UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LAURA PINCA DA PALMA

O HOMEM QUE CAI
O “*CARRO DE FENO*” DE BOSCH EM “*PROCISSÃO AO*
***CALVÁRIO*” DE BRUEGEL**

São Paulo
2014

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**O HOMEM QUE CAI - O “*CARRO DE FENO*” DE BOSCH EM “*PROCISSÃO AO
CALVÁRIO*” DE BRUEGEL**

Laura Pinca da Palma

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Paula Tavares Magalhães

São Paulo

2014

“Hoje a vigília é nossa.”

In Memoriam

Roberto Luiz Pinca e

Orlando Fedeli

RESUMO

A presente tese versa a respeito das correspondências existentes entre a obra de dois dos mais importantes pintores flamengos, Hieronymus Bosch e Petrus Bruegel. A influência que Bosch (145?-1516) exerceu em Bruegel (15??-1569) é conhecida e mencionada, ainda que em termos gerais, por quase todos seus estudiosos. Este trabalho procura precisar alguns de seus aspectos.

A influência de Bosch na obra de Bruegel apresenta-se não como algo fortuito ou resultante de meros traços de estilo, mas materializado em uma linguagem simbólica comum construída por suas figuras. Bruegel se apropria da linguagem pictórica de Bosch, desenvolve-a e com ela desenha várias de suas obras. É com essa mesma linguagem que Bruegel dá expressão a seu anticlericalismo. Em épocas de perseguição à heresia, o símbolo pictórico constitui um conveniente esconderijo para o ataque à Igreja e parece ter sido refúgio comum dos dois pintores.

Existe entretanto uma obra de Bruegel em que a influência de Bosch parece estar ausente, trata-se de seu “Procissão ao Calvário” (Viena, 1564). Todavia, como se procurará apontar, há grande influência do famoso tríptico de Bosch “Carro de Feno” (1490, Escorial) nessa obra. Bruegel fez em seu “Procissão ao Calvário” uma espécie de releitura da pintura de Bosch, apesar de acrescentar novos significados. Desvendando um pouco da linguagem bruegeliana encontramos na “Procissão ao Calvário” uma alusão precisa e ampla ao “Carro de Feno” de Bosch. A obra de Bruegel parece comportar uma paráfrase velada do quadro de seu antecessor, além dar expressão às mesmas críticas. A temática de ambas as obras também é comum: a queda do homem, tema muito recorrente na arte renascentista.

ABSTRACT

This thesis deals with the connections between the work of two of the most important Flemish painters, Hieronymus Bosch and Petrus Bruegel. The influence Bosch (145 ? - 1516) exercised on Bruegel (15 ?? - 1569) is acknowledged and mentioned, even if only in general terms, by almost all scholars who study the authors. This work attempts to further analyze certain aspects of these connections.

We are going to argue that the influence of Bosch on Bruegel's work is not accidental or the result of mere traces of style; it is, in fact, materialized in a common symbolic language built by the figures he painted. Bruegel appropriated Bosch's pictorial language, developed it and incorporated it in several of his paintings. Bruegel used this same language in order to express his anticlericalism. In times of persecution against heresy, the pictorial symbol was a convenient hiding place for the attack of the Church, and it seems to be, for both painters, a common place of refuge.

There is one of Bruegel's work in which the influence of Bosch seems to be absent, though: the "Way to Calvary" (Vienna, 1564). We are going to state, however, that there is a great influence of the famous triptych of Bosch "Haywain" (1490, Escorial) on this work. There is evidence to suggest that Bruegel, in his "Way to Calvary", carried out a kind of reinterpretation of Bosch's painting, although he also added new meanings.

Unveiling a little Bruegel's language, it is possible to find in "Way to Calvary" a specific and broad allusion to Bosch's "Haywain". Bruegel's work seems, thus, not only to contain a paraphrase of his predecessor's triptych, but also to be an expression of the same criticism. This is further suggested by the fact that the theme of both works is common: the fall of man, which was a very recurrent theme in Renaissance art.

1. Introdução	11
2. Bosch, Bruegel: Reforma, Inquisição na Holanda	
2.1. Hieronymus Bosch	18
2.2. Pedro Bruegel	20
2.3. Reforma e Inquisição na Holanda	24
3. A polissemia das Imagens	30
4. O “Carro de Feno” de Bosch	
4.1. Características gerais dos trípticos de Bosch	39
4.2. O Homem como Peregrino, o Mundo como exílio	52
4.3. O tríptico "Carro de Feno" e o peregrino em Bosch	60
4.3.1. O exterior do Tríptico	60
4.3.2. O Interior do Tríptico	67
5. A Igreja nas obras de Bosch e Bruegel.....	78
5.1. A Igreja desenhada por Bosch – palavras do léxico de Bosch e seu reflexo em Bruegel	78
5.2. Bruegel e a Elonquência contra a Igreja e o Estado.....	112
6. “Procissão ao Calvário”.....	132
6.1. Deus escondido	132
6.2. Oposição	138
6.3. O moinho e a representação da Igreja	142
7. As Correspondências da Obra de Bruegel com a de Bosch	145
7.1. A Rocha e a Fonte do Éden.....	146

7.2. Oposição e as duas asas.....	152
7.3. Semelhança entre as figuras	153
7.4. Novamente o peregrino	159
7.5. Correspondência temática.....	163
8. Conclusão	170
9. Posfácio- A queda do Homem no Renascimento Italiano	
9.1. “Gioconda” e a “Primavera”- uma leitura invertida.....	173

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

1. BRUEGEL- *Brincadeiras de Crianças* (detalhe), p. 11
2. BRUEGEL- *Brincadeiras de Crianças*, 1565-67- óleo sobre madeira (111 X 160 cm) Kunsthistorisches, Vienna. p. 12
3. BOSCH- *Adoração dos Reis Magos (fechado)*, 1510- óleo sobre madeira (138 X 72 cm) Prado, Madrid, p. 43.
4. BOSCH - *Adoração dos Reis Magos (aberto)* H. Bosch, 1510- óleo sobre madeira (138 X 72 cm) Prado, Madrid, p.44.
5. BOSCH- *Adoração dos Reis Magos INCENSO* (detalhe), p.46
6. BOSCH- *Adoração dos Reis Magos OURO* (detalhe), p. 46
7. BOSCH- *Adoração dos Reis Magos MIRRA* (detalhe), p. 47
8. BOSCH - *Jardim das Delícias Terrestres (fechado)*, 1500- óleo sobre madeira (220 X 97 cm cada asa), Prado, Madrid p. 48.
9. BOSCH- *Jardim das Delícias Terrestres (detalhe)* p.49.
10. BOSCH - *O Carro de Feno (fechado)*, 1500/1502 - óleo sobre madeira (135X190 cm) Prado p. 61.
11. BOSCH- *O Peregrino*, cerca de 1500 óleo sobre madeira (71,5 cm diâmetro) Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, p. 64.
12. BOSCH- *O Carro de Feno (aberto)*, 1500/02- óleo sobre madeira (135X190 cm)- Prado, Madrid, p. 68.
13. BOSCH- *O Carro de Feno*, 1500/02- (detalhe), p. 69.
14. BOSCH- *O Carro de Feno*, 1500/02- (Painel Central), p.71.
15. BOSCH- *O Carro de Feno*, 1500/02- (detalhe), p. 72.
16. BOSCH- *O Carro de Feno*, 1500/02- (detalhe), p. 74.
17. BOSCH- *A Tentação de S. Antão (detalhe)*, 1505/6- óleo sobre madeira (131,5 X 119 cm- centro) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, p. 79.
18. BOSCH- *A Tentação de S. Antão (detalhe)*, p.82
19. Pedro van der HEYDEN a partir da obra de BRUEGEL- *O Peixe Grande Come o Pequeno*, (22.9 x 29.6 cm) original no Albertina Museum de Viena, datado de 1556, a cópia reproduzida aqui tem como data 1557. p. 83.
20. Pedro van der HEYDEN a partir da obra de BRUEGEL- *Julgamento Final (detalhe)*, 1558, (26 x 34.4 cm), original no Albertina Museum de Viena, p. 84.
21. BRUEGEL- *Queda dos Anjos Rebeldes*, 1562, óleo sobre madeira (117x162 cm), Museu de Belas Artes, Bruxelas, p. 86.
22. BRUEGEL- *O Triunfo da Morte*, 1562, óleo sobre madeira (117x162 cm), Prado, Madrid, p. 87.
23. BRUEGEL- *O Triunfo da Morte- Pedro Bruegel*, (detalhe), p. 88.
24. BOSCH - *Tentação de S.Antão*, (detalhe do painel central), p. 90
25. BOSCH- *Tentação de S.Antão*, (detalhe da asa esquerda),p. 91.
26. BOSCH- *Jardim das Delícias Terrestres*, (detalhe da asa direita), p. 92.
27. BRUEGEL- *Luta entre o Carnaval e a Quaresma*, (detalhe), p. 93.
28. BRUEGEL - *Figura 28- Os Aleijados*, (detalhe), 1568, p. 94.
29. BRUEGEL- *Torre de Babel (grande)*, 1563, óleo sobre madeira, (114X155cm) Museu Kunsthistorisches, Vienna. p. 96.
30. BRUEGEL- *Torre de Babel (pequena)*, 1563, óleo sobre madeira (60X74,5cm) Museu Boymans-van Beuningen, Rotterdam, p, 97.
31. BRUEGEL-*Torre de Babel*, 1563, (detalhes) Rotterdam. p. 98.

32. LORENZETTI- *Virgem com o Menino*, 1340-45, tempera em madeira, (85 x 57 cm)
Pinacoteca di Brera, Milão, p. 102
33. ANÔNIMO- *Apresentação no Templo*, Museu de Cluny, Paris, século XIV, p. 103.
34. GIOTTO- *Natividade (detalhe)* Giotto, 1304-06, Afresco, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, p. 103.
35. BROEDERLAM- *A Fuga para o Egito, (detalhe)* 1393-99, tempera em madeira (167 x 125 cm)
Musée des Beaux-Arts, Dijon, p. 103.
36. BOSCH- *Tentação de S. Antão- (detalhe)*. Lisboa,p. 103.
37. BOSCH- *S. Cristovão-* (detalhe), 1490-1505, Museum Boijmans Van Beuningen., p. 105.
38. BRUEGEL- *Luxúria*, (detalhe), H. Cook (publicador) 1558, Royal Library, Bélgica, p. 106.
39. BOSCH- *Adoração dos Reis Magos*, (detalhes), Prado, Madrid, p. 107.
40. BOSCH- *Filho Pródigo*, (detalhe), Museu Boymans-van Beuningen, Rotterdam, p. 108.
41. SEGUIDOR DE BOSCH- *Tentação de S. Antão*, entre 1551-1600, (61,8 cm X 79,7 cm) Museu Norte Barbante, p. 109.
42. BOSCH?- *Auto Retrato*, (410 x 280 mm), Biblioteca Municipal de Arras, Arras, França.
43. A partir de BRUEGEL -*Tentação de Santo Antão*, 1556, gravura (26.2 x 33.9 cm), Antuérpia, Editor: Hieronymus Cock, p, 114
44. A partir de BRUEGEL – *Paciência*, 1557, gravura, Breda, Bruxelas. Editor: Hieronymus Cock,p. 116.
45. A partir de BRUEGEL - *Ira*, 1558, gravura (22.5 x 29.7 cm), Breda, Bruxelas, Editor: Hieronymus Cock, p. 117.
46. DA VINCI- *Alegoria com o Lobo e a Águia*, 1516, giz vermelho no papel, (170 x 280 mm), Royal Library, Windsor, p. 119.
47. BRUEGEL- *A Colheita do milho*, 1565, óleo sobre madeira, (116.5 x 159.5 cm) Metropolitan Museum of Art, New York, p. 122.
48. BRUEGEL- *A Colheita do milho*, (detalhe), p. 122.
49. BRUEGEL- *A Colheita do milho*, (detalhe), p. 123.
50. BRUEGEL- *O Massacre dos Inocentes*, 1565-67, óleo sobre madeira (111 x 160 cm) Kunsthistorisches Museum, Viena, p. 124.
51. BRUEGEL- *O Massacre dos Inocentes*, 1565-67, (detalhe) Kunsthistorisches Museum, Viena, p. 125.
52. BRUEGEL- *O Massacre dos Inocentes*, (detalhe) óleo sobre madeira, (109,2 X 158,1 cm) 1566-67, Royal Collection, p. 125
53. BRUEGEL- *O Massacre dos Inocentes*, 1565-67, (detalhe) Kunsthistorisches Museum, Viena, p. 126.
54. BRUEGEL- *A Conversão de S. Paulo*, 1567, óleo sobre madeira (108 X 156 cm), Kunsthistorisches Museum, Viena, p. 127
55. BRUEGEL- *A Gralha sobre a Forca*, 1566, óleo sobre madeira, (45,9 X 50,8) Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha, p. 129.
56. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, 1564, óleo sobre carvalho, (124 X 170 cm) Kunsthistorisches Museum, Vienna, p.131.
57. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, p. 133.
58. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 134.
59. BRUEGEL-*Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 135.
60. BRUEGEL -*Procissão ao Calvário*, (detalhes), p. 137.

61. BRUEGEL- *Brincadeiras de Crianças*, (detalhe), p.139
62. BRUEGEL- *Brincadeiras de Crianças*, (detalhe), p.139.
63. BRUEGEL- *Brincadeiras de Crianças*, (detalhe), p.140.
64. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 141.
65. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 141.
66. BRUEGEL- *Gula*, 1558, gravura (22.3 x 29.3 cm), Breda, Bruxelas, Editor: Hieronymus Cock, p. 144.
67. BRUEGEL- *Margarida Louca*, (detalhe) 1562, óleo sobre madeira, Museum Mayer van den Bergh, Antuérpia, p. 144.
68. BRUEGEL-*Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 144.
69. MICHELANGELO- *A criação de Adão*, afresco, Capela sistina (detalhe), p. 147.
70. MICHELANGELO - *A criação de Adão*, afresco, Capela sistina (detalhe da perna de Adão), p. 147.
71. MICHELANGELO- *Julgamento Final*, afresco, Capela sistina (detalhe), p. 148.
72. ARCIMBOLDO - *O Assado*, 1570, óleo sobre madeira, (53X41 cm), Museu Nacional de Estocolmo, p. 149.
73. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhes),p. 150.
74. *Procissão ao Calvário (detalhe) e a Carro de Feno (detalhe)*, p. 151
75. *Procissão ao Calvário (detalhe) e Carro de Feno (detalhe)* Comparação, p. 154
76. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe),p. 155.
77. *Procissão ao Calvário (detalhe), Carro de Feno (detalhe)*, Comparação, p. 156.
78. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe),p. 157.
79. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe),p. 157.
80. BOSCH- *O Carro de Feno*, (detalhe- Fechado), p. 158.
81. *Procissão ao Calvário (detalhe), Carro de Feno (detalhe)*, Comparação, p. 158.
82. BRUEGEL- *Procissão ao Calvário*, (detalhe), p. 160.
83. BOSCH- *Carro de Feno*, (detalhe), p. 160.
84. BOSCH- *O Peregrino*, (detalhe), p. 160.
85. BOSCH- *Carro de Feno*, (detalhe-fechadura), p. 162.
86. BRUEGEL- *A queda de Ícaro*, 1555, óleo em carvalho (73,5 x 112 cm) Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas, p. 164.
87. BRUEGEL- *A queda de Ícaro*- (detalhe),p. 165
88. BRUEGEL- *A queda de Faetonte*- 1561–65, gravura, (26.1 x 34.3 cm), Breda (?) Bruxelas, Editor: Hieronymus Cock, p. 167.

1. INTRODUÇÃO

*Voi ch'avete l'intelletti sani mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani*

(Dante, *In*. IX)

Figura 1- Brincadeiras de Crianças (detalhe)

De uma janela no segundo pavimento de uma casa, duas crianças observam aquilo que está dentro das mais inocentes ações humanas: crianças brincando.

Uma delas, das menores que há na cena, esforça-se, devido a sua pequena estatura, para ver o que ocorre na rua. Outra maior por detrás de uma máscara de adulto observa o que se passa (Figura 1).

Trata-se de uma pequena cena no canto superior esquerdo do quadro “brincadeiras de crianças” de Pedro Bruegel (1560). A cena passa quase despercebida no conjunto, quase “escapa” do quadro. Porém, se perde importância por não ter um destaque de posição, não deixa de ter especial relevância uma vez que, como nota Edward Snow, está na altura do observador da obra.¹ Os dois pequenos personagens estão na linha de horizonte do quadro e têm quase a mesma perspectiva de visão que nós temos da atividade das crianças.

Como argumenta o mesmo autor, Bruegel parece sugerir que há duas formas de se contemplar sua obra, semelhantes às das duas crianças observadoras “one encourages us to regard appearances as innocent, the other to consider what is hidden beneath them.”²

¹ SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games*, p. 13.

² *Idem*, *Ibid*, p. 14.

Figura 2- Brincadeiras de Crianças

Pedro Bruegel, 1565-67- óleo sobre madeira (111 X 160 cm)

Kunsthistorisches Museum, Vienna.

A imagem dessas duas crianças parece figurar na pintura o aviso de Dante nos versos da Divina Comédia: "O Voí ch'avete l'intelletti sani mirate la dottrina che s'asconde sotto il velame delli versi strani" ³

O "intelecto são", ou adulto com olhos agudos, vê por trás do véu das formas e cores do quadro, o intelecto infantil simplesmente se recreia com o óbvio.

Ambas visões refletem exatamente a crítica à pintura de Bruegel ao longo dos anos. A crítica mais recorrente tenta considerá-lo como um "*cataloguer of the contemporary customs, or as a moralist whose images possess intellectual content only insofar as they illustrate proverbs or ethical common places*". Não faltam pois livros que pintam Bruegel como um genial, mas sincero catalogador da realidade popular de seu século, como precursor de uma pintura socialmente engajada que busca através de sua obra apenas uma crítica moral e social do século em que viveu. Críticos que o enxergam como o "Peasant Bruegel" como descrito por seu primeiro biógrafo.

O também pintor Carel van Mander, que escreveu pequenas biografias de diversos pintores flamengos, e foi o primeiro a escrever sobre Pedro Bruegel, diz que Bruegel foi escolhido entre os camponeses para ser "*the delineator of peasants*".⁴ Tal ideia foi propagada e repetida pela crítica. Essa é a visão, com as devidas nuances, de autores como Grossmann's, e Stridbeck, K.C Lindsay, B. Huppé, Robert L. Delevoy.

Outros ainda vão além na inocência, destituindo Bruegel até mesmo dessa crítica material à sua sociedade. Tal é o caso de Roger Fry que vê no pintor flamengo "*an illustrator rather than an artist*".⁵ Bruegel nessa ótica resume-se em um despretensioso catalogador.

Alguns com o olhar mais acurado enxergam em Bruegel a crítica política.

³ "O vós que tendes o intelecto sadio, olhai a doutrina que se esconde por trás dos versos estranhos". (In. IX, 61-63)

⁴ ZAGORIN, Perez, Looking for Pieter Bruegel p. 73.

⁵ FRY, Roger. Apud: Bertram, Anthony, *Pieter Bruegel the Elder*. p. 3

“In the search for Bruegel's thought, a number of Bruegel scholars have also attempted to show that his art contains patriotic political allusions expressing opposition to the Spanish regime in the Netherlands. Francastel maintained, for instance, that Bruegel's was ‘une oeuvre d’opposition’ which needs to be deciphered and whose lessons had to be hidden for political reasons.”⁶

Há aqueles que vão além, que veem por trás do catalogador, do crítico moral e político, o crítico metafísico. Esses procuram, não sem dificuldade, tirar a máscara que encobre suas obras.⁷

Obviamente tais críticos não são concordes na análise que fazem do pintor flamengo. E como poderiam ser diante de obras tão densas e complexas feitas por um artista do qual mal se conhece a biografia? Mas em um ponto todos esses são concordes: no fato de procurarem por trás das simples imagens de camponeses, da crítica social e política, uma visão filosófico-metafísica.

Dessa forma, diante de um quadro de Bruegel, como sugere Edward Snow, temos dois caminhos a seguir, como a criança, contemplar as aparências ou como o adulto enxergar além delas.

O famoso geógrafo Abraham Ortelius, amigo de Bruegel afirma algo no mesmo sentido:

(Bruegel) “*painted many things that cannot be painted (Multa pinxit, hic Brugelius, quae pingi non possunt), as Pliny said of Apelles, "and that in all of his works" more is always understood than is painted (Intellegitur plus semper quam pingitur], as Pliny said about Timanthes" (...).*⁸

Haveria algo mais a ser entendido por detrás das figuras das obras de Bruegel que vai além da obviedade de suas imagens. A frase de Ortelius é reforçada pela análise dos quadros de Bruegel feita por autores como Tolnay, Francis Gibson, Edward Snow, Arnold Hauser, Daniel Arrasse, etc. Desse modo, ainda que não se tenha chegado a um consenso quanto à linha de pensamento bruegeliana, ainda que a crítica moderna se alterne em enquadrá-lo como:

⁶ FRANCASTEL, *Bruegel*, p. 27, 28. *Apud* Zagorin.p. 79

⁷ É o caso M. Francis Gibson, Arnold Hauser, Rose-Marie Hagen, Edward Snow, o próprio Francastel, Tolnay e outros.

⁸ PLÍNIO, *Natural History*, xxxv. 50, 74, *Apud*: Zagorin, *op. cit.* p. 83

materialista, gnóstico, renascentista, maneirista, racionalista, alquimista, católico moralista e herege, tais obras modernas nos levam, sem muita dúvida, a concluir que Bruegel procurou pintar algo de filosofia em suas obras.

Nossa análise nesse trabalho procura justamente colocar um pouco mais de luz na pintura de Bruegel. E como o fazer? Como descobrir, sem se perder em falsas suposições e imaginações, alguma indicação de seu pensamento. Tal tarefa não é possível sem a análise atenta e detalhada do conjunto de sua obra.

Bruegel criou através de seus quadros todo um léxico de simbologia que só pode entendido seguindo as pistas de repetições pictóricas que faz ao longo da totalidade de sua obra. Edward Snow o chama de “*A thinker in images*.”⁹ De grande utilidade também para entender o conjunto é buscar as alusões que o pintor faz a outras pinturas. Dessa forma, particularmente elucidativo em Bruegel é descobrir a conexão existente entre sua obra e a de um outro pintor, também flamengo, que é consensualmente apontado pela crítica como fonte de inspiração brugeliana. Trata-se de Hieronymus Bosch (1450?-1516).

O estudo de Bosch clarifica em muito a obra de Bruegel. Comparando os dois autores que pintam utilizando os mesmos símbolos em diferentes situações, é possível fazer diversas conexões de significados. Bosch criou uma linguagem usando símbolos tradicionais medievais combinados com referências mitológicas, essa linguagem parece ter sido adotada e desenvolvida por Bruegel.

A relação entre a obra de Bosch e Bruegel não é nada nova. Seu primeiro biógrafo já o chama de Bosch II, o que se repete em quase toda a crítica posterior. Ludovico Guicciardini's escreve em 1567 a respeito de Bruegel “*imitator of Jerome Bosch's Science and fantasy: for which he has earned the nick-name of Jerome Bosch the Second*.”¹⁰

Alguns quadros de Bosch foram até, por algum tempo, atribuídos a Bruegel. A semelhança entre os dois flamengos é óbvia em muitas obras.

⁹ Edward Snow, *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games* (New York, 1997) – 13-32.

¹⁰ GUICCIARDINI, Ludovico, *The Description of the Low Countries and the Provinces Thereof*. London, Thomas Chard, 1593- Apud CARNAC, *Peter Bruegel and Esoteric Tradition*. P. 9.

Podemos vê-la manifestamente expressa nos quadros de Bruegel “A Queda dos anjos rebeldes”, no “Triunfo da Morte”, na “Margarida Louca” assim como desvelada na maioria de suas gravuras.

Entretanto, mais do que características de estilo e pintura, mais do que figuras comuns, essa semelhança existente entre os dois comporta alguns traços muito específicos e ocorrências pontuais. Nesse trabalho procuraremos precisar justamente dois aspectos dessa influência. Primeiramente a questão do anticlericalismo presente nas obras de ambos. E, em segundo lugar, a relação entre duas obras específicas dos pintores, “Carro de Feno” de Bosch e “Procissão ao Calvário” de Bruegel onde a influência de Bosch em Bruegel se mostra de forma muito bem desenhada, porém velada.

Essas obras parecem-nos particularmente elucidativas pois nelas a conexão entre os dois pintores flamengos encontra-se veladamente exposta.

A semelhança existente entre as obras faz com que a “Procissão ao Calvário” seja não só mais uma das obras de Pedro Bruegel com influência de Bosch, mas quase uma paráfrase de seu “Carro de Feno”. A obra mencionada de Bruegel comporta uma ampla e precisa alusão ao “Carro de Feno”, o que nos parece relevante para clarificar o pensamento de Bruegel, homem de curta e desconhecida biografia.

Essa “intertextualidade pictórica”, se assim podemos chamar, aponta também para uma semelhança de significações das duas obras de que procuraremos indicar alguns traços.

O intuito desse estudo é também compreender através dessa influência um pouco mais da obra e do pensamento de Bruegel.

Ambos viveram em período politicamente e religiosamente conturbado e, apesar de serem tidos até época recente por alguns especialistas como sinceros católicos, (para alguns sinceros mas perturbados católicos) suas imagens depõem contra sua devoção.

Com uma linguagem simbólica comum construída por suas figuras, Bruegel ecoa com certa amplificação as críticas contra a Igreja presentes em Bosch.

Desse modo, ainda que a compreensão de ambos os pintores seja extremamente difícil, o anticlericalismo nos parece um destes traços comuns às obras.

Panofsky, quando se refere à compreensão da obra de Bosch, ao sentido dos seus “*nightmares and daydreams*” comenta “*We have bored a few holes through the door of the locked room; but somehow we do not seem to have discovered the key.*”¹¹

O mesmo historiador da arte termina seu trabalho “Early Netherlandish Painting” imediatamente antes de H. Bosch, sem tratar do importante pintor. A respeito dele, de uma possível “decodificação” de sua obra, parafraseando Adelphus Muelich¹² diz apenas, “*This, too high for my wit. I prefer to omit. (Das gar hoch zu verston/Ist hie vss gelon.)*”¹³

De mesma forma estamos todos escusados, estendendo a paráfrase a Bruegel, bem longe da apresentação de qualquer sistema que enquadre suas pinturas, o objetivo desse trabalho é talvez fazer mais um pequeno furo na porta fechada ou mesmo alargar algum já feito.

¹¹ PANOFSKY, E. *Early Netherlandish Painting*, p. 357.

¹² Tradutor de *De vita triplici*, Marcílio Ficino.

¹³ PANOFSKY, E. *Early Netherlandish Painting*, p. 358.

2. BOSCH E BRUEGEL - REFORMA E INQUISIÇÃO NA HOLANDA

2. 1. HIERONYMUS BOSCH

Bosch nasceu entre 1450 e 1460, viveu na cidade de Hertogenbosch da qual tirou seu nome. Era uma das maiores cidades do ducado de Brabante no que é hoje a Holanda, uma cidade comercial, centro de um polo agrícola e, no período, a segunda maior cidade dos Países-Baixos depois de Utrecht, famosa pela arte de seus órgãos e sinos.

A respeito da biografia de Bosch pouco se conhece. Seu pai Antonius van Aken era pintor e com mais dois tios e dois irmãos de mesma profissão trabalhava na loja da família Aken, que Bosch herdou após a morte do pai em 1482. Segundo os registros encontrados na cidade, cerca de um ano antes, em 1481, Bosch se casara com Aleit Goyarts van den Meervenne de família abastada, não há registros de que tenham tido filhos. A propriedade paterna e o casamento deram a Bosch uma estabilidade financeira que permitiu que se dedicasse à pintura.

Sabe-se também que Bosch, como seu pai, pertenceu à irmandade religiosa de Nossa Senhora, fato que não destoava da religiosidade intensamente presente na região. Entre 1486 e 1487 seu nome aparece pela primeira vez presente na lista de membros da Irmandade de Nossa Senhora. Dessa forma, como era comum, especialmente entre os artistas, Bosch pertenceu à grande irmandade que contava com membros de toda Vésfalia e Holanda. “Indeed, by 1526, just ten years after Bosch’s death, one out of every nineteen persons in Hertogenbosch belongs to a religious order, a much higher proportion than can be found in other Netherlandish cities at that time” ¹⁴

¹⁴BOSING, Walter, *Complete Paintings of Bosch*, p. 11.

O fato é indicado por alguns historiadores como prova de seu catolicismo; porém, diante do costume comum, talvez mais curioso seria se Bosch não tivesse pertencido a nenhuma irmandade, particularmente sendo homem de artes, já que a arte orbitava ainda nesse período em torno da liturgia e a associação de artistas às irmandades era forma de organizar o culto dos patronos destas.

As escassas referências a Bosch nos registros da irmandade de Nossa Senhora são praticamente a única fonte que temos de sua biografia. Foi encarregado de desenhos para o projeto de um vitral (1493-94), um crucifixo (1511-12) e o candelabro (1512-13).¹⁵

A cidade de Hertogenbosch era cercada de abadias e conventos. A religião era algo extremamente presente na vida cotidiana das pessoas, nas festas e especialmente na arte. A arte servia como um espelho onde se reverenciava a Deus. Mas as mudanças já se aproximavam, o período em que viveu Hieronymus Bosch será cheio de novas ideias e convulsões. Foi sem dúvida um período de rupturas e transições. O fim da Idade Média e o alvorecer do Renascimento trouxe consigo uma série de questionamentos e mudanças que atingiram as cidades flamengas com particular intensidade.

Bosch saberá retratar essas perturbações em sua arte. Quando iniciou seu ofício de pintor, os mestres de Bruges, Ghent, Louvain, Haarlem e Delft pintavam ainda de acordo com os modelos estabelecidos por Jan van Eyck, onde transpareciam os princípios religiosos de glorificação de Deus. Segundo Tornay, Hieronymus Bosch será um dos primeiros a romper a tradição.

“The paintings of these masters were imbued with the solemnity of divine service and so inspired the faithful to humble devotion and mystic exaltation of the soul. The viewer is raised into a higher sphere where the language of the feelings is conventional and finds no word with to attain self-knowledge and the conscious experience of the real world. Hieronymus Bosch was the first to break through this noble convention; his pictures are directed to the intellect and help the viewer to form an

¹⁵ BOSING, *op. cit.* p. 14.

*independent opinion of mankind and the reality of things. With Bosch art begins to shake off the tutelage of the Church”.*¹⁶

O ano em que morreu, um ano antes da publicação das 95 teses de Lutero, é emblemático como expressão dessas mudanças. Morreu arruinado financeiramente sendo sepultado em túmulo de mendigo pelos seus confrades de irmandade em agosto de 1516.

2.2. PEDRO BRUEGEL

Perto dali, com alguns anos de diferença, nasceria Pedro Bruegel, com biografia igualmente pouco conhecida que daria, de certa forma, continuidade à obra e aos pensamentos de Bosch.

Pedro Bruegel divide incertezas, não só na consideração de suas obras, mas também a respeito do tempo de seu nascimento; entre 1525-1530 e do lugar; quer em Breugel na Holanda, quer em Breda, ou ainda em Bree na atual Bélgica. Como Bosch, não deixou cartas nem escritos, nem sabemos ao certo o que estudou. Em 1551 encontramos o primeiro registro em documentos oficiais dos quatro existentes a respeito de sua vida, onde é tido como mestre na Guilda de Pintores S. João de Luca de Antuérpia. Nesse período faz uma viagem para a Itália, viagem de que também pouco se sabe e retorna em seguida para Antuérpia onde passa a trabalhar para o conhecido editor e entalhador Hieronymus Cock.

Em 1563 encontramos um segundo registro oficial a respeito do pintor, pelo qual se sabe que ele se casa com Maryken Coeck, filha do pintor e impressor Pedro Coeck van Aelst, um dos mestres de Bruegel. Morreu em 1569, em Bruxelas, com cerca de 44 anos quando seu filho Jan Bruegel, o segundo mais célebre da família, tinha apenas 1 ano. Morreu deixando como herança apenas

¹⁶ TOLNAY, Charles de. *Hieronymus Bosch*, p. 10.

mais umas duas referências históricas a sua pessoa, dezenas de gravuras e quadros e nenhuma linha de seu pensamento. Porém, apesar da dificuldade de se conhecerem suas ideias, suas amizades nos mostram algumas de suas influências.

A maior parte de sua vida de pintor, Bruegel viveu em Antuérpia, a maior cidade do Condado de Flandres. Com seu grande porto situado no rio Escalpa, Antuérpia era o maior polo comercial da região. Tinha cerca de 100.000 habitantes, enquanto Londres somente 40.000.¹⁷ O Condado de Flandres e seu vizinho Brabante, regiões onde viveram os dois pintores, pela proximidade com o porto, eram zonas de grande comércio no final da Idade Média e início do Renascimento que sempre atraíram um grande número de forasteiros. Uma terra que acolhia a todos.

Dentre os forasteiros que vieram para as terras flamengas, se encontram muitos judeus expulsos da Península Ibérica pelos reis católicos em 1492. Com o surgimento das seitas protestantes e sua posterior perseguição pela inquisição, também numerosos protestantes procuraram abrigo nas terras flamengas.¹⁸ O fato de ser a Holanda uma região de força comercial estimulou que se estabelecessem aí judeus e futuramente cristãos-novos perseguidos. A Inquisição, que tinha mais força na Espanha, tardou um pouco em ganhar força na Holanda, o que fez com que os Países Baixos se convertessem no destino preferido de protestantes e judeus e dissidentes em rota de fuga. As guerras de religião na Alemanha também provocaram um grande afluxo de anabatistas para as terras baixas.

Dessa forma podemos imaginar que a elite intelectual da região não se distinguia pela ortodoxia. Muito aquém disso, estará aberta às novas ideias que chegam com o Renascimento. A região, que era ponto final das rotas de comércio vindas do oriente, foi o lugar de início de diversos movimentos heterodoxos. Junto com as sedas e especiarias orientais, os comerciantes

¹⁷ GIBSON, F. M. , *op. cit* p. 28.

¹⁸ Em 1520 já havia versões flamengas dos escritos de Lutero na região. GIBSON, F. M. *op. cit.* p. 28.

traziam para as terras flamengas uma bagagem filosófica estranha ao catolicismo, que, ao entrar em contato com esse meio repleto de judeus e protestantes fugitivos, encontra um solo profícuo para crescer.

Bruegel pertenceu a essa elite intelectual da Holanda e, apesar de não nos ter deixado nada escrito que dê indicação de seu pensamento filosófico, suas amizades nos dão algumas pistas.

“The writers, artists and religious thinkers whose names are linked with Bruegel were men of the humanist movement who, inwardly at least, rejected the politics and dogmatic rigidities of conventional religion in favour of a search for such philosophical and mystical truths as can be approached through methods of contemplative spirituality. Like the gnostics before them they cultivated the art of complete inner freedom from conventions and preconceptions.”¹⁹

Bruegel era amigo de Abraham Ortelius, pintor e o maior geógrafo e cosmógrafo de sua época. Ortelius em 1575 foi designado geógrafo oficial do católico Felipe II, embora fosse conhecido por suas posições heterodoxas.

*“Ortelius was deeply influenced by Sebastian Franck (1499-1542), a one-time Catholic priest, then a Lutheran pastor who later became an, independent and highly influential spiritual teacher. He stressed, the longing for oneness with God [who was] so frequently impeded by doctrines and church obligations ... [He] was an enemy of all religious division between believers”*²⁰

Sebastian Frank também defendia a invisibilidade da Igreja, ou seja, a Igreja somente como entidade Espiritual.

*“I am fully convinced that, after the death of the apostles, the external Church of Christ, with its gifts and sacraments, vanished from the earth and withdrew into heaven, and is now hidden in spirit and in truth, and for these past fourteen hundred years there has existed no true external church no officious sacraments.”*²¹

¹⁹ TEMPLE, Edward . *Pieter Bruegel and the esoteric tradition*, p. 207.

²⁰ *Idem* , *Ibid.* p. 210.

²¹ „Letter to Campanus” Schellhorn’s *Amoenitatis Literariae*, (1729), xi. pp. 59-611. *Apud* TEMPLE, Edward. *op. cit.* p. 214

Além de Ortelius, o círculo de humanistas que Bruegel provavelmente frequentava tinha, entre outros, o editor Tacitos, que era neoestoico, também Benito Arias Montano, hebraísta e capelão de Felipe II e o francês Christophe Plantin, o mais importante editor da Holanda, que provavelmente era figura central no grupo. Plantin, era conhecido como adepto da seita “Família do Livre Amor” e tinha laços estreitos com o fundador da seita o mercador Hendrik Niclaes. Plantin foi responsável pela publicação de várias obras de Niclaes. Em 1562 foi indiciado por seu envolvimento com Hendrik Niclaes e Jansen Barrefelt, tendo que fugir de Antuérpia.²² No mesmo círculo de amizades estava também o escritor e impressor Dirck Coornhert (1522-90) amigo colaborador e discípulo de Sebastian Frank, com os demais “*described as religious libertines whose unorthodox opinions Bruegel shared.*”²³

A ligação desses nomes com Bruegel se fortalece pelo fato de que várias de suas gravuras foram feitas para que esses impressores as publicassem; em algumas delas, os nomes de Bruegel e dos impressores aparecem juntos ou trocados.²⁴

Tolnay sugere que Bruegel teria pertencido à seita “Família (ou Casa) do Livre Amor” juntamente com outros do grupo e salienta a influência platônica de Bruegel.²⁵ Pierre Francastel, apesar de minimizar a influência platônica do pintor, também sugere que Bruegel tenha pertencido a grupos heréticos de seu tempo juntamente com Ortelius.²⁶

Particularmente nos parece que faltam elementos documentais para identificar a participação de Bruegel nesta ou naquela seita, porém não podemos negar que suas amizades nos sugerem fortes influências herterodoxas.

Se suas amizades nos levam a suspeitar de sua ortodoxia, não menores suspeitas temos em relação à sua atitude no leito de morte. Como nos conta seu

²² TEMPLE, Edward. *op. cit.*, p. 225.

²³ ZAGORIN, Perez. *op. cit.*, p. 77

²⁴ TEMPLE, Edward. *op. cit.*, p. 217

²⁵ ZAGORIN, Perez. *op. cit.*, p. 76.

²⁶ *Idem. Ibid.* p. 78

primeiro biógrafo, Carel van Mander, pouco antes de morrer, Bruegel instruiu sua esposa para que queimasse algumas de suas obras que, segundo ele, “*eram muito provocativas e cheias de escárnio...*”.²⁷ A atitude de Bruegel não se justifica por falta de apreço a seus quadros, como explica seu biógrafo, tinha antes o intuito de preservar sua família de perseguições religiosas. Tanto mais que seu protetor, o todo poderoso ministro do rei Felipe II, Cardeal Granvelle, estava morto e a perseguição crescia.

2.3. REFORMA E INQUISIÇÃO NA HOLANDA

O protestantismo se espalhou com rapidez pela Holanda. Em 1520, os escritos de Lutero e sua tradução da Bíblia eram impressas clandestinamente em Antuérpia.²⁸ No governo de Margarida de Parma vemo-lo difundido por diversas cidades como Gantes, Louvain, Bruges, Namur, Bruxelas e Amberes, cidade que foi o primeiro foco de protestantismo entre os eremitas de Santo Agostinho. O ano 1520 foi também ano de um édito do imperador Carlos V que proíbe a publicação de livros protestantes e condena os já existentes a serem queimados. Antes mesmo de 1522, ainda na infância de Bruegel, o imperador procurou introduzir na Holanda um tribunal semelhante à Inquisição Espanhola, sem ter entretanto muito sucesso. Alguns eremitas de Amberes foram queimados, seu superior, que se retratou da heresia foi preso.²⁹

No governo do papa Clemente VII os tribunais da Inquisição na Holanda se multiplicaram. Em 1521 o Édito de Worms se estende naturalmente também às terras flamengas do Império. Em 1529 um novo édito reforça as proibições condenando protestantes à confiscação de bens e fogueira.

²⁷ HAGEN, R. Marie. *Bruegel*, p. 11

²⁸ GIBSON, M. F, *op. cit.* p. 28.

²⁹ LLORCA, Bernardino. *Historia de la Iglesia Católica, Edad Nueva*, p. 755.

As condenações se endurecem, mas cresce também o número de protestantes. A partir de 1535 formam-se nos Países-Baixos um numeroso grupo de anabatistas. A comunidade de Amberes parece ter contado por volta de 1566 com um grupo de cerca de 2 mil membros.³⁰

Em Brabante o analfabeto Loy Prustyreck defendia ideias maniqueístas com influência anabatista e muito próximo das ideias dos Irmãos do Livre-Espírito. Muitos anabatistas dos Países-Baixos, entretanto, seguiram para Turíngia para defender seus irmãos seguidores de Thomas Münster. Depois da derrota do anabatismo, em Frankenhausem, em 1525, os anabatistas partem para o Reno e para os Países Baixos ainda com maior número. A concentração de anabatistas pode ser vista no fato de que dos 877 mortos que se mencionam nas atas dos martiriologios protestantes nas terras dos Países Baixos, 617 eram anabatistas³¹. Por esse período, Carlos V decreta pena de morte a todos anabatistas que continuassem em seus erros. Mas sem maior pressão, durante o governo de Margarida de Parma, e com a convivência simpática da nobreza local, o número de adeptos só sobe.

Nos últimos anos da vida de Bruegel os conflitos entre protestantes e católicos estavam em seu auge.

Em 1566, Flandres tinha uma grande zona comercial dedicada à produção de tecidos. Os tecidos fabricados em Flandres eram mais leves e baratos que nos outros centros de manufatura.³²

A área atraiu muitos trabalhadores e a população dessas cidades cresceu enormemente com enriquecimento dos pequenos comerciantes.

O número de calvinistas cresceu durante esse período, principalmente entre os comerciantes. Dos 68 protestantes perseguidos em Antuérpia entre 1560-1566, metade era de artesãos, e um terço de artistas, escritores e

³⁰ *Idem Ibid*, p. 756.

³¹ *Idem ibid*, p. 756.

³² ARNADE, P. Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots in The Political Culture of Dutchelands., p. 95.

professores. Fato que mostra como, além dos comerciantes, a elite intelectual de Antuérpia também estava envolvida com os movimentos heterodoxos.

O número de calvinistas cresceu a tal ponto que em 1561 o inquisidor geral de Flandres escreveria que um combate a heresia provocaria “*a terrible bloodbath that would result in the depopulation of the entire castellany*.”³³

Seguindo os pensamentos de Calvino, que dizia haver no Antigo Testamento proibição divina contra a fabricação de quaisquer imagens, diversos calvinistas iniciaram um movimento de ataque às Igrejas e destruição das imagens. Esse movimento iconoclasta caminhou pela Europa partindo de Zurich em 1523 e atingindo os Países-Baixos em 1566. Nos Países-Baixos, devido à conivência de algumas autoridades pertencentes à nobreza local, o movimento foi extremamente furioso, sendo chamado na língua local de *beeldenstorm*, tempestade de estátuas.

O primeiro conflito ocorreu em 10 de agosto de 1566, dia de S. Lourenço. Liderados pelo ministro calvinista Sebastian Matte os protestantes atacaram a capela do santo em Steenvoorde. A partir daí a onda de iconoclastia espalhou-se, fugindo do controle da governante Margarida de Parma.

Relatos pedidos em 1568 pelo Duque de Alba mostram que a destruição foi ampla. Nas sete castelânicas em que estava dividida Flandres houve ataques violentos.

Apesar de apenas se declararem contra o uso de imagens, os ataques não se restringiram a elas, hóstias consagradas, vestimentas litúrgicas, livros, cálices, pias batismais, tudo foi atacado. Iniciou-se na verdade uma guerra contra o que chamavam de “papismo”.

(O ataque de 13 de agosto ao claustro de Bailleul) “*was particularly vehement; men armed with arquebusiers, hammers, and knives cast down all painted and sculpted images, Saint Anthony included, broke crosses, tore up priestly vestments, and stomped communion wafers beneath their feet*.”³⁴

³³ TITELMANS, P. letter, set. 4, 1561, *Apud* ARNADE, *Op. Cit.* p 96.

³⁴ ARNADE, op. cit. p. 103.

Apenas uma semana depois, em 20 de Agosto, a revolta já havia chegado à Antuérpia.

O padre inglês Nicolas Sander, descreve a destruição da igreja de Nossa Senhora de Antuérpia.

*“...these fresh followers of this new preaching threw down the graven (sculpted) and defaced the painted images, not only of Our Lady but of all others in the town. They tore the curtains, dashed in pieces the carved work of brass and stone, brake the altars, spoilt the clothes and corporeesses, wrested the irons, conveyed away or brake the chalices and vestiments, pulled up the brass of the gravestones, not sparing the glass and seats which were made about the pillars of the church for men to sit in. ... the Blessed Sacrament of the altar ... they trod under their feet and (horrible it is to say!) shed their stinking piss upon it ... these false bretheren burned and rent not only all kind of Church books, but, moreover, destroyed whole libraries of books of all sciences and tongues, yea the Holy Scriptures and the ancient fathers, and tore in pieces the maps and charts of the descriptions of countries.”*³⁵

Em 22 de Agosto em Ghent, principal cidade do leste de Flandres, foi atacada a catedral, 7 capelas, 25 mosteiros e conventos, 10 hospitais, além disso foram atacadas casas de padres e roubados mantimentos de casas comuns.

Centenas de altares foram profanados aos gritos de morte aos papistas.

*“They also ransacked cloisters for food, and when they eventually depleted all the stock, they demanded that the Franciscans fetch them more bread, crying ‘We have pillaged hard an now we must eat.’”*³⁶

Jogavam bola com o cibório, cortavam os narizes e orelhas das estátuas, enforcaram-nas e praticavam todo o tipo de profanação que a imaginação lhes inspirasse, queimando depois tudo, santos e capelas, em grandes fogueiras.

Após os ataques, Margarida de Parma escreveu alarmada à Felipe II pedindo ajuda, temendo que os rebelados pudessem vir atacar também autoridades oficiais. Denunciou ainda ao imperador a conivência da nobreza local, Orange, Egmont, Hornes e Hoogstraten que não se opuseram à rebelião.

³⁵ MIOLA, *Early modern Catholicism*, 58-59.

³⁶ ARNADE, *op. cit.*, p. 110.

Com o intuito de retomar o controle, Felipe II manda em 1567, para suas terras holandesas, o Duque de Alba. Felipe II procura intensificar ali a mesma política de repressão ao protestantismo e anabatismo de seu pai, Carlos V.

O comandante espanhol, Duque de Alba, já testado nas terras lombardas, chega em 1567 para ocupar o cargo de governador da Holanda no lugar de Margarida de Parma.³⁷ Alba havia sido mandado por Felipe II a Bruxelas para esmagar a rebelião e sufocar a heresia protestante. Comandando um exército de dez mil homens, Alba trazia alçada que lhe dava poderes ilimitados. O comandante espanhol adotou uma política muito mais agressiva que sua antecessora habsburga Margarida de Parma.

*“In the autumn of 1567 Alba instituted his “Inner Council”. The Council functioned as a board of the Inquisition, with Alba at its head. By that winter the bloodletting carried out in the name of the Council earned for this regime the epithet ‘the Reign of Blood’.”*³⁸

A instauração desse tribunal em Bruxelas era pejorativamente taxada pelos holandeses. Com o tribunal, Alba condenou à morte vários líderes revoltosos suspeitos de proteger a heresia, entre eles o conde Lamoral de Egmont e o popular e poderoso conde Hoorn, Felipe de Montmorency. Ambos foram acusados de traição por tentar proteger da inquisição os protestantes flamengos. Alba foi responsável por uma ampla perseguição aos oponentes do império, matando centenas deles. Como escreveu a Catarina de Médici *“It is better ruin a country while saving it for God and the King by means of war, than keep it intact through peace, for the benefit of the devil an heretics, his devotees.”*³⁹

As pinturas de Pedro Bruegel dão expressão a esses conflitos, particularmente sua obra “O massacre dos inocentes” (Figura 50). Nessa obra assistimos a uma crítica político-religiosa bem delineada. O que reforça o fato de

³⁷ FEBER, Stanley, *Pieter Bruegel and the Duke of Albe*, p. 208.

³⁸ *Idem Ibid*, p. 213.

³⁹ GIBSON, *op. cit*, p. 31.

que, apesar de oficialmente católico, Bruegel participava das ideias heréticas de seus amigos e não apoiava as atitudes do Duque de Alba.

Na obra “Procissão ao Calvário”, há semelhante crítica (ainda que lá não encontremos Alba, pois a obra é anterior à sua chegada). A obra trata da Crucificação de Cristo. Os soldados que conduzem Cristo ao suplício vestem túnicas vermelhas, como as dos soldados espanhóis (Figura 56).

Sem precisar de muito esforço interpretativo, Bruegel nos diz por suas pinturas que a Espanha massacra novamente, como Herodes, os inocentes com sua Inquisição e crucifica a Cristo na pessoa dos holandeses. Identificam-se assim, pelas obras de Bruegel, os perseguidos pela cruel Inquisição como inocentes e como o próprio Cristo.

Bruegel morreu em 5 de setembro de 1569, ano em que a resistência protestante na Holanda declarou rebelião aberta à Espanha e a exatos dois anos do estabelecimento do “Tribunal dos Tumultos” em Bruxelas pelo Duque de Alba.

Dessa forma, os últimos anos de Bruegel foram marcados por intensa perseguição religiosa, o que torna compreensível sua atitude no leito de morte.

3. A POLISSEMIA DAS IMAGENS COMO VÉU DO DISCURSO

Uma grande cabeça com um só olho boia quase naufragando em meio a um mar caótico, de sua boca sai uma língua de fogo e fumo. Em seu ouvido um homem grita. No litoral uma Igreja arde em chamas, um homem reza, monstros e demônios se divertem. Em cima da cabeça o peso de um peixe oco colabora com seu naufrágio. Da boca do grande peixe sai um arbusto seco com uma bandeira e nela, uma cruz.

“Cualesquiera que sean los avatares de la pintura, cualesquiera que sean el soporte o el marco, la cuestión que se plantea siempre es la misma: qué está pasando ahí?”⁴⁰

Trata-se de uma das muitas gravuras de Pedro Bruegel (1525?-1569), “*Tentação de S. Antão*”⁴¹. (Figura 43) Propositadamente caótica, instigantemente sem coerência, Bruegel subverte o sentido natural das coisas, brinca e debocha com seus monstros e homens desesperados. Seu objetivo? Ilustração? Entretenimento? Ostentação de técnica? Nas palavras de Arthur Klein, estudioso da arte gráfica de Bruegel, essa gravura “*in its drastic criticism of both Church and State, this may well be the most “outspoken” of Bruegel’s graphic Works.*”⁴²

É um exercício retórico do pintor, onde a falta de ordem, o disforme, o monstruoso servem de hipérbole que capta a atenção do observador para o discurso que jaz sob suas imagens. A imagem como forma de expressão de retórica parece ser um meio pouco eficaz para transmissão de críticas; porém, se ela não tem a mesma objetividade da escrita, apresenta algumas particularidades que dão maior conveniência à veiculação dessas, principalmente em períodos de conturbação política e religiosa. No branco e preto de sua gravura, as deformidades substituem as figuras de linguagem do

⁴⁰ BARTHES, R. *Lo Obvio e lo Obtuso: Imágenes, gestos e voces*. p. 181

⁴¹ Original no *Ashmolean Museum* de Oxford datado de 1556.

⁴² KLEIN, H. A. *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. p. 144.

discurso escrito que se expressa e se esconde em um eloquente ataque contra o Estado e a Igreja.

A retórica como arte de bem falar, de persuadir, de associar o argumento, que convence, ao ornamento, que inclina a sensibilidade do ouvinte, em um sentido mais estrito está ligada ao discurso escrito ou oral; mas, em um sentido mais amplo, associa-se também a toda forma de transmissão de conceitos.

No *Della Pittura* Alberti exemplifica essa associação entre pintura e eloquência quando “define o pintor a partir do modelo do orador.”⁴³ Alberti usa as categorias retóricas de Cícero para mostrar como o pintor, de forma análoga ao retórico, através da cor e dos gestos busca provocar um movimento no observador, assim como a oratória pretende convencer o ouvinte.

As formas pictóricas podem se constituir, pois, como veículos de um discurso, como formas de expressão de um significado que visa o convencimento ou a transmissão de ideias. Guardam para isso uma semelhança com a criação de verbos imaginativos gerados com a palavra. Santo Tomás de Aquino, utilizando-se de Aristóteles, explica a relação entre a ideia e o verbo.

Comentando a primeira frase do Filósofo depois do próêmio do *Periermeneias*: “*Portanto, as coisas na voz são símbolos das afecções na alma e as coisas escritas são símbolos das coisas na voz*”, Santo Tomás comenta o processo de transmissão do discurso. Discute em primeiro lugar por que Aristóteles diz “as coisas na voz” e não “a voz”. Como explica, faz assim porque não pretende analisar a voz, que é algo natural, mas o que há nela, ou seja, o nome o verbo e outras coisas que são construções artificiais do homem⁴⁴ que utilizam a voz. São a parte contida do todo. O nome e o verbo são como uma escultura na madeira e porque quer se referir à escultura (palavras) diz “o que há na madeira (na voz) ” e não “a madeira (a voz) ”.⁴⁵

⁴³ LICHTENSTEIN, J. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano. p. 200.

⁴⁴ Significam por instituição humana.

⁴⁵ AQUINO, T. *Expositio Peryermeneias*, lib. 1 l. 2 n. 4

Tratando da parte seguinte “das paixões⁴⁶ (afecções) que há na alma”, S. Tomás procura explicar que o termo ‘paixões’ não se refere ao que comumente se entende por paixões, ou seja, as afecções do apetite sensível (ira, alegria, etc.), mas às concepções do intelecto, às quais os nomes, verbos e outras orações significam, pois como diz,

“não pode ser que (as paixões) signifiquem imediatamente as coisas, como é evidente pelo próprio modo de significar, pois este nome ‘homem’ significa a natureza humana em uma abstração das coisas singulares, de onde não pode ser que signifique imediatamente um homem singular.”⁴⁷

S. Tomás prossegue explicando o trecho seguinte: “e as coisas escritas são símbolos das coisas na voz”. Comenta que o filósofo diz isso para fazer uma comparação, ele quer dizer que da mesma maneira que as coisas na voz são símbolos das afecções da alma, a escrita é símbolo, ou seja, é uma codificação do que é falado.

Depois de desmembrar a frase no comentário ao *Peri Hermeneias*, onde se preocupa somente com sua exata compreensão, S. Tomás amplia seu significado na *Suma Teológica*. Nessa obra, ao tratar do Verbo de Deus leva adiante as colocações de Aristóteles. A partir do mesmo conceito de voz significativa (ou seja *verbum*), expõe três espécies de “vozes”: O *Verbum* interior – que é a ideia interior da coisa; o *verbum* exterior – que é a palavra que exprime o conceito interior; o *verbum* imaginativo – que é a imagem formadora desta palavra (espécie de “planta arquitetônica” da palavra exterior).⁴⁸

Assim, pode-se formar um conceito de rosa (verbo interior), representar a palavra rosa na fantasia (verbo imaginativo) e proferir a voz de rosa (verbo exterior). Santo Tomás comenta que estas três palavras guardam entre si a relação que tem a obra de arte e o artista: primeiro o artista tem ideia do que será esculpido, depois faz uma representação genérica da escultura em sua imaginação e por último produz a escultura, que une a ideia à matéria.

⁴⁶ Tradução portuguesa mais próxima do termo latino *passionum*.

⁴⁷ AQUINO, T. *Expositio Periermeneias*, lib. 1 l. 2 n. 5

⁴⁸ AQUINO, T. *Summa Theologica*. I, q.34, a. 1, ad resp.

Essa mesma proporção que encontramos na fala entre verbo interior (conceito), verbo exterior (palavra) e verbo imaginativo (ideia na fantasia de outro) encontramos nas imagens. A transmissão do verbo interior de um sujeito para o verbo imaginativo de outro, que se dá pela palavra escrita ou voz significativa, pode ocorrer também por uma imagem. Dessa forma, se no lugar de pronunciar a palavra “homem” é representada sua figura pode-se transmitir um conceito e formar um *verbum* imaginativo.

É bem verdade porém, que essa transmissão não se dá da mesma forma, com a mesma precisão que se teria ao usar como “veículo” (verbo exterior) a palavra escrita ou oral. Isso decorre da própria natureza das imagens, em si ambígua.

*“toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido”.*⁴⁹

Ela tira a objetividade do discurso, pois se as próprias palavras carregam em si muitos sentidos, sendo passíveis de diferentes interpretações, a polissemia das imagens multiplica essas interpretações, possibilita a criação de diferentes verbos imaginativos a respeito de um mesmo verbo exterior. Nos distancia muito mais que o discurso escrito das intenções de seu autor.

Soma-se ainda o fato de que na linguagem oral podemos usar um termo em seu sentido universal, por exemplo, quando dizemos “todo homem é mortal”. Na imagem, por sua materialidade espacial, sempre se representa um ser particular, um homem particular com vários de seus acidentes. Somente com algum artifício de interpretação pode-se atribuir ao ser particular representado uma significação universal.

Além disso, a clareza retórica das imagens também é obstruída na temporalidade. Esses signos (verbos exteriores) carregados de múltiplas

⁴⁹ BARTHES, R. *Op., cit.*, p. 35.

interpretações aparecem todos ao mesmo tempo, sem uma sequência que permita a construção de um discurso.

*“Tanto na linguagem escrita, como na falada, os signos aparecem sequencialmente. Nas imagens, contudo, os signos estão presentes simultaneamente. Suas relações sintagmáticas são espaciais e não temporais.”*⁵⁰

Além disso nem todas as imagens são significativas, assim como nem todos os sons são palavras. Particularmente interessa porém observar que no renascimento, sem generalizações, as imagens são uma forma privilegiada de transmissão de pensamento. Essa constatação se faz pela observação das próprias obras (também pela leitura de sua crítica) bem como na leitura de alguns dos influenciadores do movimento.

Além do *Della Pitttura* de Alberti há outros escritos de renascentistas em que a associação entre a transmissão de ideias e a arte pictórica é forte. Em seu *De umbris idearum*, Giordano Bruno defende *“que para o conhecimento humano as ideias não podem ser representadas ou corporificadas senão através de uma forma pictórica.”*⁵¹ Ainda que Giordano, sob influência platônica, exagere e considere as ideias como algo transcendental e eterno, as imagens sensíveis são para ele forma de expressão.

*“Para uma tal maneira de pensar, a alegoria deixa de ser um mero ornamento externo, uma vestimenta casual, para se transformar em um veículo do próprio pensamento.”*⁵²

O Renascimento busca arquétipos, alegorias para dar expressão à sua filosofia. Misturará para isso mitologia e temas bíblicos, cria personagens, pinta símbolos que conferem significado a sua nova mitologia.

⁵⁰ PENN, G., Análise Semiótica de imagens paradas. *Apud*: BAUER G.; GASKELL M., *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som*. p. 322.

⁵¹ CASSIRER, E. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. p. 125.

⁵² *Idem, Ibid*, p. 125

Como afirma Cassirer “*Um traço fundamental da filosofia do Renascimento é o fato de ela não se contentar com a expressão abstrata desses pensamentos, mas de buscar para ele uma expressão pictórica e simbólica.*”⁵³

Dessa forma, a expressão de ideias por meio das artes plásticas no Renascimento não é algo ocasional, mas intencional. Não se afirma entretanto que toda obra renascentista endosse um discurso filosófico, apenas se pretende não negar que ele possa ocasionalmente existir em algumas obras. Cassirer exemplificando com uma imagem de Johannes von Saaz afirma que a alegoria funciona como um véu através do qual se distingue com clareza o pensamento do autor, o que ocorre com frequência no renascimento.

Devido ao carácter ambíguo das imagens, R. Barthes comenta que frequentemente, particularmente na propaganda, a imagem está associada a uma mensagem linguística que contribui e serve como ancoragem ou complemento da leitura da mesma⁵⁴ Isso é o que ocorre também em algumas das gravuras de Bruegel, onde (diferentemente do que ocorre em suas pinturas, em que normalmente não há elemento escrito que possa nos guiar na identificação dos signos da imagem) além da arte gráfica há, muitas vezes, alguma frase que ilumina o sentido geral da imagem.

Porém, mesmo com alguma inscrição, a leitura de uma obra de Bruegel é algo muito árduo. A frase sob a gravura elege um só sentido a esclarecer, normalmente o mais geral e óbvio. O resto de seu discurso (se existente) esconde-se nas entrelinhas dos diversos personagens e elementos pictóricos. Tratando-se de Hieronymus Bosch a dificuldade é maior, devido à ausência quase que total de elemento escrito.

A ambiguidade e falta de sequência das diversas imagens parecem ser obstáculo definitivo a qualquer esforço interpretativo de ambos os pintores. Todavia, tal dificuldade é atenuada pela análise do conjunto de suas obras. É através dela que se pode verificar a repetição de certas imagens em diferentes

⁵³ *Idem, ibid*, p. 155.

⁵⁴ BARTHES, R., *Op. cit*, p. 139.

contextos, formando uma espécie de léxico pictórico. Isso porque *“un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se le podría reconocer, y el reconocimiento es lo que fundamenta al signo.”*⁵⁵

Como o “Ptolomeu” circundado pelo cartuxo na Pedra de Roseta, as repetições em suas diversas pinturas nos dão a possibilidade de vislumbrar algum significado.

Juntamente com a análise dos signos e das inscrições, outra ferramenta importante para uma interpretação retórica das imagens é a consideração do meio histórico em que viveram e de suas biografias (ainda que dessa última Bosch e Bruegel só tenham nos deixado um conhecimento esparso).

Relevante também torna-se considerar as influências de outros pintores em suas obras, particularmente os reflexos de Bosch em Bruegel.

Embora com essas ferramentas possamos nos aproximar de uma significação, a leitura de seus discursos, se é que buscaram constituir um, não nos é acessível. Em suas imagens visualizamos apenas algumas “letras”, “palavras” ou “frases” repetidas.

Entretanto, essa mesma falta de clareza própria da retórica da pintura que é obstáculo para a expressão de um conteúdo, serve às suas artes. A ambiguidade da imagem permite aos pintores velarem sua mensagem em tempos de perseguição e, ao mesmo tempo, incita o observador instruído a desvelá-la. Funciona como o véu que vela, mas também revela.

Assim a pintura, melhor que o discurso, torna-se um lugar conveniente para a expressão de críticas que seriam reprimidas em épocas de perseguição. O labirinto polissêmico da imagem serve de refúgio para ideias que seriam combatidas pela Espanha Católica em época de inquisição na Holanda. Serve também, essa mesma imagem, como veículo de transmissão de um novo conhecimento àqueles que sabem escapar do labirinto de signos. Torna-se o quadro um conveniente veículo filosófico.

⁵⁵ *Idem Ibid*, p. 306.

Em 1578 o pintor Italiano Veronese foi chamado a dar explicações acerca de *“his manner of representing sacred scenes, and the profane additions he ventured to introduce into the same.”*⁵⁶ Foi acusado de introduzir um cachorro e bêbados em uma Santa Ceia. No interrogatório, o pintor se fez de desentendido e surpreso. Foi condenado somente a reparar a próprio custo a obra colocando os intrusos e o cachorro na rua, para fora da casa de Simão.

Processos contra pinturas foram raros e, como no caso de Veronese, quando ocorrem têm evidência material condenatória insuficiente. Dessa forma, mais do que pela poesia, como fizeram por exemplo Dante e outros do *Dolce Stil Novo*, a pintura é, em tempo de tempestade, um bom escudo e uma arma.

Tempo de tempestade foi propriamente o que viveram Bosch e particularmente Bruegel na Holanda do século XVI.

Dessa forma a pintura dará possibilidade aos artistas de expressarem suas críticas e ideias sem maiores comprometimentos, sem declarações escritas que os poderiam comprometer. Será meio de ocultamento e divulgação de pensamento sem a objetividade do discurso escrito.

*“In the centuries closer to Michelangelo’s own, poetry was condemned because it could undermine a correct understanding of dogma, in part because it directly appealed to the senses without control of reason, in part because the ‘poetic veil’ ‘make white appear black and black appear white’”*⁵⁷

Comparativamente à poesia e ao romance que muitas vezes também serão veículos de ideias heterodoxas, a pintura possui ainda expressão mais branda, pois enquanto estes dois utilizam-se de metáforas e figuras de linguagem para velar suas intenções a própria figura é a matéria de expressão de Bosch e Bruegel.

Porém apesar dessa possibilidade de ocultamento, muitas vezes é nítido o significado de sua interpretação. A capacidade de expressão de suas ideias

⁵⁶ Veronese and the Inquisition. *Watson's Art Journal*, Vol. 8, No. 17 (Feb. 15, 1868), pp. 233-234.

⁵⁷ BARNES, *op. cit.* p. 64.

caminha lado a lado com a capacidade de ocultamento, se assim não o fosse o autor não seria bem sucedido em sua arte, aí está sua maestria em despertar o observador e calar o censor.

Prova de que a interpretação é por vezes assaz transparente é o já mencionado fato de Bruegel ter mandado queimar algumas de suas obras no leito de morte.

A gravura de Bruegel a que nos referimos acima, *Tentação de Santo Antônio*, é um exemplo disso, nela o anticlericalismo, apesar de envolto na polissemia das imagens, transpira com tal nitidez a ponto de ser assinalada como uma das obras mais anticlericais de Bruegel. Posteriormente retornaremos à mesma gravura para uma compreensão mais abrangente desse anticlericalismo que na figura se reflete também em um ataque ao Estado.

4. O “CARRO DE FENO” DE H. BOSCH

Com o propósito de uma melhor compreensão da obra o “Carro de Feno” de Bosch, peça fundamental para nosso trabalho, se faz necessário o conhecimento de algumas características gerais dos trípticos medieval e a contribuição de H. Bosch na modificação de seu formato.

4.1. CARACTERÍSTICAS GERAIS DOS TRÍPTICOS DE HIERONYMUS BOSCH

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

Os trípticos foram bastante utilizados na Idade Média, principalmente na Holanda, por suas características mais sintéticas e narrativas em oposição aos grandes murais. *“Triptychs are smaller and more laconic than mural complexes, and they are dominated by the central image, which is larger than the lateral wings”*.⁵⁸

Além disso, a estrutura do tríptico permitia a mudança de imagens para fins litúrgicos, facilitando seu transporte e protegendo a pintura central. Tinha também, em preferência à pintura mural, função simbólica, por ser imagem da Trindade.⁵⁹

Sua estrutura tripartida dava ênfase ao centro, fazendo com que todo o conjunto funcionasse como uma exaltação da figura central. Assim como a moldura de um quadro realça sua beleza, a simetria e os ornamentos de um

⁵⁸ CHICHINADZE, Nina. Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth Through Fifteenth Centuries, p. 67.

⁵⁹ JACOBS, F. L., *Opening Doors: The early Netherlandish Triptych*, p. 1.

nicho dão destaque a uma imagem: o centro do tríptico é posto em evidência por suas asas laterais.

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

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

A partir do século XIV os trípticos, principalmente nos Países-Baixos, começam a ganhar maior grau de elaboração. Como explica Lynn Jacobs em uma análise que faz dos trípticos de Bosch, os trípticos flamengos do século XV, como desenvolvimento dos antigos trípticos gregorianos, tinham três principais características⁶⁰:

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

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

⁶⁰ JACOBS, F. L., The Triptychs of Hieronymus Bosch, p. 1010.

Dos oito trípticos que nos restaram de Bosch, sete têm como foco o mundo, *“their thematic focus is on mankind, rather than God, and on this world, rather than on the next one.”*⁶¹

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

Além disso, Bosch não segue a ordem hierárquica dos trípticos dando muitas vezes importância maior ao exterior do que ao interior dos mesmos. O exterior ao longo do século XV já era pintado, mas ainda procurava não chamar atenção ou, ao contrário, dar ênfase ao conteúdo quando aberto, era feito em tons de cinza, muitas vezes pintado por assistentes⁶². Bosch subverte isso e põe cor no lado externo; dá, como veremos, muitas vezes, mais ênfase ao lado externo, com figuras maiores e pintadas unificadas nas duas asas, do que ao painel interior central. Por isso, constrói preferencialmente seu tríptico usando *“simple rectangular shape, avoiding the curving profiles that were the new fashion within triptychs of the later fifteenth and early sixteenth centuries”*⁶³

Finalmente Bosch desconstrói a natureza de adição dos trípticos, dando à obra uma unidade global muito maior.⁶⁴ Jacob defende que Bosch unifica cada um de seus trípticos pintando no exterior o tema global da obra. Assim, por exemplo, o “Jardim das delícias terrestres” teria como tema a criação. O tríptico da “Adoração dos reis Magos” teria como tema a missa. O “Carro de Feno teria como tema o conflito interno do homem diante das tentações.

O exterior do seu tríptico estaria assim, diretamente vinculado com o interior. *“Bosch’s triptychs are particularly often and particularly densely interlinked in their iconographic content – and often in their formal elements as well.”*⁶⁵

⁶¹ JACOBS, F. L. , *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 189.

⁶² JACOBS, F. L. *The Triptychs of Hieronymus Bosch.*, p. 1020.

⁶³ *Idem ibid.* p. 1012.

⁶⁴ *Idem ibid.* p. 1012.

⁶⁵ JACOBS, F. L. , *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 202.

A figura pintada por Bosch “O Menino Jesus andando” nos fornece um exemplo. No exterior vemos o menino Jesus dando seus primeiros passos. No interior, em oposição, Cristo dá seus últimos passos em direção à morte. “*There may also be a deliberate parallel between the form of the windmill in the child’s hand and the cross held by the adult.*”⁶⁶

Bosch também desconstrói a natureza aditiva do tríptico espacialmente, como podemos ver no “Carro de Feno” (Figura 12). A linha de horizonte das três imagens internas do “Carro de Feno” está na mesma altura. Além disso, o plano onde estão Adão e Eva sendo expulsos, o plano do Carro de Feno e o plano dos que ingressam no inferno, tiradas as molduras, poderiam ser considerados um só. No exterior, o peregrino também tem a altura do horizonte correspondente à do interior. (Figura 10)

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

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

4.1.1. ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS

O tríptico da “Adoração dos Reis Magos” (Epifania) tem, pintado no exterior, a imagem, unificada em ambas as asas, do milagre ocorrido na missa de São Gregório, onde a eucaristia se transformou na pessoa de Cristo (Figura 3). Como borda decorativa do milagre assistimos às cenas da Paixão de Cristo, que têm também clara conexão com a missa. A missa, como reza o antigo catecismo é a renovação incruenta do Sacrifício de Cristo no Calvário onde o Cordeiro de Deus foi imolado. Assim, o exterior do tríptico claramente fala da

⁶⁶ *Idem ibid.* p. 202.

missa; mas, em seu interior, tem um tema que parece diferir do primeiro (Figura 4). A adoração dos reis Magos, ou seja, Epifania do Menino-Deus.

Figura 3- Adoração dos Reis Magos (fechado)
H. Bosch, 1510- óleo sobre madeira (138 X 72 cm)
Museo del Prado, Madrid

Figura 4- Adoração dos Reis Magos (aberto) H. Bosch, 1510-
 óleo sobre madeira (138 X 72 cm) Museo del Prado, Madrid

Notemos entretanto a conexão dos conteúdos costurada pelo pincel de Bosch. Epifania quer dizer manifestação. O menino Jesus envolto em panos esconde no estábulo uma de suas duas naturezas. “*et peperit filium suum primogenitum; et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio*”.⁶⁷ Os panos com que sua Virgem Mãe o envolve em diversas pinturas e alegorias medievais são símbolos da carne que revestiu o Verbo Deus na encarnação. No quadro de Bosch, a Virgem segura Jesus-menino desnudado, o pano está em seu colo, mas não cobre o menino. A Virgem ostenta o menino para os reis que o adorem. Com seus presentes, que têm repetidamente seu sentido alegórico referido na Idade Média, os reis reconhecem sua divindade.

São-lhe apresentados ouro, porque o menino era rei, incenso, porque era Deus e mirra, por ser homem. Assim a divindade de Cristo se manifesta, daí o paralelo com o exterior do tríptico, onde Cristo também se desnuda, deixa de se esconder não sob panos, mas sob as espécies de pão e se manifesta a S. Gregório. É do próprio S. Gregório explicação a respeito dos mesmos presentes que ostentam tanto sua humanidade como divindade

Segundo a frase de Salomão: “ ‘*Tesouro apetecível repousará na boca do sábio*’ (Prov 21,20); pelo incenso que se queima diante de Deus, a virtude da oração, conforme o versículo de Davi: ‘*Suba direita a ti a minha oração, como incenso*’ (Sal 140, 2), e pela mirra a mortificação da carne. Oferecemos, pois, ouro a este novo Rei, se resplandecemos diante dele com a luz da sabedoria; o incenso, se com nossas orações exalamos em sua presença um odor suave; e a mirra se com a abstinência mortificamos os apetites da sensualidade.”⁶⁸

Se o tema da Epifania se expressa fora, o tema da missa está muito presente dentro (Figura 4). Em primeiro lugar na própria forma como a Virgem apresenta o menino. Ela o segura sem muito contato, com olhar sério e postura rígida; parece realizar, como os sacerdotes, o oferecimento de Cristo.

⁶⁷ “*E deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio*” Lucas 2:7

⁶⁸ AQUINO, T., *Catena Aurea*, Vol I, parte I, p. 76-77.

Observando os presentes dos Magos, podemos notar mais uma vez a alusão à missa. O ouro nos pés da Virgem é ofertado na forma de uma escultura que figura o sacrifício de Isaac por Abraão (Figura 6). Isaac é uma das figuras de Cristo do Antigo Testamento, símbolo medieval do sacrifício da missa. Abraão leva para ser imolado seu filho único por ordem de Deus, o jovem inocente sobe o monte do suplício carregando nas costas a madeira que seria usada para queimá-lo; como Cristo, filho unigênito de Deus, que sobe o Calvário com a cruz nas costas para ser imolado por seu Pai.

Voltando-nos novamente para fora: para abrir o tríptico, como nota Jacob é preciso dividir a imagem de Cristo que está pintada bem na intersecção das asas. Assim como na missa, após a consagração, há a fração da hóstia, quando o padre a quebra no meio. A fração da hóstia na missa representa a morte de Cristo, o momento onde sua alma humana se separa de seu corpo. Dentro, exatamente no meio do eixo horizontal do tríptico, no mesmo lugar onde no exterior se encontra Cristo, o incenso representado parece mais uma patena com uma hóstia fracionada (Figura 5).

Figura 5- Adoração dos Reis Magos
INCENSO (detalhe)

Figura 6- Adoração dos Reis Magos
OURO (detalhe)

Em último lugar a mirra é oferecida na forma de um fruto (Figura 7), com uma bola decorada com um baixo relevo onde um homem faz uma oferenda a um outro sentado. A cena de difícil identificação pelo seu tamanho poderia nesse contexto representar o ofertório, onde o homem oferece seus dons a Cristo, a gota de água que misturada ao vinho do cálice se transubstancia com ele na divindade de Cristo.

Figura 7- Adoração dos Reis
Magos Mirra (detalhe)

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

4.1.2. JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

No tríptico “Jardim das delícias terrenas” vemos a mesma coerência de temas. Com o tríptico fechado vemos o orbe e Deus Pai sentado à direita deste (na esquerda do observador). O Mundo desenhado por Bosch é um mundo sombrio, repleto de plantas estranhas (Figura 8). Ao abrir o mundo encontramos em seu interior toda uma alegoria da criação e geração.

Figura 8- Jardim das Delícias Terrestres (fechado)
 Hieronymus Bosch, 1500- óleo sobre madeira
 (220 X 97 cm cada asa) Museo del Prado, Madrid

Na asa esquerda vemos em primeiro plano Cristo que parece realizar a união entre Adão e Eva. Cristo tem a mesma posição de corpo e mãos que Arnolfini na obra de Van Eyck e Eva também tem braço estendido e cabeça em

posição semelhante à noiva de Arnolfini. Essa tríade simboliza assim a criação de Adão e Eva e sua união responsável pela geração de toda a humanidade.

Figura 9- Jardim das Delícias Terrestres (detalhe)

No centro dessa mesma asa vemos uma fonte, que parece simbolizar a fonte da vida do paraíso terrestre. Há também diversos e variados animais e plantas, alusão aos dias da criação. No canto superior esquerdo dessa mesma asa desenha-se uma figura bastante interessante (Figura 9). Ali vemos uma estranha rocha rodeada por pássaros. Os pássaros, por conta da habilidade do voo, são símbolos comuns do espírito. Os ovos simbolizam a geração material, assim como a pedra simboliza a matéria mais bruta. Bosch pinta os pássaros, que, em sua maioria brancos, caem em uma estranha rocha e entram em uma

outra com formato de ovo. Em seguida, na maioria negros, sobem espiralando em torno da estranha montanha de pedra. Quando estão já no céu, livres da rocha, tornam a cair entrando novamente na rocha-ovo recomeçando o ciclo, retomam a cor alva e podem assim ascender de volta à divindade. A alegoria descrita na rocha faz alusão à criação das almas e ainda que de maneira velada à metempsicose segundo a qual as almas caem na matéria e através de um processo cíclico de evolução e purificação.⁶⁹

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

Contrariamente à posição de Fraenger⁷⁰, parece que não se trata de uma exaltação do liberalismo moral, antes, como se dá na montanha de pássaros mencionada, trata-se de uma condenação da geração material como forma de aprisionamento das almas na matéria. Tal interpretação ganha força com a asa esquerda do tríptico. Nela há uma representação do inferno onde toda a beleza idílica do painel central parece ser quebrada. Os frutos se empalidecem, se partem e demonstram seu interior podre e atordoante. Ovos estão quebrados. E o prazer praticado se converte em tortura, dor e agonia. A água fresca se congela e o fogo e a fumaça tomam lugar da vegetação.

Nota-se claramente nesse tríptico outra característica marcante da obra de Bosch, o dualismo. Dualismo aqui entre paraíso e inferno, entre prazer e dor. “Hieronymus Bosch’s art is profoundly dualistic: his paintings often juxtapose within a single work saints and sinners, heaven and hell, beauty and ugliness...”⁷¹

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

⁶⁹ HARRIS, *The secret Heresy of Hieronymus Bosch*, p. 109.

⁷⁰ FRAENGER, *Le Royaume Millénaire de Jérôme Bosch*.

⁷¹ JACOBS, F. L., *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, p. 1009.

Essa unidade funcionará como uma forma de transição já que os trípticos perderão cada vez mais espaço na arte flamenga para dar lugar às pinturas em um só plano.

Cabe agora observar em detalhe o tríptico do “Carro de Feno”, onde essa unidade temática também se manifesta. Como sugere Jacobs o “Carro de Feno” versa a respeito da divisão interna do homem entre o pecado e a virtude. É o que parece nos falar o exterior do tríptico, onde a vivas cores está pintado um peregrino.

Porém, antes de proceder a tal análise gostaríamos de aprofundar-nos mais nessa figura de peregrino fundamental para o entendimento tanto do “Carro de Feno” de Bosch como para a “Procissão ao Calvário” de Bruegel.

4.2. O HOMEM COMO PEREGRINO, O MUNDO COMO EXÍLIO.

No tríptico “Carro de Feno” a mesma unidade temática se manifesta.

A figura do peregrino caminhando na emenda das asas externas constitui-se como síntese do interior da obra. É por ele que o tríptico se abre para observação de seu interior. É por ele também que se abre a temática geral do tríptico que unifica as três asas internas.

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

Como explica Edith Turner, no seu clássico a respeito da antropologia da peregrinação⁷², a jornada assemelha-se a um rito de passagem, (como os ritos do casamento, da morte, da passagem da infância para a idade adulta) isso porque encoraja o homem a mudar seus hábitos, altera sua vida comum e seu espaço geográfico e o convida à regeneração de si mesmo.

O peregrino busca o contato com um lugar santo que difira das coisas profanas que o cercam. Os principais centros de peregrinação na Baixa Idade Média: Jerusalém, Roma⁷³, São Tiago de Compostela, e Canterbury têm em comum o fato de serem direta ou indiretamente, lugares de teofania. Onde Deus se manifestou ou se manifesta diretamente ou por meio de seus santos, imagens e relíquias. O peregrino busca dessa forma a aproximação com a divindade, um horizonte sagrado onde o céu e a terra se interceptam, onde o tempo está suspenso e se pode alcançar de alguma forma o transcendente.⁷⁴

⁷² TURNER, E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, 1978.

⁷³ Na lei primeira do título XXVII da Primeyra Partida, Afonso Sábio esclarece que o termo Romaria era utilizado para as peregrinações feitas à Roma em honra dos túmulos santos de São Pedro e São Paulo, os demais eram referidos como peregrinações.

⁷⁴ EADE, SALLOW, *Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage*, p. 6.

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

Vestido geralmente com roupas de pele de animais, chapéu e bordão de caminhada, cada tipo de peregrino levava distintivos que identificavam seu destino. Os que iam para Jerusalém levavam palmas e frequentemente eram chamados palmeiros. Os peregrinos de São Tiago levavam a vieira, explicada por alguns como prova de que teria atingido o *Finis Terrae*, ou como credencial para que recebesse abrigo ao longo do caminho, sendo reconhecido como um jacquiano. Os peregrinos de Canterbury, lugar de martírio de S. Thomas Becket levavam uma miniatura do altar relicário onde foram depositados os restos mortais do santo. Os que visitavam lugares da aparição da Virgem levavam muitas vezes seu monograma.

O Tau seria o distintivo franciscano de peregrino, teria sido o sinal com que Deus marcara Caim após o assassinato de Abel.

“The Tau Mark in Exodus, Ezekiel and Revelation granted a similar protection to its bearers. Consequently the Egyptian Desert Fathers and S. Francis adopted the Tau cross for their sign. The signs and phials medieval pilgrims wore similary protected them under Christendom’s laws.”⁷⁵

O Antigo Testamento deu margem a muitas interpretações alegóricas do homem como peregrino nesse mundo. Por outro lado, houve toda uma corrente que tem suas raízes na cultura helenística a considerar esse mesmo homem como um ser decaído, vagando pelo mundo, em busca de uma reintegração com seu ser original. Esses dois caminhos saídos da Idade Antiga se encontram na encruzilhada da Baixa Idade Média e revitalizam a noção do peregrino. Muito popular na Baixa Idade Média era na verdade a representação do “Everyman”. Isso tanto aos olhos da ‘ortodoxia’ católica quanto aos de pagãos e dissidentes.

⁷⁵ HOLLOWAY, *The pilgrim and the book*, p. 4.

Particularmente essa encruzilhada pode ser bem percebida um pouco mais adiante na história, nas obras de Hieronymus Bosch e Pedro Bruegel.

4.2.1. O PEREGRINO NA ÓTICA CATÓLICA

O vocábulo *peregrinus* deriva de *pelle* ou *pera*⁷⁶ no latim, que por sua vez gerou pele em português, isso pela característica dos peregrinos estarem vestidos normalmente com couro e porque também, o primeiro entre eles, Adão, recebeu de Deus uma roupa de pele quando expulso do paraíso terrestre.

*“Fecit quoque Dominus Deus Adam et uxori ejus tunicas pellicias et induit eos.”*⁷⁷

Adão, apesar de não ser nomeado como tal na Gêneses é a primeira figura do peregrino, expulso do paraíso, a vagar pelo mundo.

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

*“Cum operatus fueris eam non dabit tibi fructus suos vagus et profugus eris super terram.”*⁷⁸

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

A primeira ocorrência do vocábulo “*peregrinus*” existente na Vulgata encontra-se no Gênesis, na boca de Abraão:

⁷⁶ *Ultimus est habitus eorum pellis caprinae* (Du Cange *et al.*, *Glossarium mediæ et infimæ ætinitatis*. Niort : Favre, 1883-1887)

⁷⁷ “Fez então Deus a Adão e sua esposa túnicas de pele e os vestiu.” Gên. 3, 21.

⁷⁸ “Quando a cultivares, ela te negará os seus frutos. E tu serás errante e fugitivo sobre a terra.” Gên. 4, 13-14.

“Advena sum et peregrinus apud vos date mihi jus sepulchri vobiscum ut sepeliam mortuum meum.”⁷⁹

Davi retoma as palavras de Abraão em um sentido teológico:

“Exaudi orationem meam Domine et deprecationem meam auribus percipe lacrimas meas ne sileas quoniam advena sum apud te et peregrinus sicut omnes patres mei.”⁸⁰

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

“Peregrini enim sumus coram te et advenæ sicut omnes patres nostri dies nostri quasi umbra super terram et nulla est mora.”⁸¹

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

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

Santo Tomás comentando o já citado salmo 38 reafirma o mundo como uma passagem.

“Et sum apud te sicut advena, quia in mundo isto non habeo mansionem manentem, sed sum sicut peregrinus tendens alibi, scilicet ad patriam vitae aeternae, sicut omnes patres mei, fuerunt.”⁸²

E depois justifica com S. Paulo:

⁷⁹ “Sou no meio de vós um simples peregrino e estrangeiro; concedei-me a propriedade de uma sepultura na vossa terra, para sepultar minha defunta.” Gên., 23, 4.

⁸⁰ “Ouvi as minhas preces Senhor, e escutai os meus clamores, não fiquéis insensível às minhas lágrimas. Diante de vós não sou mais que um estrangeiro, um peregrino, como foram os meus pais.” Sol. 38, 13.

⁸¹ “Diante de vós, não passamos de estrangeiros e peregrinos, como todos os nossos pais; nossos dias na terra são como a sombra, sem que haja esperança.” Cr 29,15.

⁸² “Sou como um estrangeiro para Ti, pois não tenho no mundo casa permanente, mas como peregrino dirigindo-se a outro lugar, ou seja a Pátria da vida Eterna, como foram todos os meus pais” Aquino, In psalmos Davidis exposition, 38, n.8

*“Scimus enim quoniam si terrestris domus nostra hujus habitationis dissolvatur quod ædificationem ex Deo habeamus domum non manufactam æternam in cælis”*⁸³

No ofício ortodoxo da Semana Santa usado também nas Igrejas católicas do Oriente encontramos a mesma visão extraída da história do filho pródigo. O homem, herdeiro do paraíso, por causa do pecado teria abandonado a casa de seu pai (Deus) vagando como peregrino e dissipando a herança dada pelo Criador.

*“Fui escravizado por estrangeiros, exilado em uma terra de corrupção e fui coberto de vergonha. Mas agora voltei, Senhor misericordioso, e chorarei a Ti: eu pequei.”*⁸⁴

O homem abandonou sua casa verdadeira, que seria a união com Deus e desperdiçou as graças dadas por ele com as falsas riquezas do mundo. O mundo é o exílio onde o pecado, como uma segunda natureza, o condenou a viver como estrangeiro⁸⁵.

Em S. Gregório Magno encontramos a mesma analogia. No seu comentário às parábolas identifica a ovelha perdida ao homem pecador que abandonou o céu.⁸⁶

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

*“Populus qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam”*⁸⁷

⁸³ “Sabemos, com efeito, que ao se desfazer a tenda que habitamos neste mundo, recebemos uma casa preparada por Deus e não por mãos humanas, uma habitação eterna no céu.” II Cor 5,1.

⁸⁴ Matins Canon, *troparion from Canticle 5, Sunday of the Prodigal Son*. (trad livre do grego)

⁸⁵ Benjamin and Hieromonk Nicephoros of Solovki. *The spirit of exile and the sin of man*, California, 2008.

⁸⁶ MAGNO, G. *Las parábolas del Evangelio*, p. 137.

⁸⁷ “Os povos que andavam nas trevas viram uma grande Luz.” Is, 9,2.

Como explica S. Gregório Magno a ovelha perdida é buscada pelo bom pastor (Cristo), que abandona seu rebanho (o céu) e as noventa e nove ovelhas (os coros angélicos) e desce ao mundo, (encarnando-se) a encontra e a põe nos ombros (toma sobre si a natureza humana).⁸⁸

Em S. Hildegarda de Bingen a mesma metáfora a respeito da vida humana é utilizada. Em seu *Scivias* onde descreve os caminhos da alma para Deus usa a figura do peregrino para descrever sua alma que deixa o caminho do erro e busca o retorno a Sião, à Jerusalem Celeste.⁸⁹

Em Poema de Pedro de Blois encontramos semelhante representação do homem:

*Angelus hunc panem sitit, esurit, hoc recreatur.
Hoc dum vivit adhuc peregrinus homo, vegetatur.
Quam felix panis; caro felix, hostia dives!*⁹⁰
Ou ainda

Cristo que era a grandeza e sabedoria de Deus

“Ideo parvulus nascitur ut nos magnificet. Ideo in diversório ut sciamus nos esse peregrinos et hospites super terram.”⁹¹

⁸⁸ Magno, *op. cit.*, p. 138.

⁸⁹ POLL, M. C. G. M. de O. V., *A espiritualidade de Hildegarda Von Bingen*, p. 93. São Paulo 2009.

⁹⁰ “O anjo tem sede e fome desse pão, por ele é recreado./Por ele, enquanto vive ainda peregrino, o homem é revigorado./Quão feliz pão; feliz carne, fértil sacrifício” BLESENSIS, P. *Opera Omnia, Tractatus de Sancta Eucharistia*. p. 354.

⁹¹ “Portanto nasceu pequeno para nos engrandecer. Portanto num estábulo para que saibamos que somos peregrinos e hóspedes sobre a terra.” BLESENSIS, p. *Opera Omnia, Serm. In Nativitate Domini.*, p. 27

4.2.2.O PEREGRINO NA ÓTICA CÁTARA E CABALISTA

A noção de exílio não está presente somente no pensamento da ‘ortodoxia’ cristã, mas encontra paralelo na visão não ortodoxa cristã e no judaísmo.

Coaduna-se bem com a visão de queda e aprisionamento material de cátaros e de algumas heresias dualistas medievais. A crença de cátaros e, antes deles, de maniqueus na metempsicose condenava o homem a uma jornada de transmigração de almas até que se pudesse atingir a divindade perdida.

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

“Les Cathares absolus pensaient que lês ames, dans ce monde, étaient soumises ‘a la loi de la métempsycose’. Il leur fallait passer de corps en corps jusqu’a ce qu’elles obtiennent la délivrance...”⁹²

O mundo é criação do Deus do mal:

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

“Le monde visible ou matériel est celui ou le Mal exerce son pouvoir.”⁹³

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

“Os horrores do exílio refletiram-se na doutrina cabalística da metempsicose, que agora ganhou imensa popularidade, ao acentuar os vários estágios do exílio da alma. O destino mais terrível que poderia caber ao pecador – muito mais terrível que os tormentos do inferno – era

⁹² SÖDERBERG, *La Religion des Cathares*, p. 152.

⁹³ *Idem ibid*, p. 44.

o das almas “banidas” e “nuas”, um estado que impedia tanto a reencarnação quanto a danação do inferno.”⁹⁴

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

“Cada alma individual retém sua existência individual apenas até o momento em que realizou sua própria restauração espiritual (...) Enquanto a alma não tiver executado esta tarefa, permanecerá submetida à lei da transmigração. A transmigração destarte, não é mais uma simples retribuição, mas é ao mesmo tempo uma oportunidade de cumprir os mandamentos, que não foi dada à alma preencher antes e desse modo continuar o trabalho de auto emancipação. A pura recompensa está na verdade implícita na ideia de transmigração para outras esferas da natureza, como a dos animais, plantas e pedras. Este banimento na prisão de estranhas formas de existência, em animais selvagens, em plantas e pedras é considerado uma forma de exílio particularmente terrificante.”⁹⁵

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

⁹⁴ SCHOLEM, Mistica Judáica, p 273.

⁹⁵ *Idem, ibid*, p. 285.

4.3. O “CARRO DE FENO” E A FIGURA DO PEREGRINO EM BOSCH

4.3.1 O EXTERIOR

O peregrino, personagem tão presente na Idade Média, foi retratado no tríptico o “Carro de Feno” de Bosch de maneira muito singular (figura 10).

O peregrino é elemento fundamental da obra, sendo mesmo uma espécie ‘chave’ na interpretação da mesma. Bosch dá destaque no tríptico àquele que realiza sua jornada buscando a aproximação com a divindade, buscando uma transformação pessoal.

Nas asas externas de seu tríptico Bosch pinta a imagem do peregrino em vivas cores e se compararmos com a escala das figuras retratadas no interior, seu tamanho lhe dá a maior ênfase da obra.

O peregrino representado coaduna-se bem com a visão peregrina heterodoxa. O homem que caminha no centro das duas asas é caracterizado como o típico peregrino medieval, chapéu, bordão na mão, mala com pele de animais. Tem a calça da perna esquerda rasgada, o que para Bosch talvez seja símbolo de seus pecados.

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

No diálogo de S. Catarina de Siena, há menção a esse mesmo símbolo. Os pés “significam o amor, pois como os pés transportam o corpo, assim o (duplo) amor faz caminhar a alma.”⁹⁶

Segundo comentário de Charles Singleton, a respeito da Divina Comédia, Dante usa a figura da perna ferida do peregrino como símbolo de fraqueza da vontade, fraqueza para agir bem. Usa a mesma figura a respeito dos pés do peregrino.

⁹⁶ SIENNA, Catarina, *O Diálogo*, p. 73.

Figura 10- O Carro de Feno (fechado) Hieronymus Bosch , 1500/1502
óleo sobre madeira (135X190 cm) Museu do Prado

“The wayfarer is a living man. He moves here he bears the wound of concupiscence. Thus, the “piè fermo” is the pes infirmior, as Freccero (1959) fully documents.

In this whole figure of conversion, or turning toward the light, as it is staged here in Canto I, the wayfarer learns that he is wounded in power of his will and cannot advance effectively toward the apprehended goal.”⁹⁷

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

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

A seus pés, voltando para a asa esquerda, há ossos de um cavalo e um cão de aspecto enraivecido; em oposição, na asa direita, há uma ponte sobre um riacho e um pequeno pássaro branco.⁹⁸

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

Frequentemente a gaita de foles nas obras de Bosch é associada à luxúria isso porque produz a música e a dança dos corpos, mas também por causa de seu formato identificado por Bosch com o membro masculino. A gaita de foles está presente em várias de suas obras sempre associada à luxúria.

A forca acima de sua cabeça lembra a mortalidade desse homem.

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

⁹⁷ ALIGHIERI, The Divine Comedy, Princento, Princiton press, 1989, I CXXX, comentário e trad. de Charles S. Singleton.

⁹⁸ Outra característica dos trípticos de Bosch é a inserção das imagens na paisagem. Bosch foi um dos primeiros a fazer isso.

*“Nolite dare sanctum canibus neque mittatis margaritas vestras ante porcos, ne forte conculcent eas pedibus suis et conversi dirumpant vos.”*⁹⁹

*“Quoniam circumdederunt me canes multi, concilium malignantium obsedit me. Foderunt manus meas et pedes meos”*¹⁰⁰

*“Foris canes et venefici et impudici et homicidae et idolis servientes et omnis, qui amat et facit mendacium!”*¹⁰¹

Apesar de tudo que o cerca aludir aos vícios, parece que na parte inferior da cena o dualismo de Bosch dá ao peregrino uma possibilidade de salvação. De um lado, o esqueleto do cavalo sendo comido pelas aves e o cão enraivecido lembram-no da morte, da matéria, da impureza; de outro, a ponte parece oferecer ao peregrino uma rota de fuga. A ponte é símbolo daquilo que transpõe um obstáculo como um abismo que o homem dificilmente conseguiria atravessar sem ela. Desse modo o homem decaído parece ter alguma possibilidade de redenção.

Uma década após pintar o “Carro de Feno”, Bosch refez seu peregrino só que dessa vez claramente como filho pródigo. É a mesma figura apenas com algumas modificações (Figura 11). Acredita-se hoje que essa figura compunha o exterior de um outro tríptico seu, o dos Sete Pecados Capitais.¹⁰² Tal fato teria bastante coerência com o peregrino no Carro de Feno, pois as duas imagens teriam a mesma temática, externamente o peregrino e internamente os vícios no mundo.

⁹⁹ “Não lanceis aos cães as coisas santas, não atireis aos porcos as vossas pérolas, para que não as calquem com os seus pés, e, voltando-se contra vós, vos despedacem.” Mateus 7:6

¹⁰⁰ “Sim, rodeia-me uma malta de cães, cerca-me um bando de malfeitores. Traspassaram minhas mãos e meus pés” Salmos 22:16

¹⁰¹ “Fora os cães, os envenenadores, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos aqueles que amam e praticam a mentira!” Apocalipse 22:15

¹⁰² JACOBS, F. L. , *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 197.

Figura 11- O Peregrino

Hieronymus Bosch, cerca de 1500

óleo sobre madeira (71,5 cm diâmetro)

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

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

A casa de prostituição caracteriza-se pela transcrição para a pintura de um provérbio flamengo que os holandeses usavam para referir tais lugares como: *“uma casa de telhado quebrado onde os pássaros entram e saem”*. “(...) as Bax has pointed out, *Netherlanders of the fifteenth century referred to a house of ill repute as a place which had pigeons in its loft.*”¹⁰³

Na casa do “Filho Pródigo”¹⁰⁴ Bosch acrescenta ainda um detalhe, também muito usado em suas pinturas: o jarro. O jarro para Bosch tem sentido paralelo, mas oposto à gaita de foles. O jarro representa algo como o útero gerador feminino. Isso por suas semelhanças de forma, é algo que contém como o útero, mas também pela matéria de que é feito: o barro. É feito de barro como Adão e Eva foram feitos de barro. Além disso, como podemos ver em sua pintura “A barca dos tolos” é veículo da embriaguez, o que somente reforça o jarro como um ícone da luxúria.

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

É relevante a expressão flamenga medieval *“een ghebroken potken (a broken small pitcher) which could refer to an unmarried girl who has lost her virginity, or to a prostitute.”*¹⁰⁵

Fora se vê a comida dos porcos referida na parábola que reproduzimos aqui.

¹⁰³ HARRIS, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴ No tríptico da “Adoração dos Reis Magos” Bosch desenha a mesma casa, com mesmas características.

¹⁰⁵ BRUYN, E. *op. cit.* P. 34.

“Ait autem: “ Homo quidam habebat duos filios. Et dixit adulescentior ex illis patri: “Pater, da mihi portionem substantiae, quae me contingit”. Et divisit illis substantiam. Et non post multos dies, congregatis omnibus, adulescentior filius peregre profectus est in regionem longinquam et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose. Et postquam omnia consummasset, facta est fames valida in regione illa, et ipse coepit egere. Et abiit et adhaesit uni civium regionis illius, et misit illum in villam suam, ut pasceret porcos; et cupiebat saturari de siliquis, quas porci manducabant, et nemo illi dabat. In se autem reversus dixit: “Quanti mercennarii patris mei abundant panibus, ego autem hic fame pereor. Surgam et ibo ad patrem meum et dicam illi: Pater, peccavi in caelum et coram te et iam non sum dignus vocari filius tuus; fac me sicut unum de mercennariis tuis”.¹⁰⁶

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

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

¹⁰⁶ “Disse também: Um homem tinha dois filhos. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria. Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um dos teus empregados.” Lucas 15:11-19

expressam-se agora na divisão de sua figura necessária para alcançar o interior da obra.

4.3.2. O INTERIOR DO TRÍPTICO

O interior do “Carro de Feno” (Figura 12) retrata também uma peregrinação. Nessa obra Bosch faz figurar o paraíso na esquerda, de onde saem os homens. No centro está o mundo, figurado por um carro de feno. O destino do fluxo encontra-se à direita, o inferno, com suas sombras, fogo e morte.

A ASA ESQUERDA

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

No alto vemos o trono de Deus Pai (origem do homem) com orbe rodeado pelo Sol e por nuvens. A seus pés se veem anjos alvos que parecem ter espadas nas mãos a expulsar anjos negros do céu. Retrata-se aí a queda dos anjos.(Figura 13) Porém esses seres caídos não só são expulsos do céu mas revestem-se de matéria, assumindo a forma de insetos alados que vão caindo no mar. Desse mar saem à margem figuras humanas. Nessa representação Bosch se afasta da ortodoxia católica segundo a qual os anjos decaídos são expulsos da presença de Deus mas continuam apenas puro espírito. A figura desenhada por Bosch lembra em muito a lenda cátara segundo a qual os anjos, apaixonados pela beleza das mulheres, são encerrados na matéria e presos no mundo¹⁰⁷. Levando em consideração toda a figuração negativa que Bosch faz

¹⁰⁷ SÖDERBERG, *op. cit.*, p. 45.

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

Figura 12- O Carro de Feno (aberto)

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

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

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

*"The more one looks at this fountain, the more obvious it becomes that its form is oddly similar to that of Jehovah. It is, in fact, a sinister looking parody of the creator himself."*¹⁰⁸

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

¹⁰⁸ HARRIS, *Op. Cit*, p. 105

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

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

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

Figura 13- O Carro de Feno
Hieronymus Bosch , 1500/02- (detalhe)

PAINEL CENTRAL

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

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

Cristo está em cima, nas nuvens, afastado de todos; e ninguém lhe dá atenção, permanece isolado como nas figuras maneiristas.

“indeed, Joseph Koerner has noted that the next moment of time sequence created within this work (when the haywain continues its inexorable movement toward hell) will leave Christ completely abandoned in the center panel.”¹⁰⁹

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

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

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

O monge gordo sentado representa, além da gula, o vício da avareza, enchendo seus sacos com o “precioso” feno. Mostrando que Bosch critica particularmente a Igreja como acumuladora de Feno (Figura 15)

¹⁰⁹ JACOBS, F. L. , *Opening Doors: The early Netherlandish triptych*, p. 190.

Figura 14- O Carro de Feno
 Hieronymus Bosch , 1500/02- (Painel Central)

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

Todos se precipitam em torno do Carro de Feno:

“In their madness all mankind – monks, burghers, peasants, the healthy and the sick – hurl themselves upon it: some fall under the wheels, others try in vain to set a ladder up against it, and many actually fight ferociously for the sake of a handful of hay.”¹¹⁰

Interessante é que acima de todos os vícios, coroando o carro de feno, como assentado em um trono, está o vício da luxúria. Um casal se abraça, um outro toca música embalados por um demônio que parece ele mesmo uma gaita de foles. Da moita, ou árvore em que eles estão, sai um bastão como se fosse uma bandeira, mas que em vez de flâmula tem um vaso (figura que, como já dissemos, denota a geração).

Figura 15- O Carro de Feno
Hieronymus Bosch , 1500/02- (detalhe)

¹¹⁰ TOLNAY, C. *Hieronymus Bosch*, p. 24.

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

O Carro poderia ser figura talvez do versículo do profeta Isaías

*“Omnis caro foenum,
Et omnis gloria eius quasi flos agri,
Exsiccatum est foenum, et cecidit flos,
Quia spiritus Domini sufflavit in eo.”*¹¹¹

O Carro de Feno seria assim como síntese do pecado dos homens que Bosch identificaria majoritariamente com os pecados da carne.

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

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

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

*“The great ones of the world, the Pope, the Emperor and the princes, follow the wagon in a solemn cavalcade. The wagon is drawn by human beings who, as they approach Hell, are changing into beast-like demons. In the cloud-encircled disc of the sun Christ appears. With hands raised in sadness He is anguished witness of the inescapable consequence of vanity mankind’s descent into Hell.”*¹¹²

¹¹¹ *Toda a carne é Feno, / E toda a sua glória é como a flor do campo. Secou-se o feno e caiu a flor, / Porque o sopro do Senhor passou sobre ele.”* Is. 40, 6-7.

¹¹² TOLNAY, C. *Hieronymus Bosch*, p. 24.

Figura 16- O Carro de Feno
Hieronymus Bosch ,
1500/02- (detalhe)

Na asa direita (Figura 16) muda novamente a direção de leitura, aqui devemos ler a complicada cena de baixo para cima, num movimento natural que parte daquilo que está em maior escala, mais claro e mais próximo, para aquilo que está mais distante, menor e mais obscuro, como sugere a fumaça negra que se eleva no céu vermelho de fogo. Portanto, de baixo para cima, devendo-nos elevar à medida que lemos, isso porque o inferno com toda essa procissão que caminha para ele está crescendo.

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

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

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

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

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

Bosch compartilha da imagem do peregrino desenhado ao longo da Idade Média pelo cristianismo, mas acrescenta a ela um contorno milenarista em que os homens seriam seres decaídos. Tanto no “Carro de Feno” como no “Julgamento Final” Bosch representa o Gênesis da Humanidade (ou dos anjos) como uma transformação de seres alados e híbridos em animais e homens e sua queda no mundo.

O destino desses homens, (Julgamento final, Carro de Feno, Jardim das Delícias Terrestres) é o mesmo: a humanidade cega e apegada às riquezas e aos prazeres da carne, caminharia invariavelmente para o inferno.

As imagens desenhadas por Bosch concordam com a cosmogonia gnóstica.

“Para a Gnose, a passagem do Pleroma divino para a situação atual se deu por meio de uma queda, uma ruptura, um exílio, uma degradação da divindade, que constituiu a criação. Foi essa “queda”, ou pecado original pré-cósmico, que produziu o universo e todos os males atuais, não só os males físicos e morais, mas o que é, para os gnósticos, o verdadeiro mal, o fato de ser, a existência, isso é o mal metafísico.”¹¹³

Essa queda expressou-se em vários mitos desde a Idade Antiga até o Renascimento, variando em termos mas sempre com a ideia de que a Sabedoria de Deus fora aprisionada na matéria. “Em outras seitas gnósticas, vai se repetir essa ideia de uma sabedoria divina decaída: Sophia-Prounikos. Sabedoria, a prostituída, encarnada numa meretriz...”¹¹⁴ Exilada de Deus, condenada à carne e ao mundo tendo como único fim os tormentos do inferno.

¹¹³ FEDELI, O. *Op. Cit.* p. 148.

¹¹⁴ *Idem, Ibid*, p. 150.

Seu tríptico, longe de ter imagens dissociadas, possui uma grande coerência temática. O exterior na figura do peregrino, como síntese, possui mais importância que o painel central. Essa unificação temática feita por Bosch irá ser um elemento importante a apressar o fim da utilização dos trípticos nos países Baixos. Ela será precursora a unidade existente nos grandes painéis que dispensara as molduras e divisões.

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

5. A IGREJA NAS OBRAS DE BOSCH E BRUEGEL

5.1. A IGREJA DESENHADA POR BOSCH – PALAVRAS DO LÉXICO DE BOSCH E SEU REFLEXO EM BRUEGEL.

Como no “Carro de Feno” Bosch utiliza-se da polissemia das imagens para velar suas críticas e ao mesmo tempo dar expressão a um anticlericalismo.

Essa interpretação que vê na pintura de Bosch manifestação contrária ao poder vigente torna-se mais forte com a observação de outras de suas obras.

Particularmente podemos reconhecer também seu anticlericalismo em algumas figuras que são diversas vezes repetidas. Muitas dessas figuras, que parecem compor uma espécie de léxico pictórico, foram apropriadas por Bruegel e usadas, de forma semelhante a Bosch, na construção de seu discurso.

5.1.1 A BARCA E O PEIXE

A Barca e o Peixe, presentes em diversas obras do Bosco, possuem sempre um contorno negativo. No tríptico de Bosch “A tentação de S Antão”, há uma pequena amostra do anticlericalismo presente na obra do flamengo.

Na figura (figura 17) presente no tríptico “A tentação de S. Antão” Bosch desenha uma monstruosa barca-peixe, onde macacos com suas redes pescam outros peixes. Os três objetos: a barca, os pescadores e o peixe, levam-nos à identificação da alegoria como símbolos relacionados à Igreja.

A barca é metáfora recorrente da Igreja na tradição patrística medieval. Com intuito de ilustração, talvez desnecessário frente ao tema-comum do símbolo, basta lembrar a figura da Arca de Noé e a passagem do Evangelho que versa a respeito da pesca milagrosa.

Como reza o catecismo de S. Pio X, embasado na tradição da Igreja, no artigo 168, só pôde se salvar do dilúvio quem estava na Arca de Noé, assim como só há salvação dentro da Igreja que é figura desta.

Outra fonte dessa identificação está no episódio da pesca milagrosa, descrita nos Evangelhos sinópticos e a posteriori exaustivamente repetida pela patrística. É a barca de Pedro onde Cristo ensinou ao povo.

“ et vidit duas naves stantes secus stagnum; piscatores autem descenderant de illis et lavabant retia. Ascendens autem in unam navem, quae erat Simonis, rogavit eum a terra reducere pusillum; et sedens docebat de navicula turbas.”¹¹⁵

Figura 17- A Tentação de S. Antão (detalhe)
Hieronymus Bosch, 1505/6- óleo sobre madeira
(131,5 X 119 cm- centro)
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

¹¹⁵ “Vendo duas barcas estacionadas à beira do lago, - pois os pescadores haviam descido delas para consertar as redes, subiu a uma das barcas que era de Simão e pediu-lhe que a afastasse um pouco da terra; e sentado, ensinava da barca o povo.” Lucas 5:2-3

No mesmo episódio encontramos a identificação dos apóstolos como pescadores de homens, feita pelo próprio Cristo.

*“Stupor enim circumdederat eum et omnes, qui cum illo erant, in captura piscium, quos ceperant; similiter autem et Iacobum et Ioannem, filios Zebedaei, qui erant socii Simonis. Et ait ad Simonem Iesus: ‘ Noli timere; ex hoc iam homines eris capiens’ .Et subductis ad terram navibus, relictis omnibus, secuti sunt illum”*¹¹⁶.

O peixe como símbolo de Cristo e dos cristãos é uma extensão das duas associações anteriores, por Cristo ter escolhido seus apóstolos como pescadores, bem como pelo seu sentido acróstico.

*“In the Middle Ages the fish was a well-known symbol of Christ. In the former chapel of Guild of Fishmongers in the cathedral of ‘s-Hertogenbosch a fifteenth-century mural painting with apostles, three family weapons, some fish and a number of inscriptions can still be seen. One of these inscriptions reads: JHS die van vysken gebecken spyse naemt/ JHS gekruist oock vys is genaemt (Jesus who turned fried fish into food (?)/ Jesus on the cross is also called fish).”*¹¹⁷

Apesar de amplamente conhecido, cumpre lembrar mais uma vez, para clarificar nossas associações, que a palavra peixe grega *ichthys* (ou o na maioria das vezes o desenho do animal), durante as perseguições romanas era usada como código nas tumbas para esconder aos romanos e revelar aos católicos que ali estava enterrado um cristão. A palavra *ICHTHYS* é um acróstico da frase grega: **I**esous **CH**ristós **TH**eu **HY**íós, **S**oter, ou seja: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador.

O famoso acróstico, somado à barca e aos pescadores, faz clara a identificação da Igreja no detalhe do tríptico da “Tentação de S. Antão” (figura 17).

¹¹⁶ “É que tanto ele como seus companheiros estavam assombrados por causa da pesca que haviam feito. O mesmo acontecera a Tiago e João, filhos de Zebedeu, que eram seus companheiros. Então Jesus disse a Simão: Não temas; doravante serás pescador de homens. E atracando as barcas à terra, deixaram tudo e o seguiram.” Lucas 5:9-11

¹¹⁷ BRUYN, Eric. The Iconography of Hieronymus Bosch's "St. Christopher carrying the Christ Child", p. 31.

Essa identificação, porém, é carregada de reprovação. A barca é uma barca monstruosa com um peixe igualmente aterrorizante na proa. E essa é apenas uma das monstruosas naus que Bosch espalha em suas pinturas, todas elas têm esse carácter deformado e negativo.

Os peixes igualmente são muito presentes no léxico figurativo de Bosch, sempre com contornos sombrios e monstruosos, misturados com insetos asquerosos ou associados ao inferno. A barca peixe representada na tentação de Santo Antão tem macacos como pescadores (novamente um símbolo pejorativo que faz referência aos apóstolos). Esses pescam um pobre peixe, um cristão que enredado não tem como fugir. Possivelmente a figura do macaco é usada também pela proximidade do termo latino *simio* (macaco) com *Simon*, Simão Pedro.

Para que a associação fique mais clara ainda, na asa direita do mesmo tríptico um outro peixe-igreja explicita a ideia.

No detalhe (Figura 18) o peixe não é barca, Bosch elimina a metáfora intermediária, colocando em suas costas uma torre de igreja. O peixe-igreja engole outro peixe, ou seja, outro “cristão”. O peixe vítima é devorado com a ajuda de um diabo que sai da torre, clara alusão ao estado clerical. Por trás, a figura é um escorpião. Assim ela engana com aparência de peixe, mas na verdade é animal traiçoeiro preparado para inocular seu veneno.

Dessa forma a barca de Pedro não é de salvação, mas lugar da morte do pobre peixe.

As diversas barcas e peixes voadores da cena reforçam essa postura negativa de Bosch frente à Igreja. São mais de uma dúzia de barcas voadoras no céu da tentação, que misturam monstruosidades, fogo, tortura e horror com peixes, barcas e pescadores.

Segundo o bestiário medieval, o peixe voador representa aquele que era bom mas se corrompeu.

Figura 18- A Tentação de S. Antão (detalhe)

“In the medieval bestiaries – and also in some zoological Middle Dutch texts – the Latin name of the flying fish is serra. According to these texts the serra is a sea monster with huge wings that tends to race against ships. When it becomes tired, it lowers its wings and is carried back to its original location in the depths of the ocean. Time and again this is interpreted in the same allegorical way: the sea is the world and the crews of the ship are the righteous people. The flying fish is a symbol of those who have started with good intention and they revert to sin, which means that they will end up in hell (the depths of the ocean).”¹¹⁸

¹¹⁸ BRUYN, E. *Op. Cit.*, p. 31.

A associação pejorativa feita à imagem da barca e do peixe é recorrente. Seria necessário reproduzir aqui mais da metade da obra do flamengo como justificativa de tal observação. A anatomia dos peixes mistura-se à maioria de seus monstros. As barcas que povoam o inferno servem sustentação para suas criaturas, abrigando homens com os mais diversos vícios.

Figura 19- O Peixe Grande Come o Pequeno
 Pedro van der Heyden a partir da obra de
 Pedro Bruegel, original no Albertina
 Museum de Viena, datado de 1556, a cópia
 reproduzida aqui tem como data 1557. (22.9
 x 29.6 cm)

Bruegel dará expressão a esses mesmos signos emprestando de Bosch as palavras. Sua gravura o “Grande peixe comendo o pequeno peixe”, (Figura 19) apesar de não conter outra alusão direta à igreja, parece ser retomada do tema, redesenhando o peixe escorpião de Bosch que se alimenta do pequeno

peixe. ¹¹⁹ “The work may also reflect the oppressive atmosphere under Spanish rule (...)”¹²⁰

Na gravura de Bruegel a influência de Bosch é tão direta que no canto esquerdo dela tem como assinatura “*Hieronymus Bos. Inventor*”. A figura passa como de Bosch, pode ser uma simples cópia de um original perdido, ou uma invenção de Bruegel com a intenção de se passar por Bosch.¹²¹

Figura 20- Julgamento Final (detalhe)- Pedro van der Heyden a partir de Pedro Bruegel, original no Albertina Museum de Viena, 1558, (26 x 34.4 cm)

Paralelamente a essa gravura, em seu “Julgamento Final” (Figura 20) há uma monstruosa boca de um grande peixe que devora os réprobos como representação da boca do inferno, há uma barca e nela uma escada, os

¹¹⁹ Sem dúvida a gravura, a gosto de Bruegel, ilustra o provérbio “O Peixe grande devora o pequeno”, o mais forte abusa do mais fraco (Bruegel repete a cena em pequena escala no seu “Provérbios Holandeses”, mas além desse sentido geral tanto em Bosch como em Bruegel parece fazer alusão quer à Igreja, quer ao Estado como forças que “devoram” seus fiéis súditos.

¹²⁰ HAGEN, R. *Op. Cit.* p. 22.

¹²¹ “Jerome Cock was the Publisher, as indicated by the credit at lower right ‘Cock excu. 1557.’ opinion is divided chiefly as to whether (a) Cock put the name of Bosch on the engraving hoping thus to increase its sales—the earlier artist presumably being more sought after than the contemporary—or (b) whether Bruegel’s drawing was, in fact, a recasting or “restoration of an earlier drawing by Bosch, who was thus in a sense being given his just due. In either case, this engraving is authentically ‘after Bruegel’” KLEIN, *op. cit.* p. 76.

condenados devem subir na barca para alcançar a boca do inferno. Esperam, pois, como em uma fila, para subir até a barca e, auxiliados por diversos demônios, lançarem-se ao inferno.

Alguns demônios têm ganchos em suas mãos, em contraposição ao cortejo dos eleitos carregando cruzes. Além dos ganchos (sinônimo de anzol tanto em latim como na língua vulgar na Holanda), pende em direção à barca uma grande linha do estranho demônio sentado sobre o nariz do peixe, como a linha de um anzol.

Tal barca desenha-se com a antípoda da arca de Noé. Se no êxodo só os que entrassem na barca (figura da Igreja) seriam salvos, na estranha barca de Bruegel os que entram são condenados. Ela é, pois, não o caminho da salvação mas o da perdição.

Na sua pintura, “Queda dos Anjos Rebeldes” (Figura 21) onde também se reconhece com clareza a influência de Bosch, também se identifica uma série de animais híbridos que têm seus corpos misturados aos peixes.

O quadro reflete a tendência geral de Bruegel no uso das imagens de peixes em suas criaturas, mas particularmente próxima da de dois dos trípticos do Bosco, “Julgamento Final” e “Carro de Feno”. Na asa esquerda de ambos, em mesma posição, desenha-se a queda dos anjos e sua hibridização com peixes e insetos como expressão de sua decadência.

Tal tendência expressa-se bem na obra de outro renascentista, Pico della Mirandola. Segundo ele, Demiurgo, pai do homem “Ihe conferiu, no momento mesmo de seu nascimento, as sementes e os germes de todas as espécies de vida. Aquelas que ele cultivar serão as que nele crescerão e darão frutos. Se forem sementes de vegetais, ele se transformará em planta; se se abandonar à sensualidade, transformar-se-á em animal; se cultivar em si o poder da razão, transformar-se-á em criatura celeste; se seguir a inteligência, será um anjo, um filho de Deus.”¹²²

¹²² Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, Opera, fol 314 ss, Apud Cassirer, *op. cit.*, p. 144.

Figura 21- Queda dos Anjos Rebeldes- Pedro Bruegel, 1562, (117x162 cm), Museu de Belas Artes, Bruxelas

Dessa forma esse homem metamorfoseado em diferentes animais seria fruto de seus próprios vícios. Não que Bosch e Bruegel tenham se alimentado da mesma fonte que Pico Della Mirandola, a tradição hermética, traduzida em Florença por Marsílio Ficino, mas o texto de Mirandola parece expressar bem o que a polissemia das imagens de Bruegel e Bosch desenha.

Todos esses monstros híbridos são decorrência da animalização do homem. Perdem suas faces e ganham rostos de animais por causa de suas desordens morais. Nesse sentido, a presença de vários peixes e alguns desses identificados diretamente com a Igreja, dão um contorno de crítica geral ao clero.

A figura da Barca também é exaustivamente desenhada por Bruegel em suas pinturas e gravuras, pejorativamente na maior parte das vezes. No “Triunfo da Morte” (Figura 22) particularmente existem duas barcas; uma negra, no

centro que capitaneada por um demônio dirige um exército de esqueletos contra os vivos e outra à direita dessa, de particular interesse (Figura 23).

Figura 22- O Triunfo da Morte- Pedro Bruegel, 1562, óleo sobre painel, (117x162 cm) Museu do Prado, Madrid.

Ali se desenha uma barca que é ao mesmo tempo um prolongamento de uma construção em arcos; mas que, apesar de ser construída de pedras como o resto do edifício, flutua sobre um rio (lago?) negro. É a barca não de Pedro, mas de Pedra. Sobre a barca estão em pé doze caveiras que se diferenciam das demais da obra por um solene manto branco que cobre suas costelas expostas.

Três delas tocam trombetas, uma assassina um homem. Sentada à entrada da barca uma décima terceira caveira coloca a mão sobre o crânio, sua expressão corporal é de arrependimento, o que difere de qualquer outro esqueleto da obra, sempre ativamente assassinos.

Figura 23- O Triunfo da Morte- Pedro Bruegel, (detalhe)

Uma cruz vermelha em cima da barca de pedra reforça a associação entre ela e a Igreja. Sobre a barca os doze esqueletos parecem aludir aos apóstolos de Cristo, bispos da Igreja, da barca de pedra.

O esqueleto com remorso talvez seja uma alusão a Judas, o traidor?

A aproximação com a Igreja parece mais uma vez dar expressão às críticas de Bruegel.

Na mesma obra há uma caixa aonde se dirigem pessoas tentando escapar da morte.

“the door of which bears a cross; given the manner in which the box has been painted and the door held open above, however, they are running into a trap. God does not appears anywhere. Any indication of resurrection and redemption is absent.

This is no picture for purpose of admonition and edification in church. Bruegel is following no Christian dogma.”¹²³

5.1.2 O CLERO E A VIRGEM MARIA

A barca e o peixe, figuras da Igreja e dos cristãos, são como vimos, agressivamente representados na obra de Bosch e de Bruegel, denotando uma postura anticlerical.

Todavia, frequentemente Bosch e Bruegel são mais diretos, abstendo-se de uma figura intermediária e pintando a crítica diretamente sob o hábito clerical.

Particularmente direto, ainda que de interpretação muito fechada, parece o já citado tríptico de Bosch, “Tentação de S. Antão”.

Nele, além de uma série de representações de barcas, peixes e peixes-barcas, que fazem alusão à Igreja, temos figuras clericais diretamente caricatas.

¹²³ HAGEN, R. *Bruegel the Complete Paintings*, p. 45.

Figura 24- Tentação de S.Antão- Hieronimus Bosch, (detalhe do painel central)

Na asa central, à direita do santo, um padre reza missa, acolitado por um demônio que tem um funil na cabeça e rosto monstruoso de peixe. O padre tem rosto de porco e através da sua roupa rasgada vemos seu corpo aberto, dando monstra de suas costelas, vísceras e de um ser oco (Figura 24).

Na asa direita a caverna do santo tentado é desenhada como um homem de quatro, referência a um lugar de luxúria. Um homem com uma mitra (portanto

um bispo), que tem por báculo um bastão com a meia lua maometana convida outros monstros a entrarem nesse lugar (Figura 25).¹²⁴

Figura 25- Tentação de S.Antão- Hieronimus Bosch, (detalhe da asa esquerda)

No “Jardim das Delícias Terrestres”, na asa esquerda, no inferno a figura de um casal formado por um homem e um porco com hábito de freira também faz claríssima crítica ao clero (Figura 26). Para reforçar a imagem clerical, o porco escreve um documento à semelhança das bulas papais como tantas outras que encontramos em Bruegel.

¹²⁴ A meia lua é diversas vezes pintada na obra de Bosch, tanto em bandeiras, como em objetos e pessoas, sempre como referência pejorativa.

Além de várias outras imagens e seres de Bosch que parecem aludir à uma representação crítica em relação à Igreja, encontramos semelhante crítica em Bruegel.

Mais adiante trataremos de algumas obras de Bruegel onde há um sentido geral anticlerical. Aqui apenas mais um reflexo de Bosch em Bruegel, onde podemos ver isoladamente nos personagens de suas pinturas críticas à Igreja.

Pieter Bruegel, principalmente em suas pinturas, é muito menos explícito que Bosch, mesmo assim encontramos exemplos de uma representação pejorativa, ainda que mais sutil que o porco-freira de Bosch.

Figura 26- Jardim das Delícias Terrestres- Hieronimus Bosch, (detalhe da asa direita)

Na “Luta entre o carnaval e a Quaresma” Bruegel caricatura tanto protestantes, como como católicos. Se o carnaval, na possível figura de Lutero, é representado cavalcando um barril com os pés em um jarro e tendo como arma um espeto onde se enterra uma cabeça de porco e um frango (alusão à sua luxúria como comentaremos mais adiante) a Quaresma tem como capitão (papa?) um esquálido velho sem força e cor que tem como arma um remo sobre cuja pá há dois peixes (alusão à abstinência de carne da quaresma, mas também a Pedro como chefe da Barca) (Figura 27)

Figura 27- Luta entre o Carnaval e a Quaresma- Pedro Bruegel, (detalhe)

Exatamente no centro da figura (muitas vezes um lugar de destaque para Bruegel) há um tolo com roupa metade vermelha, metade listrada de azul, que conduz duas pessoas. É dia, mas ele tem uma tocha acesa na mão e conduz tanto um adepto do carnaval, quanto um clérigo. Assim Bruegel critica a ambos, como guiados pela tolice.

A Obra de Bruegel “aleijados” também tem o mesmo tom de crítica. (Figura 28) Apesar de aparecerem aleijados em outras pinturas de Bruegel, aqui são colocados em evidência.

“They are in Fancy dress; their various items of headwear could represent the different social groups, with the mitre referring to the clergy, the crown to the aristocracy, the fur hat to the bourgeoisie, the paper helmet to soldiery, and the cap to the peasantry According to a Netherlands proverb, a lie goes like a cripple on crutches, meaning that everyone, whatever his station in society, is equally hypocritical.”¹²⁵

Figura 28- Os Aleijados- Pedro Bruegel
(detalhe), 1568.

¹²⁵ HAGEN, R. *Bruegel, the complete Paintings*, p. 90.

Outro painel de Bruegel parece também conter uma visão pejorativa em relação à Igreja trata-se da “‘Pequena’ Torre de Babel”¹²⁶ (Figura 30). A Torre de Babel é símbolo da arrogância, do orgulho humano, que desprezando sua contingência pretende atingir o céu por meio de um artifício. A torre desenhada por Bruegel tem um erro de arquitetura, o eixo do edifício em torno do qual se enrola a espiral está inclinado e por isso o edifício está fadado a cair, concordando com o Livro do Gêneses.

Outra torre pintada por Bruegel, a “‘Grande’ Torre de Babel” de Rotterdam (Figura 29), tem mesmo problema estrutural. Ela está construída sobre uma base de pedra, essa montanha de pedra aflora na torre em vários de seus andares. Como a pequena torre, a grande também tem muita semelhança com o Coliseu romano, um dos símbolos de Roma. A aproximação com a arquitetura do Coliseu é uma forma nova de representação da Torre de Babel, inaugurada por Bruegel, que será repetida em pintores posteriores.

Tanto o fato de estar construída na rocha como a semelhança com o Coliseu nos remetem à figura da Igreja, há porém um detalhe que intensifica essa possível associação.

¹²⁶ Bruegel pintou o motivo pelo menos 3 vezes, das duas que sobreviveram há uma Viena e outra, a menor em Rotterdam.

Figura 29- Torre de Babel- Pedro Bruegel,
1563. (114X155cm) Museu Kunsthistorisches,
Vienna.

Figura 30- Torre de Babel (pequena)- Pedro Bruegel, 1563. (60X74,5cm) Museu Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Na pequena torre, exatamente na intersecção do eixo central com o eixo horizontal, há um grupo de figuras quase imperceptível (Figura 31). Trata-se de uma procissão com um baldaquino vermelho “*an almost invisible church procession is ascending the ramp: Bruegel is criticizing the Catholic Church.*”¹²⁷

¹²⁷ HAGEN, R. , *Bruegel, the Complete Paintings.*, p. 20.

Figura 31- Torre de Babel- Pedro Bruegel,
(detalhes) Rotterdam.

Essa procissão papal reforça a identificação da torre com a Igreja, associando-a assim ao orgulho e à presunção, bem como contrariando as palavras de Cristo, de que as portas do inferno não prevaleceriam sobre a Igreja.

Voltando-nos novamente para a obra de Bosch, “Tentação S. Antão”. No painel central há uma figura que chama particular atenção, à direita do padre-porco está uma mulher que, sentada em um rato, segura em seus braços (que são como galhos secos) um bebê envolto em panos. (Figura 36). No lugar de pés essa mulher tem uma calda com escamas.

“Various authors have interpreted Bosch’s root-fish mother and child in different ways. Castelli and Combe see the image as symbolic of the tree of knowledge in Eden, and the child as symbolic of woman’s lust. Wertheim-Aymès calls the bark symbolic of ‘spiritual dryness’ and Chailley names the scene the ‘infant anti-Christ among the doctors.’ Lennep cites alchemical allegory, referring to the woman as l’arbre-creux and to the child as the child of philosophy. But in the well-documented context of hagiological healing, Bosch’s mother and child represent an amalgam of two effective remedies against Saint Anthony’s malady: cooling fish and fertility-restoring mandrake bark.”¹²⁸

Apesar dessas diversas aproximações, a figura também, com escândalo, aproxima-se muito das figuras da Virgem Maria particularmente pelo fato de o menino estar envolto em panos.

Apesar de não exclusiva, e de variar de acordo com as fontes (evangelhos apócrifos)¹²⁹ as representações do menino Jesus enfaixado em panos são muito comuns na iconografia da Idade Média, bem como as referências textuais ao fato. O sinal dado aos pastores “vereis um menino envolto em panos” serve como sinal iconográfico de reconhecimento de Cristo em suas representações infantis.

“Fratres, et si non sitis pastores, illum, parvulum tamen nostrum, quem multi reges et prophetae desideraverunt videre, hodie videbitis in praesepio altares positum, non in forma gloriae, sed in panniculis involutum.”¹³⁰

¹²⁸ DIXON, L. S. Bosch's "St. Anthony Triptych, p. 123.

¹²⁹ Ver artigo Roque, M. I. *O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração* Universidade Europeia Gaudium Sciendi, Nº 5, Dezembro 2013 Lisboa.

¹³⁰ “Irmãos, embora não sejais pastores, hoje vereis o nosso pequeno, que muitos reis e muitos profetas quiseram ver, havereis de vê-lo colocado no presépio do altar, não em aparência de glória, mas envolto em panos” BLESSENSIS, Petri (Bathoniensis Archidiaconi), Opera Omnia, I. A. Giles, Londres, 1847, vol IV, serm. 6 Apud *Eadem Nativitate Domini*. P. 35.

Há também uma associação do envolvimento do Menino-Deus em panos e o sacramento da eucaristia. A Divindade de Cristo está oculta no presépio pela sua carne e pelos panos, assim como se oculta na hóstia sob as espécies de pão.

Elredo, abade de Riveaux é claro no paralelo que faz entre o menino envolto em panos e a eucaristia. Explicando o símbolo dado aos pastores “Vereis um menino envolto em panos...” comenta:

*“Multa dici possunt de hoc signo; sed quia binde dicam ora praeteriit, parum quid inde dicam, et breviter. Bethlehem domus panis sancta Ecclesia est, in qua ministratur corpus Christi, verus scilicet panis. Praeseptum in Bethlehem, altare in ecclesia. (...) In hoc praeseptio est Jesus pannis involutus. Involutio pannorum est tegumentum sacramentorum. In hoc praeseptio in specie panis et vini est verum corpus et sanguis Christi. Ibi ipse Christus esse creditor; sed involutus pannis, hoc est invisibiliter in ipsis sacramentis.”*¹³¹

Na iconografia, são frequentes as representações da Virgem segurando o Menino envolto em panos. (Figura 32) É assim que o vemos na conhecida representação de Giotto que segue de perto as palavras do Evangelho (Figura 34).

Em oposição, nas representações da epifania, o menino é desenhado despido, justamente por se tratar da epifania, ou seja da manifestação do Deus-Menino, que mostra seu esplendor divino despindo-se das faixas (símbolo da carne/humanidade). É dessa forma que vemos Cristo nas epifanias de Bosch (Epifania do Museu de Filadélfia e no tríptico da adoração dos Reis Magos de Madrid) bem como nas epifanias de Bruegel, (Adoração dos reis da National

¹³¹ “Muito se pode dizer a respeito desse símbolo, mas como a hora já avança, direi pouco e brevemente. Belém, casa do pão, é a Santa Igreja, na qual é ministrado o Corpo de Cristo que é verdadeiro pão. O presépio de Belém é o altar na Igreja. Nesse presépio Jesus está envolto em panos. O envolvimento em panos é o véu do sacramento. Nesse presépio sob as espécies de pão e vinho estão verdadeiro corpo e sangue de Cristo. Ali está, acreditamos, o mesmo Cristo, mas envolto em panos, ou seja, invisível no próprio sacramento.” AELREDI abbat Rievall. *Opera Omnia*, Patrologia Migne, t CXCV 1833, *Sermo II*, In Natali Domini.

Gallery em Londres e na Adoração de Bruxelas): os panos que o cobrem repousam no colo da Virgem e o menino está exposto.

Em uma representação em baixo relevo em Cluny (Figura 33) é interessante ver como ele está semi-envolvido pelas faixas, pois a Virgem justamente o está apresentando ao templo e o menino se despe de sua pura humanidade frente à profecia de Simeão que o exalta como o Messias.

Entretanto, é envolto em panos que o vemos no tríptico de Melchior Broederlam, “Fuga do Egito” (Figura 35). O menino envolto em panos é levado pela Mãe para o Egito. Natural que Aquela que o quer esconder, esconda de Herodes sua divindade, envolvendo-o em panos. Assim tradicionalmente as representações do menino em fuga com a mãe são feitas com a figura da Virgem sobre um burrico e o menino envolto em panos.

A Figura de Bosch mencionada parece particularmente próxima da representação da Virgem em fuga para o Egito, seria assim uma blasfêmia pintada. Parece ser mais um momento onde o Bosco se esconde atrás da polissemia das imagens, que por sua natureza, não nos permite uma certeza, mas nos induz a uma hipótese.

Essa crítica à Virgem ganha força pelo fato de Bosch ter deixado pouquíssimas representações da Virgem, tema tão comum no período. Algo entretanto serviria para negar tal hipótese. Dentre o escasso conhecimento que temos a respeito da biografia de H. Bosch está o fato do pintor ter pertencido a uma irmandade religiosa justamente dedicada à Virgem Mãe de Deus. Sugerir que o Flamengo tenha feito a representação da *Mater* como árvore seca e oca, cavalcando um rato poderia contrariar muito sua adesão à irmandade e depor a uma das únicas certezas de sua biografia.

Figura 32- Virgem com o Menino- Ambrósio Lorenzetti, 1340-45, tempera em madeira (85 x 57 cm) Pinacoteca di Brera, Milan

Figura 33- Apresentação no Templo – Museu de Cluny, Paris, século XIV

Figura 34- Natividade (detalhe), 1304-06
afresco, Cappella Scrovegni (Arena), Padua.

Figura 35- A fuga para o Egito- Melchior
Broederlam (detalhe)–

Figura 36- Tentação de S. Antão- H. Bosch
(detalhe)

Porém estranho seria se Bosch não pertencesse a nenhuma irmandade, já que 90% dos Flamengos pertenciam.

A figura símbolo da irmandade de Bosch era o cisne, animal que representava a pureza da Virgem. *“The confraternity identified itself with the swan because it associated this bird, with its purity and grace, with the Madonna. On its coat of arms, a swan was depicted above a lily.”*¹³²

A figura do cisne porém será repetida por Bosch estranhamente, não como símbolo de pureza, mas nas representações que faz de prostíbulos.

Bosch mais de uma vez pinta prostíbulos em suas obras, eles podem ser reconhecidos entre outras coisas pelos pássaros em seu telhado.

“In Middle Dutch the words duyfhys (dovecot) and duve (dove) could mean ‘borthel’ and ‘prostitute.’ Bosch also painted a dovecot as the symbol of brothel under the roof of a tavern on the Rotterdam Peddler tondo and on the central panel of the Adoration of the Magi triptych (Madrid, Padro)”

Reconhecemo-los também por conta de outros símbolos, como o jarro, associado à geração feminina. Ou ainda pela presença de frangos espetados.

*(...) in Middle Dutch the expression een tijken speten (to spit a chicken) could refer to sexual intercourse, the chicken being a metaphor for a licentious girl or a whorish woman. On the central panel of this Temptations of St. Anthony triptych (Lisbon) Bosch painted a monk who is sitting at a table with a prostitute and in the immediate neighborhood of this scene we see a dovecot and a spit with a roasted chicken. Likewise Peter Bruegel the Elder placed a dovecot and a spit with a roasted chicken near a diabolized love-scene in his Luxuria drawing.”*¹³³

Acrescentamos que a essa mesma representação de prostíbulo em sua gravura Luxuria, Bruegel coloca, além do frango no espeto, o jarro (Figura 38)

No prostíbulo presente na representação de S. Cristóvão de Bosch, (Figura 37) em seu ápice, há um homem despido que procura mel em uma

¹³² HARRIS, *Op. Cit.*, p. 88.

¹³³ BRUYN, E., *Op. Cit.*, p. 33

colmeia vazia, o que somando-se aos demais símbolos (pombal, frango no espeto, jarro) representa a busca pelo prazer sensual.

Figura 37- S. Cristovão- Hieronimus Bosch,
(detalhe), 1490-1505, Museum Boijmans Van
Beuningen.

Figura 38- Luxuria- P. Bruegel,
(detalhe), H. Cook (publicador) 1558,
Royal Library, Bélgica.

Estranhamente, em dois dos prostíbulos representados por Bosch há bandeiras com o emblema do cisne¹³⁴. (Figura 39 e 40) É curioso que Bosch tenha utilizado o símbolo de sua confraria, justamente o que representa a pureza da Virgem, em um lugar de luxúria. O que nos leva a especular que talvez o católico pintor não tivesse uma veneração tão grande pela mãe de Deus.

¹³⁴ HARRIS, *Op. Cit*, p. 89.

Figura 39- Adoração dos Reis Magos- H. Bosch,
(detalhes).

Figura 40- Filho Pródigo- H. Bosch,
(detalhe), Museu Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

Em representação da qual existem duas cópias (Madrid e Holanda) feitas por seguidores de Bosch, que assinam como o nome de seu mestre, vemos que seus símbolos são compreendidos e fielmente reproduzidos¹³⁵

Nas duas representações, também na bandeira, encontramos o cisne (Figura 41). A configuração do prostíbulo é semelhante às de Bosch/Bruegel, o pombal como chapéu da velha-casa, com pomba branca na aba, a colmeia de abelhas e o jarro na janela.

Figura 41- Tentação de S. Antão- Seguidor de H. Bosch, entre 1551-1600, (61,8 cm X 79,7 cm) Museu Norte Barbante.

¹³⁵ BRUYN, E., *Op. Cit.* p. 33.

Erwin Panofsky comenta a respeito de Bosch no final do Epílogo de “Netherlandish Painting”:

“ ... there is no conclusive evidence for his familiarity with gnostic, Orphic, and Neoplatonic mysteries; and I am profoundly convinced that he, a highly regarded citizen of his little home town and for thirty years a member in good standing of the furiously respectable Confraternity of Our Lady (Lieve-Vrouwe-Broederschap), could not have belonged to, and worked for, an esoteric club heretics, believing in a Rasputin-like mixture of sex, mystical illumination and nudism, which was effectively dealt with in a trial in 1411 and of which no one knows whether it ever survived this trial. To judge from his works as well as from his portrait (preserved in the ‘Reccueil d’Arras’), Jerome Bosch was not so much a heretic as one of those extreme moralists who, obsessed with what they fight, are haunted, not unpleasurably, by visions of unheard-of obscenities, perversions and tortures. The favorite painter of Philip II might have derived more satisfaction from seeing an attractive heretic burn than from joining her (...) Like Philip II himself, he may have been a case for psychoanalysis, but not for the Inquisition.”¹³⁶

Ainda que concordemos com Panofsky, que seja muito difícil a identificação de Bosch com os Adamitas como defendido por Fraenger¹³⁷, ou com alguma outra seita específica, nos parece que as imagens feitas por ele põe em dúvida essa profunda convicção que Panofsky diz ter a respeito de sua ortodoxia e devoção.

Ainda que não se possa precisar quer historicamente, quer por meio de suas obras, sua participação em alguma seita específica, a análise de algumas das imagens permite-nos ao menos não compartilhar da profunda certeza de Panofsky.

Quanto ao fato de Bosch, pintor favorito de Felipe II, sentir “more satisfaction” em ver um herege ser queimado do que em se juntar a ele. Certamente! Quão poucos sentiram mais satisfação no inverso? Essa falta de

¹³⁶ PANOSKY, E. *Early Netherlandish Painting*, p. 357.

¹³⁷ *Idem Ibid*, nota 8 p. 511.

satisfação em queimar no fogo é o que justamente pode ter feito o flamengo esconder suas críticas de baixo de camadas de tinta.

As imagens nos fornecem apenas campo para especulação. A polissemia das imagens realmente nos proíbe “*a conclusive evidence*” a respeito de sua familiaridade com o gnosticismo, mas também nos proíbe o contrário, de nos tornar “*profoundly convinced*” de sua ortodoxia.

E se as imagens não podem ser tomadas por provas conclusivas, ainda menos a presumível auto-representação de Bosch referida por Panofsky pode ser retrato de sua ortodoxia (Figura 42).

**Figura 42- possível Auto -
retrato- Museu de Arras.**

5. 2 BRUEGEL E A ELOQUÊNCIA CONTRA A IGREJA E O ESTADO.

Conforme mencionado, a obra de Pedro Bruegel parece conter como a de Bosch uma tendência anticlerical. Porém Bruegel vai além de seu mestre. Seu anticlericalismo parece dar abrigo às críticas tão correntes em Flandres e, além da Igreja, ter como alvo o Estado Espanhol.

A polissemia das imagens será muito conveniente como forma de preservar sua pessoa e ao mesmo tempo dar voz à suas críticas. Além disso ela faz também mais raras as “verdades” escondidas.

Giovanni Battista Gelli comenta que Dante “*was intentionally difficult in order to make the reader ‘more attentive and more desirous of understanding.*”¹³⁸

Como dito nos provérbios “*gloria Dei celare verbum et gloria regum investigare sermonem*”¹³⁹. Dessa maneira, além de ocultar as críticas, o véu das imagens faz as coisas mais preciosas. O objetivo não é tornar a pintura incompreensível, como será mais tarde o objetivo de alguns pintores modernos por desprezo da razão. A razão permanece ainda como algo bastante valorizado, mas a falta de obviedade aguça a vontade do observador frente à investigação do significado.

Esse véu ora será mais permeável, ora menos. Particularmente podemos ver Bruegel expressar-se de forma mais livre em suas gravuras do que em suas pinturas.

A gravura unida à invenção da imprensa traz novas e maiores possibilidades de difusão. Em oposição à obra pintada, que tende a ficar confinada em palácios e paredes de ricos doadores, a gravura pode ser mais amplamente difundida, pode atingir um público que, antes, muito circunstancialmente teria acesso à pintura. Além disso, o observador pode tê-la

¹³⁸ GELLI, G. lecture delivered in 1543 (Paris Bibl. Nat., ms It. 981) Apud BARNES, B., *Op. Cit.* p. 68

¹³⁹ “A Glória de Deus é ocultar as coisas, a glória dos reis é perscrutá-las.” Prov. 25, 2.

na mão; pode, diferentemente daquele que passa em um corredor, trazê-la consigo e levá-la longe. É o que ocorre com muitas das gravuras de Bruegel.

“At any rate, records survive to show that not long after publication in Antwerp, such prints reached Italy; fitted with French inscriptions they won success in Paris; and in Germany they received the high tribute of being copied. (What greater praise than such piracy?)

On the other hand, (...) the master’s paintings (...) did not leave the Netherlands until after Bruegel’s death, and then only as the private treasures of royalty.”¹⁴⁰

Porém, como circula pela mão de todo tipo de gente, a gravura perde um pouco de sua cerimônia. Os quadros de Bruegel nas paredes das Igrejas e nos palácios tendem a ser mais respeitosos e polidos, suas gravuras, na mão de gente comum, são mais francas e abertas. Elas não têm o mesmo tempo de construção, a mesma solenidade, a mesma perspectiva de permanência. Duram enquanto dura o papel de que são feitas, muito menos que a madeira onde está uma pintura. O que as conserva é sua reprodução, sua repetição, o que também tira sua importância e originalidade. Falam a uma classe mais simples de homens, circulam mais e – por esse carácter transitório – de forma mais aberta. São uma expressão mais clara da retórica das imagens.

A gravura mencionada na terceira parte, a “A tentação de Santo Antão” é exemplo disso. (Figura 43).

No centro da figura, a cabeça em uma barca que naufraga é símbolo do Estado, o peixe em cima dela é símbolo da Igreja

“Corruption and decay beset both the state (the one-eyed head below) and the Church (the rotting fish above). The cross on the flag flying from the tree through the fish’s mouth is notably clearer in the print than in the original drawing. The flag is actually a Papa bull, as the twin seals indicate.”¹⁴¹

¹⁴⁰ KLEIN, A. H. *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁴¹ *Idem Ibid.*, p. 144.

Figura 43 – Bruegel -Tentação de Santo Antão, 1556, gravura (26.2 x 33.9 cm), Antuérpia, Editor: Hieronymus Cock

Abaixo da gravura aparece um versículo do salmo 34: “*Multae Tribulationes Iustorum, De Omnibus iis Liberabit eos Dominus*”¹⁴². O salmo explica o comportamento de Santo Antão, que é tentado por um mundo em caos, mas resiste. A seus pés, sua tentação se reveste de três formas: uma espada (ira), bolsa de moedas (avareza) e um pássaro bizarro (gula). Mas ele, que em diferentes pintores é tido como o arquétipo do homem tentado, resiste a tudo, sua cabeça iluminada se dirige a seu livro de orações. A Igreja como peixe oco e o Estado como cabeça cega fazem parte da maldade caótica do mundo que, como um mar, tenta afogar os homens.

Nessa, como em várias outras de suas gravuras, uma Igreja, ao longe, arde em chamas. As portas do inferno não prevalecerão contra a Igreja, mas na arte de Bruegel (também na de Bosch) muito frequentemente as chamas a consomem.

Em outra gravura de Bruegel reconhece-se a mesma alegoria. Trata-se agora não de um vício, mas de uma virtude: a paciência (Figura 44).

Assim como o santo do deserto, a *Patientia* (na figura de uma mulher que com as mãos segura uma cruz) escapa do mundo caótico dirigindo seu olhar para o céu. A inscrição da gravura diz: “*Patientia est malorum quae aut inferuntur aut accidunt, cum aequanimitate perlatio.*”¹⁴³

A figura de maior destaque no horizonte é um homem que veste um saturno (chapéu usado por bispos e papas) marcado com as chaves do escudo papal. Usa também uma mozeta e, para imprimir mais ainda sua identidade, tem no cinto uma bula papal, como a do peixe oco da tentação de S. Antão.¹⁴⁴

¹⁴² Sl. 33, 19 “*Muitas são as tribulações dos justos, mas Deus o libertará de todas elas.*”

¹⁴³ “*Paciência é a tolerância tranquila dos males que nos ocorrem por malícia ou acidente*” (livro 5 das *Institutiones Divinae* de Lactantius.)

¹⁴⁴ A bula como marca papal ou clerical encontra-se repetida em diversas obras de Bruegel. Outro exemplo claro está na sua gravura da Ira. No centro à esquerda encontra-se um torturador com capuz e face de porco, acima dele uma carta com inscrições, pendurada nelas duas bolas em um cordão, como nas bulas papais. Na “*Tentação de S. Antão*” de H. Bosch há na asa esquerda do tríptico um personagem com cabeça de pássaro levando no bico uma carta. Ele usa uma mozeta vermelha e do chapéu em forma de funil pende um cordão com uma bula. Dirige-se para baixo de uma ponte onde encontramos um homem vestido com a mozeta vermelha e com um solidéu tendo nas mãos uma bula.

Figura 44 – A partir de Bruegel – Paciência, 1557, gravura, Breda, Bruxelas. Editor: Hieronymus Cock .

Semelhantemente ao peixe, figura da Igreja na gravura “*Tentação de Santo Antão*”, o homem é oco e também aqui, de seu interior vazio sai uma árvore seca. Tem na mão uma flor, símbolo de sua missão de paz, mas sobre os braços traz a espada. Cavalga um ovo igualmente oco, do qual saem braços, pernas e cabeça, formando um *homem-ovo*. Esse usa um chapéu do qual sai uma longa e bem definida fumaça formando uma pluma, como a do chapéu dos nobres. Eis novamente a mesma alegoria, a Igreja cavalcando o Estado. O Estado, oco como o papa, esconde dentro de si uma grande faca, símbolo da ira¹⁴⁵.

Figura 45 – Bruegel - Ira, 1558, gravura (22.5 x 29.7 cm), Breda, Bruxelas, Editor: Hieronymus Cock

¹⁴⁵ Na gravura da “*Ira*” há uma grande faca em primeiro plano. Na “*Tentação de S. Antão*” de Bruegel, como já mencionado, também há essa correspondência entre a faca e a tentação da ira. Em diversas outras obras, tanto de Bruegel como de Bosch a associação parece ter pertinência.

Esse ser híbrido que cavalga mas ao mesmo tempo está dentro do ovo é que traz a tempestade. Seu chapéu é o divisor entre um céu plácido, onde voam os pássaros (direita) e um céu de trevas e fogo (esquerda). Em oposição, à esquerda, uma Igreja pega fogo, à direita o sol se põe, retirando a luz do mundo.

Em outra gravura, a “*Ira*” (Figura 45), também encontra-se uma alusão negativa ao Estado e à Igreja. No cortejo, em primeiro plano, praticando homicídios, um demônio aleijado de grande destaque traz em seu chapéu uma bandeira com uma chave. Outra bandeira que se ergue atrás de um escudo sobre rodas trazia, no desenho original, o orbe com a cruz, símbolo do Império.

*“Possibly this detail was deleted for fear of the authorities – that is to say, the Spanish rulers of Netherlands.” “In such a period of increasing tension and crack-down on expression, it is plausible to suppose that a canny publisher like Cock would prefer to omit an emblem which might seem identify a devil with the secular authority, that is, the regime headed by Philip.”*¹⁴⁶

É possível fazer uma leitura crítica à Igreja também a partir da gravura de outro renascentista importante, Leonardo da Vinci. Nessa gravura de Leonardo (Figura 46) encontramos um paralelo interessante com as de Bruegel. Uma barca oscila em um mar agitado. Dentro dela há uma loba. A loba dirige sua bússola guiando a barca em direção a uma águia que, com as patas sobre um globo, ostenta na cabeça uma coroa. Da águia coroada saem raios em todas as direções, o mais forte deles se dirige à bússola.

A loba na barca tem fácil aproximação com a figura da Igreja, já que une dois signos frequentemente associados à Roma, a loba e a barca de Pedro. A águia tem mesma clareza, é recorrente símbolo do Império, mormente coroada e com suas patas sobre o Orbe. A gravura de Leonardo ilustraria dessa maneira o pensamento gibelino tão presente na Itália do século XVI, que afirma a preponderância do poder Temporal sob o Espiritual.

¹⁴⁶ KLEIN, H., A., *Op. Cit.*, p. 108.

Figura 46- Leonardo Da Vinci- **Alegoria com o Lobo e a Águia**, 1516, Giz vermelho no papel, (170 x 280 mm) Royal Library, Windsor.

Séculos antes, a “*Sicut Universitatis*” de Inocêncio III (1198) traçava uma analogia entre o poder Espiritual e Temporal com o Sol e a Lua (a luz da Lua vem do Sol, assim como o poder do Estado vem da Igreja).¹⁴⁷ A gravura de Leonardo é o avesso da alegoria de Inocêncio III. Na gravura, é o poder temporal que brilha irradiando seu esplendor e iluminando a própria barca-igreja, é ele que marca a rota da barca.

A gravura parece divergir também de Bruegel já que em Leonardo há uma exaltação do Estado. Porém, essa diferença entre as gravuras é apenas circunstancial. Deve-se ao fato de estar o estado fortemente unido à Igreja na Espanha, enquanto na Itália em oposição. Na Holanda, o Estado espanhol é o agente da Igreja, é propriamente a espada temporal usada para Igreja, na Itália é seu opositor.

O paralelo nos faz compreender melhor a natureza do ataque de Bruegel em suas gravuras. Não é um ataque duplo, um dirigido ao Estado e outro à Igreja, uma crítica política e outra religiosa. É um mesmo ataque a uma Igreja unida ao Estado. Encontra-se em concordância com Leonardo já que essa opressão da Igreja sobre o Estado é negativa. Expressaria talvez, com ele, a defesa do Estado Absolutista.

Em sua obra pintada, Bruegel também focaliza muitas vezes a mesma temática. Porém, por seu caráter mais formal, essas mesmas críticas feitas em branco e preto escondem-se sob a tinta.

Em obra à primeira vista inocente, “*A Colheita do milho*” (figura 4), Bruegel coloca em primeiro plano os camponeses. É uma pintura onde o “*Bruegel-camponês*” se manifesta, conferindo identidade ao homem simples.

Bruegel maximiza a tendência de alguns pintores renascentistas anteriores que dão ênfase à paisagem e ao homem comum, tornando-se o mais característico representante dessa tendência. “*Over 30 of some 45 pictures by*

¹⁴⁷ “*Como a Lua recebe a sua luz do Sol e na realidade é menor do que este em quantidade e também em qualidade e igualmente em posição e efeito, assim o poder real recebe o esplendor de sua dignidade da autoridade pontifícia; e quanto mais adere à visão desta mais é ornada de luz maior, e quanto mais se afasta das suas vistas, tanto mais vai perdendo seu esplendor.*”. Innocent III, Ep. ‘*Sicut universitatis*’ ad Acerbum consulem. Densiger 776.

(or attributed to) Bruegel are characterized by Nature, by village and its peasants; the anonymous representatives of the rural lower stratum become the principal characters in his oeuvre."¹⁴⁸

Tal fato é visto por muitos de seus críticos como expressão de uma crítica social, como forma de advogar pelo povo simples em pró de uma maior relevância social. Contudo, sem negá-lo, também se pode enxergar nessa ênfase ao popular uma crítica em diferente direção.

Na pintura mencionada ("*A Colheita do milho*") contrapõem-se as quatro classes sociais: o camponês ocupa o primeiríssimo plano; à direita está uma Igreja; em oposição, um castelo (representando possivelmente a nobreza); a burguesia se esconde ao longe no horizonte, em seus barcos (Figura 47).

Os camponeses são representados com ênfase a seu exaustivo trabalho: ceifam, colhem, transportam o trigo ou repousam de seu cansaço. Já os membros do clero, quase invisíveis, são retratados a nadar em uma lagoa, com seus hábitos largados à margem (Figura 48). Os nobres, igualmente escondidos pela pequenez da escala, parecem realizar uma perseguição a um homem. Sua pintura desenharia um retrato otimista dos camponeses em oposição ao "ócio" do clero e à "crueldade" da nobreza (Figura 49).

Bruegel parece repetir também em cores o que desenha no preto e branco das gravuras; porém, se em suas gravuras fala alto, aqui apenas sussurra. Sussurra tão baixo que nos faz desconfiar de que a interpretação vá longe demais. Apenas um sussurro, uma sugestão, nada que possa ser categoricamente afirmado. Entretanto, há quadros onde é mais explícito.

¹⁴⁸ HAGEN, R. *Op. Cit.*, p. 69.

Figura 17- Bruegel- A Colheita do milho, 1565, óleo sobre madeira, (116.5 × 159.5 cm) Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 28- Bruegel- A Colheita do milho, (detalhe) 1565

Figura 39- Bruegel- A Colheita do milho, (detalhe) 1565

Exemplo disso é sua pintura “*O massacre dos inocentes*” (Figura 50) onde encontramos uma crítica político-religiosa mais claramente delineada.

Na pintura, a cena bíblica de infanticídio está figurada não em Belém, mas como costume do pintor, em uma cidade holandesa com os figurantes da cena vestidos à moda da Holanda moderna. A tropa assassina tem características das tropas espanholas de Felipe II e liderando-as, a mando do rei “Herodes”, está um cavaleiro que, na armadura negra e na longa barba branca, faz clara alusão ao Duque de Alba (Figura 51). O cavaleiro negro está “*located in the exact center of the panel facing the viewer*”¹⁴⁹ e é o único vestido inteiramente de negro. O grupo de soldados do rei “Herodes” (Felipe II? Papa?), vestido com armadura, ou com túnica vermelha, impiedosamente assassina as crianças, algumas ainda no colo de suas mães. A frieza e brancura da neve contrastam com o calor da dor e do desespero.

O duque de Alba, responsável pelo sucesso da Inquisição na Holanda, logo que chegou aos Países Baixos já era conhecido com o epíteto de “Alba Negro” “*partly as a figure of speech and partly because of his predilection for black clothing.*”¹⁵⁰

¹⁴⁹ FEBER, *Op. Cit.* p. 206.

¹⁵⁰ *Idem Ibid.*, p. 211.

Figura 50- Bruegel- O Massacre dos Inocentes, 1566-67, óleo sobre madeira (111 x 160 cm) Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 51- Bruegel- O Massacre dos Inocentes, Viena (detalhe) 1566-67

Figura 52- Bruegel- O Massacre dos Inocentes, (detalhe) óleo sobre madeira, (109,2 X 158,1 cm) 1566-67, Royal Collection.

*Figura 53- Bruegel- O Massacre dos Inocentes, (detalhe)
1566-67, Viena*

Alba chegaria à Holanda em 22 agosto de 1567, designado por Felipe II de Habsburgo a substituir Margarida de Parma no governo das terras holandesas.

Bruegel estava em Bruxelas quando as tropas do Duque de Alba chegaram e deve ter assistido ao estabelecimento do Tribunal de Tumultos em 5 de setembro, feito pelo mesmo duque.

Há duas versões da composição. Uma na coleção Real do Hampton Court Palace, e outra em Viena. A versão de Viena parece ser uma réplica feita por auxiliares e terminada por Bruegel. Ambas foram pintadas por volta de 1565/7.

Figura 54- Bruegel- A Conversão de S. Paulo, 1567, óleo sobre madeira (108 X 156 cm) [Kunsthistorisches Museum](https://www.kunsthistorischesmuseum.at/en/visit-us/visiting-the-museum)

A versão de Hampton Court possui uma bandeira cujo desenho aproxima-se da águia Habsburga. A versão de Viena não tem a bandeira mas tem a águia Habsburga na couraça de um personagem a cavalo na direita (Figura 52).

Data do mesmo ano da chegada de Alba, a obra de Bruegel, “*A Conversão de S. Paulo*”. (Figura 54) A pintura faz semelhante alusão.¹⁵¹ Nessa obra se veem as costas de um cavaleiro de armadura negra montado em um cavalo branco. Ante o colorido da cena, tal cavaleiro atrai especialmente a atenção, tanto mais que Bruegel o põe como ponto focal do observador da cena. Esse cavaleiro negro assiste a um minúsculo e decentralizado S. Paulo cair do cavalo. O cavaleiro negro faz parte, pois, do cortejo de Saulo e seguia seu caminho para matar cristãos.

Outra obra de interesse para a configuração dessa crítica é “*Gralha sobre a Força*”, também composta em 1567. No painel Bruegel pinta uma feliz paisagem, naturalmente viva e clara. Camponeses tocam e dançam. O ar plácido e ameno de sua figura é perturbado entretanto por uma notável força que domina o centro do painel.

Sobre ela apoia-se uma gralha, conhecida pelos seus barulhentos ruídos. A morte na força considerada como desonrosa, ilustra um provérbio flamengo tão ao gosto de Bruegel: “dançar sob a força”. O provérbio refere-se àqueles que fazem pouco caso do perigo, quer por desprezo, quer por estupidez. A gralha sob a força é figura talvez dos denunciadores que os entregam às autoridades.

No horizonte que se abre em um vale há duas colinas dominando em oposição. À esquerda desenha-se um castelo, à direita uma tímida Igreja. Uma cruz de mesma madeira se ergue ao lado da força. O quadro feito um ano após a chegada de Alba, seria mais uma sugestão a respeito do poder da Igreja e do Estado e a ameaça feita aos dissidentes?

Devido ao carácter violento da fúria iconoclasta que atingiu em 1566 Antuérpia é curiosa a atitude de Bruegel. Como um sincero católico não seria incomodado com as profanações feitas, especialmente contra a Eucaristia? A

¹⁵¹ HAGEN, *Op. Cit.* p. 8.

identificação de Alba como agente do rei Herodes parece um ataque forte demais para alguém sinceramente católico. Porém, ainda que condenasse os métodos de repressão espanhola, a identificação dos condenados por Alba (os iconoclastas) como inocentes parece algo estranho em um católico que se sentiria ferido com as profanações das imagens de Nossa Senhora, santos e sobretudo o próprio Cristo na Eucaristia.

Em sua pintura a “*Procissão ao Calvário*” (Figura 56) a crítica à Espanha Católica é repetida novamente, reforçando que o sussurro de Bruegel parece ser muito mais real que uma simples interpretação.

Figura 55- Bruegel- **A Gralha sobre a Forca**, 1566, óleo sobre madeira, (45,9 X 50,8) Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha.

A pintura é anterior quer ao conflito com os iconoclastas, quer à chegada de Alba.

Mas no quadro, como veremos a seguir, além da óbvia presença dos soldados espanhóis, há uma identificação da Rocha-Moinho como a Igreja.

A rocha domina a “Procissão ao Calvário”, imperando sobre os soldados que oprimem a Cristo e ao povo. Da mesma forma com que o papa de chapéu saturno domina o “*homem-ovo*” do Estado, com que o “*peixe-oco*” afoga a cabeça estatal de um só olho e com que o “*Alba-Negro*” a mando da Inquisição, massacra seus oponentes.

Esta parece ser repetidamente a retórica de Bruegel: a Espanha católica crucifica novamente a Cristo na pessoa de protestantes e dissidentes, assassina os inocentes (calvinistas), persegue os verdadeiros cristãos como Saulo, domina o Estado e utilizando-se dele traz a desolação ao homem espiritual.

O flamengo vale-se dessa retórica pintada para dar voz à crítica, mas ao mesmo tempo para calar seus censores. A ambiguidade do símbolo pictórico, que em si mesma parece uma deficiência, serve assim, tanto como forma de expressar uma ideia de um grupo dissidente, como meio de o proteger. Ela permite a Bruegel um discurso muito mais ousado e eloquente que jamais poderia ter escrito. Como poderia expressar pelas letras qualquer uma das críticas acima e ainda manter sua reputação e benefícios de bom católico? Seus biógrafos e críticos queixam-se muito de que Bruegel não tenha deixado nenhum texto autoral que pudesse indicar seu pensamento. Não estaria aí o motivo?

**Figura 56- Procissão
ao Calvário**
Pedro Bruegel,
1564
óleo sobre carvalho
(124 X 170 cm)
Kunsthistorisches
Museum, Vienna

6. “PROCISSÃO AO CALVÁRIO”

A obra de Bruegel foi composta em 1564, em meio às convulsões políticas e religiosas imediatamente anteriores à fúria iconoclasta e à vinda do Duque de Alba. Pedro Bruegel que tinha por volta de 30 anos, morreria 5 anos após a composição do quadro. Trata-se portanto de uma obra da maturidade do pintor.

O painel de madeira pintado a óleo de 124 cm X 170 cm era, até 2010, considerado o maior feito pelo pintor, perdendo agora para o recém descoberto “Vinho do dia de São Martinho” ¹⁵².

Sua dimensão, o detalhamento da pintura e o elevado número de personagens caracteriza a considerável dedicação do pintor à obra.

“Procissão ao Calvário” está entre os dezesseis painéis do inventário de Niclaes Jonghelinck, quem provavelmente comissionou a obra. O painel atualmente encontra-se no Kunsthistorisches Museum em Viena.

6. 1. DEUS ESCONDIDO

Diante do quadro (figura 56) a primeira dificuldade é encontrar seu tema. Só depois de muita observação vemos o Cristo caído em meio a uma multidão, está lá em pequena escala entre centenas de personagens.

Distante, no canto superior direito da obra, vemos um círculo formado por uma roda humana onde com muito esforço enxergamos duas cruzes (Figura 59). Cristo carrega a terceira onde irá ser crucificado.

¹⁵² Obra atribuída a Bruegel em 2010, encontra-se na coleção do Museu do Prado.

Essa técnica é a mesma utilizada por Bruegel em outras obras. Em “Censo em Belém” adota o mesmo tipo de composição; retrata, como na “Procissão ao Calvário”, a cena na Holanda de seu tempo e esconde o tema principal em meio a uma multidão de pessoas. Na “Queda de Ícaro”, faz de modo semelhante, com muito custo enxergamos embaixo do penhasco duas pernas de um Ícaro caído.

Figura 57- Procissão ao Calvário - Bruegel.

Figura 58- Procissão ao Calvário (detalhe)

Figura 59- Procissão ao Calvário (detalhe)

Em “Procissão ao Calvário”, particularmente procura esconder a Cristo. O olho humano é especialmente atraído pela luz, Bruegel pintou no plano da

frente de Cristo um homem de branco montado em um grande e luminoso cavalo branco, que muito facilmente é a primeira figura que nós focalizamos na obra. O homem no cavalo olha para trás, instantaneamente procuramos ver com o que ele se preocupa. Reparamos então em um outro homem sendo puxado pelos soldados, provavelmente a versão moderna de Simão de Cirene, impelido a carregar a cruz de Cristo, mas também puxado por sua mulher que se opõe com veemência¹⁵³. Toda a cena deixa Cristo ainda mais escondido no mar de mais de 500 personagens.

Apesar de escondido, Cristo está no centro do quadro, tanto no centro geométrico, quando no centro da estrutura de linhas da obra. (Figura 57) O centro geométrico nas obras de Bruegel quase sempre é um lugar de importância.

Depois de conseguirmos encontrar Cristo, em uma primeira visão parece uma obra piedosamente católica. Cristo no chão é chorado por uma *mater dolorosa* em primeiro plano. A obra em nada parece ter semelhança com a primeira fase das pinturas bruegelianas onde predomina o estranho e o monstruoso. Bosch, assim como a crítica à religião, parece estar ausente. Crê-se estar diante da obra de um piedoso católico retratando um dos momentos da vida de seu Salvador.

E Bruegel ali assim está. O pintor retrata a si mesmo no canto inferior direito da cena com as mãos postas em oração, devotamente olhando para o Cristo caído (Figura 60).

Alguns elementos da obra, porém, revelam a crítica. Se observarmos o cortejo de mais de 500 pessoas que sai da cidade (esquerda) e parte para o Calvário encontramos diversos soldados. Os soldados caracterizam-se pelo mesmo anacronismo de quase todo o resto da pintura (exceção ao grupo com Nossa Senhora). Como no “Massacre dos Inocentes” vestem-se como soldados espanhóis da época de Bruegel e são eles os que levam a Cristo para o Calvário.

¹⁵³ Gibson, M. Francis, *The Mill and The Cross*, p. 100.

*Figura 60- Procissão ao Calvário, (detalhes)
possível auto-retrato de Bruegel*

A Espanha católica crucifica novamente a Cristo com o pretexto de perseguir a heresia. Essa crítica política-religiosa reforça-se com alguns elementos.

O Cristo caído, assim como não é notado pelo observador do quadro, não é notado pela multidão, os poucos que o vêem são os que o atormentam obrigando-o a carregar a cruz.

O sofrimento de Deus é ignorado pelos homens, que andam em um fluxo, seguindo como um rebanho sem se importar com o grande mal que está acontecendo. A humanidade cega segue em roda da cidade para a zona do Calvário, e o Homem-Deus é mais uma vez desprezado.

6.2. OPOSIÇÃO

Há na pintura também uma interessante oposição entre o lado esquerdo e o direito (Figura 64). À esquerda do quadro o céu está claro e limpo, à direita nuvens negras dominam prenunciando uma tempestade. Esse contraste também está presente na vegetação. *“To the left then, everything is still alive. The green tree above the town is living one. But to the right, there is nothing but mourning and death. Death too has its tree.”*¹⁵⁴ Essa oposição é reforçada pela contraposição entre a cidade e o calvário. Na esquerda desenha-se uma cidade, iluminada pelo sol, rica e viva, à direita há um calvário cheio de cruzes, a seu lado rodas da morte e forcas.

Essa oposição, presente em diversas obras do renascimento, é bastante utilizada em Bruegel. Em suas já mencionadas gravuras, “Ira”, “Paciência” e “Tentação de Santo Antão”, encontramos presente semelhante oposição, que contrasta um céu de fumo e fogo, ou tempestade, com um céu plácido e ensolarado.

¹⁵⁴ Idem, *Ibid*, p. 19.

Na “Conversão de São Paulo” há a mesma ocorrência (Figura 54). O exército de Saulo (e de Alba) sai de uma planície, com um mar plácido e se dirige a uma tenebrosa cadeia de montanhas¹⁵⁵, sai de uma região onde o céu está claro e ensolarado e se dirige a uma região dominada por espessas nuvens negras.

Oposição semelhante encontramos no já mencionado “Brincadeiras de Crianças” (Figuras 61, 62 e 63).

Figura 61- Brincadeiras de Crianças (detalhe)

Figura 62- Brincadeiras de Crianças (detalhe)

¹⁵⁵ Talvez referência aos Alpes já que Alba alguns anos antes de ir para a Holanda teria feito importante missões na Itália.

Figura 63- Brincadeiras de Crianças- detalhe aproximado do ponto de fuga da direita com a fogueira e Igreja ao fundo.

Como nota Eduard Swon os dois pontos de perspectiva do quadro partem de regiões que se opõem. À esquerda do quadro está o lado natural, com um lago e grama. As casas que há nessa região são de campo, a luz do sol domina e ilumina as crianças que se divertem com espontaneidade. Há um muro quebrado. Algumas nadam com liberdade, deixando suas roupas na margem do lago.

No canto direito, ao contrário, a perspectiva é rígida, margeada por construções retilíneas. No lugar do sol, domina a sombra. No lugar da brincadeira no lago, as crianças acendem uma fogueira de S. João. No lugar de brincadeiras espontâneas, brincam em filas ou se batem rolando pelo chão. No lugar da grama, domina o concreto. O ponto de fuga é uma igreja.

A oposição é clara e faz referência provavelmente ao processo de civilização pelo qual passam as crianças no mundo. Saem do estado de natureza e vão se civilizando para se tornarem adultas, o que é visto de maneira negativa.

Em outro nível, a cena poderia também ser interpretada como fazendo referência à condição humana na sua universalidade. Corresponderia dessa forma, à saída do homem da liberdade do paraíso terrestre e a sua queda no mundo.

Figura 64- Procissão ao Calvário (detalhe)

Na “Procissão ao Calvário” a cidade da esquerda, com um exótico templo, parece também fazer alusão à uma terra idílica de onde saem os homens para uma zona de morte. Como no quadro “Brincadeiras de Crianças” há um fluxo humano que vai da esquerda para a direita. Como se homens deixassem uma espécie de Jerusalém Celeste e se precipitassem nessa zona negativa.

O grande número de personagens e o intenso fluxo dá ênfase a essa imagem. Praticamente todos os 500 personagens estão abandonando essa cidade e se dirigindo à zona da crucificação.

Figura 65- Procissão ao Calvário (detalhe)

6.3. O MOINHO E A REPRESENTAÇÃO DE IGREJA

Outro ponto notável na “Procissão ao Calvário” é a grande e estranha rocha no canto superior esquerdo da obra. Rocha que tem mais destaque que qualquer outra coisa na obra e que geomorfologicamente falando, é absurda em relação à topografia da região. Em cima dela há um moinho. Gibson o identifica com a Igreja.

*"the Mill, with its wings in the form of a cross is oddly perched atop a tall, pointed rock formation. Now what does a Mill do but grind out the flour needed to make the Bread of the community? And what use is a Church, in a Christian land, if not (among other things) to distribute the Eucharistic Bread which cements the spiritual community – the corpus mysticum? (...) It is nonetheless founded on a rock, like the Church in Christ's famous declaration to the prince of the apostles: 'You are Peter (Petrus, a rock), and upon this rock I shall build my Church.'"*¹⁵⁶

Além dessas semelhanças apontadas por Gibson, outras obras de Bruegel reforçaram essa identificação entre o moinho e a Igreja. Particularmente duas delas: “A Margarida Louca” e uma de suas gravuras que trata da gula.

Em sua gravura “Gula” de 1557, há uma figura monstruosa que possui em seu cume um moinho (Figura 66). A semelhança entre a rocha da “Procissão ao Calvário” e o monstro devorador da gravura é gritante. Além de serem dois moinhos, ambos têm uma cruz no topo (ainda que a da “Procissão ao Calvário” seja bastante tímida), o que os identifica claramente com a Igreja. Há uma abertura semelhante logo abaixo da cruz, no “chapéu” do monstro. A boca do monstro tem correspondência com a porta do moinho e em ambas está apoiada uma escada. Há um saco no moinho que está colocado na mesma posição de um dos sacos do monstro-moinho da gravura.

¹⁵⁶ GIBSON, *The Mill and the Cross.*, p. 62- 63.

Essa figura é semelhante à que está pintada no canto esquerdo da “Margarida Louca” (Figura 67). Tanto o monstro da “Margarida Louca” como o monstro-moinho têm chapéu triangular, olhos diferentes entre si (um deles tendo uma rede na frente). Suas bocas são bocas de monstro devorador a consumir as almas.

Em relação à rocha da “Procissão ao Calvário” o monstro da “Margarida Louca” revela uma semelhança particular. A sobancelha do monstro é formada por jarros. Os mesmos que tantas vezes aparecem em outras obras de Bruegel e nas de Bosch, como já dito, eles são um símbolo sexual feminino.

A rocha da “Procissão ao Calvário” tem duas aberturas semelhantes a dois olhos e se as observamos atentamente, podemos notar que em cima delas, como se fossem sobancelhas, há dois jarros (Figura 68). A colocação desses jarros não têm lógica no contexto da figura. Por que estariam ali não fosse para fazer mais uma referência ao monstro devorador da “Margarida Louca”?

Essas semelhanças existentes nessa obra concordam com a série de outras referências negativas à Igreja presentes em outras obras de Bruegel.

Figura 66- Gula, Bruegel , 1558, gravura (22.3 x 29.3 cm), Breda, Bruxelas, Editor: Hieronymus Cock, p. *(detalhe)*

Figura 67- Margarida Louca, Bruegel, 1562 óleo sobre madeira, Museum Mayer van den Bergh, Antuérpia *(detalhe)*.

Figura 68- Procissão ao Calvário (detalhe)

7. AS CORRESPONDÊNCIAS DA OBRA DE BRUEGEL COM A DE BOSCH

Procuraremos mostrar agora mais claramente como o quadro de Bruegel tem íntima relação com o tríptico de Bosch, relação não só resultante de traços de influência ou estilo. Parece-nos muito que Bruegel buscou em seu “Procissão ao Calvário” fazer uma paráfrase do “Carro de Feno” de Bosch. Uma paráfrase dupla, que inclui além de elementos figurativos da composição, dispostos relativamente em mesmo ângulo, o próprio tema global da obra, que é repetido e aprofundado por Bruegel.

O que aguça a curiosidade é que é tudo feito veladamente, quase como um jogo, Bruegel brinca mais uma vez de esconde-esconde como em seu “Brincadeiras de Crianças”, mas dessa vez com o observador. Aos poucos, conforme vamos digerindo sua obra, reconhecemos a obra de Hieronymus Bosch.

Bruegel constrói um véu figurativo sobre sua obra, com esse véu figurativo os observadores “*need to work to arrive at the truth. This work not only engages the viewer more completely, but also being difficult to attain.*”¹⁵⁷

A paráfrase feita sobre a obra de Bosch teria função paralela. Além de esconder suas “verdades” Bruegel esconde uma outra obra sob a sua criando com isso um labirinto de significados e referências que sem dúvida valorizariam seu trabalho, além, é claro, de proteger, de possíveis inquisidores, suas ideias heterodoxas.

¹⁵⁷ Barnes, op. cit, p. 67.

7.1. A ROCHA E A FONTE DO ÉDEN

O objeto que mais chama atenção na obra de Bruegel é a estranha rocha do fundo da paisagem. A rocha de tanto destaque na obra de Bruegel pode sem ser identificada com a figura de Jeová no quadro o “Carro de Feno” de Hieronymus Bosch.

L. Harris já apontava que Hieronymus Bosch mais de uma vez faz identificação entre algum objeto que desenha com uma pessoa ou outro objeto. Faz isso aproximando a massa de ambos. Esse é o caso por exemplo de uma das figuras presentes em seu “Carro de Feno”. Nessa obra há uma personificação de Jeová na esquisita rocha da fonte do Paraíso. O estranho “chapéu” da fonte, com uma espécie de lua em cima, parece coincidir com o chapéu de Jeová, além disso, a fonte parece ter um olho, e a vegetação que a envolve assemelha-se muito à barba e ao cabelo do Deus Criador. A concha que há na rocha, cheia de água, identifica-se também com as dobras na roupa de Jeová.

Esse tipo de aproximação de massas não era algo estranho no Renascimento. Podemos ver exemplos disso em Michelangelo. Em sua criação de Adão, no teto da Sistina há uma provável identificação do Deus criador com a “Inteligência” figurada por um cérebro anatomicamente bem dividido, onde Michelangelo, além de identificar o ato de criação como ato da inteligência de Deus, graça daqueles que proibiam o estudo da anatomia (Figura 69).¹⁵⁸

Na perna do mesmo Adão outra possível aproximação de massas (Figura 70). Parece estar desenhado o corpo de uma mulher, possível símbolo de Eva tirada de Adão, ou mesmo figura da androgenia do Homem primitivo tão comum às suas figuras femininas do “Juízo Final” e à influência Platônica e judaico-cabalista recebida por meio de Marcílio Ficino e Pico Della Mirandola.

¹⁵⁸ Em 1990, o neurologista norte-americano Frank Lynn Meshberger publicou um artigo no “Journal of the American Medical Association” onde associa a “Criação de Adão” à anatomia cerebral.

**Figura 69- A criação de Adão, Michelangelo.
Capela sistina (detalhe).**

**Figura 70- A criação de Adão, Michelangelo.
Capela sistina (detalhe da perna de Adão).**

Em seu “Julgamento Final”, a caverna no ponto central inferior, parece representar a caverna platônica (Figura 71). O fogo em seu interior e o homem assustado que dela sai para a luz parece narrar o mito. Além disso seu volume assemelha-se aos contornos de uma mulher deitada, a *mater* feita de terra, que também é responsável por dar à luz os homens que saem de seu ventre em direção ao Cristo-Apolo.

Se entretanto tais associações parecem demasiado aproximadas, Arcimboldo é mais claro e óbvio.

Figura 71- Julgamento Final, Michelangelo. Capela sistina (detalhe).

Isso porque ele segue o caminho contrário do labirinto. No lugar de suas figuras se parecerem alguma coisa, as suas “coisas” se parecem com figuras. Com seu amalgama de verduras, animais e flores constrói seres que têm uma significação ambivalente.

“It was a fashion of the period to produce reversible images: upside-down, the pope became a goat, Calvin a jester with bells; such diversions served as caricatures for the partisans or adversaries of the Reformation. We have one a reversible image by Arcimboldo – in one direction a cook, in the other a simple dish of meat. In rhetoric this figure is called a palindrome; the true palindrome makes no change in the message, which is read identically in one direction and in other (...) On contrary, when you reverse the Arcimboldesque image, you certainly rediscover meaning (...) ‘Everything can assume an opposite meaning’ says Arcimboldo’s palindrome, i.e., everything always has a meaning, whichever way you read, but this meaning is never the same.”¹⁵⁹

Desse modo não parece ser de total improbidade a associação entre a Fonte do Eden e Jeová no painel de Bosch assim como entre essa rocha e a rocha da “Procissão ao Calvário”, ainda que para o reconhecimento dessa associação se necessite de mais elementos.

¹⁵⁹ BARTHERS, *Op. Cit.* 141.

*Figura 72- O Assado, Arcimboldo 1570.
53X41 cm, Museu Nacional de Estocolmo*

Os platôs existentes no cume das duas rochas parecem correspondentes. Os “olhos” também têm uma semelhança de posição, assim como a “boca” de ambas parece se identificar. Além disso a posição das duas rochas nos quadros é coincidente. Em termos de significação também há semelhança. Há uma identificação entre a fonte do paraíso, que simboliza a água da redenção pela qual o homem renasce para a vida, e a Igreja, que através do batismo propicia às almas esse mesmo nascimento.

Poder-se-ia argumentar contudo, que a similaridade existente entre as rochas é acidental e que tal técnica de aproximação entre figuras é estranha aos quadros de Bruegel. Gibson nos faz notar uma semelhança interessante. As três figuras que aparecem em destaque no primeiro plano do quadro: S João, Maria

mãe de Jesus e Maria Madalena têm, segundo ele, uma semelhança com outra figura em destaque no primeiro plano (Figura 73).

**Figura 73- Procissão ao Calvário
(detalhes)**

“there are three roughly equivalent pictorial masses (and only three) whose connection appears obvious in this painting: the rock, the group surrounding Mary (assuming we exclude the woman with the turban kneeling slightly to one side), and, finally, the large stones in the left foreground.(...)”

Not only is their pictorial mass equivalent, but it appears that they can all be roughly superimposed, so that one discovers the approximate silhouette and in the tallest rock just under the tree to the far left.”¹⁶⁰

Dessa forma não parece estranho que Bruegel tenha procurado identificar a rocha da “Procissão ao Calvário” com a fonte do paraíso do “Carro de Feno” de Bosch. Isso mostra-se mais provável, devido às outras semelhanças existentes entre as obras.

Figura 74- Procissão ao Calvário (detalhe) e a Carro de Feno (detalhe)

¹⁶⁰ Gibson, *The Mill and the Cross*, p. 144-145.

7.2. OPOSIÇÃO E AS DUAS ASAS

Em ambas as obras há um forte dualismo, mais explícito em Bosch: paraíso-inferno, mas presente também em Bruegel no contraste entre os dois lados da obra.

Com o tríptico de Bosch aberto notamos que seu paraíso terrestre, na asa esquerda, tem semelhança com a zona esquerda da pintura de Bruegel. Como vimos na obra de Bosch devemos fazer uma leitura descendente, que começa em Deus Pai, passa pela queda dos anjos, pelo pecado de Adão e tem como conclusão a expulsão do paraíso terrestre.

Na obra de Bruegel há todo um movimento que parte da cidade idílica e depois se curva ao centro, que poderíamos associar com a queda do homem como em Bosch. Os homens saindo de uma zona idílica, da Jerusalém Celeste, e caindo no mundo. Descendo da cidade em movimento norte-sul e passando depois para um movimento horizontal para novamente subir para o círculo onde estão as cruzes do Calvário, região negativa em Bruegel.

Parece-nos que os três movimentos de leitura em Bosch: Paraíso - descendente; Carro de feno - horizontal; Inferno - ascendente, são combinados na obra de Bruegel e têm suas arestas aparadas para formar esse grande fluxo circular, que sai de uma zona idílica e caminha para uma zona da morte. Na direita do quadro de Bruegel podemos notar que quase todos os personagens se dirigem de baixo para cima.

É claro que somente esse fluxo e o dualismo das obras não são suficientes para apoiarmos nossa paráfrase. Façamos pois uma comparação das figuras de ambas as obras.

7.3. SEMELHANÇAS ENTRE AS FIGURAS

O paraíso de Bosch tem bastante similaridade com a zona idílica do quadro de Bruegel. (Figura 75) A caverna de onde sai o anjo se assemelha a outra rocha existente no canto inferior esquerdo do quadro, a fonte do Éden de Bosch, como já fizemos notar, corresponde à rocha do moinho. Adão expulso do paraíso encontra-se, onde também há uma rocha, na mesma posição do peregrino do quadro de Bruegel, ao qual faremos referência mais tarde.

As duas figuras apresentam também uma tríplice divisão que tem suas linhas gerais, apesar de alongadas no quadro de Bruegel, correspondentes.

Outra correspondência interessante é a que há entre a serpente e Cristo. Relativamente, a posição da árvore do bem e do mal, onde a humanidade se perdeu, é similar à do madeiro da cruz de Cristo, onde a humanidade se salvou.

Ou ainda poderíamos falar, no contexto do quadro de Bruegel, que a queda do homem no tríptico de Bosch encontra-se em posição semelhante a Cristo caído sob o madeiro, como o Homem, como Adão caído por causa da árvore proibida.

Poderíamos ainda, com algum esforço distinguir ao pé da Rocha na obra de Bruegel, um homem que tira uma pequena menina da lama como paráfrase de Deus tirando Eva da “lama” de Adão no paraíso de Bosch.

O inferno do “Carro de Feno” também tem semelhança com a zona do calvário (Figura 77). Particularmente a “árvore morta” do quadro de Bruegel com um corvo em cima e sua correspondente no inferno de Bosch com um macaco (talvez?) em cima.

Figura 75- Procissão ao Calvário (detalhe) e Carro de Feno (detalhe) Comparação

No centro do quadro de Bruegel há uma carroça que transporta o bom e o mau ladrão para o suplício (Figura 76). Gibson pergunta o porquê dessa carroça sem par nas representações das procissões ao Calvário? Responde a própria pergunta dizendo que se trata de mais um anacronismo de Bruegel para contextualizar a cena no século XVI. Mas olhando para o tríptico de Bosch o que vemos senão uma grande carroça?

Na carroça de Bosch o que há senão um anjo à esquerda que olha para Cristo e um demônio a direita que distrai os homens com seu canto de luxúria? Na carroça de Bruegel vemos à esquerda o bom ladrão que segura com devoção o Cristo de seu crucifixo anacrônico enquanto na direita o mau ladrão desvia os olhos do padre. O que há na carroça de Bruegel senão também um anjo e um demônio?

A Carroça de Bruegel é precedida por um homem a cavalo portando a bandeira com a águia de duas cabeças dos Habsburgos, a de Bosch é seguida pela mesma bandeira, que ficaria fora da cena, se essa tivesse sido “capturada” um instante antes.

Figura 76- Procissão ao Calvário (detalhe)

Figura 77-
Procissão ao Calvário (detalhe)
Carro de Feno (detalhe)
Comparação

A situação das pessoas nos dois quadros também é coincidente. Assim como no quadro de Bosch as pessoas se batem por feno, disputam vaidades, importando-se com o que não é importante, na obra de Bruegel ninguém se importa com o que importa. Cristo não é notado, todos parecem se dirigir a um grande espetáculo, alguns até com alegria, sem perceber o homem caído sob o peso da Cruz.

Se compararmos as asas fechadas com o inferno também há uma série muito curiosa de elementos coincidentes. O crânio de cavalo com ossos que no tríptico de Bosch repousa na asa exterior esquerda, em “Procissão ao Calvário” está no canto inferior direito. (Figura 81) A roda da morte e as forcas que se

veem ao longe nas asas fechadas do quadro de Bosch, são repetidas ao longe nas montanhas da direita da obra de Bruegel. (Figuras 78, 79, 80)

O cachorro e os ladrões retratados na asa esquerda do tríptico de Bosch parecem se repetir em detalhe na esquerda no canto inferior da obra de Bruegel.

Figura 78- Procissão ao Calvário (detalhe)

Figura 79- Procissão ao Calvário (detalhe)

**Figura 80- O Carro de Feno
(detalhe- Fechado)**

**Figura 81- Procissão ao Calvário (detalhe)
Comparação**

Carro de Feno (detalhe)

Essas semelhanças nos levam a considerar que Bruegel procurou fazer em “Procissão ao Calvário” uma paráfrase do “Carro de Feno” de Bosch. Há ainda um elemento que reforça bastante essa semelhança.

7.4. NOVAMENTE O PEREGRINO

Sentado na parte inferior da obra de Bruegel, da metade para a esquerda, há um peregrino com um cajado na mão, um cesto nas costas com alguns objetos (Figura 82). Tal figura tem posição chave no quadro pois justamente é o ponto de observação da cena. Ele tem a mesma perspectiva da cena do observador do quadro. Gibson faz uma série de observações interessantes a respeito dele identificando-o com um comerciante e possivelmente um propagador da heresia protestante, porém é no tríptico de Bosch, nós já sabemos, que encontramos sua verdadeira identidade.

Ao fecharmos o tríptico do “Carro de Feno” que figura está pintada no verso das asas senão o peregrino. (Figura 83). A mesma figura pintada duas vezes por Bosch: no “Carro de Feno” e outra como filho pródigo (Figura 84). As duas figuras têm muita semelhança com o peregrino do quadro de Bruegel. Carregam malas semelhantes, com idêntica colher pendurada e bastão. O filho pródigo tem peles de animais penduradas como o peregrino de Bruegel.

Lembrando que o vocábulo *peregrinus* deriva de *pelle* ou *pera* já que Adão recebeu de Deus uma roupa de pele quando expulso do paraíso terrestre. Essa ideia coaduna-se bem aqui com a imagem presente na obra de Bruegel do homem que deixou uma região idílica, uma representação desse Adão decaído.

A principal diferença entre o peregrino de Bosch e o de Bruegel é uma diferença cronológica. O primeiro é um velho, está de pé, a caminho, o segundo é jovem, está sentado.

**Figura 82-
Procissão ao Calvário
(detalhe)**

**Figura 83- O Carro de Feno
(detalhe- fechado)**

**Figura 84- O Peregrino
(detalhe)**

Como vimos, o peregrino de Bosch, apesar de estar a caminho, está dividido, caminha para um lado, mas olha para trás. Parece, como mais explicitamente manifestado no quadro do filho pródigo, estar abandonando a vida má que levava, mas ainda olha para trás.

Na “Procissão ao Calvário” o peregrino está sentado. É a única figura da obra de Bruegel (tirando as que são retratadas no conjunto de Nossa Senhora vestidas como no tempo de Cristo) que não se encaixa no fluxo. Está exatamente na mesma altura vertical da Rocha-Moinho.

Sendo peregrino, representa o homem decaído pelo pecado, como na verdade todos os outros da obra de Bruegel que abandonam a cidade murada, mas diferentemente deles ele não corre com o fluxo para a zona da morte. Paralelamente ao “Carro de Feno”, onde o peregrino é o único que parece destoar do fluxo, aqui também o peregrino de Bruegel está indeciso, não sabe que caminho tomar.

Ambos homens decaídos, ambos indecisos e ambos o ponto chave de observação e interpretação da obra.

Para que possamos ver o tríptico de Bosch temos de abri-lo pelo peregrino, como dissemos, dividindo o homem dividido ao meio. Na obra de Bruegel, que não é um tríptico, o homem é o ponto de visão do observador é a partir dele que se abrem as duas linhas de perspectiva da obra.

Na obra de Bosch o peregrino está no centro físico das duas asas. Na de Bruegel, apesar não estar centralizado geometricamente, centraliza a perspectiva de visão do observador. Fisicamente se encontra mais próximo da zona idílica do que da zona da morte. Isso acontece talvez por ser mais jovem, estando mais próximo de sua origem. Talvez por isso Bruegel alargue a zona da morte à direita, (mais distante do observador peregrino) e aumente a proporção do tamanho da parte da figura à esquerda. Isso justificaria o alongamento das

três linhas apresentadas na (Figura 75), pois na obra de Bruegel estão mais próximas do observador.

Logo abaixo nos pés do peregrino de Bosch encontra-se a fechadura do tríptico. Essa fechadura vem do costume de se fecharem os trípticos religiosos em certas cerimônias. O tríptico de Bosch não foi feito para ser colocado em um retábulo de altar, não é uma obra pia, mas conserva sua fechadura que servia também para facilitar o transporte. A fechadura que abre a obra de Bosch e divide o peregrino encontra-se em posição vertical semelhante à posição do peregrino de Bruegel. O Peregrino serve como fechadura da visão de ambas as obras. É ele em ambas as obras a chave tanto da possibilidade da visão como foco temático.

*Figura 85- O Carro de Feno
(detalhe da fechadura)*

7.5. A CORRESPONDÊNCIA TEMÁTICA - O HOMEM QUE CAI.

Retomemos, pois, alguns pontos de correspondência temática das duas obras.

Em ambas, Cristo não é notado. Em ambas, os homens olham e se debatem por coisas vãs, esquecendo-se do que realmente importa. Em ambas, mais caricaturalmente na de Bosch, há um desfile de vícios e pecados.

Em ambas, poderíamos dizer, o tema é a queda do homem, queda do homem bem desenhada e definida no paraíso de Bosch e parafraseada em Bruegel na queda de Cristo. Bruegel representa Cristo, o Homem, “Ecce Homo”, caído, como os que saem da cidade idílica em direção ao calvário. Compartilha assim do pessimismo de Bosch.

Outra obra de Bruegel a “Queda de Ícaro” (Figura 86) tem aproximação temática com a “Procissão ao Calvário”.

Na “Queda de Ícaro” vê-se um agricultor em primeiro plano, no alto de uma montanha, descendo com seu arado que sulca a terra. E no mar, penhasco abaixo vemos, (se advertidos) com muita dificuldade, Ícaro. Ícaro só é visto por suas pernas e por sua mão que emergem da água (Figura 87).

Ícaro, filho de Dedalus, alçou voo para fugir do labirinto de Minos no entanto, aproximando-se demais do sol, a cera de suas asas feitas por seu pai, derreteram e ele caiu.

Há diversos poetas antigos que relatam com diferentes detalhes a queda de Ícaro, mas sem dúvida o poeta que dá maior ênfase ao mito é Ovídio. E é das metamorfoses de Ovídio, que Bruegel (como a maioria daqueles que se referem ao mito) tira sua descrição. Como descrito por Ovídio, Bruegel desenha um pastor, um lavrador e um pescador; mas, diferindo do poeta, Bruegel não os faz interromperem suas atividades por causa da queda de Ícaro. Bruegel tão conhecedor de provérbios, parece fazer alusão ao provérbio holandês “o arado

não para pelo homem que cai.” Assim o agricultor, como o espectador não prevenido, não para seu trabalho para ver o homem que cai.

Bruegel não tinha uma predileção especial pela antiguidade clássica, porém fez pelo menos três representações de Ícaro, “*the only mythological subject in his art treated in this way.*”¹⁶¹ Assim antes de ser um reflexo de classicismo renascentista, a repetida representação de Ícaro por Bruegel mostra sua predileção pelo mito.

Figura 86- A queda de Ícaro- Bruegel 1555,
óleo em carvalho (73,5 x 112 cm) Musées
Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas

¹⁶¹ KILINSKI, Karl- Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall.,p. 92.

Figura 87- A queda de Ícaro- (detalhe)

Ícaro passa facilmente despercebido pelo admirador não prevenido, no entanto, embora não seja o centro, é o tema do quadro. Assemelha-se assim, a Cristo na “Procissão ao Calvário”, onde o carregamento da cruz, que é o tema da obra, está escondido e passa despercebido. Não se esconde como Ícaro no meio das águas, mas em meio a um mar de gente. E como está Cristo na “Procissão ao Calvário”? Em pé carregando sua cruz entre a multidão? Não, está no chão, o Filho de Deus sucumbe sob o peso da cruz. A pintura de Bruegel é a pintura de um Deus caído.

Em algumas interpretações a respeito do mito de Ícaro, mais que figura do orgulho e da imprudência humana, Ícaro é imagem do homem decaído pelo pecado.

Dante na Divina Comédia faz uma aproximação entre a figura de Ícaro e seu Ulisses¹⁶² como se sua jornada representasse uma espécie de voo.

“e volta mostra poppa nel mattino

¹⁶² QUINT, David. Fear of Falling: Icarus, Phaethon, and Lucretius in Paradise Lost, p. 851.

Dei remi facemmo ali al folle volo,

*Sempre acquistando dal lato mancino*¹⁶³

Em uma tradução literal: “*Já, com popa ao Nascente/ Fizemos asas dos remos para nosso voo louco/ Constantemente se dirigindo para a esquerda (sudeste).*”

Ulisses é arquétipo do peregrino que, como Ícaro, desterrado, vaga pelo mundo buscando o retorno a sua pátria.

*“as John Freccero and others have demonstrated, of a proud Platonic contemplative flight that, without the guidance of Christian revelation, is doomed never to reach the true celestial homeland of the soul: hence it is a parodic counterrtype to the poet-narrator’s own journey, a descent into humility that will take him to purgatory and finally to heaven.”*¹⁶⁴

Apesar do mito de Ícaro ser passível de múltiplas interpretações, Bruegel parece focalizar um só aspecto. Contrariando a iconografia mais comum a respeito do mito, Bruegel exclui Dedalus dessa obra. Seu foco não é tanto a história da imprudência, mas a queda. Ícaro submerso nas águas no painel de Bruegel antes de ser um retrato da imprudência é um retrato do pessimismo metafísico de Bruegel. É imagem do homem caído.

Paradoxalmente, o Sol, a quem Ícaro buscava e que fora responsável pelo derretimento da cera que mantinha suas asas, não está no alto do céu, mas no poente. Bruegel não desenharia tal incongruência sem propósito. Como Ícaro, o Sol também mergulha no mar. O ocaso do Sol é imagem do mesmo pessimismo, representando talvez o ocaso do bem, e se se permite um voo mais alto representaria o ocaso da própria divindade.

É o mesmo ocaso do sol que Bruegel desenha em sua gravura “Paciência” (figura 44). Na já citada gravura, o sol que mergulha no mar e todas as outras calamidades que ocorrem é expressão da maldade e do caos a que o mundo

¹⁶³ Dante, *Inferno* 26. 124-126

¹⁶⁴ QUINT, David., *Fear of Falling: Icarus, Phaethon, and Lucretius in Paradise Lost*, p. 853.

está entregue. Além de todos os monstros e da calamidade que avança da esquerda para a direita, até o Sol, figura de Deus, se retira. Mas, apesar de tudo a paciência resiste. A “Queda de Ícaro” é mais pessimista. *“The setting sun and the ship approaching the conclusion of its Voyage also signal the end of life’s journey.”*

A queda do Sol faz também referência ao mito de Faetonte, mito muito próximo de Ícaro.

Faetonte, filho de Hélios (Apolo) subindo aos Céus quis guiar o carro do Sol por um dia, porém não tendo capacidade de guiá-lo, fez o Sol se precipitar em direção à terra, lançou fogo na terra e acabou sendo fulminado por um raio de Zeus. As Heliades, irmãs de Faetonte e seu amigo Cicno choraram sua morte e então os deuses resolveram transformar as Heliades em choupos¹⁶⁵ e suas lágrimas em grãos de âmbar. Cicno foi transformado em um cisne. O Sol caído no mar é imagem desse mito que reforça a ideia da queda do homem.

Figura 88- A queda de Faetonte- Bruegel.

¹⁶⁵ Árvores das florestas boreais.

Bruegel conhecia bem o mito e, apesar de suas raras referências à antiguidade clássica, o desenha em detalhe em uma de suas gravuras incluindo inclusive o cisne com rosto humano no mar (figura 88).

Porém, o que causa mais espanto em seu painel “Queda de Ícaro” não é a queda, mas o arado que continua apesar dela. Ícaro cai, o Sol se retira e nada importa, os homens continuam nas suas triviais ocupações. Em Ovídio os homens que trabalham percebem a queda do menino e se espantam, Bruegel e seus passantes a ignoram.

“The inverted use of traditional attitudes and elements in this work would seem to be a satirical tactic used by the artist to focus on the disturbing aspect of apathy toward human suffering.”¹⁶⁶

Como na “Procissão ao Calvário”, Cristo cai sobre o peso da Cruz, e ninguém se importa. O Sol da divindade de Cristo está na “Procissão ao Calvário” em seu ocaso eclipsada pelo sofrimento. Cristo repete a figura de Faetonte, é o Filho de Deus que cai do céu como no ocaso. E ninguém o percebe, ninguém lhe dá maior atenção, as pessoas continuam seu caminho, seus afazeres, a roda de gente continua a rodar por seu destino isso porque “o arado não para por causa do homem que cai”.

Cristo é Ícaro, é também arquétipo do homem caído, do homem que foi destituído de seus bens, exilado de sua pátria e, como o Ulisses de Dante, vaga pelo mundo procurando sua terra. “*Ecce homo*”, eis o homem como um peregrino e ninguém se importa.

Eis o homem ser caído como na asa direita do “Carro de Feno” que vaga pelo mundo em busca de vaidade, de um pouco de palha.

Bosch retrata à direita de seu tríptico, a queda de anjos e homens na matéria, a expulsão do paraíso e no painel central o mesmo Cristo ignorado e

¹⁶⁶ KILINSKI, *Op. Cit.*, p. 94.

isolado. E como o arado, no painel central o carro de feno não para, seguindo seu percurso com a multidão que caminha para o inferno.

Ainda que Bruegel acentue mais o caráter político-eclesiástico em sua obra, os temas das duas obras correspondem. O “Carro de Feno” e a “Procissão ao Calvário” tratam da queda do homem, do homem como peregrino nesse mundo. O foco de Bosch é essa mesma apatia dos homens em relação a Cristo isolado nas nuvens.

Hieronymus Bosch acentua a culpa individual para a queda. No “Carro de Feno”, como em algumas outras obras suas, Bosch parece culpar os próprios homens pela sua decadência. É a inclinação ao vício, ao pecado, aos bens desse mundo que leva à queda. Dentre os vícios, o maior parece ser para Bosch a luxúria. É ela que coroa seu carro de feno, é ela que povoa o mundo de seu “Jardim das Delícias Terrestres” que depois será revertido em tormento infernal.

Bruegel, em oposição, parece inocentar um pouco o indivíduo, sem no entanto lhe absolver plenamente. Em Bruegel o poder da Igreja e do Estado parece ser o responsável pela corrupção existente. Parece ser a força motora da decadência.

8. CONCLUSÃO

As semelhanças tanto formais quanto temáticas acima apresentadas nos levam a considerar que Bruegel fez em seu “Caminho de Calvário” uma releitura do tríptico “Carro de Feno” de Bosch.

Seu painel seria uma espécie de arremate da transição dos trípticos para as grandes telas renascentistas. A fusão começada por Bosch em seus trípticos, dissolvendo as separadas representações dos trípticos medievais com a unificação temática, parece encontrar sua conclusão no painel de Bruegel.

Aí ainda encontramos a dicotomia existente entre o paraíso e o inferno do tríptico de Bosch, mas sem molduras, unida não só pelo tema mas também pela tinta que encadeia os acontecimentos em um grande ciclo.

A unificação temática iniciada por Bosch, com as características inovadoras de seus trípticos, é capaz em Bruegel de realizar a inclusão até mesmo do exterior em seu interior, levando o peregrino a percorrer sua jornada na margem interna da obra.

Essa maior unidade possibilita a Bruegel expressar o discurso crítico de seu antecessor com maior amplitude.

A época em que viveram foi sem dúvida um grande período de conflito fazendo com que estivessem entre a rebelião e repressão. A Holanda de seu tempo, a de Bruegel mais que a de Bosch, era terra dividida, terra baixa e de portos, onde, como o mar, a heresia entra com facilidade. Terra de muito vento e de difícil controle, com autoridades da Espanha católica buscando governo em meio a uma nobreza local comprometida em suas crenças.

Essa situação histórica fez com que Bosch e Bruegel escolhessem como refúgio para suas críticas a ambiguidade da pintura que lhes serviu de voz e de esconderijo.

Além de sintetizar o tríptico de Bosch, a “Procissão ao Calvário” sintetiza também todo esse movimento de Bruegel contrário à Igreja e ao Estado, por isso a particular relevância de seu estudo. Seu “Procissão ao Calvário” revela mais a fisionomia desse homem de escassa biografia que seu auto-retrato.

Entre as suas mais de 500 figuras do painel, Bruegel encontra espaço para expressar sua influência boschiniana, sua decepção com o Estado Espanhol, suas ácidas críticas à Igreja, sua simpatia com os perseguidos, sua repreensão com homens que não se comovem com o sofrimento, seu pessimismo metafísico na forma de um Deus caído em meio a um mar de indiferença, fazendo da obra uma síntese de seu pensamento.

A obra serve para desenhar em Bruegel mais alguns traços de personalidade que contradizem sua imagem de sincero católico.

Apesar de ter aproveitado as mercês dos perseguidores, Bruegel estaria, como nos parece, mais unido aos perseguidos, embora pouco disposto (como Bosch) a morrer com eles.

Poderia parecer temerário acusar Bruegel de simpatia aos hereges, já que a maioria desses no período era de iconoclastas e Bruegel um fabricante de imagens.

Porém algumas características próprias nos levam a considerar que talvez, também nesse ponto, Bruegel tenha ficado no meio do caminho, no meio do caminho entre a veneração das imagens e a iconoclastia.

Isso nos parece provável principalmente diante da resposta de Bruegel à fúria iconoclasta que abateu sua cidade, Antuérpia, em 1566.

Qual a resposta de Bruegel diante das profanações de objetos sagrados, da visão e das notícias que certamente o alcançaram de profanações feitas ao próprio Cristo na hóstia, pisado pelos pés de calvinistas ébrios e enraivecidos? Sua resposta: o painel “Massacre dos Inocentes”.

No ano seguinte aos ataques iconoclastas Bruegel pinta Alba como chefe dos soldados do rei Herodes (ou como o próprio Herodes) massacrando

inocentes crianças. E se a identificação de Alba (pintada duas vezes) é correta, com quem identificar os inocentes massacrados, senão com os que foram mortos por Alba: iconoclastas e hereges.

Antes dos distúrbios, na “Procissão ao Calvário” Bruegel já havia representado os mesmos soldados auxiliando a crucificação. Mas como conciliar tal simpatia ao fato de ele mesmo ser pintor?

Não se pode falar que Bruegel partilhava dos mesmos sentimentos de iconoclastia dos calvinistas, porém a secularização de sua arte, que o levava a pintar gente comum e a dessacralização das figuras sagradas, pintando Nossa Senhora como alguém comum no meio do povo, misturada à Holanda de seu tempo, poderia indicar alguma influência recebida.

Sua pintura não é uma pintura sacra, uma pintura para ser venerada nas igrejas. Seus painéis não foram feitos para oração, não há ênfase no religioso, muito pelo contrário, Cristo, Nossa Senhora, quando presentes, estão escondidos, envolvidos pela multidão. Nisso também Bruegel continuou a tendência iniciada por Bosch. A isso também a “Procissão ao Calvário” presta exemplo. Ninguém se colocaria a rezar para aquele Cristo caído em meio a tantos felizes holandeses (mesmo porque seria difícil encontrá-lo). Suas imagens não foram feitas para rezar, mas para a observação curiosa, ou para o riso.

Nisso talvez esteja a aproximação de Bruegel com os iconoclastas. Não poderíamos dizer que Bruegel foi um iconoclasta a sua maneira, banalizando o singular e profanando o sagrado não com martelos e força mas com o pincel e o riso?

A QUEDA DO HOMEM NO RENASCIMENTO ITALIANO

9. 1- A “Gioconda” e a “Primavera” – uma leitura invertida

La Gioconda. Seu pequeno tamanho, apenas 53 cm por 77 cm não reflete a quantidade de vezes que esse óleo sobre o álamo foi reproduzido, analisado e comentado. Por que então no posfácio de nossa tese sobre arte flamenga derramar mais tinta ainda sobre obra tão exaustivamente abordada?

Justamente a excessiva familiaridade com um objeto faz com que mais facilmente o ignoremos do que algo novo que nos é mostrado. A Monalisa, certamente a pintura mais reproduzida da história, entrou no processo da “indústria cultural” descrito por Adorno, acarretando em perda de originalidade e na sua conseqüente banalização. O quadro de Leonardo parece agora ser mais uma arte popular acessível às massas, do que a uma arte produzida por um intelectual versado em filosofia para um pequeno grupo. Parece desse modo quase como a mesa do canto da sala, como o velho espelho do quarto, que está e esteve sempre lá, por isso não parece possível que possa nos trazer nenhuma novidade.

Um livro porém, inspira-nos um novo olhar sobre a antiga senhora. Na introdução de seu livro, “*The Sinister Side*”, James Hall aborda uma gravura, também de Leonardo da Vinci, também muitíssimo reproduzida, trata-se do

Homem Vitruvio. Hall faz notar, algo que a familiaridade esconde a alguns: que a simetria do círculo e do quadrado não se estende ao homem inscrito nele. O cânone das proporções humanas dá um passo à esquerda, um de seus pés se volta à esquerda. “the symmetry of Leonardo’s drawing of Vitruvian Man is broken by the Sharp ‘left turn’ of his lower body and feet”¹ Como comenta o autor, Leonardo rompe com uma tradição de representar as figuras voltadas para a direita, símbolo da retidão.

Ao longo de sua obra Hall analisa como importantes autores predicaram a direita e a esquerda com forte simbolismo. A identificação da direita como o “lado bom” e da esquerda como o “lado mau” remonta a Pitágoras. Pitágoras lista uma série de dez opostos e nela identifica a direita com o bem, com a luz, enquanto a esquerda é identificada com o mal, com as trevas.²

Semelhante associação se reflete na arte cristã, como nos trípticos de julgamento final, onde os danados são colocados do lado esquerdo de Cristo e no direito os eleitos, ou nas crucificações, onde o mau ladrão ocupa o lado esquerdo e o bom ladrão o direito³. Reflete-se também no crucifixo em que a cabeça de Cristo quase sempre se volta para a direita. Pode também ser visto na liturgia da missa latina. O padre coloca o missal no lado direito em posição paralela ao altar, depois o desloca para o lado esquerdo e o coloca em ângulo; isso porque, segundo a explicação simbólica recorrente nos manuais de liturgia, o caminho dos justos (lado direito) é reto e o dos pecadores (lado esquerdo) é torto. Na heráldica os escudos dos bastardos eram voltados para esquerda, ou tinham faixa que partia da direita para esquerda, invertida em relação aos escudos de filhos legítimos.

Robert Hertz discípulo de Durkheim procura mostrar que esse dualismo de posição existe na maioria das culturas⁴. Nas culturas tribais há uma

¹ HALL, *The Sinister Side*, p. 7.

² HALL, *Op. Cit.*, p. 15.

³ Aqui falamos da esquerda e direita de modo distinto do resto da tese*. A direita aqui não é mais a direita do observador da obra (como normalmente se faz para facilitar o discurso) mas a direita em relação aos personagens, por exemplo cristo no centro e à sua direita os justos, à sua esquerda os pecadores.

⁴ HERTZ, *the Preeminence of the Righth Hand : A Study in Religious Polarity.*” Apud Hall “The sinister side,” p. 3.

associação do lado direito com o lado da vida e o esquerdo com o da morte. Nas Escrituras, base da cultura medieval, semelhante identificação é recorrente;

“Mas, doravante, o Filho do Homem estará sentado à direita do poder de Deus.”⁵

“O coração do sábio está à sua direita: o coração do insensato à sua esquerda”⁶

“A destra do Senhor fez prodígios, levantou-me a destra do Senhor; fez maravilhas a destra do Senhor.”⁷

Em decorrência dessa associação a maior parte dos retratos eram pintados voltados para a direita ou o lado “bom”. Daí, também, encontrar-se em várias pinturas uma oposição entre os dois lados.

Como vimos Bosch em seu “Jardim das Delícias Terrestres” coloca o paraíso terrestre à direita em relação aos personagens do painel central de seu tríptico, o inferno musical à esquerda. No “Carro de Feno” ocorre o mesmo, faz figurar o paraíso à direita, de onde saem os homens e à esquerda o inferno, com suas sombras, fogo e morte.

O mesmo ocorre na “Procissão ao Calvário” o lado idílico encontra-se à direita da rocha enquanto o lado negativo afigura-se à esquerda.

Leonardo, porém, rompe com essa tradição. “*Leonardo’s portraits are among the most important symptoms and catalysts of what I have called the ‘left turn’ in Renaissance culture.*”⁸

Dos cinco retratos de Leonardo considerados autênticos que nos sobraram quatro estão com a cabeça voltada para a esquerda. Não é de se desprezar o fato de Leonardo ser canhoto e em vários de seus projetos fazer anotações com escrita invertida, da direita para a esquerda.

⁵ Lc 22:69

⁶ Ec 10:2

⁷ Sl 118:16

⁸ HALL, *Op. Cit.* p. 252

Essa predileção pela esquerda se contrapõe com o próprio sentido da leitura e escrita que principia na esquerda (do observador, direita da figura de um quadro) e vai para a direita.

Como explica S. Gregório Magno as imagens são como escrita:

“For that which a written document is to those who can read, so a picture is to the unlettered who look at it. Even the unlearned see in that what course they ought to follow, even those who do not know the alphabet can read there.⁹”

Por isso as pinturas eram tradicionalmente pintadas para serem lidas da esquerda para a direita do observador (da direita para esquerda dos personagens figurados).

Leonardo e também Botticelli fazem uma inversão do sentido da escrita e majoritariamente “escrevem” seus quadros com sentido oposto.

A respeito do pequeno quadro de *La Gioconda*, Hall não desenvolve uma análise pormenorizada, faz notar apenas o que já fora mencionado por outros, que seu sorriso é assimétrico, Monalisa sorri somente com o lado esquerdo da boca. Sua direita está séria. Interessa-nos observar porém a paisagem do quadro, na qual Hall não se detém.

Leonardo começou a trabalhar na *Gioconda* provavelmente por volta de 1503, completando o quadro pouco antes de 1505.

Leonardo será o pioneiro a inserir o retrato de uma pessoa em uma paisagem natural, o que a partir de então se tornará regra.

E é justamente essa paisagem, tão bizarra e ao mesmo tempo tão comum aos nossos olhos acostumados com retrato tão reproduzido, que nos chama atenção.

Apesar de parecer um plano de fundo difuso e com uma certa homogeneidade de cor em torno da sorridente senhora, na paisagem que se estende atrás da Monalisa encontramos grandes contrastes.

⁹ *Idem Ibid*, p. 30

Figura 1P- La Gioconda (detalhe)- Esquerda em relação a Gioconda- Leonardo Da Vinci
1503-1505 Óleo sobre Álamo
Louvre, Paris

Figura 2P- La Gioconda (detalhe)- DIREITA

Na esquerda (em relação à Gioconda) há um horizonte de céu claro e logo abaixo um plácido lago (ou rio), sem inclinação, já na direita, após ser momentaneamente eclipsado pela cabeça da Gioconda, vemos o mesmo rio em

um curso acentuadamente inferior, que se dirige sinuosamente para uma paisagem sombria. Na esquerda há uma ponte reta, na direita um caminho cheio de curvas. Na esquerda, no céu encontra-se o ponto mais claro da paisagem; na direita, após a queda do rio, o ponto mais escuro da mesma paisagem. (Figuras 1P e 2P)

*Figura 3P-
La Gioconda (detalhe)*

Essa aparente oposição se revela também na própria Gioconda. O perfil de seu ombro esquerdo desce reto, o direito curva-se junto com as dobras de sua roupa. No seu cabelo também se notam muitas ondas, que foram pintadas mais pronunciadamente em seu lado direito contrastando com a linha de contorno do cabelo à esquerda onde o fio é quase reto. O véu tênue que cobre sua cabeça também se curva muito à direita enquanto à esquerda desce reto. Sua sobrancelha direita é curva e a esquerda horizontal. A linha de seu vestido sobre o peito se curva à direita, à esquerda está reta.

A diferença entre linhas curvas e retas também pode ser observada em suas mãos (Figura 3P). A mão esquerda inclinada repousa folgadoamente sobre a direita, enquanto esta está alinhada com braço retilíneo da cadeira.

A única curva que se pronuncia de maneira mais importante à esquerda, contraditoriamente, é a da boca. À direita os lábios da senhora são paralelos e retos, e é à esquerda agora que eles se curvam.

Mas deixemos descansar um pouco as esfumaçadas, intrigantes curvas e retas da popular Senhora para nos precipitarmos sobre uma outra obra de traço mais nítido e leitura mais clara que talvez nos ajude a compreender a natureza de suas curvas e a contradição seu sorriso.

Trata-se da “Primavera” de Sandro Botticelli (Figura 4P).

Botticelli e Leonardo foram contemporâneos, conterrâneos e partilharam *grosso modo*, das mesmas raízes filosóficas; ambos foram frequentadores da academia dos Médices e de Verocchio e sofreram a influência de Ficino. Ambos respiraram o ar de Florença do final do século XV impregnado de neoplatonismo.

Não é o lugar aqui de se estreitar suas origens. Particularmente gostaríamos de memorar em breves linhas uma leitura que Edgar Wind em seu “Mistérios Pagãos no Renascimento”¹⁰ faz da “Primavera” de Sandro Botticelli.

Wind nos mostra como na “Primavera”, construída a partir das obras de Poliziano e Ovídio há uma sucessão figurativa que parte da esquerda para direita (dos personagens, ou direita para esquerda da obra) durante a qual ocorre a metamorfose do amor no jardim de Vênus.

Seguindo os passos de Wind reconhece-se a primeira tríade do quadro, Zéfiro-Clóris-Floris, tal como em Ovídio. À direita (do observador) se encontra o deus Zéfiro, com a boca estufada de vento que sopra o vento primaveril sobre Clóris, a ninfa da terra, essa é fertilizada pelo vento e já de sua boca saí um ramo a transformando em Floris, aquela que traz a primavera.

¹⁰ Wind, *Pagan Mysteries in The Renaissance*.

Figura 3P- A Primavera Sandro Botticelli
203 X 314, 1482, Tempera sobre madeira
Galleria degli Uffizi, Florence

Representa-se nessa primeira tríade a geração vegetal, “amor” vegetal (se é que podemos nos referir à geração vegetal como amor).

Zefiro “With blowing cheeks he rushers from behind a tree which bends under his impact. Chloris tries to escape his embrace, but Zephyr touches her, flowers issue from her breath, and she is transformed into Flora, the resplendent herald of spring. Chloris eram quae Flora vocor: ‘I once was Chloris who am now called Flora’”¹¹

Na sequência da leitura vemos Vênus. A deusa do amor está vestida e grávida, tem sobre sua cabeça o Cupido, Eros com os olhos vendados. Essa segunda tríade, Vênus, Eros e o filho gerado em Vênus, representa o amor carnal. Eros tem os olhos vendados justamente porque o amor é cego, não racional, trata-se aqui de uma geração material. Por isso também essa Vênus, diferentemente daquela em “Nascimento da Vênus” de Boticelli está vestida pois a roupa é símbolo da matéria que reveste o espírito.

Wind identifica o próximo grupo como o das Três Graças. A graça central, com cabelos mais ordenados, de roupas com menos dobras e face sóbria, seria *Castitas* (castidade). A segunda de cabelo meio solto meio preso, com adornos e algum drapeado em sua roupa seria *Pulchritudo* (beleza), enquanto a terceira, com o cabelo mais variado e complexos e muito adornada, *Voluptas* (o prazer).

As três realizam uma dança tentando iniciar a *Castitas*, que tem um arco de mãos formado sobre a cabeça e é alvo de Eros, no amor de Beleza e Volúpia.

Trata-se pois do amor do mundo, imanente. Do amor de volúpia.

Mas a iniciada escapa com seus olhos e os dirige a um outro amor, ao jovem na extrema esquerda identificado por Wind como Mercúrio.

Mercúrio é "o guia das Graças", mensageiro entre os homens e os Deuses. Ficino via em Mercúrio aquele que reconduziria a razão ao mundo superior. Por tradição é “the leader of the Graces”.¹²

¹¹ Wind, *op. cit.* p. 115.

¹² *Idem, Ibid.*, p 121.

E o que faz o jovem com seu caduceu? Afasta as nuvens materiais para que se possa ver o Sol (Figura 5P).

A jovem Graça olha para Mercúrio por causa de um amor transcendente, deseja com ele a ascensão à divindade. Essa ascensão se dá pela morte representada no jovem deus pelas chamas invertidas em sua túnica (Figura 6P). As mesmas chamas invertidas que aparecem nas esferas celestes das ilustrações de Botticelli da Divina Comédia.

O amor a essa morte mística seria a forma de se livrar do corpo carnal e ascender à divindade.

“To die was to be loved by a god, and partake through him of eternal bliss. As there are many kinds of death, a Renaissance humanist explained engagingly (...) yearning for God and desiring to be conjoined with him (which cannot be achieved in this prison of the flesh) are carried away to heaven and freed from the body by a death which is the profoundest sleep”.¹³

Esse tipo de morte era chamado de beijo pelos teólogos místicos, *mors osculi*, pelos cabalistas.

Com essa morte se atingiria o amor celestial, a Vênus despida, a Vênus Celeste.

A morte da Graça é na verdade seu renascimento divino, o ciclo da primavera recomeça. Mercúrio e Zéfiro são figuras paralelas. Em oposição simétrica no quadro representam o Amor divino que transcende e o imanente que se materializa.

O vento, Zéfiro, simboliza o espírito fecundando a terra. Mercúrio é o Amor que dá a morte material e a vida divina, Zéfiro o amor que dá morte à divindade e vida à matéria.

Dessa forma o que se vê na primavera de Botticelli é uma sequência bem delineada de amores existentes no mundo pelo qual passa o espírito. É pois a

¹³ WIND, *Op. Cit.* p. 154.

metamorfose ou evolução do Amor que é visto aqui como forma de redenção do espírito decaído, da graça perdida.

Reconhece-se novamente, mas de forma bem mais explícita que em Bruegel, o mito da queda do espiritual no material, sua evolução e por fim sua ascensão de volta à divindade.

Trata-se pois da queda e da recondução da graça à divindade .

Figura 4P-
A Primavera
(detalhe)

Figura 5P-
A Primavera
(detalhe)

Essa explicitação alegórica feita por Wind, apesar de nítida, encontra-se velada e é somente a custo da grande erudição de Wind, que vemo-la surgir dos personagens.

Mostra-se mais uma vez o apreço dos renascentistas em esconder suas verdades, em torná-las raras, como forma de autoproteção e forma de instigar os mais instruídos em uma busca metafísica.

“Os significados alegóricos da Primavera são vários e complexos, mas (e nisso o botticelismo encontra um pensamento de Dante) a mensagem da obra será recebida em diversos níveis. O significado conceitual (nesse caso ditado por Policiano: a Venus-Humanitas) será claro somente aos filósofos, ou melhor, aos iniciados; mas todos poderão colhê-lo na amenidade do pequeno bosque e do prado florido, no ritmo das figuras, na atraente beleza dos corpos e dos semblantes, no fluir das linhas, nos delicados acordes de cores.”¹⁴

¹⁴ Argan, op. cit, p. 261.

Voltemos pois nossos olhos novamente à instigante senhora de Leonardo fazendo um contraponto com Botticelli.

*“A pintura que Leonardo mostra aos florentinos admirados é exatamente o oposto do seu ideal: não tem contornos nítidos nem límpidas cores é todo um movimento de massas, um turbilhão de luzes e de sombras. Não transcende a realidade fenomênica mirando o céu, mas penetra-a, busca-a, analisa-a.”*¹⁵

Botticelli usa linhas bem nítidas para pintar sua figura, contornos bem definidos, já Leonardo utiliza-se da técnica do *sfumato*. Não nos cabe entrar em discussões técnicas a fim de determinar se Da Vinci é o pioneiro no uso desse recurso, mas apenas notar que a Mona Lisa é um marco na utilização dessa técnica. Leonardo não pinta sua Gioconda com linhas, mas apenas com luz. Sua obra se constrói com um jogo de claro e escuro onde os objetos são iluminados por seu pincel e não contornados com nitidez.

Deve-se a isso a indecisão transitória da paisagem do fundo, e jogo de claro e escuro que há na obra. Deve-se a isso a distinta oposição visual que causa sua pintura se comparada com a “Primavera” onde os personagens têm maior nitidez.

¹⁵ *Idem.*, *Ibid.*, p. 263.

Figura 6P- La Gioconda (detalhe)

Entretanto não só os objetos são “esfumaçados” na pintura de Da Vinci também as ideias são esfumaçadas. Porém, apesar de não podermos ver nitidamente seus contornos e definir claramente suas origens, o próprio jogo de luzes ilumina a inteligência com sua presença.

Depois de notar a divisão e a oposição que faz Leonardo entre a esquerda e a direita da Gioconda procuremos reunir novamente ambas as partes para realizar uma leitura (Figura 7P).

Peçamos pois licença à Senhora, que ela se retire um pouco da janela para que possamos observar a paisagem sem sua poderosa influência.

Na direita (do observador), na parte superior há, como notamos, a parte mais luminosa da paisagem (considerando-se somente a paisagem). Nossa leitura começaria assim desse ponto mais luminoso de céu puro. Ali ainda não começa a cadeia de montanhas que surge pouco antes da cabeça da Gioconda. Logo abaixo dessa zona luminosa está um plácido e retilíneo riacho que do outro lado (após a Gioconda) precipita-se montanha abaixo.

As duas cenas geograficamente falando tem uma ligação difícil, com a licença da Senhora o que veríamos ali justamente atrás de seus olhos e cabeça? Como encaixar as montanhas retilíneas da direita com a cadeia que desce à esquerda? Como encaixar as plácidas e niveladas águas com o turbilhão descendente?

Alguns autores sugerem mesmo que Leonardo teria cometido um erro de composição, de perspectiva. Difícil admitir que o multifacetário Da Vinci, engenheiro, cientista, competente pintor e tão acurado observador da natureza tenha errado em uma obra que representa sua maturidade artística. Erro em uma pintura tão pequena na qual Leonardo trabalhou por tanto tempo? Mais fácil buscar algo que possa unir as duas partes.

Para realizar essa união o que poderíamos colocar atrás da cabeça da Gioconda senão uma espécie de cachoeira, uma queda da topografia da

montanha acompanhada pela queda da água do retilíneo lago. Uma queda abrupta justamente atrás da cabeça da Gioconda.

Depois dessa queda, o plácido riacho se precipita voluptuosamente montanha abaixo sumindo de nossa visão justamente no ponto mais escuro da paisagem.

Reconstituindo sua rota, ele sairia da região do horizonte sem montanhas e a mais iluminada da paisagem, sofrendo uma abrupta queda e se precipitando para o ponto mais negro e mais cheio de rochas.

Não poderíamos, ainda que de maneira “esfumaçada”, seguindo a luz e a sombra de Leonardo, reconhecer mais uma vez, como em Boticelli, a figura da Graça, que abandona o céu luminoso e se precipita no homem, (é atrás da Monalisa que se dá a queda da água) vindo após isso afundar-se na sombra da matéria?

A água como símbolo cristão da graça de Deus (metáfora clássica na literatura religiosa medieval e renascentista) precipitando-se na matéria.

O rio parte de uma zona luminosa para uma zona tenebrosa, de um curso regular, ladeado por colinas, para um curso sinuoso, ladeado por escarpadas montanhas. E a mudança no curso do rio ocorre justamente atrás da cabeça da Gioconda. Não nos daria liberdade para especular, conhecendo outras obras de Leonardo e suas ideias, que essa queda significaria, como no quadro de Bruegel a queda do homem, tema tão recorrente no universo renascentista? Da luz para as trevas, do reto para o sinuoso. O reto como símbolo do que é espiritual, o sinuoso como símbolo do que é material.

E nesse ponto mais negro onde o rio escapa da cena é que justamente encontramos um caminho estreito, mais sinuoso ainda. Caminho entre as montanhas, feito de terra, que parece oferecer uma rota a seguir.

“A metáfora do caminho como itinerário espiritual é clássica não apenas nos escritores eclesiásticos, como São Bernardo, Santo Afonso de Ligório, São Luís de Montfort e Santo Antônio Maria Claret, mas nos

próprios livros sagrados. São Jerônimo, por exemplo, em uma de suas cartas atribui um sentido místico, de itinerário espiritual, à longa peregrinação dos israelitas no deserto, considerando cada etapa do caminho uma etapa da vida da alma.”¹⁶

O caminho desenhado por Leonardo não seria assim uma rota de fuga para escapar desse rio de desgraça que se precipita na matéria? Mais uma vez não podemos aqui reconhecer, na metáfora do estreito e sinuoso caminho, o nosso peregrino retratado por Bruegel e por Bosch?

Não poderíamos sugerir que Leonardo, como Botticelli, apesar de figurar a queda da graça no mundo, a queda do espírito divino nos corpos humanos, dá ao ser decaído uma rota de fuga, uma peregrinação a ser seguida que o reestabeleça em sua graça original?

Ainda com licença da Senhora o que vemos do outro lado dela senão uma ponte?

A ponte em oposição ao caminho é metáfora da via transcendental. O caminho representa a rota imanente que o homem deve seguir, a ponte é aquilo que serve ao homem para transpor um abismo que não ele pode transpor por si mesmo. Não representaria assim o caminho místico que esse peregrino deveria percorrer atravessando o rio da transcendência?

Na alegoria cristã a ponte é o próprio Cristo que, com sua encarnação, abriu novamente uma passagem da terra para o céu.

No “Diálogo” Deus fala a S. Catarina de Siena: *“como te disse, para ajudar-vos a deixar o mundo e chegar à vida eterna, foi preciso que eu reconstruísse a estrada interrompida. Com material puramente humano, era impossível fazer uma ponte de envergadura tal, que atravessasse o rio do pecado e atingisse a vida eterna. (...) Ocorreu que o humano subisse à Deidade eterna (...) A natureza humana iria padecer e a divina aceitaria o sacrifício oferecido na intenção de retirar-vos da morte e restituir-vos a vida. (...) A fim de que vós pudésseis ser felizes com os*

¹⁶ Fedeli, Ivone “Nos Caminhos da Virgem Maria, p 1”.

anjos. Todavia, de nada adiantaria terdes meu Filho como ponte, se não atravessásseis."¹⁷

E mais adiante explicita mais tal relação de Cristo como ponte:

"Já te disse que ela se estende do céu à terra, graças à união (hipostática) que realizei com o homem formando-o do limo da terra"

Dessa forma Cristo constitui-se aqui como a ponte que atravessa o abismo do pecado e religa o homem a Deus.

Existe também um sentido heterodoxo místico para essa ponte como podemos vislumbrar na "Primavera" de Botticelli onde a ponte não é Cristo, mas Mercúrio, homem-ponte, mensageiro entre o homem e a divindade responsável pela ascensão da graça.

Mercúrio é também o deus das ciências herméticas, do conhecimento oculto que justamente seria escada para que o homem voltasse à divindade. Para essa travessia é necessário um conhecimento exotérico.

Voltemos pois nossos olhos novamente à Gioconda, particularmente para seu sorriso. Sorriso que como vimos destoa do jogo curvo-reto que há no quadro. Pois a boca se curva justamente no lado "reto" da obra.

Talvez o que mais seja discutido a respeito desta tão conhecida obra seja seu sorriso, sobre ele multiplicam-se suposições. Apesar de ter significado controverso é quase que universalmente chamado de enigmático. É o sorriso e o olhar de alguém que sabe alguma coisa, sorriso de quem tem um conhecimento que o observador não tem. Poderia ser talvez o sorriso de alguém que conhece o caminho de volta que o comum dos homens desconhece?

É interessante notar também que Leonardo, que trabalhou mais de dois anos nessa figura e que conhecia tão bem a arte da pintura, com toda sua técnica de *sfumato* e luz e sombra, tenha dado uma grande ênfase à região do colo da Gioconda. Mais que o rosto, o colo é a região que mais nos atrai o olhar, pois o

¹⁷ Catarina de Sienna, op. cit. p. 68.

olho do observador busca primeiro no quadro a luz e essa é a região mais iluminada de toda a obra.

Essa região mais luminosa merece destaque também por estar na região central do quadro (Figura 7P). Está exatamente na intercessão no eixo central vertical da composição com o eixo horizontal. É o centro geométrico da obra.

Figura 7P

Além disso, à sua direita, encontramos o caminho de terra sinuoso que passa por entre montanhas e “termina” no corpo da Gioconda. À esquerda, um pouco acima, também “saindo” de seu corpo vemos a ponte-aqueduto, retilínea, paralela ao curso superior do rio. Se traçarmos um eixo partindo do fim do caminho ao começo da ponte, teremos no ponto de encontro com o eixo vertical, justamente o ponto mais luminoso do quadro que corresponde também ao centro geométrico da obra. (Figura 7P)

Esse ponto de maior luminosidade de uma obra construída por um jogo de luz e sombra parece emanar do peito da Gioconda. Não há um foco de luz que justifique o brilho em seu peito.

Pela importância que Da Vinci dá a essa luz interior, meio termo entre o caminho e a ponte, entre a via imanente e a transcendente, poderíamos identificá-lo como a via de redenção.¹⁸

Seria talvez a verdade que se esconde sob o sorriso e o véu da figura? Via que passa, não pela cabeça do homem, onde há a queda, mas pela região do coração, sugerindo talvez Leonardo que o caminho de redenção desse ser caído seria, como no quadro de o Botticelli, o do Amor? Reconhecemos aqui mais uma vez Eros que com sua flecha inflamaria a Graça tentando-a no amor de Mercúrio, deus da oculta ciência.

A doutrina a respeito do Eros era muito difundida e considerada em Florença.

“A doutrina do Eros, a verdadeira pedra angular da psicologia de Ficino, transforma-se no centro de todos os esforços filosóficos da Academia de Florença. Como nos mostram as Disputationes camaldulenses, de Christoforo Landino, ela constitui o eterno e inesgotável tema dos discursos acadêmicos. Desse centro partem todas as influências que a Academia exerceu sobre a totalidade da vida

¹⁸ Enquanto a linha de queda do rio (Figura XX) é descendente, aqui a linha que liga o caminho, o coração e a ponte é ascendente (FIGURA XX).

intelectual da época, sobre a literatura e sobre as artes plásticas do Quattrocento.”¹⁹

Leonardo sofreu forte influência da Academia e, particularmente, de Marsílio Ficino.

“Os escritos de Leonardo estão peçados de alusões às obras de Marsílio Ficino. Na sua biblioteca, vamos encontrar o “Da imortalidade da Alma”. Além disso, Leonardo leu o “Comentário do Banquete” e ao “Fedro” de Platão . Quanto a “Hermes Trimegisto”, terá feito dele seu livro de cabeceira.”²⁰

Ficino, fonte comum de Leonardo e Botticelli, em seu “Comentário ao Banquete” de Platão, discorre sobre o amor:

“... em Platão, Eros pertence a um reino intermediário do ser: estando entre o divino e o humano, entre o mundo inteligível e o mundo sensível, Eros tem por missão estabelecer relações e ligações entre eles. E ele só pode realizar essa sua missão enquanto não pertencer exclusivamente nem a um mundo nem a outro. (...) Essa natureza de Eros, em contraditória e dividida, constitui o momento genuinamente motor de Platão (o mundo das aparências e o mundo do amor não mais se encontram em relação de simples oposição: a aparência em si “aspira” a ideia.(...) Esse anseio é a força fundamental, a partir da qual deriva todo o vir-a-ser; esta insatisfação interior representa a “inquietação” eternamente animadora, que confere a todo acontecer uma determinada direção, a direção do ser imutável da ideia.”²¹

Eros como essa inquietação interior animadora onde se realizaria a transformação da direção do “vir-a-ser” na direção “imutável da ideia” parecem-nos bem representado na luz que emana do coração da Gioconda mediando “o caminho” que traz o “vir-a-ser” e a “ponte” que leva a ideia imutável à divinização.

Essa dicotomia na natureza de Eros “contraditória e dividida” está muito bem expressa na figura de Leonardo com toda oposição entre a luz e sombras, entre a reta e a curva.

¹⁹ Cassirer, op. cit. P. 217.

²⁰ BERENICE, F. Leonardo da Vinci, p. 39

²¹ Cassirer, Ernst- indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento., p 218.

Luigi Valli identifica Beatriz de Dante, não como alguém real, mas como símbolo da Sabedoria eterna, aquela que no livro Salomônico é figurada por uma mulher e que nos Cânticos dos Cânticos é a *mística Sposa*.²² Assim nos parece também que a Gioconda de Leonardo seria, muito antes de uma personalidade específica de seu tempo, a personificação da sabedoria, do amor místico que faz o peregrino pelo caminho de Eros atravessar as fronteiras materiais e se reunir com a divindade. Isso talvez explique também seu nome *Gioconda*, feliz, como a *Beatrix* de Dante ou *L'Aura* de Petarca, a alegria da doutrina que reconduziria à graça perdida, à divindade.

Notemos aqui que, se comparado com as obras de Bruegel e Bosch, onde estão presentes a ideia de queda da divindade no mundo, em Botticelli e Leonardo há um contorno de otimismo muito mais marcado. Isso porque ao contrário de Bosch e Bruegel que enfatizam a queda, aqui se enfatiza a ascensão mística como retorno à divindade decaída.

Na citação a seguir, Cassirer não trata da Gioconda, mas do movimento redentor de Eros na ótica de Ficino; porém, como não reconhecer em suas linhas uma descrição tão conveniente à já não tão comum Senhora.

“O espírito abaixa-se ao sensível e ao corporal através do amor e o amor o eleva novamente acima desse reino. Mas em ambos movimentos o espírito não é guiado por um impulso estranho ou por alguma compunção fatal; antes disso, segue sua própria e livre decisão. ‘Animus nunquam cogitur aliunde, sed amore se mergit in corpus, amore se mergit e corpore’²³ Revela-se aqui um movimento circular do espírito, um circuitus spiritualis, que não carece de um objetivo exterior, porque possui sua meta e suas fronteiras no interior de si mesmo; porque encontra em si mesmo tanto o princípio do movimento quanto o do repouso.”²⁴

Deus se dirige ao homem, o homem deve dirigir-se a Deus e o motor desse movimento é Eros. A matéria não se opõe mais absolutamente ao espírito

²² VALLI, op. Cit., p. 7

²³ “O espírito nunca é coagido a partir de fora; é pelo amor que ele mergulha no corpo e é pelo amor que ele do corpo se desprende. “Ficino, theologia platônica, lib. XVI 9º in cassirer p. 221.

²⁴ Cassirer, p. 222.

já que pode ser transformada por Eros que é o Elo do mundo.²⁵ A salvação estaria assim dentro do próprio eu nessa luz interior que emana de si mesmo.

Dois quadros feitos por Leonardo em mesmo ano, depois da Gioconda, parecem confirmar essa ideia. Em conjunto com *La Gioconda* essas duas obras parecem mesmo constituir uma tríade com as três graças de Botticelli.

A primeira obra trata-se do seu “Baco”, um quadro não comissionado, ou seja, Leonardo não foi instado a pintá-lo, fez porque quis (Figura 9P).

Nele está pintado Baco, deus da natureza cercado por uma exuberante paisagem.

A descrição mitológica, apesar de variar em detalhes nas diferentes fontes, concorda muito com a figura de Leonardo.

O deus da natureza, da fertilidade, do vinho, da luxúria, está vestido com uma pele de leopardo como é muitas vezes representado. Como o leopardo com seu pelo manchado, Baco, deus da carne, tem o espírito maculado pela luxúria.

²⁵ Falando de Eros como intermediário entre os seres e Deus na Teodiceia, Cassirer diz que essa questão soluciona a relação entre o artista e a dupla traição que representa a arte, já que se distancia das ideias em Deus duplamente. “Assim como Eros, também é próprio do artista unir e relacionar tudo o que está separado ou se opõe; buscar no “visível” o “invisível”, no “sensível” o “inteligível”. Cassirer, op. cit, p. 223.

Figura 8P- Baco - Leonardo Da Vinci
1510-15 Óleo em Madeira
Museu Louvre (177 X 115 cm)

Observarmos que o ponto de maior luminosidade da figura é sua coxa, o que dá ênfase à sua sensualidade e alude à sua origem. Segundo a mitologia, Baco, filho de Zeus e Semele, foi comido pelos Titãs filhos de Gaia (Terra). Comeram todo o menino (menos o coração) e Zeus irado fez pó dos Titãs, tomou o coração do feto, colocou-o em sua coxa e o gerou novamente a partir dela. O mito de Baco devorado pelos Titãs é mencionado por Platão no Fedro.

A Figura de Baco pintada por Leonardo está também envolta em terra. O bloco de terra atrás dele é bastante notável. Tomando conta de mais de metade da composição e contornando toda sua figura poderia fazer alusão aos Titãs que o devoraram, bem como ao fato de Baco ser um deus das coisas materiais.

Leonardo, além disso, parece expressar pela configuração da paisagem ao longe, a figura de Baco como deus da natureza. Ao olharmos com atenção para a paisagem, encontramos nela uma hierarquia de seres que começa ao longe e se aproxima em fila.

Na região mais longínqua vemos uma montanha, na sequência tem nítido destaque uma solitária árvore, aos pés dela, na mesma linha da montanha e da árvore, um cervo. Dessa forma temos a hierarquia de seres da natureza, a montanha, como representante do reino mineral, a árvore como representante do reino vegetal, o cervo, do reino animal.²⁶

Todavia o mais interessante nos parecem suas mãos.

Baco com a mão direita aponta para o exterior, com esquerda, segura um cajado, mas com o dedo indicador esticado para baixo parece também fazer sinal.

Parece sinalizar que essa natureza que Leonardo retrata em sua totalidade, a qual Baco personifica, é algo inferior como aponta.

²⁶ Leonardo usa o mesmo recurso em a sua “Santana, a Virgem e o menino”.

Figura 9P- S. João Batista -Leonardo Da Vinci
1513-16 Óleo em Madeira
Museu Louvre (69 X 57 cm)

Todavia essa conclusão parecer carecer apoio. Como as duas metades da Monalisa que tem de ser unidas para serem entendidas, necessitamos de um outro quadro de Leonardo para entender seu movimento.

Trata-se de seu “São João Batista”, feito na mesma época em que fez “Baco”. (Figura 8P)

Nessa obra retrata-se S. João Batista. O Santo do deserto, que anunciava a vinda do Salvador e vestia-se também com peles de animais.

Ao contrário de Baco, S. João está cercado de trevas, seu corpo destaca-se da escuridão do deserto em que viveu pela luz que tem, particularmente ilumina-se sua testa.

Como não perceber as semelhanças com Baco? Na verdade é o mesmo jovem, duplamente retratado. Em um é o deus da carne, e em outro o Santo da Salvação. O cabelo é o mesmo, a pele que o veste é a mesma, porém o sorriso e as mãos se distinguem.

Aqui S. João segura não um cajado, mas uma cruz e sua mão esquerda aponta para seu coração, é sua direita agora, em oposição, que segura a cruz e aponta para o alto.

Baco está sério, S. João sorri com ambos os lados de seu lábio. Não seria esse um desmembramento da Monalisa que cruza os braços?

O sorriso de S. João, apesar de pleno, é o mesmo da Gioconda, a seriedade de Baco apesar de plena é a mesma da Gioconda.

Baco e S. João, na verdade, são a mesma pessoa, antagonicamente unidos em uma síntese. O pecador fala com sua mão direita da inferioridade do mundo e o santo, aquele que veio preparar o caminho da salvação, com sua mão esquerda fala da superioridade do eu.

Baco sério, como a direita dos lábios da Gioconda, não representaria as curvas materiais que descem nas trevas como o rio da graça?

S. João sorri e ilumina-se sua fronte, talvez detentora de algum conhecimento. Encontrar-se-ia aí talvez o lado esquerdo da Monalisa? Apontaria ele para o Eros de seu peito responsável pela ascensão do ser a Deus, metamorfoseada agora não em uma ponte, mas em um dedo que aponta o céu?

Nossa vontade nesse posfácio não seria nem de afirmar nem de responder às perguntas feitas. A intenção era apenas formulá-las.

Particularmente à nossa tese esse posfácio busca mostrar no renascimento italiano a recorrência do mesmo tema comum. O homem como ser decaído, como um tema que dominava os seletos grupos intelectuais que se expressavam, tanto no inverno holandês quanto no calor do mediterrâneo com suas com diferentes versões. Quer de forma pessimista, focalizando antes a dor do ser condenado a viver no mundo, quer com visão mais otimista, “apaixonada” por um conhecimento que, apesar da queda, seria sua forma de libertação.

Diferente da visão caricata e pessimista do homem retratada nas obras de Bosch e Bruegel, o homem no pincel dos italianos reveste-se de uma perspectiva muito mais otimista e, por influência do platonismo, idealizada.

“Os milagres do espírito são maiores do que os do céu (...) Nada há de mais grandioso sobre a terra do que o homem, nada de mais grandioso no homem do que seu espírito e sua alma. Eleva-te até eles, e te estarás elevando para além do céu.”²⁷

A visão flamenga de Bosch e a de Bruegel (talvez influenciada pelo rigor calvinista) será inversa, carregada de pessimismo.

Com a devida distância, poderíamos perceber em algumas obras do Renascimento Italiano, se comparadas com as de Bruegel e Bosch a mesma proporção encontrada entre a arte Romântica e o Realismo. Uma enaltece e confere virtudes transcendentais ao homem, outra, mostrando bem de perto suas deformidades, seus vícios, exagera suas deficiências. Ambas, porém, fogem do

²⁷ PICO della MIRANDOLA, In *astrologiam*, Lib. II, Cap. 27, Opera, FOL. 519. In Cassirer, op. cit. p. 130.

homem real em busca de um homem ideal. Em ambas também a queda do homem será o grande tema, na Holanda com ênfase no desterro desse homem, na Itália, mais otimista, com ênfase em uma possibilidade de salvação.

a. Bosch

- BEAGLE, P. S. *The Garden of Earthly Delights*, London: 1982.
- BELTING, Hans. *Hieronymus Bosch: Garden Of Earthly Delights*, Prestel Publishing; 2005.
- BOCZKOWSKA, Anna, "The Crab, the Sun, the Moon and Venus: studies in - the Iconology of Hieronymus Bosch's Triptych 'The Garden of Earthly Delights.'" *Oud Holland Jaarg.* 91, No. 4, BRILL, 1977, pp. 197-23.
- BRUYN, Eric "The Iconography of Hieronymus Bosch's 'St. Christopher carrying the Christ Child'" (Rotterdam), *Oud Holland Jaarg.* 118, No. 1/2, BRILL, 2005, pp. 28-37.
- CINOTTI, M. *The Complete Paintings of Bosch*, London, 1946.
- DIXON, Laurinda, *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*, Michigan: Ann Arbor, 1981.
- _____ - "Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science" in *The Art Bulletin*, Vol. 63, No 1 (mar., 1981), pp 96-113.
- _____ - *Bosch A&I*, Phaidon Press, 2003.
- _____ - Bosch's "St. Anthony Triptych"--An Apothecary's Apotheosis *Art Journal* Vol. 44, No. 2, Art and Science: Part I, Life Sciences, College Art Association, 1984, pp. 119-131.
- FAENGER, W, *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*, London: 1952.
- GIBSON, Walter _____. *Hieronymus Bosch*, Thames & Hudson, 1985.

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

- JACOBS, Lynn – “The Triptychs of Hieronymus Bosch” in *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 31, No. 4 (2000), pp. 1009-1041.

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

- NELSON, J. R. – “Hieronymus Bosch y el Otoño de la Edad Media” in *Hispania*, Vol. 70, No 3 (Sep., 1978), pp. 422-430.

- PHILIP, L Brand, *Hieronymus Bosch*, New York: 1956.

- SNYDER, J. *Bosch in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey: 1973.

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

_____ - “Two Drawings after a Lost Triptych by Hieronymus Bosch”
Princeton University Art Museum, Vol. 20, No. 2, 1961, pp. 43-48.

- WALSH, Martin W., “The Satirical Charity of Saint Martin From Bosch to the German Baroque: A Drawing by Michael Herr” *Source: Notes in the History of Art* Vol. 33, No. 2, 2014, pp. 21-30.

b. Bruegel

- ARPINO, Giovanni et Piero Bianconi, *L’Opera completa di Bruegel*, Rizzoli, 1967

- BALDASS, L. Von, *Hieronymus Bosch*, London: 1960.

- BARGUIRDJIAN, Bletton. *les jeux des enfants de Bruegel*, RMN, 2004

- BARNOUW, Adriaan J. *The Fantasy of Pieter Bruegel*, New York: Lear, 1947.

- BERTRAM, Anthony. *Pieter Bruegel the Elder*, The Studio Publications, 1949.
- CLAESSESNS, Bob, Jeanne Rousseau. *Our Bruegel*, Antuerpia: Mercatorfonds, 1969.
- DELEVOY, Robert L. *Bruegel: Historical and Critical Study*, TR. Stuard Gilbert Genebra: Skira, 1969.
- FERBER, Stanley- "Bruegel and the Duke of Alba" in *Renaissance News*, Vol. 19. No 3. (Autumn. 1966). Pp. 205-219.
- FOOTE, Timothy, *The World of Bruegel: Thinking in Images*. New York : Time-Life Books, 1968.
- GIBSON, Michael Francis, *Pieter Bruegel*, Paris: Nouveles Editions Françaises, 1984.
- _____. *The Mill and the Cross - Peter Bruegel's "Way to Calvary"*, Lausanne: Acatos Editions, 2000.
- GIBSON, Walter S. *Bruegel*, Thames & Hudson, 1985.
- GIBSON, Willian S . *Bruegel*, London, 1977.
- _____. *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, California: University of California Press, 2006.
- _____. *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, 2000.
- GLUCK, Gustave. *Pieter Brueghel The Elder*, Paris: Hyperion, 1936.
- GRAZIANI, René "Bruegel's 'Dulle Griet' and Dante" in *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 841 (Apr., 1973), pp. 209-219.
- GROSSMANN, Fritz, *Bruegel, une dynastie de peintres*, Palais dès Beaux-Arts, Bruxelles: 1980.
- HAGEN, Rose-Marie. HAGEN, Rainer. *Bruegel: The Complete Paintings*, Alemanha: Taschen, 2000.

- HOSSMANN, Lebeer, *Bruegel : les estampes : catalogue raisonné*, Bruxelles : Editions Lebeer Hossmann, 1991.
- LENNEP, Jan Van, " L'Alchimie et Pierre Bruegel L'Ancien", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts des Belges* 14, 1965, 105-26.
- LINDSAY, K. C., B. Huppé. "Meaning and Method in Brueghel's Painting." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, 1956, 376-86.
- MARIJNISSEN, Roger-H, and Max Seidel, *Notre Bruegel*, Bruxelles: Arcade, 1977.
- HAND, John Oliver, *The Age of Bruegel : Netherlandish drawings in the sixteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- KILINSKI, Karl- "Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall" in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67. Bd., H. 1, 2004, pp. 91-114.
- KLEIN, H. Arthur. *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, Dover Publications, 1963.
- MEACOW, Mark A. *A Pieter Bruegel the elders netherlandish proverbs*. Washinton: Washington University, 2004.
- MEADOW, Mark A. *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the practice of rhetoric* , Zwolle : Waanders Publishers, 2002.
- METTRA, Claude. *Bruegel*, Paris: Henri Scrépel, 1976.
- MUHLBERGER, Richard. *O Que Faz de um Bruegel um Bruegel?*, Cosac & Naify, 2004.
- QUINT, David. "Fear of Falling: Icarus, Phaethon, and Lucretius in Paradise Lost", *Renaissance Quarterly*, Vol. 57. No 3, 2004, p. 847-881.
- ROCQUET, Claude-Henri, *Bruegel, or, the workshop of dreams*, translated by Nora Scott. Chicago : University of Chicago Press, 1991.
- SNOW, Edward. *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games*, New York: North Point Press, 1997.

- STECHOW, Wolfgang. *Pieter Bruegel, the Elder*, New York: H. N. Abrams, 1955.
- SYBESMA, "The Reception of Bruegel's Beekeepers: A Matter of Choice" *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 3, pp. 467-478, 1991.
- .- VOHRINGER, Christian. *Pieter Bruegel*. H.F. Ullmann, 2007.
- WIED. *Bruegel, il Carnevale e la Quaresima*, Electa-Italia, 1ª edição.
- TIMMERMANS, Felix. *La Vie Passionnee de Pieter Bruegel*, Gerard et Cie, 1956.
- TURNER, John H. *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres: Tamesis Books Limited, 1977.
- ZAGORIN, P. "Looking for Pieter Bruegel" in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, No 1 (jan., 2003), pp. 73-96.
- ZUPNICK, Irving- "Bruegel and the Revolt of the Netherlands" in *Art Journal*, Vol. 23. No. 4. (Summer, 1964), pp. 283-289.

c. Pintura Flamenga

- ADAMS, Laurie Schneider. *History of Western Art*, McGraw-Hill Humanities, 2000.
- AINSWORTH, M. CHRISTIANSEN, K. *From Van Eyck to Bruegel Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art , 1998.
- BAIE, Eugène, *Le Siècle dès Gueux, histoire de la sensibilité Flemishe sous la Renaissance*, Brussel: Librairie Vanderlinden, 1947.
- CONWAY, W.M. *The Van Eycks and Their Followers*, London: 1921.

- GIBSON, Willian S. *Mirror of the Earth: The Flemish World Landscape of the Sixteenth Century Flemish Paint*, Princeton, 1989.
- PANOSFSKY, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- SNYDER, James. *Northern Renaissance Art*, Prentice Hall, Londres, 2002.
- TEMPLE, E. Pieter Bruegel and the esoteric tradition, 436f. Tese (Doutorado)
- Prince's School of traditionals. Londres, 2006.
- VOS, Dirk, *The Flemish Primitives: The Masterpieces*, Princeton: Princeton University Press, 2003.

d. Arte e Imagem

- ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte Italiana*, Cosac Naify: São Paulo, 2003.
- ALIGHIERI, The Divine Comedy, Princento, Princeton press, 1989, comentário e trd de Charles S. Singleton.
- CASSIRER, Ernest. *O indivíduo e o Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*, Cosac Naify: São Paulo, 2012.
- CHICHINADZE, Nina. "Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth Through Fifteenth Centuries" in *Gesta*, Vol. 35, No. 1 (1996), pp. 66-76.
- BARNES, Bernadine – "Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the Last the Last Judgment, *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), pp. 64-81, College Art Association.
- BARTHES, R. *Lo Obvio e lo Obtuso: Imágenes, gestos e voces*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986

- BATTISTINI, Mathilde. *Symbols and Allegories in Art*, Getty Trust Publications, 2005.
- BAYLEY, H. *The Lost Language of Symbolism*, New Jersey: 1988.
- BEDAUX, J. Batiste. *The Reality of Symbols: The Question of Disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*. *Simiolus* 16, 1986, 5-28.
- BENESCH, Otto, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, London: Phaidon, 1965.
- COLIE, Rosalie. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton: University Press, 1996.
- COOPER, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London: 1982.
- DZON, Mary, *The Christ Child in Medieval Culture: Alpha es et Omega* Toronto: Hardcover, 2012.
- ELKINS, James- "Art History without theory, *Critical Inquiry*" Vol. 14, No. 2 (Winter, 1988), pp. 354-378.
- FICINO, Marsílio – *De amore, Comentário a "El Banquete" de Platão*: Tecnos, Spain, 2001
- FOSTER, R. and Tudor-Craig, P., *The Secret Life of Paintings*, Suffolk, 1986.
- GIORGI, Rosa. *Angels and Demons in Art*. Getty Trust Publications, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *The Story of Art*, New York: Phaidon Press, 1995.
- HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper Collins Publishers, 1979.
- _____. *The sinister side, How Left-Right Symbolism Shaped Western Art*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HAMBURGER, Jeffrey F.. BOUCHE, Anne-Marie. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University, 2005.

- HAUSER . A. – *Maneirismo, A Crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna*, São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____ – *Historia Social da Arte e literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- HAYDN, Hiran. *The Counter-Renaissance*, New York: Scribner, 1950.

- HUIZINGA, J. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston: Beacon Press, 1950.

- JANSON, H. W. *Apes and Ape Lore in Middle Ages and the Renaissance*, London: 1952.

_____. *History of Art: The Western Tradition*, Prentice Hall, 2003.

- LICHTENSTEIN, J. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano. São Paulo: 1994

- MARROW, J.H. *Passion Iconography in Northern European Art of Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, 1979.

- PANOSFSKY. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- _____. *O Significado nas artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

- PENN, G., Análise Semiótica de imagens paradas. In: BAUER G.; GASKELL M., Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20647852> .

-RYNCK, Patrick De. *How to Read a Painting: Lessons from the Old Masters*, Harry N. Abrams, 2004.

- ROQUE, Maria Isabel, “O Menino de Belém: Da Festa do Natal à Iconografia da Natividade e da Adoração” Lisboa: Universidade Europeia Gaudium Sciendi, Nº 5, 2013.

- ROSSI, Timothy Verdon Filippo, *Mary in Western Art*, Milão: Centro Cultural Papa Joao Paulo II, 2005.

-VERONESE and the Inquisition. *Watson's Art Journal*, Vol. 8, No. 17 (Feb. 15, 1868), pp. 233-234

2. História- Reforma e Inquisição

- CANGE, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort : Favre, 1883-1887
- FREDERICQ, P. *Corpus Documentorum Inquisitionis Haereticæ Pravitatis Neerlandicæ*, II, Gent & Gravenhage, 1896.
- GUIRAUD, J. *Histoire de l'Inquisition au moyen age*, I , Paris: 1935.
- PARKER, G. *Philip II*, Boston & Toronto: 1978.
- VERHEYDEN, A.L.E. *Anabaptism in Flandres, 1530-1650: A Century of Struggle*, Escócia, Herald Press, 1961.
- WILLIAMS, George Hunston. *The Radical Reformation*. Philadelphia: Westminster Press, 1962.

3. Teologia e Mística

- AELREDI abbat Rievall. *Opera Omnia*, Patrologia Migne, t CXCV, 1833.
- AQUINO, T., *Catena Aurea*, Wipf & Stock Publishers, 2005, Vol I,
- ANGELOV, D. *The Bogomil Movement*, Sofia: 1987.
- BLESENSIS, Petri (Bathoniensis Archidiaconi), *Opera Omnia*, I. A. Giles, Londres, vol IV, serm. 6 In Eadem Nativitate Domini, 1847.
- BRENON, A. *Le Vrai Visage Du Catharisme*, Portet-sur Garonne. 1991.

- EADE, SALLONOW, *Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage*, New York: Illinois Press, 2001
- FEDELI, Orlando, *Antropoteísmo, a Religião do Homem*, São Paulo: Editora Montfort, 2011.
- HOLLOWAY, *The pilgrim and the book*, New York: Peter Lang, 1992.
- JONAS, H. *The Gnostic Religion. The message of the alien God and the beginnings of Christianity*, Boston: 1963.
- KLIMKEIT, H-J. *Manichaen Art and Calligraphy, Iconography of Religions XX* Leiden: 1982.
- LOOS, M, *Dualist Heresy of the Middle Ages*, Pagre: 1974.
- LLORCA, Bernardino. *Historia de la Iglesia Católica*, Edad Nueva, Madrid: BAC, 1960.
- MAGNO, G. *Las parábolas del Evangelio*, Madrid: Rialp, 1999.
- MATINS Canon, *troparion from Canticle 5, Sunday of the Prodigal Son*.
- MIOLA, Robert S., “Early modern Catholicism: an anthology of primary sources”, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- POLL, Maria Carmen Gomes Martiniano de Oliveira van de., “A espiritualidade de Hiedegarden Von Bingen”, Tese (de doutorado), São Paulo, 2009.
- RUNCIMAN, S. *The Medieval Manichee, a Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge, 1946.
- SIENNA, Catarina- *O Diálogo*, São Paulo: Paulos, 1985.
- SÖDERBERG, Hans. *La Religion des cathares-Étude sur Le gnosticisme de la basse antiquité et du moyen age*, New York: Uppsala, 1949.
- SCHOLEM, *As grandes correntes da Mística Judáica*, São Paulo: Perspectiva, 1972

- WALKER, B. *Gnosticism. Its History and Influence*, Wellingborough, Northamptonshire: 1983.
- TURNER, Edith, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Columbia: University Press, 1995.