjos, santos, mártires e eleitos em torno da divindade. Retratação comum nos séculos XIV e XV. Como podemos observar a imagem seguinte de Fra Angélico (c.1395-1455).



Imagem 17– Fra Giovanni Angelico da Fiesole, O Juízo Final [painel esquerdo], c. 1450. Têmpera sobre madeira de álamo. 103 x 65 cm [painel central], 103 x 28 cm [painéis laterais]. Representação do paraíso celestial, lugar onde reunia os bem-aventurados também foi representado como uma reunião dos eleitos junto a Deus, ou retratado como uma corte celeste, onde tinha-se a reunião dos anjos, santos, mártires e eleitos em torno de Deus. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlim.⁸

⁸ Produzido originalmente como um painel único, foi transformado em tríptico não se sabe ao certo a que altura, ainda em fins da Idade Média.



Imagem 18 – Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas – O Paraíso, detalhe do painel esquerdo [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. O paraíso terrestre cristão também associado com o Jardim do Éden. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 19- Hieronymus Bosch, As Visões do Além. Aprox. 1500-1504.

Da esquerda para a direita: *O Paraíso Terreno* e *A Ascensão para o Paraíso Celestial*.

Óleo sobre madeira, 86,5 x 39,5 cm (cada). Representação do paraíso celestial cristão, lugar para onde iam os bem-aventurados depois de morrerem. Nesse local reuniam-se anjos, santos, mártires e os eleitos por Deus. Veneza, Palazzo Ducale.⁹

⁹ Disponível em: <http://www.gallerieaccademia.it/sites/default/files/2020-06/182%20Bosch%20QUATTRO%20VISIONI%20DELL_ALDILA%CC%80.jpg>. Acessado em: 25 de Out. 2020.

1.5 - O Purgatório Como Um Lugar Intermediário.

A partir do século XIII, surgiu a noção de purgatório, um lugar intermediário entre o paraíso e o inferno. Esse lugar no além teria sido definido como um intermédio ou terceiro lugar. Com o propósito de servir como local de provação e de purgação após a morte.

Após certo período nesse ambiente as almas poderiam se purificar e salvarem-se através dos sufrágios dos vivos. “O purgatório dá forma a esperança da salvação para fieis que sabem que são imperfeitos.” (BASCHET, 2006, p. 403-404).

Assim sendo, a cosmovisão cristã disseminada através de sua doutrina culminou na materialização de suas crenças através da arte. As imagens do Paraíso, Inferno e Purgatório personificaram a ideia de vício e virtude, a projeção de um mundo polarizado entre a condenação a danação eterna ou a beatitude celeste.

As representações do além incitavam os fiéis a seguir pelo caminho pregado pela doutrina católica através do reconhecimento e uso dos ritos necessários a toda vida cristã.

1.6 - Pecados e Prazeres em Trípticos de Bosch

A retratação do pecado ocupou espaço considerável na obra de Bosch. A noção de pecado estava intimamente interligada com outros temas da doutrina cristã: o Juízo Final, a ascensão aos céus, a queda dos condenados, a vida dos santos, etc. Todos esses subtemas podem ser encontrados representados em trípticos como: *O Carro de Feno* e *O Jardim das Delícias Terrenas*, ou ainda nas imagens analisadas nessa pesquisa.

Para tanto, apesar de não ser o foco principal desse trabalho, é indispensável tratar brevemente sobre este conceito da doutrina cristã que está correlacionado diretamente ao objeto principal desta pesquisa. Para isso, retomo pontos essenciais abordados e discutidos em meu TCC¹⁰. No que concerne, aos princípios, valores e atitudes que, naquela época, os indivíduos carregavam consigo, e que foram exteriorizados em imagens que circulam do tema pecado ao do juízo final.

O pecado foi bastante abordado em suas pinturas. Através de seus temas iconográficos, criticou diversas condições sociais de seu tempo, desde homens e mulheres pobres até indivíduos de alta posição eclesiástica, política, econômica e social.

Visualizamos as críticas de Bosch, de uma sociedade decadente, em toda sua obra e explicitamente em seus trípticos *o Jardim das Delícias Terrenas* e *o Carro de Feno*. Estes expõem a representação dos principais pecados que assaltam a humanidade na visão religiosa: luxúria, avareza, gula e ira.

O tríptico *O carro de Feno*, no painel esquerdo dessa obra, desdobra-se a representação do Paraíso Terreno, e uma sucessão de episódios extraídos do Gênesis, como a tentação pela serpente, a expulsão de Adão e Eva do jardim pelo Pecado Original até a representação de relatos que descrevem a batalha de Miguel contra satanás e a queda dos anjos rebeldes. Já o painel central do tríptico aberto, nos apresenta pessoas de diferentes estamentos sociais digladiando-se em volta de um carro, carregado com feno.

Camponeses, burgueses, freiras, clérigos, tentam tirar uma mão cheia de feno do carro ou lutam uns com os outros pela sua pose (BOSING, 2006, p. 45). Bosch, ao pintar

¹⁰ Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2018 no curso de graduação em História pela UFPB, sob o título: *A IMAGÉTICA DOS HORRORES EM HIERONYMUS BOSCH: circularidades culturais e reações populares na Idade Média e no Renascimento (1450-1516)*. Nessa pesquisa, analisei o contexto histórico de onde Bosch nasceu e viveu, suas relações com as organizações religiosas, artísticas e políticas da cidade de s'Hertogenbosch, e a utilização de sua pintura com a finalidade de admoestar as pessoas, a partir dos temas das doutrinas católicas sobre o pecado e o juízo final. Parti da análise de suas obras que trataram disso, a saber, os trípticos: *O Jardim das Delícias Terrenas*, *O Carro de Feno*, *O Juízo Final*.

suas obras, tentou demonstrar que o pecado não escolhe camada social, portanto, não há distinção econômica, política ou religiosa para cometê-lo (SOUSA, 2018).



Imagem 20– Hieronymus Bosch, O Carro de Feno – O Andarilho [tríptico fechado], c. 1510-1515. Óleo sobre madeira; 140 x 100 cm. © Madrid, Museu Nacional do Prado. ¹¹.

¹¹ Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/>>. Acessado em: 10 de Dez. 2020.



Imagem 21– Hieronymus Bosch, O Carro de Feno [tríptico aberto], c. 1510-1515.

Óleo sobre madeira; 147 x 232 cm. O tríptico aberto retrata: no painel esquerdo a queda dos anjos rebeldes, a criação de Eva, a tentação pela serpente, e a expulsão do Paraíso. O painel central retrata a humanidade que caminha cegamente até as coisas efêmeras da vida e, sem perceber, são carregadas sutilmente pelos demônios que guiam o carro. E no painel direito a representação do inferno boschiano.

© Madrid, Museu Nacional do Prado¹².

Como demonstrado em minha pesquisa anterior acerca da obra de Bosch, o tema do Carro de Feno representa a humanidade sujeita ao pecado (BOSING, 2006, p. 47). Em síntese, cheguei à conclusão em meu TCC, que a pintura retrata a humanidade que caminha cegamente até as coisas efêmeras da vida e, sem perceber, são carregadas sutilmente pelos demônios que guiam o carro (Fig.22). Almejando um desejo passageiro os indivíduos não percebem que rumam em direção à ruína (SOUSA, 2018).

¹² Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/>>. Acessado em: 10 de Dez. 2020.



Imagem 22– Hieronymus Bosch, O Carro de Feno, detalhe do painel central e direito [tríptico], c. 1510-1515. Óleo sobre madeira. Enquanto os demônios guiam o carro de feno em direção a ruína, os humanos não percebem que são carregados para a perdição do inferno.
© Madrid, Museu Nacional do Prado.

Outro tríptico investigado em meu TCC, *O Jardim das Delícias Terrenas* (Figs. 1 e 2) realizado, provavelmente em 1503, e considerado como a obra-prima de Bosch, retrata temas concernentes a doutrina cristã, como a criação do Paraíso terrestre, o surgimento do primeiro casal Adão e Eva, os pecados capitais e a retração das penas infernais, mas também temáticas seculares, de acordo com as pesquisas de Jacobs (2000).

O painel central do tríptico expõe o tema do jardim do amor e dos prazeres carnavais, em que uma multidão de seres humanos diverte-se concupiscentemente. Nele visualizamos uma multidão extasiada por prazeres representados pelos pecados mortais da Gula e, principalmente, o da Luxúria. Em que os objetos, os frutos e os animais presentes no painel central tem significados simbólicos relativos a conotações sexuais. Os frutos como: amoras, cerejas, maçãs, morangos e romãs tinham conotações de fertilidade, tentação, entrega aos desejos e à luxúria. Semelhantemente, as aves e os peixes foram associados aos símbolos fálicos.



Imagem 23– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, detalhe do painel central [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. O painel central do tríptico expõe o tema do jardim do amor e dos prazeres carnavais, personificado através de uma multidão extasiada pelos pecados mortais da Gula e da Luxúria. © Madrid, Museu Nacional do Prado.¹³

Também concluímos acerca da semelhança do painel central do tríptico ao tema medieval do “mundo às avessas” ou de outros lugares fantásticos como a “terra de Cocanha” retratados por inúmeros artistas anteriores e posteriores a Bosch como Pieter Bruegel, O Velho. Aliás, este artista foi muito influenciado pelo conjunto artístico de Bosch. Contudo, na época, tais pinturas foram utilizadas como pano de fundo para criticar a natureza transgressora da humanidade (SOUSA, 2018). Bosch transmitiu, através do tema do jardim dos prazeres, uma alegoria para servir de instrução e moralização ao encomendador da obra.

No mais, como membro de uma irmandade religiosa¹⁴ e católico fervoroso, Bosch propagou sua pauta religiosa, por meio de alguns simbolismos presentes no Jardim das Delícias, criticando a homossexualidade, as práticas eróticas bestiais entre animais e homens, a gula e outros pecados. Uma vez que, na visão cristã, frequentemente o ato sexual era considerado com profunda desconfiança: seja como um mal necessário ou na pior das hipóteses, como um pecado mortal.

¹³ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights>. Acessado em: 04 de Dez. 2020.

¹⁴ A organização religiosa a que Bosch pertencera se chamava Irmandade de Nossa Senhora. Nas palavras de (FISCHER 2014, 2016) era a organização mais importante da cidade, em torno da qual se reunia a elite espiritual, religiosa, econômica e política. A confraria de Nossa Senhora tinha caráter marcadamente espiritual. Foi fundada em 1318 por clérigos e estudantes. A Irmandade teve grande influência local.



Imagem 24— Pieter Bruegel, A Terra de Cocanha, 1567. Óleo sobre madeira. 52 x 78 cm.
“Cocanha” no imaginário medieval e renascentista era uma terra de prazeres, de abundância e de liberdade sexual, onde não havia sofrimento, nem envelhecimento e nem labuta.
Pinacoteca de Munique, Alemanha.



Imagem 25– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, detalhe do painel central [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. As figuras 25, 26, 27 e 28 demonstram seres humanos comendo frutos gigantes que tem significados simbólicos relativos a conotações sexuais. Os frutos como: amoras, cerejas, maçãs, morangos e romãs tinham conotações de fertilidade, tentação, entrega aos desejos e à luxúria.
© Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 26– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, detalhe do painel central [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 27– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, detalhe do painel central [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 28– Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, detalhe do painel central [tríptico], c. 1503. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

CAPÍTULO 2 – OS SANTOS RETRATADOS NA PINTURA FLAMENGA DOS SÉCULOS XV E XVI: HIERONYMUS BOSCH E JOACHIM PATINIR.

Neste capítulo abordaremos sobre a representação dos santos na pintura flamenga do renascimento. Tomaremos como referência as obras do artista flamengo Hieronymus Bosch e Joachim Patinir. Em primeiro lugar, analisaremos algumas obras dos artistas que retratam sobre a temática dos santos. Para tanto, como ponto de partida, investigamos os trípticos de Bosch: *As tentações de Santo Antão* (aprox. 1502) e *O Tríptico dos Eremitas* (aprox. 1504). Além de outros painéis menores como *São Jerônimo em oração*, c. 1485-1490, e outra versão das *Tentações de Santo Antônio*, c. 1510-1515. E obras do pintor Joachim Patinir (1480-1524): Joachim Patinir e Quentin Metsys: *As Tentações de Santo Antão, o Abade*, c. 1515; *Paisagem com São Jerônimo*, c. 1516-1517; *São Jerônimo no Deserto*, c. 1515-1520. Utilizaremos o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky (1991).

Recapitulando, o método compõe-se de três passos para a análise de imagens. Em um primeiro, Panofsky (1991) parte do pressuposto da descrição pré-iconográfica da imagem, na qual se descreve os elementos constitutivos de uma pintura. Em seguida, dá-se, propriamente, a análise iconográfica da pintura, relativa aos conceitos, temas e alegorias presentes no quadro. Essas alegorias são justamente a combinação de imagens, que dão forma a temas secundários. E geralmente esses temas não são aleatórios no conjunto da obra, mas se constituem através do contexto cultural que a imagem propõe representar. Esses temas estão presentes em fontes literárias, filosóficas, teológicas dentre outras. E o terceiro passo é o iconológico, ou seja, a interpretação simbólica das imagens, ou, mais precisamente, os princípios, valores e atitudes que uma sociedade, uma cultura, um indivíduo carrega consigo e que é exteriorizado num conceito, numa imagem.

A partir do método panofskyano de descrição, análise e interpretação de pinturas, é de fundamental importância estarmos familiarizados com a realidade mais profunda das tradições culturais e costumes referentes a uma dada sociedade (PANOFSKY, 1991). Além do mais, torna-se necessária a compreensão da realidade social, econômica, política e cultural da região onde Bosch e seus contemporâneos viveram e dos eventos que tomaram destaque em seu tempo, para além de outros aspectos.

Com todo esse material que dará suporte para a análise a seguir, parto, como dito anteriormente, da análise iconográfica de obras flamengas que tratam, especificamente, da representação dos santos. Pois, neste estudo, um aspecto importante será o de analisar o contexto da época através do testemunho das imagens.

Portanto, darei prioridade a alguns de dos trípticos de Bosch e de outros quadros menores. E complemento este capítulo fazendo uma análise comparativa das pinturas de temáticas religiosas de Bosch com outras obras de artistas contemporâneos que pintaram sobre os mesmos temas.

2.1 - Bosch e Sua Época

Hieronymus Bosch (1450-1516) nasceu e viveu em s'Hertogenbosch. Era descendente de uma família de artistas de importância local. Conforme estudos levantados por Fischer (2016, p. 20), viveu e trabalhou nessa cidade como pintor durante toda sua vida, e fez parte de importantes grupos sociais locais, como a Irmandade de Nossa Senhora.

A família de Bosch era formada por pintores. O seu avô foi o pintor mais importante da cidade na metade do século XV, e membro da Irmandade de Nossa Senhora, a organização religiosa mais importante da cidade. Em torno dessa irmandade se reunia a elite política e econômica da região.

Presume-se que Hieronymus nasceu entre os anos de 1450 a 1456, em s'Hertogenbosch. Era uma próspera cidade holandesa, atualmente situa-se na fronteira entre os Países Baixos com a Bélgica. De acordo com Walter Bosing, “[...] era uma das quatro maiores cidades do ducado do Brabante, que pertencia aos vastos territórios dos ambiciosos duques da Borgonha [...]” (2006, p. 11).

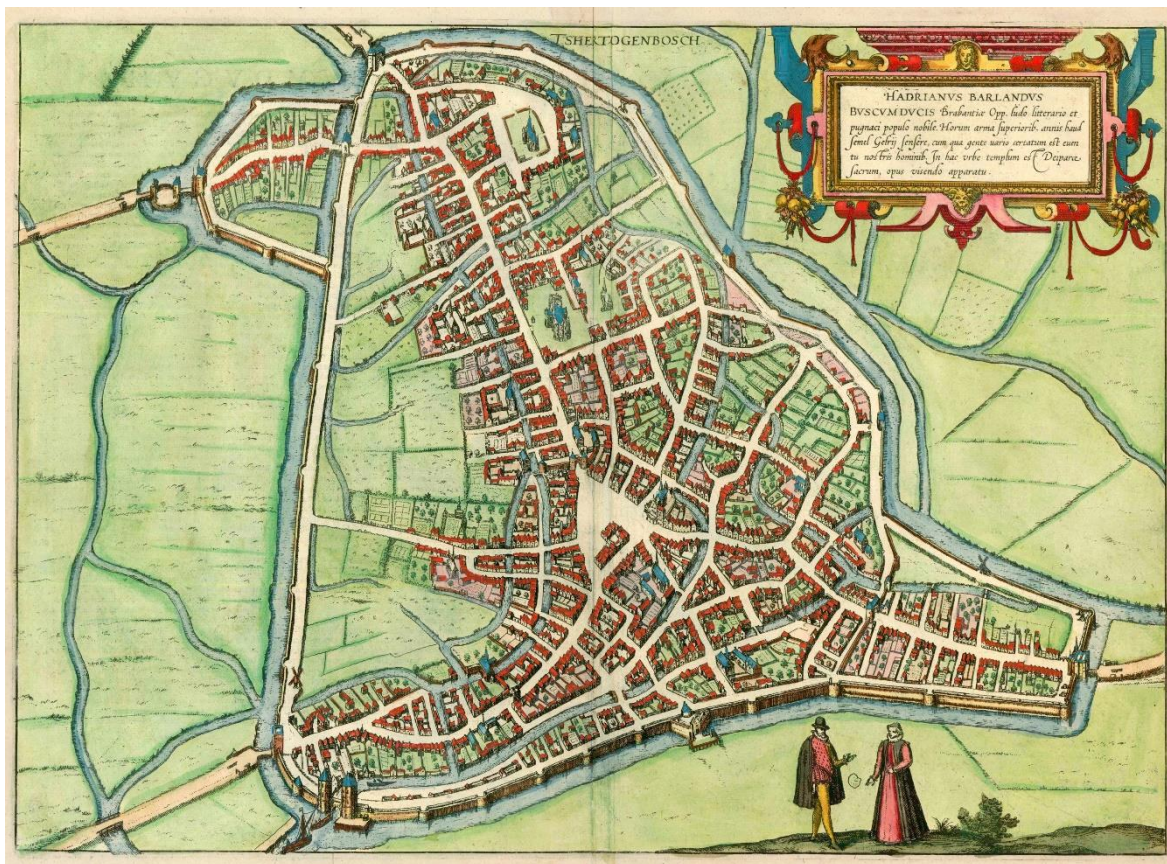


Imagem 29- Mapa histórico de s'Hertogenbosch em 1649. Título: 's-Hartogen Bossche. É um mapa da cidade do atlas van Loon. Esse é um famoso atlas compilado por Frederik Willem van Loon.

Próximo do final da Idade Média, a cidade era um próspero centro comercial, que mantinha fortes relações com outras regiões da Europa, como o Norte europeu e a Itália. A população, era em sua maioria burguesa-comerciante Além de que, a região possuía exuberante vida cultural e religiosa.



Imagem 30– Cornelius Cort, Jeronimo Bosch, c. 1572. In: *Dominicus Lampsonius, Pictorium aliquota celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antuérpia, 1572, fol. 3. Calcografia; 20,8 x 12,3 cm. Acervo do Museo Boijmans Van Beuningen, Rotterdam¹⁵.

Naqueles séculos de preponderante domínio da Igreja, a religião, ainda, detinha papel decisivo influenciando a vida dos indivíduos. Logo, é importante ressaltar a existência de inúmeros mosteiros e conventos na região. Assim, em s'Hertogenbosch, a vida religiosa e o comércio eram os componentes mais importantes na vida dos cidadãos.

A religiosidade e o comércio encontraram a sua melhor expressão na Igreja de São João na qual se pode observar, ao mesmo tempo, o símbolo da fé medieval intacta e o testemunho do orgulho burguês e da prosperidade comercial. (BOSING, 2006, p. 12).

Além de que, por volta de 1500, s'Hertogenbosch aparece como uma cidade burguesa e aristocrática importante e com uma marcante cultura espiritual. (FISCHER, 2016, p. 36).

Em relação à vida privada, Hieronymus Bosch se casou com Aleid Van Der Mervenne, filha de um rico comerciante da cidade. Ele saiu da casa de seu pai, abriu um ateliê e se tornou um pintor autônomo (FISCHER, 2016).

¹⁵ Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/>>. Acessado em: 16 de Dez. 2020.

Posteriormente, ingressou na elite clerical da cidade, a Irmandade de Nossa Senhora. A irmandade tinha caráter espiritual e fora fundada em 1318 por estudantes e clérigos. Essa confraria era muito importante na vida de seus cidadãos. Possuía uma rede de sociabilidades com membros da nobreza, do clero e das elites locais e circunvizinhas. Logo, exerceu notável influência na vida cultural, religiosa, política, econômica e social entre os habitantes.

Em relação as suas influências artísticas. O primeiro período artístico de Bosch, compreendido entre 1470 e 1485 encontram-se em suas obras profundas inspirações retiradas das passagens bíblicas e de mestres da pintura flamenga – Rogier Van Der Wayden (1400-1464) e Jan Van Eyck (1390- 1441).

No segundo período artístico, entre os anos de 1485 a 1500, Bosch teve grande influência e atuação na Irmandade de Nossa Senhora. Por fim, nos anos de 1500 a 1516, situam-se seus trabalhos finais, com um estilo em parte influenciado pela arte renascentista italiana do momento.

Outras fontes de inspiração para suas pinturas foram: as esculturas da Catedral de São João, principal igreja de s'Hertogenbosch, as iluminuras medievais, além de livros de orações manuscritos e ilustrados e outras obras artísticas de pintores coetâneos.

Constituiu-se base primordial para suas criações artísticas temas religiosos, fossem eles de origem bíblica, hagiográfica, da Paixão de Cristo ou até mesmo os bestiários medievais. (FISCHER, 2016, p. 30).

Não somente temáticas de teor religioso, como o nascimento de Cristo, a Paixão de Cristo, a Anunciação da Virgem, e retratos de santos. Percebemos tópicos mundanos no conjunto artístico de Bosch, que de certa forma, relacionam-se com os temas sacros. Sejam as pinturas de uma humanidade decadente e assolada por monstros, outras sobre a efemeridade da vida, ou ainda, trípticos que denunciavam uma humanidade decadente. Enquanto os trípticos neerlandeses no século XV retrataram, em larga medida, exclusivamente temas religiosos, alguns dos trípticos de Bosch desviaram dessa tradição e mostraram temas seculares, como cenas cotidianas, comportamentos humanos e enfatizaram a moral (JACOBS, 2000).

Outrossim, mesmo com figuras grotescas de monstros, quimeras, bestas ou temas mundanos, as obras desse artista, que também retratam cenas do sofrimento de Cristo, traduzem uma mensagem única, a de um mundo atolado por obstáculos e tentações em que somente através do modelo de Cristo e do exemplo dos santos as pessoas de sua época podiam guiar suas vidas.

Em tempos onde se vivia a eminência do fim dos tempos. Um mundo assolado pela peste negra tida como punição devido os pecados cometidos pelos homens. Cristo era o caminho a seguir, num mundo moralmente degenerado, como pregara a Igreja. Bosch retratou todos esses desvios e perversões através de monstros e maquinários aterrorizantes, um verdadeiro circo dos horrores.

Destarte, pelo exemplo de vida dos santos e através de práticas como: a mortificação da carne, oração e meditação, as pessoas comuns tinham oportunidade de imitá-los e progredirem espiritualmente. Reitero, tais práticas devocionais, acima citadas, eram tidas como soluções contra o pecado.

A vida dos santos constituía-se como uma afronta a vida mundana. O dualismo entre o ideal ascético versus uma existência baseada nos prazeres da carne se contrabalanceavam. Se por um lado as tentações pesavam na balança, por outro uma vivência isolada do mundo, cultivada através da prática do ascetismo e das abnegações carnavais diminuía tal culpa.

Tornou-se comum, na arte medieval e renascentista, conjuntos de pinturas que retratassem as crenças religiosas do Inferno, Purgatório e Paraíso. Estas difundiram-se pela longa iconografia cristã. Por volta dos últimos anos do século XV e os primeiros anos do XVI, estes indicam um dos momentos da história em que o Apocalipse se apoderou fortemente da imaginação dos homens. (MALE, 1925, p. 440 apud DELUMEAU 2006, p. 304). Tradição iconográfica muito difundida pelo Renascimento europeu, perpassando desde os grandes centros urbanos até as pequenas vilas e aldeias, “esse tema impressionante do Juízo Final difundiu-se por toda parte.” (AUBENAS e RICARD, 1951, p. 364 apud DELUMEAU, 2006, p. 309).

Para os contemporâneos de Hieronymus, no século XVI, tanto camponeses, artesãos, quanto intelectuais enxergavam o seu universo povoado por demônios (FRANCO JÚNIOR, 1999). Ademais, assegura Peter Burke (2017, p. 85), essas imagens naquele tempo não eram tão estranhas, pois faziam parte do cotidiano e as pessoas acreditavam que um dia poderiam ver lugares do tipo representado por Bosch. Num contexto histórico onde abundavam sermões apocalípticos, imagens das trevas e do Juízo final: nobres, príncipes, reis, camponeses, artesãos, pessoas de todas as camadas temiam o inferno e suas penas. Além de que, a Igreja havia pregado insistentemente acerca da brevidade da vida, temática que se alastrara reproduzida em diversas pinturas, como na de Peter Bruegel, O Velho (1526-1569). Os mais variados temas iconográficos que surgiram no medievo tardio, debatidos até agora, foram analisados detalhadamente em obras como “A civilização feudal” de Jérôme Baschet.



Imagem 31– Pieter Bruegel, o Velho, O Triunfo da Morte, c. 1562. Óleo sobre tela. 117 x 162 cm. Tradição iconográfica muito difundida pelo Renascimento europeu, o tema impressionante do Juízo Final difundiu-se por toda parte. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

Por exemplo, em trípticos e retábulos, entre pintores flamengos dos séculos XV e XVI, era possível assimilar a mensagem religiosa. O discurso principal era de conteúdo religioso e/ou narrativas bíblicas que demonstravam a luta do bem contra o mal, da vida de virtudes contra a vida de desvios, concepções cotidianas para a época.

Nas primícias da Idade Moderna, através de uma nova roupagem, perpassaram constantes exortações de pregadores, monges, humanistas e padres acerca da necessidade de se preparar para o final dos tempos. Para muitas pessoas, o melhor a fazer era aproveitar ao máximo os prazeres que a vida poderia proporcionar. Contudo, enquanto uns se esforçavam para entrar no reino dos céus, outros através de suas atitudes pecaminosas seriam sentenciadas ao purgatório ou inferno.

Posto isso foram reproduzidos pelos trípticos apocalípticos de Bosch e de seus contemporâneos, tanto a humanidade que sucumbiu ao pecado, quanto a que foi elevada ao etéreo. Em contrapartida, as pinturas sacras que retrataram os santos, também demonstraram os esforços destes para seguir com constância a jornada terrestre de abnegações contra o pecado.



Imagem 32-Hieronymus Bosch e sua oficina, O Juízo Final de Viena [tríptico aberto], 1506. Óleo sobre madeira. 164 x 127 cm. Tradição iconográfica muito difundida pelo Renascimento europeu, o tema impressionante do Juízo Final difundiu-se vastamente através dos trípticos cristãos daquele período. Viena, Gemildegalerie der Akademie der Bildenden Künste¹⁶.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.darkartandcraft.com/>>. Acessado em: 07 de Out. 2020.



Imagem 33– Hieronymus Bosch, O Juízo Final de Bruges [tríptico aberto], c. 1515. Óleo sobre madeira de carvalho. 99,2 x 60,5 cm [painel central], 99,5 x 28,7 cm [painéis laterais]. Tradição iconográfica muito difundida pelo Renascimento europeu, o tema impressionante do Juízo Final difundiu-se vastamente através dos trípticos cristãos daquele período. Bruges, Groenigemuseum¹⁷.

¹⁷ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/>>. Acessado em: 07 de Out. 2020.

2.2 - Mestres da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI

O Renascimento caracterizou-se por ter sido o período de transição entre a Idade Média para a Idade Moderna que afetou as estruturas econômica, social, religiosa, política e cultural na Europa. Várias transformações ocorreram nesse período, dentre as principais podemos destacar um processo de crescimento e a urbanização em polos importantes, o surgimento da burguesia, o declínio do feudalismo e o desenvolvimento de uma elite mercantil burguesa.

Enquanto nas regiões da Itália os mecenas, burgueses príncipes das cortes e artistas redescobriam as ideias e valores estéticos greco-romanos, o Renascimento nórdico priorizou o retorno da Igreja a sua verdadeira missão de espiritualidade com temáticas voltadas a doutrina cristã, vida dos santos, imagens sacras para altar. Dentre as principais mensagens transmitidas pelos artistas estavam as críticas ao mundanismo e a corrupção religiosa. Além da busca constante pelo realismo e perfeição da composição artística.

Nesse contexto, destacou-se no Norte a pintura flamenga em que corresponde às produções artísticas da região de Flandres, na época, região fronteira entre a Bélgica, os Países Baixos e regiões vizinhas, como França e Alemanha. Esta refere-se à produção artística desenvolvida no início do século XV até o século XVII no norte europeu no período do renascimento. As cortes patrocinaram vários artífices locais e os mecenas atraíram exímios artistas para trabalharem para si. Dentre os principais nessa região, tivemos, no século XV, Jan Van Eyck (Aprox.1390-1441) e Rogier Van der Weyden (1400-1464), os dois foram pioneiros no uso da técnica a óleo. As obras desses dois pintores influenciaram vários outros do Renascimento nórdico desde Hugo van der Goes (1440-1482), Hans Memling (c.1430/1440-1494), Petrus Christus (c. 1410/1420-1473), Gerard David (1460-1523) e Joos van Cleve (c. 1485-1540).

A partir do século XVI, destacaram-se os neerlandeses Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel, O Velho (c. 1525-1530 – 1569)), alemães como Dirk Bouts (1415-1475), Matthias Grünewald (1470-1528) e Albrecht Dürer (1471-1528); o belga Joachim Patinir (1480-1524), e o retratista Hans Holbein (1497-1543).

Enquanto no século XV, artistas como Van Eyck ou Van der Weyden inovaram priorizando o detalhismo de seus quadros, a minúcia nas expressões faciais e as cenas nas residências dos grupos burgueses. No século XVI obtivemos o desenvolvimento de novos

gêneros na pintura com as paisagens de Patinir, as cenas do cotidiano camponês de Bruegel ou o sobrenatural em Bosch.

Anda, a tradição iconográfica de retratar os santos, as passagens bíblicas do Antigo e Novo Testamento, a vida de Jesus, dos apóstolos ou o Juízo final, inferno, purgatório e paraíso representaram uma realidade histórica que alcançou grandes proporções, principalmente, na Idade Média e no Renascimento nórdico.

Parte dessa tradição ilustra a figura dos santos e religiosos cristãos vivendo apartados do mundo. Quer dizer, essas pessoas queriam viver longe dos problemas que assolavam a vida urbana após o ressurgimento das cidades como: violência, miséria, guerras, proliferação de doenças, promiscuidade. Esses eremitas, monges e religiosos dedicavam sua vida ao crescimento moral e espiritual apartados desses centros, vilas, condados, etc. Embora, mesmo distante das tentações e perigos da vida citadina, o demônio sempre esteve perto, seduzindo todos aqueles que se isolavam, fazendo-os resistirem contra o próprio corpo.

Ainda mais, muitas pinturas sacras de figuras religiosas ou cenas bíblicas utilizadas para a devoção e ficavam expostas em mosteiros nas cidades ou nas capelas das vilas e condados para demonstrar aos fiéis tanto as ciladas dos agentes de satã a que estavam passíveis os homens quanto a abnegação e exemplo dos seguidores de Cristo.

Particularmente essa tradição iconográfica religiosa em Bosch ocupou destaque em sua obra. Os quadros atribuídos ao pintor que nos restaram, atestam a multiplicidade de representações de ascetas, eremitas ou imagens de devoção com caráter didático.

Neste capítulo, analisaremos algumas imagens específicas de santos retratados por artistas do Renascimento flamengo. A análise iconográfica concentra-se em pinturas religiosas e passagens da história de Santo Antônio ou Antão do deserto; da vida de São Jerônimo; de São Cristóvão; E um tríptico de santos eremitas: São Antônio (Antão), São Jerônimo e Santo Egídio. Como já foi dito, investigaremos a iconografia dos santos exposta na pintura do norte europeu entre os séculos XV e XVI.

2.3 - A Legenda Áurea

Uma importante fonte histórica para analisar sobre a vida dos santos é a *Legenda Áurea*, uma compilação de narrativas hagiográficas reunidas por volta de 1260 pelo monge dominicano e bispo de Gênova Tiago de Voragine. Esta obra tornou-se sucesso na Idade

Média por demonstrar através do exemplo dos santos uma opção aos cristãos para uma vida plena e agradável.

Hilário Franco Jr., na apresentação do livro, trata dessas histórias como um gênero literário da época chamado de *exemplum* e que tinha grande valor moral e pedagógico por se tratar de um conjunto de escritos que narravam a vida e as boas obras dos santos e que serviam de exemplo para os cristãos.

A obra surgiu em um contexto de profundas transformações na Idade Média, a partir dos séculos XII e XIII com o advento do progresso material, do desenvolvimento comercial, do nascimento das universidades e desenvolvimento da filosofia escolástica.

Como já fora dito anteriormente nessa dissertação, no período em questão surgiram algumas ordens monásticas e ordens mendicantes, estes conclamavam ao povo que praticassem a caridade, a humildade e o desapego aos bens terrenos. As ordens mendicantes, apareceram em um momento crucial para a Igreja católica. Pois, a mesma atravessava uma grande reforma institucional. Houve um grande desenvolvimento monástico nesse momento (BASCHET, 2006). Conforme influenciaram fiéis católicos a terem uma nova conduta perante a vida, algumas dessas ordens combateram veementemente as heresias dentro do catolicismo, ou seja, ideias contrárias a doutrina oficial da Igreja católica.

Nesse contexto conturbado em que a Igreja esteve fervilhando seja pela perseguição contra os hereges e suas heresias, reformas internas, surgimento de novas ordens religiosas, novas ideias, intensa urbanização deu-se a criação de um gênero literário voltado para servir de exemplo ao bom cristão, ou seja, aquele que seguia os preceitos oficiais do catolicismo, não dava ouvidos as heresias, assistia à missa, etc. Tivemos através dos escritos da Legenda Áurea um novo padrão de comportamentos morais que serviram de guia para um novo modelo de fé que tinha surgido.

2.4 - As Tentações de Santo Antão na Arte de Bosch

O primeiro exemplo a ser analisado é a vida de Santo Antão do deserto. Utilizo como objeto de pesquisa a iconografia acerca dos santos retratados pela pintura flamenga do século XV e XVI, especificamente, as obras dos artistas Hieronymus Bosch (c.1450-1516) e Joachim Patinir (1480-1524). Utilizarei as pinturas acerca do santo para analisá-las, suas similaridades e dissonâncias. Quanto a fonte primária medieval em que consta a história

desse santo, nos pautamos pela Legenda Áurea – vida dos santos e pesquisas secundárias. Esse texto medieval escrito no século XIII descreve em alguns parágrafos sobre a vida do personagem.

O tema das Tentações de Santo Antão foi vastamente representado na iconografia ocidental desde a Idade Média passando pelo Renascimento até o século XX com os surrealistas. O quadro da Tentação no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa é considerado o mais importante e original das mais de quarenta versões conhecidas deste tema (ILSINK et al., 2016). Além disso, várias fontes para a vida do santo estiveram acessíveis no tempo de Bosch, todas derivadas da *Vita Sancti Antonii* ou vida de santo Antão, escrita em 357 por Santo Atanásio (295-373), bispo de Alexandria. A vida de Santo Antônio ou Antão também aparece no Legenda Aurea, texto medieval disponível em várias edições holandesas da época.

O eremita Antão figura no cânone cristão como um dos primeiros ou talvez o fundador da vida monástica cristã. Junto com São Jerônimo, destacaram-se como modelos do ideal monástico desértico. Antão ou Antônio foi um santo que em vida viveu em constante batalha com as forças demoníacas. Em sua biografia abunda relatos da luta incansável contra o demônio personificado por belas mulheres. A própria etimologia de seu nome significa “aquele que abraça as coisas do alto e despreza as da terra”. De acordo com o relato hagiográfico, Antão desprezou o mundo imundo, efêmero e enganador. Através do relato biográfico, por volta da segunda década de sua vida, Antão vendeu todos os seus bens e distribuiu suas riquezas entre os pobres.

Antão foi retratado pelo pintor do Renascimento flamengo Hieronymus Bosch. A obra mais famosa do artista sobre a vida desse santo é o tríptico *As Tentações de Santo Antão*, localizado atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. O conjunto em três painéis ilustra importantes momentos da vida do eremita: seu começo como eremita, os ataques sofridos por demônios, a superação das tentações e finalmente a paz interior.

No painel esquerdo (Fig.35) podemos observar no céu da paisagem Antão deitado nas cotas de um demônio alado e sendo atacado por esses seres, como indicado pela seta. Outra vez, uma multidão de demônios atacou-o. Essas investidas do mal eram recorrentes. Segundo o relato contido na Legenda Aurea, estes [demônios] então lhe apareciam sob a forma de diferentes feras, que dilaceraram seu corpo a dentadas, chifradas e unhadas (DE VARAZZE, 2003, p. 172). Ainda no mesmo painel (circulado), após as investidas do demônio e sem forças físicas para combater, Antão é amparado por monges antoninos.

O restante do painel é povoado por criaturas grotescas saídas da imaginação de Bosch. Mais ainda, tais seres híbridos exprimem a tradições que remontam à cultura popular cômica da Idade Média e do Renascimento. Trata-se do grotesco medieval manifestado através do corpo, de suas protuberâncias e orifícios. Mikhail Bakhtin (2013), em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, analisa acerca dessa manifestação cômica do grotesco nos elementos corporais:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

Esses atributos descritos por Bakhtin são perceptíveis nas cenas oníricas e grotescas em todo o tríptico de Bosch (Figs.34 e 36). Os monstros assumem formas incompletas, híbridas, zoomórficas, antropomórficas e disformes. No conjunto imagético de Bosch o grotesco assumiu formas de imoralidades, da ridicularização e da caricatura. Indo de temas sacros á profanos desenvolveu-se em finais do século XV na Idade Média, as representações de cenas cômicas, grotescas em lugares escondidos nas fachadas de igrejas, nas margens de livros medievais (as iluminuras) ou na própria arte visual. É possível ver esse conteúdo jocoso reproduzido nos quadros de Bosch.

As características dessa tradição iconográfica e folclórica conhecida por bufonarias incluíam: representações grotescas de pessoas; corpos com traços não-humanos; pessoas em posturas acrobáticas; a representação de pecados; o tema do mundo às avessas; seres humanos com corpos de animais; comportamentos negativos. Dentre as temáticas dessas bufonarias também abrangiam seres híbridos (homem + animal) como sereias; dragões, centauros, harpias; unicórnios; grifos. Essa ideia de bufonaria exprimida através da arte por monstros e/ou costumes populares também simbolizava a retratação do pecaminoso e do maligno. (FISCHER, 2016). Através do tríptico das tentações de santo antão constatamos essa tradição folclórica exteriorizada na arte de Bosch.

A proliferação de monstros de variados tipos ilustra, nada menos, os pecados humanos alegorizados pela figura de seres mistos que surgiram por volta do século XII com uma interpretação cristã com intenções didáticas e morais. Por vezes, ilustram provérbios e ditos populares medievais.

O painel central do tríptico é inteiramente dedicado a Santo Antônio Abade ou Antão, que se recusa a ser tentado por truques e tentações demoníacas. O santo é mostrado rodeado por todos os tipos de figuras infernais no solo e no ar. É o ponto culminante da luta de Antão contra os demônios. Aqui, estes atacam o santo até mesmo fisicamente. Antão prepara-se para lutar contra o mal tendo por arma a mortificação da carne, a oração, o jejum e Cristo como guia.

Os demônios funcionam como a encarnação do desejo pecaminoso e simbolizam os tormentos de Antão. O quadro é povoado por uma miríade de personagens moralmente desvirtuados e por cenas aterrorizantes. Nesse ambiente macabro, o maligno assumiu diversas formas. Entretanto, a mensagem central do painel é demonstrar o santo como vencedor em que triunfou sobre todos os pecados da humanidade. Pois, Deus permitia as tentações para testar os seres humanos em prol da salvação. Ao fundo do painel uma tenebrosa aldeia em chamas. Nas palavras de Bosing (2006, p. 86) as chamas podem representar o ergotismo epidêmico que se propagou na Idade Média, ou o fogo de santo Antão, em que as vítimas invocavam seu nome para conforto. De acordo com esse historiador:

A relação entre esta doença [ergotismo] e o santo atormentado pelos diabos pode ter surgido devido ao fato de, durante uma determinada fase da doença, os doentes sofrerem de alucinações, pensando que eram atacados por animais selvagens e demônios. (BOSING, 2006, p. 86).

No painel direito (Fig.37) podemos enxergar, mais uma vez, Antão sendo tentado pelo demônio em forma de mulher, esta representa o pecado da luxúria. A mais conhecida das tentações que ele suportou, a tentativa de sedução de uma mulher atraente, a rainha demônio cercada por sua corte diabólica. Entretanto, utilizando armas como a: paciência, constância, fé e confiança, estas virtudes guiaram Antão com segurança através dos truques do diabo.

Bosch enriqueceu as narrativas sobre a tentação de santo Antão com seus inúmeros monstros inventados para ocupar seus quadros. Bosch evocou a ideia de um mundo corrupto e dominado pelos agentes de satã para povoar o tríptico das tentações de Lisboa. De acordo com Bax APUD Bosing (2006), em análise sobre esse tríptico identifica muitos pecados capitais simbolizados pelos diabos de Bosch, ocupando a Luxúria uma posição bem notável, seja através das figuras do frade e da prostituta em que bebem juntos em uma tenda (Fig.38), seja na imagem de um fruto gigante no canto inferior esquerdo do painel central

representando tal pecado, como já foi dito anteriormente, e principalmente pela imagem da mulher nua seduzindo o santo dentro de uma tenda improvisada, no painel direito (Fig.39).

O exemplo de Antão diz respeito a constância do crente e da misericórdia de Deus. Esses dois elementos, juntos garantem o triunfo das forças do bem sobre o mal, a salvação da alma e vitória da vida sobre a morte. No caso do exemplo de vida desse santo, todas as engenhosidades do diabo e do inferno não foram suficientes para derrubá-lo (ILSINK, 2016). Não importa o quanto distraído ou tentado o santo sofreu, permaneceu firme e não permitiu que suas ameaças abalassem sua fé.

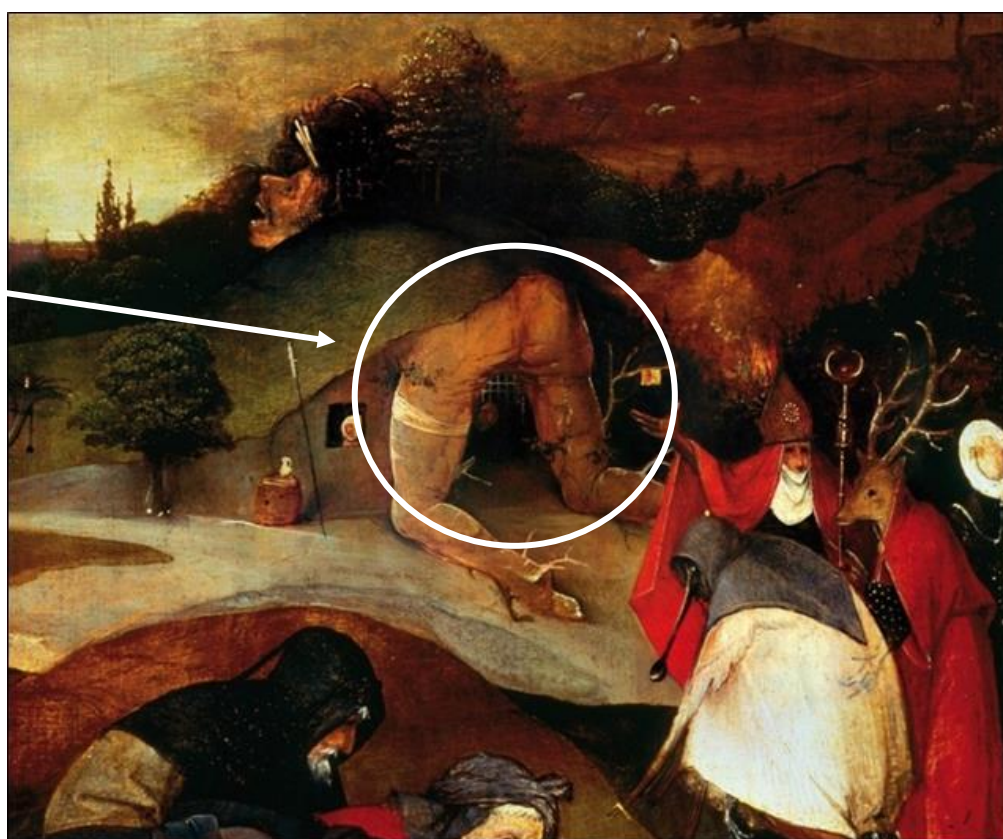


Imagem 34 – Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão. [Detalhe do painel esquerdo], c. 1502. Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm.¹⁸. A ênfase nessa imagem representa as manifestações cômicas do grotesco nos elementos corporais – teorizado por Bakhtin (2013) - e que podemos observar nas obras de Bosch. No seu conjunto imagético o grotesco assumiu formas de imoralidades, da ridicularização e da caricatura. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁸ Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/>>. Acessado em: 31 de Out. 2020.



Imagem 35– Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antônio [painel esquerdo], c. 1502. Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. As figuras circuladas representam duas passagens do relato hagiográfico das tentações de Antônio, em que o santo é atacado por demônios e depois socorrido por outros monges.



Imagem 36– Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão [painel central], c. 1502.
Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm.
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



Imagem 37– Hieronymus Bosch. As Tentações de Santo Antão [painel direito], c. 1502. Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



Imagem 38– Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão [detalhe do painel central], c. 1502. Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm. O pecado capital da Luxúria representado através das figuras do frade e da prostituta bebendo juntos em uma tenda. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga¹⁹.

¹⁹ Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/>>. Acessado em: 31 de Out. 2020.



Imagem 39– Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão [detalhe do painel central], c.1502. Óleo sobre madeira. 131,5 x 225 cm.²⁰. A figuras circulada representa uma passagem do relato hagiográfico das tentações de Antão, em que o santo é seduzido pelo demônio em forma de uma mulher. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Outra versão posterior do tema é uma pequena imagem, não mais um tríptico. Anteriormente atribuído a Bosch, estudos recentes atribuíram a um provável seguidor. Através dessas representações, o artista ilustrou os perigos da vida espiritual, ou seja, as tentações do maligno. Nessa pintura (Fig.40) Antão medita protegido sob um tronco velho de uma árvore. A paisagem ao redor é composta por bosques, o que parece ser um rio, duas casas no lado esquerdo e bem ao fundo da tela o que parece ser construções urbanas. Diferente da pintura das Tentações de Lisboa, nessa Antão não aparenta ter sido atacado intensamente em seu corpo físico pelos demônios nem é elevado aos céus e supliciado pelo diabo, mas percebe-se inúmeros deles cercando o santo tentando-o.

Bosch pintou diversos quadros representando santo Antão. Outro em que o santo aparece é no painel esquerdo do *Tríptico dos Eremitas* (Fig.41). A schemata é semelhante aos quadros anteriores, Antão sendo rodeado e atacado por demônios, típico de suas

²⁰ Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/>>. Acessado em: 31 de Out. 2020.

representações. A paisagem ao redor do santo evidência o deserto pelo qual esteve a maior parte de sua vida. Um ambiente espectral, com tom sombrio, rochas e uma árvore seca. Com uma jarra em mãos o santo tenta coletar água no que parece ser uma pequena lagoa. Enquanto ao seu lado surge a figura, ao lado do tronco da árvore, de uma bela mulher nua que tentou seduzir o santo, como nos indicam os compêndios acerca da vida deste eremita. Nesta versão, Antão sofre os tormentos da alma.



Imagem 40-Hieronymus Bosch ou seguidor, A Tentação de Santo Antão. c. 1510-1520.
Óleo sobre painel. 73 x 52, 5 cm.
© Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 41- Hieronymus Bosch, Detalhe do Tríptico dos Santos Eremitas- São Antônio. c. 1504. 85.4 cm x 29.2 cm, 85.7 x 60.0 cm, 85.7 x 28.9 cm. Óleo sobre painel. Veneza, Gallerie dell'Accademia.

2.5 - São Jerônimo Descrito na Legenda Áurea

Outro santo prestigiado na arte de Bosch foi São Jerônimo. De acordo com a Legenda Áurea:

Jerônimo deriva de *gerar*, "santo", e *nemus*, "bosque", significando "bosque santo", ou então vem de *noma*, que quer dizer "lei". É por isso que sua legenda diz que Jerônimo significa "lei sagrada". Com efeito, ele foi santo, isto é, firme, puro, coberto de sangue ou destinado às funções sagradas, como se diz dos vasos do templo, destinados a usos santos. (DE VARAZZE, 2003, p. 825).

O texto atribuiu a Jerônimo a qualidade de santo devido as suas várias práticas de caridade. Ele cobriu-se de benfeitorias, perseverança e generosidade, além de estar limpo e sem mancha, por causa da pureza de seu espírito. Seu nome, também, significa bosque, pois ele habitou num por certo tempo. Daí as retratações desse santo, geralmente, o alocarem em bosques, principalmente na tradição do Renascimento do norte europeu entre os séculos XV e XVI. O texto da Legenda Áurea não deixa de descrever outras qualidades suas de uma maneira poética. Descreve Jerônimo como portador de uma "visão de beleza". Sendo a sua beleza múltipla: a primeira é a espiritual, que reside na alma; a segunda é moral, que consiste na honestidade dos costumes; a terceira é intelectual, que é a beleza dos anjos; a quarta é sobrenatural, que pertence a Deus; a quinta é celeste, que têm os santos na pátria. Logo, Jerônimo vivenciou e possuiu essa quádrupla beleza. (DE VARAZZE, 2003, p. 825). Possuiu a espiritual devido as suas virtudes, a moral resplandecida por sua vida de honestidade, a intelectual em sua vida dedicada aos estudos, a espiritual devido sua caridade e a celeste por sua caridade eterna.

De acordo com o texto hagiográfico, Jerônimo nasceu por volta de 347, filho de um nobre, chamado Eusébio. E era originário da cidade de Estridônia, região da Dalmácia e Panônia. Enquanto jovem foi para Roma estudar, onde aprendeu o grego, o latim e o hebraico. Relata o biógrafo que Jerônimo dedicava-se dia e noite aos estudos das Sagradas Escrituras, as leituras de Cícero e Platão. Como era costume dessas figuras repreendia a conduta lasciva de alguns clérigos e monges, aos quais logo criou inimigos.

Tempos depois, mudou-se para a casa de Gregório de Nazianzo, bispo da cidade de Constantinopla. Cita a Legenda Áurea, depois de ter aprendido com ele a literatura sagrada, refugiou-se para o deserto e ali sofreu por Cristo, como relatado no texto:

Todo o tempo que fiquei no deserto, naquela vasta solidão abrasada pelo calor do sol e que mesmo para os monges é lugar horrível para morar, eu acreditava estar no meio das delícias de Roma. Meus membros deformados estavam cobertos por um cilício que os tornava horrendos, minha pele ressecada adquirira a cor da carne dos etíopes. Todos os dias se passavam em lágrimas, em gemidos, e se algumas vezes um sono repugnante me prostrava, era a terra nua que servia de leito aos meus ossos secos. Nem falo de beber e de comer, pois considerava a água fria e a comida cozida dos doentes um pecado de luxúria. Embora eu tivesse por companheiros apenas escorpiões e feras, muitas vezes em espírito encontrava-me no meio de moças, e naquele corpo frio, naquela carne já morta, a libido me incendiava. Isso provocava choros contínuos e eu submetia minha carne rebelde a jejuns de semanas inteiras. De dia e de noite era sempre a mesma coisa, eu só parava de golpear o peito quando o Senhor me devolvia a tranquilidade. Mesmo minha cela me dava medo, como se fosse testemunha de meus pensamentos. Irritava-me contra mim, e sozinho embrenhava nos mais ríspidos desertos. Então, Deus é minha testemunha, depois de lágrimas abundantes às vezes me parecia estar entre os coros dos anjos. (DE VARAZZE, 2003, p. 827, grifos nossos).

O relato nos proporciona conexões com o de outros santos. Por exemplo, é comum no relato de São Jerônimo e Santo Antônio as visões de mulheres nuas tentando seduzi-los e se entregarem aos prazeres carnavais. Ou ainda as privações físicas, os maus pensamentos, o medo e os perigos sofridos pelos santos.

Depois de viver alguns anos no deserto, foi viver na Terra Santa, por volta de 388, e passou o resto de sua vida numa cela eremítica perto de Belém rodeado por amigos, a quem ele atendia como professor e sacerdote. Nos últimos anos de sua vida produziu uma vasta obra literária, dentre elas a tradução da Bíblia do original hebraico para o latim, a versão Vulgata²¹.

²¹ Vulgata. – como nome próprio, designa a tradução latina da Bíblia, compilada por São Jerônimo no século V e autenticada pelo Concílio de Trento no séc. XVI. Significa, também, a versão de um texto considerada autêntica e com mais divulgação popular. VULGATA. IN: Biblioteca Nacional Digital Brasil, 2021. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/lutero-500-anos-da-reforma/biblia-vulgata/>>. Acessado em: 04 de Fev. 2021.

2.6 - São Jerônimo Retratado por Hieronymus Bosch

A imagem abaixo (Fig.42) de São Jerônimo foi uma das primeiras obras de Bosch que se tem registro. A representação do santo adquiriu larga tradição iconográfica perpassando desde a Idade Média ao Renascimento. Particularmente no conjunto de Hieronymus Bosch, Jerônimo figura como um modelo pictórico utilizado pelo artista no que tange a *schemata* proposta por Gombrich, ou seja, uma convenção artística.

Nesta pintura Bosch quis apresentar um santo bastante devotado em sua época. Aqui, Jerônimo aparece como um asceta ou eremita. Não como um monge erudito em seu *scriptorium*, uma outra maneira de representá-lo.

Nesta representação observamos o santo orando a Deus no que parece ser uma gruta construída para esse fim. Despojado dos atributos de cardeal representados pelo chapéu vermelho (galero) e pela veste cardinalícia sobre um tronco de árvore no chão em primeiro plano a direita. Ambos os atributos lembram a época em que ele passou em Roma aos 29 anos como secretário do papa (ILSINK et al, 2016, p. 113).

A partir da segunda metade do século XIV, portanto, Jerônimo - que gozou de grande prestígio durante a Idade Média como Pai da Igreja e tradutor da Bíblia - era frequentemente descrito não apenas como um estudioso em seu estudo, mas também como um cardinal. (ILSINK et al, 2016, p. 113, tradução nossa).

Nessa imagem, o eremita está em estado de mortificação, totalmente absorto em seus pensamentos elevados ao céu. Estendido no solo como uma forma de humildade e respeito perante a divindade. Através de seus olhos fechados, o santo medita em seu interior talvez tendo visões místicas. A coruja no tronco oco da árvore carrega consigo um atributo negativo, simboliza o mal sedutor no sentido cristão. Já o leão figura como companheiro do santo, de acordo com Fischer (2016). O leão, o chapéu do cardeal, o livro, a pedra e o crucifixo são atributos padrão em imagens do penitente São Jerônimo orando no deserto - um tipo que se originou por volta de 1400 no norte da Itália e tornou-se imensamente popular no século XV (ILSINK et al, 2016, p. 113).

Ademais, Bosch foi um exímio observador e retratista da natureza em suas obras. Através destas podemos ter acesso à objetos e comportamentos da vida diária. Por exemplo, Jerônimo levou consigo sua biblioteca para o deserto e algumas obras. Outras representações mostram-no lendo ao ar livre. Nesta, o livro sob o solo é um atributo alusivo ao seu apreço pelos estudos e também pelos muitos anos em que gastou na tradução da Vulgata que ele

começou em um mosteiro em Belém depois de passar quatro anos no deserto. (ILSINK et al, 2016).

Com efeito, as imagens de São Jerônimo no deserto cresceram muito na segunda metade do século XV, na Itália e proliferaram-se no norte da Europa por vários artistas e rotas. Também disseminou-se, bastante, por meio de xilogravuras de Bíblias e edições da Legenda Áurea. A imagem de São Jerônimo exortava o devoto a renegar os olhos a todo tipo de tentações mundanas.

O repertório farto de Hieronymus Bosch em criar monstros, seres híbridos e ter um olhar peculiar em suas composições somente foi possível devido aos bestiários, livros de didática e instrução, hagiografias, e outros livros disponíveis nas bibliotecas dos mosteiros e conventos. Estas ficavam abertas não somente a clérigos, mas também a grupos laicos devotos. Devido ao acesso de Bosch a obras de teor religioso suas representações de santos como ascetas ou eremitas ocupam um lugar de destaque em suas criações. Dentre suas primeiras obras encontram-se a representação de santos.

Como demonstra o estudo de Bosing (2006) essas imagens dos santos destinavam-se, provavelmente, a devoção calma num convento ou numa capela privada. Acrescenta Bosing, [as imagens de santos] “mostram o caminho difícil a ser seguido pelo peregrino cristão para reencontrar a pátria perdida e alcançar a união com Deus” (BOSING, 2006, p. 82).



Imagem 42- Hieronymus Bosch, São Jerônimo em oração. c. 1485-1490.
Oleo sobre madeira. 74,7 x 61 cm.
Gante, Museum voor Schone Kunsten.

2.7 - O Tríptico dos Santos Eremitas de Hieronymus Bosch

O *tríptico dos santos eremitas* estampa três santos anacoretas bastante cultuados na época. Da esquerda para a direita temos: Santo Antônio ou Antão, São Jerônimo e Santo Egídio. Foi feito aproximadamente em 1504 e sua função e encomendadores são desconhecidos. Provavelmente um pequeno retábulo para servir como um altar particular em uma igreja ou mosteiro, ou seja, como finalidade para devoção.

Como dito anteriormente, o santo que aparece ao lado esquerdo do painel é Santo Antônio. Logo o identificamos devido aos seus adereços peculiares nesse quadro (Fig.41), a visão de mulher em uma tenda que tenta seduzir o santo e da mesma maneira os demônios em sua volta tentando-o levar ao pecado. Estende-se em sua volta uma paisagem tenebrosa, cheia de ruínas e escura.



Imagem 43- Hieronymus Bosch, Tríptico dos Santos Eremitas (da esquerda para a direita: São Antônio, São Jerônimo e Santo Egídio). c. 1504.

Óleo sobre painel. 85.4 cm x 29.2 cm, 85.7 x 60.0 cm, 85.7 x 28.9 cm
 . Veneza, Gallerie dell'Accademia.

O painel central exhibe Jerônimo. Ele está coberto sob seu hábito vermelho de cardeal, e prostrado diante de um crucifixo orando a Deus. Ao redor podemos ver uma paisagem acidentada sob as ruínas do que aparece ser um antigo templo pagão que serve, agora, de capela ao santo.

De acordo com FISCHER (2016) este painel desenvolve a temática da luta interior empreendida por Jerônimo pela salvação de sua alma, também do conflito entre a continência contra a luxúria, da humildade contra a soberba. Além do mais, exterioriza o combate do santo contra certos paganismos e idolatrias da antiguidade (FISCHER, 2016).



Imagem 44- Hieronymus Bosch, Tríptico dos Santos Eremitas-(detalhe do painel central- São Jerônimo). c. 1504. Óleo sobre painel 85.4 cm x 29.2 cm, 85.7 x 60.0 cm, 85.7 x 28.9 cm. Veneza, Gallerie dell'Accademia.

No painel direito temos a imagem de santo Egídio. De acordo com a Legenda Áurea, o significado etimológico de seu nome quer dizer *homem sem terra*. Egídio era um peregrino no mundo. Desprezava tudo que era terreno e era ilustre pela clareza de sua ciência. Originário de Atenas, descendia de família real. Desde cedo foi instruído nas letras sacras. Segundo a história, operou grandes feitos e milagres: curou um homem de picada de serpente, afugentou demônios em outro, fez uma terra se tornar frutífera novamente, restituiu a um paralisado a capacidade de andar, além de outros milagres

Durante certo tempo de sua vida se refugiou no deserto e lá morou por muito tempo na companhia de outros eremitas ou sozinho. Desejando experimentar uma vida mais solitária, longe do convívio humano, penetrou no interior do deserto e encontrou uma gruta. No lugar havia, ainda, uma pequena fonte e “uma corça que tinha sido preparada para nutrirlo, vindo certas horas alimentá-lo com seu leite” (DE VARAZZE, 2003, p. 744).

Consta no relato que apareceram filhos de um rei para caçar na região onde o santo estava e depararam-se com a corça que o alimentava e começaram a caçá-la. Egídio clamou ao Senhor que protegesse o animal. Entretanto, os filhos do rei junto com seus soldados caçadores retornaram, e cercaram a caverna onde o servo de Deus estava com o animal. Sem saber, um dos homens, imprudentemente, disparou uma flecha que atingiu acidentalmente o santo, ferindo-o gravemente. Quando os soldados entraram na gruta, depararam-se com o ancião, vestido com hábito monacal, com a corça sob seus joelhos.

A representação de Bosch conservou as principais características do relato hagiográfico (Fig.45) O santo vestido com seu hábito monástico, vivendo numa gruta e apartado da sociedade. Sob seus pés, vemos a corça que alimentava o santo e, cravado em seu peito, a lança que o feriu.



Imagem 45- Hieronymus Bosch, Tríptico dos Santos Eremitas (detalhe do painel direito- Santo Egídio). c. 1504. Óleo sobre painel. 85.4 cm x 29.2 cm, 85.7 x 60.0 cm, 85.7 x 28.9 cm. Veneza, Gallerie dell'Accademia. As figuras circuladas representam passagens do relato hagiográfico de Egídio, em que o santo é atingido por uma flecha tentando proteger o animal que Deus havia enviado para servir de alimento e companhia.

2.8 - Representações de Santo Antônio e São Jerônimo: As Obras de Joachim Patinir

Gombrich foi enfático ao declarar sobre o impacto que teve a arte de Bosch entre o final da Idade Média e princípio da Modernidade, principalmente na pintura flamenga²², influenciando artistas da geração seguinte, no início do século XVI. Entre seus sucessores mais importantes estão: Joachim Patinir (1480-1524) e Pieter Bruegel, o Velho (c. 1526-1569). Além de outros como: Jan Mandijn (Aprox. 1500-1559); Pieter Huys (Aprox. 1520-1581); Frans Verbeeck (1510-1570).

Joachim Patinir²³ (1480-1524) ficou famoso ao ser o primeiro pintor flamengo especializado em paisagens e a torná-las mais importantes que as figuras que aparecem nelas (KINDERSLEY, 2012, p. 30), novo gênero da pintura que se desenvolveu no século XVI na Europa. Frequentemente, em suas obras de temática religiosa vemos figuras humanas minúsculas que se perdem na imensidão de suas paisagens.

Conhecemos pouco da vida de Patinir, quase não há documento sobre sua vida. Sabemos que se baseou nas paisagens de Hieronymus Bosch do qual adotou o “gosto visionário e a capacidade para inventar cenários fantásticos através de detalhes totalmente realistas”²⁴.

²² A pintura flamenga desenvolveu-se nos séculos XV, XVI e XVII em Flandres e nas regiões vizinhas, incluindo Brabante, Hainaut, Picardia e Artois, conhecida por seu materialismo vibrante e habilidade técnica insuperável. De Hubert e Jan van Eyck a Pieter Bruegel, o Velho, a Peter Paul Rubens, os pintores flamengos foram mestres na pintura a óleo usada principalmente para retratar uma visão robusta e realisticamente detalhada do mundo ao seu redor. Suas pinturas refletem claramente as mudanças nessa fatia estreita do continente entre a França, a Alemanha e os Países Baixos: primeiro vieram os reinados pacíficos, piedosos e prósperos dos duques de Borgonha no século XV, depois uma longa e confusa sucessão de crises religiosas e guerras civis e, finalmente, a imposição do governo autocrático pelos reis da Espanha. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Flemish art". Encyclopedia Britannica, 16 Jan. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Flemish-art>> Acessado em: 04 de Fev. 2021.

²³ Joachim Patinir foi um pintor flamengo do Renascimento, especializado em motivos históricos e paisagens. Era provavelmente tio de Herri met de Bles, com quem ajudou a estabelecer um estilo marcante de paisagens. Originalmente de Dinant ou Bouvignes, na atual Bélgica, Patinir se tornou membro da Guilda de São Lucas, em Antuérpia, em 1515, onde ele passou o resto de sua vida. Ele deve ter estudado com Gerard David em Bruges. Em 1511, Patinir viajou para Gênova com David e Adrien Isenbrandt. Em 1521, Albrecht Dürer, amigo de Patinir, pintou seu retrato. Dürer chamava Patinir de "der gute Landschaftmaler" ("um bom pintor de paisagens"), criando então um neologismo depois traduzido para o francês. Patinir deixava suas paisagens diminuir suas figuras, que eram muitas vezes pintadas por outros artistas, e suas imensas paisagens combinavam a observação de detalhes naturais com a fantasia lírica. Existem somente cinco pinturas assinadas por Patinir. Quando ele morreu, na Antuérpia, em 1524, Quentin Metsys tornou-se tutor de seus filhos. Joachim Patinir. Google Arts e Culture, 2021. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/entity/joachim-patinir/m05qj4v>>. Acessado em: 04 de Fev. 2021.

²⁴ IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. As Tentações de Santo Antônio, Joachim Patinir. História das Artes, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/tntacoes-santo-antao-joachm-patinir/>>. Acessado em: 16 de Dez 2020.

Os elementos básicos de sua obra incluem paisagens sob um ponto de vista panorâmico dominadas por vales e montanhas adicionadas por temas religiosos (vida dos santos, passagens da Bíblia: como a fuga para o Egito da sagrada família, a destruição de Sodoma e Gomorra, a multiplicação dos pães e peixes, etc.



Imagem 46- Cornelius Cort, Portrait of Joachim Patinir, c. 1572. In: *Dominicus Lampsonius, Pictorium aliquota celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antuérpia, 1572, fol. 3. Calcografia; 20,8 x 12,3 cm. Yale, University Art Gallery²⁵.

A primeira pintura analisada desse artista chama-se *As Tentações de Santo Antão, o Abade*. O quadro que se segue é fruto da colaboração com outro artista, Quentin Metsys (1466-1530). Em primeiro plano, o eremita é atormentado por três sedutoras jovens moças e pela figura de uma mulher velha, pintados por Metsys. “A maçã oferecida ao santo por uma das moças, como uma Eva moderna, alude ao pecado original” (Silva, P.: *Patinir. Ensaio e catálogo crítico*, Museu Nacional do Prado, 2007, pp. 242-253). O restante da composição é preenchido por paisagens fantásticas pintadas por Patinir. Logo atrás do mosteiro, emerge uma ampla paisagem rochosa a esquerda e o que parece ser uma cidade sob as margens do rio, a direita.

²⁵ Disponível em: <<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/37024>>. Acessado em: 18 de Dez. 2020.



Imagem 47- Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe]. Aprox. 1520-1524. Óleo sobre madeira. 155 x 173 cm.
© Madrid, Museu Nacional do Prado.

A obra se enquadra no contexto de pinturas com temáticas religiosas, muito característico do Renascimento no norte europeu. No caso dessa pintura, o tema é voltado para as tentações sofridas em vida por Antão. Na imagem (Fig.49) o santo é seduzido por demônios, tal qual a biografia do santo apresentada na Legenda Áurea, em que o religioso sofreu investidas dos demônios. Do mesmo modo, no lado direito, o pormenor (Fig.51), demonstra a figura de jovens nuas em uma lagoa tentando seduzir Antão novamente. No céu uma batalha espiritual é travada entre o santo e os demônios, uma cena remanescente ao quadro das Tentações de santo Antão em Lisboa de Bosch. Percebe-se, nessa obra, as influências sofridas pelas de seu antecessor Bosch acerca da interpretação de santo Antão. Muitos pintores do século XVI se inspiraram nos demônios de Bosch para compor suas imagens do inferno ou do juízo final.



Imagem 48-Joachim Patinir e Quentin Metsys, As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe]Aprox. 1520-1524. Óleo sobre madeira. 155 x 173 cm.
© Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 49- Joachim Patinir e Quentin Metsys, *As Tentações de Santo Antão, o Abade*, c. 1520-1524. Óleo sobre madeira. 155 x 173 cm. O santo é seduzido por demônios trajados de mulheres, tal qual relatado em sua biografia na *Legenda Áurea*. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 50- Joachim Patinir e Quentin Metsys. As Tentações de Santo Antão, o Abade, [detalhe]. Aprox. 1520-1524. Óleo sobre madeira. 155 x 173 cm. O santo é tentado por demônios tal qual relatado em sua biografia na Legenda Áurea. © Madrid, Museu Nacional do Prado.



Imagem 51- Joachim Patinir e Quentin Metsys, *As Tentações de Santo Antão, o Abade*, [detalhe]. Aprox. 1520-1524. Óleo sobre madeira. 155 x 173 cm. O santo é seduzido por demônios trajados de mulheres, tal qual relatado em sua biografia na *Legenda Áurea*. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

2.9 - Paisagem com São Jerônimo

A pintura seguinte, *Paisagem com São Jerônimo*, foi produzida, aproximadamente, entre 1516-1517. Em primeiro plano, o eremita está sentado dentro de uma cabana de madeira onde remove um espinho da pata do leão ao qual tornou seu companheiro, como citado na Legenda Áurea:

O leão mostrou que estava ferido na pata e Jerônimo chamou os irmãos, ordenando-lhes que lavassem a pata dele e procurassem atentamente o lugar da ferida. Assim fazendo, descobriram que espinhos haviam machucado a planta da pata. Todo cuidado foi dedicado ao leão, que, curado, passou a morar com eles quase como um animal doméstico (DE VARAZZE, 2003, p. 828).

Percebe-se que Jerônimo está bem longe da agitação da vida urbana, tendo a companhia, apenas, do felino e do Cristo sob a forma de crucifixo, absorto em sua solidão, meditando e orando.

No quadro do Prado, ele [Patinir] desenvolveu o modelo que vinha sendo utilizado pelos primeiros pintores flamengos do século XV, de Rogier van der Weyden a Memling, que mostra o santo extraindo o espinho do pé de leão em uma caverna em meio à solidão. Assim, Patinir incorporou a passagem apócrifa sobre a vida do santo na Lenda Dourada de Jacobus De Voragine. (SILVA, 2007, págs. 292-303, tradução nossa).

Além disso, nesta representação não vemos o chapéu vermelho (galero) e a veste cardinalícia, o santo mais parece um moribundo. A figura do santo quase passou despercebida dentro de um amplo complexo paisagístico em que contém monumentos rochosos, planícies, florestas e cursos d'água. É este o diferencial do artista em relação aos outros. Como também a inclusão do crânio apoiado sob a pedra ao lado do crucifixo, outra inovação na obra de Patinir, que remete ao tradicional *são Jerônimo* em seu estúdio de origem italiana e ao *memento mori* (SILVA, 2007).

Em suas obras o pintor prezava pelo uso de zonas de cor: o marrom em primeiro plano, o tom esverdeado em segundo, e a paisagem azulada ao longe, como destacado na imagem (Fig.52) (KINDERSLEY, 2012, p. 30).

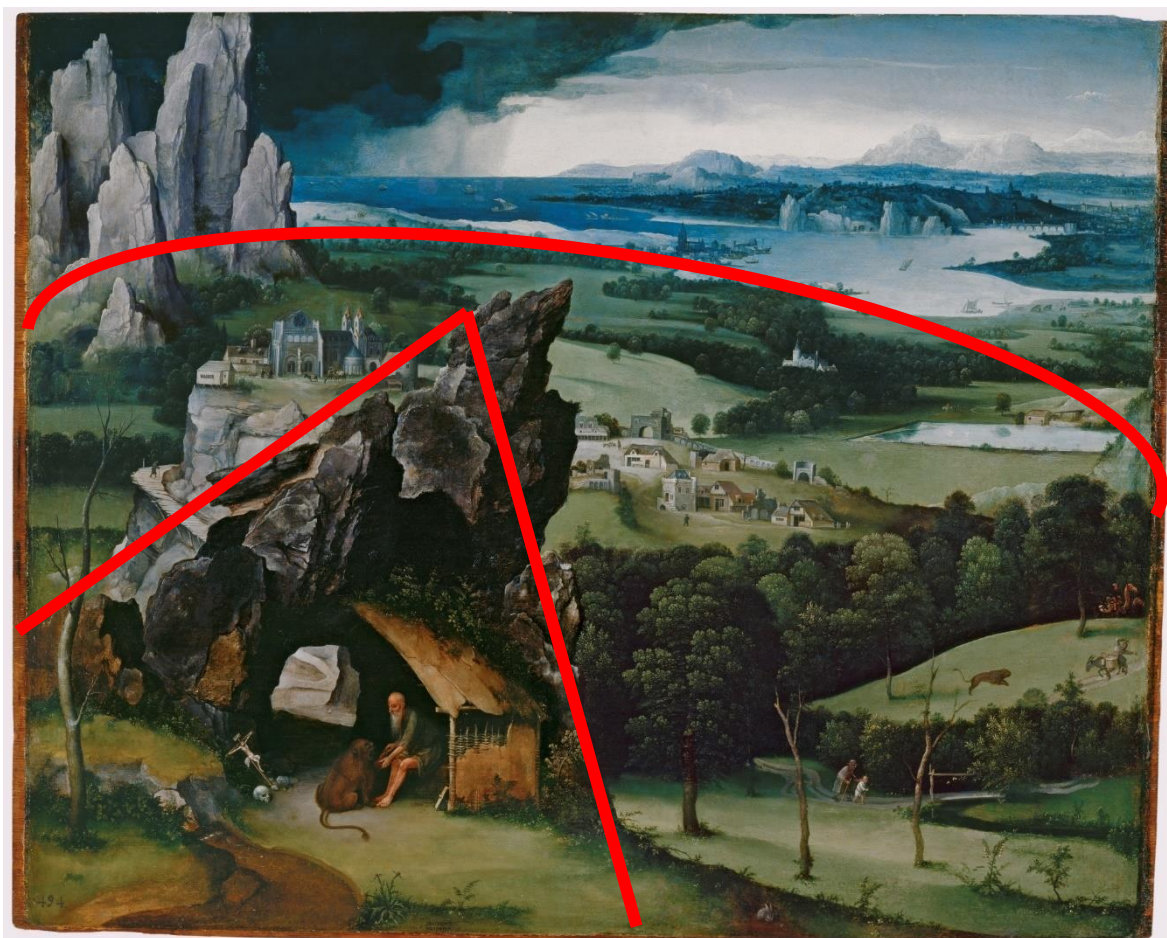


Imagem 52- Joachim Patinir, Paisagem com São Jerônimo. Aprox. 1516-1517. 74 x 91 cm.
© Madrid, Museu Nacional do Prado. Patinir prezava pelo uso de zonas de cor: o marrom em primeiro plano, o tom esverdeado em segundo, e a paisagem azulada ao longe, como destacado na imagem.

2.10 - São Jerônimo no Deserto

São Jerônimo no deserto, esta outra pintura de Patinir, exposta atualmente no Louvre, reproduz o mesmo esquema de outras pinturas suas. São perceptíveis as zonas de cores distintas utilizadas pelo artista, em tons marrom, esverdeado e azulado.



Imagem 53- Joachim Patinir, São Jerônimo no deserto. Aprox. 1515-1520. Óleo sobre madeira. 78 cm x 137 cm. França, Louvre. Patinir prezava pelo uso de zonas de cor: o marrom em primeiro plano, o tom esverdeado em segundo, e a paisagem azulada ao longe, como destacado na imagem.

Em primeiro plano situa-se Jerônimo, o eremita, dentro de uma cabana de palha improvisada, orando diante de um crucifixo. No chão vemos um livro e sob o tronco oco de uma árvore, seus hábitos de cardeal. O restante da pintura é preenchido por detalhes estéticos acrescentados pelo artista, uma pequena aldeia à esquerda e um mosteiro a direita em segundo plano. A habilidade do artífice para representar a natureza e os vastos campos da maneira mais realista possível, característico da pintura renascentista flamenga, dão vida a composição.

CAPÍTULO 3 – INSPIRAÇÕES CRISTÃS PARA A PINTURA RELIGIOSA DE HIERONYMUS BOSCH.

Em primeiro lugar, neste capítulo, analisaremos, um panorama sobre o ideal de santidade cristã que serviu de inspiração para as obras de Bosch e artistas flamengos. Permearemos um estudo acerca da figura do santo. Diante disso, alguns questionamentos são pertinentes de se fazerem. Qual o lugar ocupado pelos santos no universo religioso cristão? Ou ainda, que impressões tinham as pessoas em relação à santidade religiosa?

De acordo com GAJANO (2017, p. 504) a santidade no Ocidente cristão assumiu múltiplas dimensões, tanto como um fenômeno espiritual, ou seja, a expressão da busca do divino. Mas também, um fenômeno teológico, atuando como a manifestação de Deus no mundo, ou ainda, um fenômeno social, fator de coesão e de identificação dos grupos e comunidades. Como um fenômeno institucional, está no fundamento das estruturas eclesiais e monásticas, e como fenômeno político, ela é um ponto de interferência ou de coincidência da religião e do poder. Em outras palavras, a santidade ocupa um lugar de mediação entre a vida material e espiritual.

Nesse sentido, autores como VAUCHEZ (1989) e GAJANO (2017) atribuem a santidade cristã uma construção de caráter histórico. Além de delegarem certos atributos aos homens e mulheres santos, os quais discorreremos ao longo desse capítulo.

O processo de se tornar uma pessoa santa, o qual tanto um homem quanto uma mulher constroem para si e externalizam para os outros requer algumas escolhas. Gajano (2017) elenca características tais quais: a prática de certos exercícios espirituais (oração, formas de ascese, práticas de virtudes, caridade, jejum, etc.), a inspiração em modelos gerais (por exemplo, Jesus Cristo) ou específicos (formas de vida religiosa já praticadas). Esse percurso rumo a santificação pessoal também deve ser pautado por formas extremas de identificação com Cristo, como estigmas, por exemplo.

A autora inclui nessa categoria, o combate contra as forças naturais do corpo pelos quais santos, mártires ou eremitas passam: “disso tudo resulta a importância central dada ao corpo: controlado, atormentado, dominado, o corpo é a realidade física na qual o percurso espiritual se coloca em evidência” (GAJANO, 2017, p. 505). Ainda afirma que nesse auto combate espiritual incide a ação de um poder quase sobrenatural, cujos efeitos colaterais são

visíveis na matéria (atuando esse poder sobre outros homens, sobre os animais, sobre as coisas e os elementos) e no espírito (como o aparecimento de visões, predições, profecias). Além disso, ao corpo do santo ou da santa é atribuído um poder taumatúrgico que permanecesse mesmo depois da morte da figura através de órgãos do seu corpo que se tornam relíquias, que permanecem como “comunicação permanente entre a terra e o céu” (GAJANO, 2017, p. 505).

Na cultura cristã e principalmente na medieval, por exemplo, o corpo servia como lugar de paradoxos. Pois, ao mesmo tempo, era abominado e reprimido pelo Cristianismo como uma via para o pecado, mas também era local de santificação, “ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo”. (1 Coríntios 6:19). Podia ser um vetor dos vícios e do pecado original, mas também era vetor da salvação (LE GOFF, 2006, p. 36). Serão os padres da Igreja católica que instauram o ideal ascético, como veremos.

Esse ascetismo e rigor imposto ao corpo se disseminou entre os monges, ascetas, padres do Oriente, e demais camadas do Cristianismo. Também se configurou como uma espécie de repressão aos prazeres da carne e, conseqüentemente, desprezo pelas tentações do mundo. Fator dentre os quais poderíamos identificar como se “fabricava” um santo no Ocidente cristão. Um indivíduo que em vida sofreu perseguições, privações e tormentos. Assim sendo, a santidade cristã também se dava através do corpo.

3.1 – Modelos de Santidade

Essa importância atribuída ao corpo durante a vida e a morte constituiu o elemento central do culto aos santos. Pois, o corpo venerável desses seres humanos era o local onde se configurava a batalha espiritual, era o ponto de interligação da trajetória humana até a divinização (GAJANO, 2017, p. 507).

Entre os primeiros cristãos havia a prática de cuidar do corpo do homem santo, pois era fonte de prestígio, poder, marca da ausência de qualquer mácula. O túmulo onde esse corpo era depositado também constituía local de peregrinação. A esse corpo santo era atribuído milagres. Diante de qualquer corpo santo era atribuído um poder, as relíquias carregavam consigo o poder de proteger e assim vemos as pessoas carregarem consigo esses amuletos (GAJANO, 2017).

Os estudiosos atestam os milagres que o culto as relíquias proporcionavam. Pois, a posse de um corpo santo, de seus membros ou artefatos do santo em vida era uma necessidade tanto para as coletividades leigas quanto eclesiásticas (GAJANO, 2017).

Outrossim, o culto as relíquias dos santos permeiam todo o cristianismo, inclusive até os dias de hoje. Por isso, foram alvo de abusos, superstições e falsificações. Inclusive, podemos observar o costume entre os antigos, sobre essa prática de das falsificações de relíquias de santos. O *De pignoribus sanctorum*, “Sobre as relíquias dos santos” do abade Guiberto, no século XIII, tratou disso, quando o mesmo denunciou a inautenticidade de algumas relíquias famosas (GAJANO, 2017, p. 509).

A veneração de relíquias propagou-se avultadamente no seio cristão católico que seu culto foi oficializado pela Igreja posteriormente. Através de documentos como o Concílio de Trento, os padres aprovaram o “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas”, em 3 de dezembro de 1563, este diz:

985. Ensine-se aos fiéis que os veneráveis corpos dos santos Mártires e dos outros que vivem em Cristo devem ser venerados, por terem sido membros vivos de Cristo e templos do Espírito Santo (cfr. 1 Cor 3, 16; 6, 19; 2 Cor 6, 16), que serão por ele ressuscitados e glorificados para a vida eterna, pois Deus tem concedido muitos benefícios aos homens por sua intercessão. Portanto devem ser condenados, como outrora já fez a Igreja, e agora torna a fazê-lo os que afirmam que não se deve prestar honra e veneração às Relíquias dos Santos, que é inútil honrar estes e outros monumentos, que em vão se cultua a memória dos Santos, pedindo-lhes auxílios. (**A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens.** Concílio Ecumênico de Trento. Contra as inovações doutrinárias dos protestantes-1545-1563-Sessão XXV (3 e 4-12-1563))²⁶

Veríamos, portanto, o aumento do culto cristão aos santos e as relíquias perpetrar até a época da Reforma protestante, mesmo diante os inúmeros ataques dos protestantes contra essa prática católica.

Retomo a pergunta feita inicialmente. Qual o lugar ocupado pelos santos no universo religioso cristão? Para tecermos um panorama da questão e responder, satisfatoriamente, nossas indagações, necessitamos retomar alguns pontos.

Desde a antiguidade, com as civilizações clássicas grega e romana, e até outras antigas, conhecemos formas de divinização dos homens. Os gregos tinham heróis e semideuses com poderes extraordinários como a imortalidade, ou ainda, o fato de alguns

²⁶ "Concílio Ecumênico de Trento". MONTFORT Associação Cultural, 2020. <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/>>. Acessado em: 03 de Out. 2020.

nasceram frutos de relacionamentos de um deus com um ser humano. Assim, eles explicavam as relações humanas, as crenças, histórias e o papel dos indivíduos na sociedade.

Diferentemente, na cultura hebraica, de acordo com GAJANO (2017), a santidade era um atributo primeiro de Iahweh, posteriormente estendia-se ao que estava próximo dele ou ao que lhe era consagrado (objetos, templos, sacerdotes). Além de adquirir um valor moral e espiritual atribuído à coletividade quanto a alguns homens em particular. Essas figuras foram mediadoras da palavra e do poder de Deus para com a sociedade da época, temos como exemplos bíblicos, Abraão, Moisés dentre outros profetas.

Fato é que o culto a memória de pessoas consideradas modelos a serem seguidas perpassa desde a antiguidade, e instaura-se nos primórdios do cristianismo. Durante muito tempo, os primeiros santos cultuados foram os mártires do cristianismo primitivo, muitos deles perseguidos e mortos nas arenas romanas. A lembrança desses mortos era perpetuada entre a comunidade cristã. O santo tornou-se, portanto, o companheiro invisível em uma época marcada por crises e grandes alvoroços, agindo como tranquilizador, intercessor e protetor.

Não só, bem como desde a Antiguidade Tardia, existia uma crença, bem difundida, em espíritos protetores das pessoas que morreram, como afirma VAUCHEZ (1989). A partir disso, transferiu-se essa mística de seres protetores para os seres humanos que em vida tiveram dado grande exemplo de sua fé heroica e assim estariam a proteger e interceder pelos vivos na terra.

Alguns bispos do século IV, como Paolino da Nola e Ambrosio da Milão, propuseram aos fiéis, e as comunidades que adotassem como intercessores os homens e as mulheres que, pela sua fé heroica, tinham merecido ter Deus como seu protetor pessoa. (VAUCHEZ, 1989, p. 212).

Assim, iniciou-se o culto aos mártires, desde a Antiguidade Tardia em que as comunidades cristãs adotavam homens e mulheres como intercessores pessoais. Durante muito tempo, esses mártires foram os únicos santos venerados pelos cristãos, além de terem obtido elevado prestígio pela Igreja.

Temos assim, uma primeira característica relevante desses servos de Deus. “O santo é um homem através do qual se estabelece um contato entre o céu e à terra” (VAUCHEZ, 1989, p. 212). Essas pessoas veneradas, ainda, ficaram conhecidas como protetores através da criação do culto ao santo patrono, ao qual protegia os indivíduos diante de uma sociedade ameaçada por mortes, destruições, pestes, perseguições e esfacelamento. Portanto, essas figuras veneradas tiveram esse propósito de oferecer confiança e perspectiva de salvação aos

fiéis. Ainda mais, a relevância desses indivíduos que se tornaram modelos de santidade era tão grande que figuravam como patronos de pessoas e comunidades.

Comunidades urbanas tinham a oportunidade de demonstrar sua unidade, devoção e integridade entre diversos grupos sociais como camponeses, marginais, bárbaros, pobres e ricos. Através das procissões, criavam-se laços entre os habitantes citadinos e os dos subúrbios. Nesse momento, os bispos desempenharam um importante papel na propagação culto aos mártires, colocando-os sob sua tutela.



Imagem 54- Hieronymus Bosch, A Adoração dos Magos, 1495. Óleo sobre carvalho. Era comum na tradição iconográfica cristã da época os encomendadores de um quadro serem postos ao lado de seus santos devotos em pinturas de temática religiosa. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

Enquanto no Ocidente cristão o culto aos mártires era muito forte. Na parte oriental da cristandade, ocorria outro importante movimento no seio da Igreja, o surgimento de ascetas que buscavam alcançar uma perfeição numa sociedade superficialmente cristianizada (VAUCHEZ, 1989, p. 213).

Embora esse movimento tenha surgido por volta do século IV, esse conceito oriental de santidade rapidamente propagou-se pelo lado ocidental. Como afirma Vauchez (1989, p. 214) “as influências ascéticas vindas do Egito e da Síria penetraram no Ocidente, na segunda metade do século IV e aí obtiveram um sucesso”. Aqueles ideais encontrados em homens e mulheres que abnegavam da riqueza, do poder, do prestígio e dos prazeres mundanos para levar uma vida de privação e mortificação inspiraram iconograficamente Bosch e outros artistas do Renascimento flamengo nos séculos XV e XVI.

3.2 – Geografia do Sagrado Cristão

Proliferaram-se em trípticos, retábulos e quadros representações de eremitas, santos, monges que se refugiavam solitariamente no deserto, nas montanhas, nos bosques, e dessa maneira, carregavam consigo uma existência consagrada a penitência, a mortificação e a vida religiosa devota e, por vezes, até ao extremo vivendo sob qualquer tipo de privações físicas. Exemplos famosos retratados na obra de Bosch e na vasta iconografia flamenga dos séculos XV e XVI foram os de São Jerônimo, Santo Antão do deserto, São Cristóvão e São João Batista. Estes eremitas vestiam-se semelhantes a um homem selvagem, geralmente, com vestes de pele de carneiro ou de cabra, iam refugiar-se na solidão dos desertos e florestas. De acordo com Le Goff (1994), o protótipo cristão do ermitão selvagem vivendo no deserto-floresta e possuindo uma vida de privações e provações foi São João Batista.

Na *Legenda Áurea*, uma obra hagiográfica que descreve sobre a vida de vários santos cristãos, vislumbramos os lugares descritos pelos quais os santos frequentavam: montes, grutas, fontes, rios, florestas. Logo, a iconografia tratou de retratá-los nesses ambientes.

GAJANO (2017) propôs uma geografia cristã dos locais de santidade. Estes se tornaram o percurso dos santos na terra em sua busca pela perfeição espiritual. Muitos deixavam as cidades e partiam em busca da solidão do deserto ou da floresta, como foi relatado. Esses espaços também foram instrumentos de teste da santidade por proporcionarem ao santo a provação do frio, do calor, da falta de mantimentos, e contra as

tormentas do clima. Acima de tudo, o deserto era um lugar de provação, de vida errante e de desprendimento (LE GOFF, 1994). Da mesma maneira, o lugar era transformado pela presença da figura santa e se verificavam acontecimentos sobrenaturais como fontes que passavam a jorrar água da rocha dentre outras coisas.



Imagem 55 - Joachim Patinir, Paisagem com São Jerônimo [detalhe]. Aprox. 1516-1517. 74 x 91 cm. Na Legenda Áurea vislumbramos os lugares pelos quais os santos frequentavam: montes, grutas, fontes, rios, florestas. Tao logo, a iconografia religiosa cristã retratou-os nesses ambientes, como observado na imagem acima. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

A paisagem não era o pano de fundo da narrativa, mas um elemento que interagiu com as virtudes e os milagres do ermitão, santo e que fazia parte de sua singularidade histórica: meio urbano ou rural, deserto ou floresta, planície ou montanha contribuem a determinar os aspectos históricos da religião cristã. (GAJANO, 2017, p. 510).

Os lugares sagrados também eram construídos no plano espiritual da vida do santo. As viagens ao além, os êxtases, os locais visitados em sonhos ou outros lugares fantásticos em que se misturava o real e o imaginário, todos esses eram espaços de santidade.

Os mosteiros também se constituíram como local de santificação por excelência. Neles, os religiosos renunciavam a vida sexual, preservavam-se da violência do mundo e das tentações demoníacas presentes nos centros urbanos. Constituíram-se como verdadeiras fortalezas isoladas e longe das cidades. Observamos aos montes, ao fundo, nas paisagens de Hieronymus Bosch e Joachim Patinir.

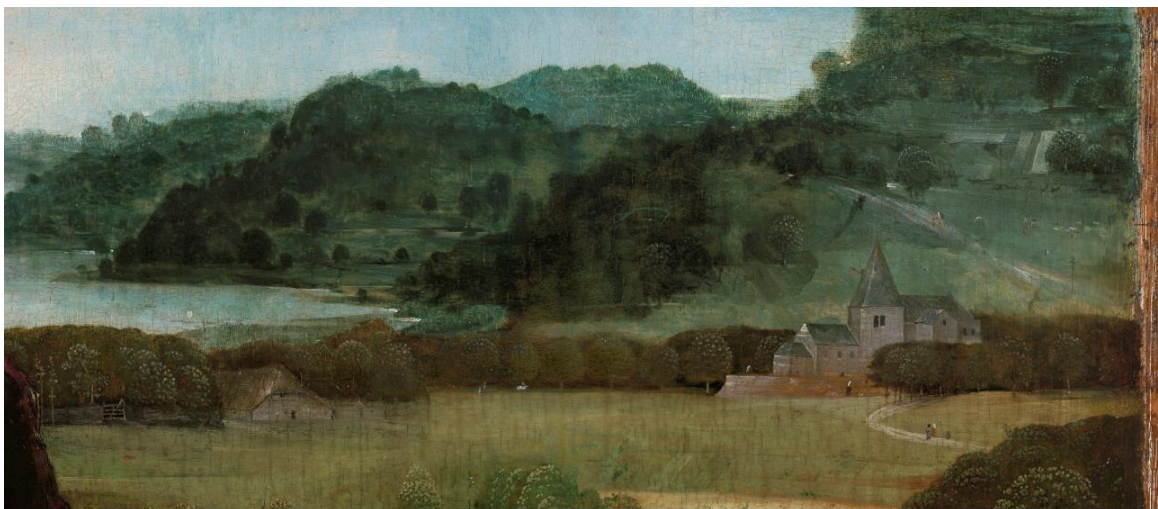


Imagem 56-Hieronymus Bosch, São Jerônimo em oração [detalhe da pintura]. c. 1485-1490. Óleo sobre madeira. 74,7 x 61 cm. Na Legenda Áurea vislumbramos os lugares pelos quais os santos frequentavam: montes, grutas, fontes, rios, florestas. Tao logo, a iconografia religiosa cristã retratou-os nesses ambientes, como observado na imagem acima.
Gante, Museum voor Schone Kunsten.

Era incentivada a vivência nos claustros ou nos mosteiros, para que longe do mundo os monges e freiras se tornassem modelos de perfeição cristã, em serem castos e levarem uma vida de oração e renúncia. Era um estilo de vida que os cristãos aprovavam e diferia das devassidões que vinham sendo cometidas por parte de alguns membros do clero citadino.



Imagem 57-Joachim Patinir, Paisagem com São Jerônimo [detalhe]. Aprox. 1516-1517. 74 x 91 cm. Na Legenda Áurea vislumbramos os lugares pelos quais os santos frequentavam: montes, grutas, fontes, rios, florestas. Tao logo, a iconografia religiosa cristã retratou-os nesses ambientes, como observado na imagem acima. © Madrid, Museu Nacional do Prado.

Nas palavras de São João: “O que há no mundo – a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida – não vem de Deus” (1Jo 2,16). Portanto, a Igreja oferecia remédios eficazes contra essas concupiscências: o voto de castidade; o voto de pobreza e o voto de obediência. Nessas pinturas, os santos eremitas eram retratados como adeptos da vida de contemplação, quietude, solidão e renúncia ao mundo.

Entretanto existiram outros grupos religiosos que atuavam e estavam acostumados com a vida agitada das cidades, com o convívio junto à população e em amparo dos mais pobres.

O santo daquele tempo era, acima de tudo, o homem da caridade ativa e eficaz. Amparo dos fracos, luta contra a opressão e as violações do direito, tornando-se assim um remédio extremo contra as arbitrariedades, não hesitando em ameaçar com o castigo divino os poderosos da terra. (VAUCHEZ, 1989, p. 214).

Muitas categorias eclesiais (bispos, monges, frades) figuravam como homens de caridade ativa, amparando os fracos, contra a opressão e violação de direitos. As Igrejas, tornaram-se espaços de proteção aos desamparados, aos pobres, além de atuarem como hospitais, hospícios e casa para amparar os abandonados. Segundo as palavras de Vauchez (1989, p. 215) o santo tornou-se um recurso de ajuda para os deserdados e as vítimas de injustiças.

Soldados de Cristo, esses servos de Cristo renunciavam uma vida sexual, benesses como propriedades, luxos, poder e assim davam-se em sacrifício para a possível salvação da humanidade pecadora. Dessa maneira, tornavam-se modelos cristãos em caridade a serem copiados e seguidos.

Junto a propagação da santidade monástica, acrescentamos dezenas de homens e mulheres que também deixaram marcas de sua vida espiritual por entre abadias e comunidades religiosas. Dentre inúmeros fatores de sucesso do exemplo da vivência monástica, podemos citar a vida de oração, jejum e esmolas. Esses monges tornaram-se mediadores das massas e dos leigos que se achavam desqualificados na busca pela santidade.

Apesar de não constituir componente de análise nessa pesquisa, mas a nível de ilustração, um dos exemplos mais famosos e que serve como exemplo até hoje no cristianismo é a figura de São Francisco de Assis nos séculos XII e XIII. Filho de mercadores, e em busca de ideais mais elevados, desejava ser cavaleiro. Convertido à Cristo, aspirava reconstruir a Igreja do Messias, seu lema era “seguir nu o Cristo nu”. Sua vida girava em torno do despojamento material, da comunhão com Deus através da alegria, da penitência e da pobreza. Francisco criou uma pequena comunidade apesar de a Igreja julgá-la socialmente

perigosa, porém reconheceu a comunidade e seu modo de vida. Pregava uma Igreja pobre e humilde.

A vida de São Francisco se tornou um exemplo de devoção tão afamado que sua canonização ocorreu rapidamente pelos parâmetros da Igreja, apenas dois anos após sua morte. Logo outras ordens mendicantes iam surgindo e atuando nas cidades, levavam consigo o ideal pregado por Francisco, da pobreza associado à humildade. Esses mendicantes pregavam a palavra de Deus e o exemplo nos centros urbanos.

Outras vias de santificação também surgiram ao longo do cristianismo, como a via eremítica. Essa teve um notável desenvolvimento entre os séculos XII e XIII. Isso ocorreu, em parte pela necessidade de diversificação das experiências religiosas. A natureza da santidade deixou de ser uma contemplação do mistério de Deus para tornar-se *Imitatio Christi*, uma imitação da vida de Cristo para as pessoas ascenderem a eternidade (VAUCHEZ, 1989, p. 218).

Os homens e mulheres dos séculos XII ou XIII buscavam pela perfeição cristã mais que seus antecessores da cristandade europeia. A nova mentalidade e estilo de vida advinda com a ideia da imitação de Cristo, demonstra que não somente quem pertencia a uma ordem eclesiástica podia ser considerado santo um dia pela Igreja, mas qualquer pessoa podia alcançar esse estado pelo esforço individual. Parafraseando Vauchez (1989, p. 219), “a santificação transforma-se numa aventura pessoal e numa necessidade interior”. Temos, portanto, exemplos de atitudes cristãs incentivadas: a vivência na renúncia e ascese, a dedicação aos pobres e leprosos, ou até mesmo a reabilitação de prostitutas. Além disso, é importante criar uma fama de perfeição entre os santos, contar as privações e os sofrimentos a que se sujeitaram.

Desta maneira, a nova mentalidade da época pôs em prática o empenho do indivíduo em buscar sua santidade interior através de uma vida pautada por renúncia aos bens materiais, dedicação e serviço aos pobres. “Surge em toda a sua plenitude o processo de interiorização da santidade, que agora se baseia na comum devoção à humanidade de Cristo e no desejo de o seguir, imitando-o” (VAUCHEZ, 1989, p. 220).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de uma interpretação narrativa discorri acerca da iconografia religiosa presente na obra de Hieronymus Bosch e outros artistas flamengos entre os séculos XV e XVI. Para tanto, analisei a caracterização de santos, eremitas e mártires na religiosidade popular cristã através de um contexto cultural que constituiu de base primordial para as criações artístico-religiosas, fossem de origem bíblica, hagiográfica ou mesmo dos bestiários medievais.

Além de elencar características que levavam uma pessoa ser considerada santa pela Igreja tais quais: a prática de certos exercícios espirituais (oração, formas de ascese, práticas de virtudes, caridade, jejum, etc.), a inspiração em modelos gerais (por exemplo, Jesus Cristo) ou específicos (formas de vida religiosa já praticadas).

Em relação as imagens religiosas cristãs, estas constituíam a representação visual do que estava para além do mundo físico. E poderiam figurar como a expressão da manifestação exterior da devoção popular. Ou ainda, atuarem como admoestação as pessoas, a partir dos temas das doutrinas católicas sobre o pecado, o juízo final, inferno, paraíso e purgatório. As imagens de conteúdo religioso cristão-católico diziam muito a respeito da estrutura mental de seus executores e do contexto histórico.

Artistas como Bosch, Patinir, Bruegel, Bouts e outros analisados nessa dissertação foram homens de seu tempo e de sua pauta, - na maioria das vezes, a pauta cristã- e, portanto, representaram através das artes crises sociais que acometeram a Europa na Baixa Idade Média e primícias da Idade Moderna –políticas, a proliferação da peste negra, dos surtos de fome; das crises climáticas; da guerra dos cem anos, dentre outros acontecimentos históricos. Esse conjunto de fatores sociais, econômicos, políticos e culturais colaborou com a popularização de milenarismos e surtos escatológicos que a vasta iconografia retratou de forma tão zelosa.

A religião cristã-católica havia pregado avultadamente acerca da perecibilidade da vida, da morte, das penas infernais, temas que se propagaram, ainda mais, através das gravuras reproduzidas por artífices e artistas. Não foi sem propósito que tantas imagens do Apocalipse se difundiram entre os séculos XV e XVI. O principal objetivo, enfatizado pela pedagogia cristã, era incitar as pessoas a atingirem a salvação e serem modelos de conduta

cristã, por meio da via da confissão, oração, esmola, jejum, caridade, ou seja, das práticas virtuosas.

A proliferação de pinturas com teor religioso no Renascimento do norte europeu foi a culminância de um contexto de séculos de catequização e doutrinação empreendida pela Igreja, ao longo de toda a história do cristianismo até então. Demonstrando, assim, o poder da Igreja triunfante, para utilizar uma expressão de Gombrich sobre a arte, arquitetura e escultura cristã.

Além disso, é perceptível nessas pinturas religiosas a conceptualização de uma geografia da cristandade, quer dizer, dos lugares frequentados pelos santos. Verificamos que estas pessoas buscaram através do isolamento e da vivência apartadas da sociedade a busca de sua perfeição espiritual. Estabeleciam-se na solidão do deserto, da floresta, nos claustros, nos mosteiros, espaços que também serviram de teste da santidade por proporcionarem ao santo a provação contra o frio, o calor, a falta de mantimentos, as tormentas do clima, a renúncia aos desejos do corpo, além da preservação contra a violência do mundo e das tentações demoníacas. Todo esse cenário é visível nos entornos das pinturas analisadas de Hieronymus Bosch e Joachim Patinir.

Por fim, perpassamos pela iconografia religiosa no ocidente cristão entre os séculos XV e XVI. E analisamos a influência de santos, eremitas, mártires na devoção popular cristã através de fontes primárias escritas, caso da Legenda Áurea, e fontes iconográficas. Ambas configuraram arcabouço basilar para as criações culturais daquele período. Além de simbolizarem as estruturas de pensamento e as práticas sociais de determinada época e cultura. Ou seja, as imagens desempenharam papel crucial na experiência e atividade religiosa sendo utilizadas sob várias demandas na conjuntura religiosa desde a doutrinação a estética.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 1984. - Coleção Espiritualidade.
- AUBENAS, R & RICARD, R. **L'Eglise et la Renaissance**. Paris-Tournai, 1951.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013 [1965].
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano 1000 à colonização da América. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2016.
- BAX, Dirk. **Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch**: Gevolgd door Kritiek op Fraenger. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1956.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOSING, W. **Hieronymus Bosch**: cerca de 1450 a 1516. Entre o céu e o inferno. Köln: Taschen, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800)**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009 [1978].
- DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea**. Vida de Santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. 2. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record: 2012.
- _____. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FISCHER, Stefan. **Bosch: The Complete Works**. Köln: Taschen, 2014.
- _____. **El Bosco**: la obra completa. Köln: Taschen, 2016.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Eva barbada**. Ensaios de mitologia medieval. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010.
- _____. **O ano 1000**: tempo de medo ou de esperança? São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GAJANO, Sofia Boesch. Santidade. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. Tradução coordenada por Hilário Franco Junior. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 504-521.
- GOLSALVES, E.P. **Conversas sobre iniciação a pesquisa científica**. 6ª ed. Campinas: Alínea, 2018.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015 [1950].

- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução Raul de Sá Barbosa. 3ª ed: São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GINZBURG, Carlo. “Pós-escrito de 1972”. In: **Os andarilhos do bem**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 16.
- _____. Prefácio. In: _____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006. p. 11-26.
- HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1919].
- ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos; et all. **Hieronymus Bosch, painter and draughtsman**: catalogue raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016.
- JACOBS, Lynn F. “The Triptychs of Hieronymus Bosch”. **The Sixteenth Century**, Journal, vol. 31, n. 4, 2000, p. 1009-1041. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 04 nov. 2020.
- KINDERSLEY, Dorling. **Arte**: artistas, obras, detalhes, temas: 1400-1600 (II). São Paulo: Publifolha, 2012.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão... [et al.]. 7. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- _____. **O imaginário medieval**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____ & TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flaminio Peres. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MÂLE, Emile. **L’art religieux de la fin du Moyen Age em France**: étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration. Paris: Librairie A. Colin, 1925.
- MASON, Antony. **História da arte ocidental**: da pré-história ao século 21. Tradução de Adriana de Oliveira. São Paulo: Rideel, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: _____. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese [et al.]. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991 [1976]. p. 47-87.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. Algumas questões sobre arte e imagens no ocidente medieval. **Atas da VIII Semana do Programa de Estudos Medievais** (PEM-UFRJ), 2009
- Silva, P.: Patinir. **Ensaio e catálogo crítico**, Museu Nacional do Prado, 2007, pp. 242-253.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- SERNA, Justo & PONS, Anacleto. **La historia cultural**: autores, obras, lugares. 2. ed. ampliada. Barcelona: Akal, 2013 [2005].
- SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 29. ed. 5. reimp. Campinas: Atual, 2010 [1988].

SOUSA, Radamés de. **A imagética dos horrores em Hieronymus Bosch**: circularidades culturais e reações populares na Idade Média e no Renascimento (1450-1516). 2018. 59 p. TCC – (Trabalho de Conclusão de Curso) - Licenciatura em História – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

UEHLINGER, Christoph. *Approaches to visual culture and religion: Disciplinary trajectories, interdisciplinary connections, and some conditions for further progress*. Method and Theory in the Study of Religion. 27, 2015. p. 384-422.

VAINFAS, R. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 189-241.

VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade na Idade Média Ocidental**: (séculos VIII a XIII). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. O Santo. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 211-230.

FONTES DIGITAIS

Bosch Project

Disponível em: <<http://boschproject.org/#/>>.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. As Tentações de Santo Antão, Joachim Patinir. História das Artes, 2020.

Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/tntacoes-santo-antao-joachm-patinir/>>. Acesso em: 16 Dez 2020.

PATINIR, Joachim. **Museu Nacional do Prado.**

Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/>>. Acesso em: 18 dez. 2020.