

Os pecados na pintura de Hieronymus Bosch como preceito educativo na Baixa da Idade Média

Resumo

Nesse texto analisaremos o pecado na pintura de Hieronymus Bosch (1450 – 1516). A proposta é direcionada pela hipótese de que Bosch ao pintar os sete pecados mortais registra-os como preceitos educativos para a formação do homem da Baixa Idade Média. Delimitamos nosso olhar aos pecados da gula e da luxúria em duas obras do artista, Sete Pecados Mortais e Os Quatro Novíssimos Do Homem e Os sete pecados numa pele do globo terrestre. As reflexões sobre o pecado tem como aporte teórico o pensamento de Tomás de Aquino, que nos possibilita entender que o pecado está no excesso e que todas as ações podem ser realizadas desde que de forma comedida. Assim, quando Bosch pinta homens em situações que expressam o excesso, nos possibilita entender que suas obras podem ser entendidas como registro dos valores educativos do final da Idade Média. Fato que justifica a sua opção como fonte de pesquisa em História da Educação e evidencia a relevância de sua análise para a construção do conhecimento na área.

Palavras-chave: Educação; Bosch; Pecados.

Meire Aparecida Lóde Nunes

Universidade Estadual do Paraná
meirelode@hotmail.com

Terezinha Oliveira

Universidade Estadual de Maringá
teleoliv@gmail.com

Introdução

O texto em tela tem como referência reflexiva a compreensão do objeto de arte como um registro da história da humanidade. Aceitando essa afirmação, estabelecemos como recorte investigativo a Educação. Entendemos a educação enquanto um processo de formação humana que se caracteriza de acordo com as expectativas e valores presentes nas diferentes sociedades. Nessa perspectiva, todas as relações estabelecidas pelos homens compõem o processo de educação/formação, as quais são registradas por diferentes caminhos como, por exemplo, pelas linguagens artísticas. Assim, direcionamos nosso olhar para os registros artísticos do século XV e XVI deixados pelo pintor holandês Hieronymos Bosch, por entender que suas obras carregam importantes informações acerca da mentalidade do período.

As obras de Bosch apresentam temas que também foram abordados por outros artistas. Entretanto, o que chama a atenção em suas obras é a forma com que o artista faz com que a mensagem chegue aos apreciadores. Seus personagens e seus quadros são inconfundíveis e causam muitas inquietações a todos àqueles que se propuseram a estudá-los, tanto que ainda não temos um consenso sobre suas obras. No que se refere, especificamente, a educação parece-nos que o artista mostra aos homens o comportamento que não devem ter, como em um espelho invertido. Essa ideia é decorrente da obra *Sete Pecados Mortais e Os Quatro Novíssimos Do Homem* que é construída pelos pecados dispostos em um círculo formando um olho que tem em seu centro, na pupila, Jesus Cristo que vigia todas as ações humanas. A mesma organização do tema está presente em outra obra do artista, *Os sete pecados numa pele do globo terrestre*, todavia nesta o círculo não é formado pelos pecados. Os pecados aparecem dentro do globo terrestre e Cristo não está no centro, mas acima da terra. Assim, as duas obras apresentam a mesma temática e organização semelhante, o que confere legitimidade a importância do pecado na vida do homem do fim da Idade Média o que nos permite analisá-las com o intuito de verificar em que medida os pecados podem ser entendidos como preceitos educativos naquela sociedade. Nosso olhar se direcionada, especificamente, ao pecado da gula e da luxúria pelo fato desses pecados serem recorrentes em outras obras do artista e serem os pecados mais frequentes do período.

Nossas reflexões são conduzidas pela perspectiva metodológica apresentada por Castro (1997) acerca da História Social. A autora expõe que Bloch e Febvre são os precursores do movimento de *Annales* e que propunham uma história problematizada e com maior amplitude de métodos e abordagens. Esse pensamento favoreceu o surgimento da História Social que nos permite aceitar a arte como documento histórico, pois como Bloch (1974, p. 61), nos informa “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo quanto fabrica, tudo que toca, pode e deve informar a seu respeito”. Conforme essas indicações, construímos nossa abordagem em dois momentos, primeiramente nos dedicamos a pensar a arte de Bosch como um elemento educativo e na sequência passamos a análise iconográfica dos pecados da gula e da luxúria nas duas pinturas de Hieronymus Bosch.

A arte boschiana: o espelho que educa no final da Idade Média

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

Em consonância com vários autores, como Bosing (2006), Gombrich (2007), Cruz (2004), para os quais os quadros de Bosch são traduções visuais da mentalidade do homem do final da Idade Média, vemos em suas obras o reflexo das expectativas e angústias de um período de transição. Huizinga (19--, p. 159) explica que havia, naquele momento, a tendência de materializar o pensamento em imagens: “O espírito da Idade Média, ainda plástico e ingênuo, anseia por dar forma concreta a todas as concepções. Cada pensamento procura expressão numa imagem [...]”. Assim, essa atmosfera em que Bosch vivia levou-o a concretizar em suas imagens um espelho: “espelho da alma humana”.

É o que destacamos em *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem* (fig.1) que atualmente está exposto no Museu do Prado, em Madri. Bosing, ao comentar o quadro, chama a atenção para a disposição dos pecados capitais em círculo, o qual é comparado ao olho de Deus: “[...] de cuja pupila Cristo se ergue do sarcófago mostrando as chagas ao observador. À volta da pupila estão escritas as palavras: ‘Cave cave deus videt’ – ‘Cuidado, cuidado, o senhor vê’; mas o que Deus vê reflete-se no círculo exterior” (BOSING, 2006, p. 25). Dessa forma, fica evidente que sua obra pode ser compreendida como um espelho. Bosch organiza, de forma inédita, um conteúdo muito aceito no final da Idade Média: “[...] a comparação da divindade a um espelho é um tema bastante frequente da literatura medieval” (BOSING, 2006, p. 26). Um exemplo é o das obras literárias denominadas ‘espelho de príncipe’ que tinham a finalidade de refletir a conduta virtuosa que o governante deveria ter. Da mesma maneira como os espelhos de príncipes visavam educar pela contemplação de um modelo de comportamento virtuoso, as obras de Bosch educariam refletindo o pecado, uma conduta a ser combatida pelos homens.



Figura 1: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

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

Bosing afirma que “É de supor que o tampo de mesa do Prado servia de incentivo à meditação, nomeadamente, ao exame de consciência intensivo que todos os bons cristãos deveriam fazer antes da confissão” (BOSING, 2006, p. 26). O exame de consciência era muito incentivado nesse período: “No curso da história cristã, exame de consciência de um lado, severidade para com o homem e o mundo de outro lado, apoiaram-se um no outro, reforçaram um o outro” (DELUMEAU, 2003, p. 19). Portanto, ao observarmos a pintura de Bosch, a qual originalmente constituía o tampo de uma mesa e assim condicionava quem se sentava à sua frente a observá-la, podemos compreender o que leva Bosing (2006) a elaborar o pensamento de que o pintor propiciou o exame de consciência. A obra é composta de elementos que abarcavam a vida do homem medieval: a religião representada pela imagem de Cristo e os sete pecados capitais que permeiam a vida terrena e a vida após a morte, simbolizada pelos quatro novíssimos do homem¹ - a Morte, o Juízo Final, o Céu e o Inferno. Assim, a mente do homem esta refletida em uma mesa.

Além do tampo de mesa, é provável que Bosch tenha pintado outra obra com a mesma temática e que deve ter-se perdido, a exemplo de muitas outras de suas criações. A imagem a que estamos nos referindo é intitulada *Os sete pecados numa pele do globo terrestre*² (fig. 2).

¹ Essas quatro pinturas não serão discutidas neste texto, pois, além de serem temas de grande complexidade, sua abordagem fugiria de nossa delimitação, que se restringe aos pecados.

² A reprodução dessa imagem foi encontrada apenas na tradução de Cruz (2004), embora Leite (LEITE, J.R.T. Os Sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre. - Mensagem pessoal recebida por meirelode@hotmail.com) afirme que ela aparece também na biografia do pintor de Howard Daniel, em 1947.



Figura 2: Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

O círculo, assim como no tampo da mesa do Prado, também é a forma adotada pelo artista para a estruturação da pintura. Porém, o círculo não é uniforme: o pecado da luxúria está distante dos demais, no pico de uma montanha. Esse distanciamento da luxúria provoca uma deformidade no círculo, mas a ideia de união entre os pecados não se perde. Observamos também que, assim como no tampo da mesa que tem Cristo no centro do círculo, em *Os sete pecados mortais numa pele do globo* também há uma imagem central, porém aqui é a gula que ocupa essa posição. Cristo, que aparece crucificado, está acima do círculo, o qual podemos traduzir como mundo terreno, uma vez que abaixo encontram-se personagens que em outras obras de Bosch representam o inferno.

O fato dos pecados da gula e da luxúria estarem em posição de destaque no mundo terreno pode ser justificado por meio da observação que Bosing (2006) faz com

relação as obras de Bosch. O autor menciona que de todos os pecados, a gula e a luxúria eram os vícios que o artista expressava com mais frequência. Bosing entende que essa tendência de Bosch pelos pecados corpóreos é em decorrência de que, em sua época, esses eram os mais corriqueiros entre os membros da Igreja.

Dessa forma, direcionamos nossa atenção especificamente a esses dois pecados, buscando entender como Bosch representou-os nas obras *Os sete pecados mortais numa pele do globo terrestre* e *Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*.

A gula e a luxúria nas obras *Os sete pecados mortais numa pele do globo e Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*,

Nesse momento nos dedicamos a analisar os pecados da gula e da luxúria enquanto um reflexo da mentalidade do homem medievo na arte de Bosch. Entretanto, para que possamos desenvolver essa proposta acreditamos na necessidade de esclarecermos o sentido de pecado para o homem medievo. Procuramos fundamentar nossas reflexões em Tomás de Aquino³, pois inspirado na ética grega, ele sistematizou os princípios filosóficos acerca dos pecados, como comprova Delumeau na seguinte passagem:

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

³ As citações de Tomás de Aquino são retiradas da obra *Sobre o ensino (De magistro), Os Sete pecados capitais*, que foi traduzida por Lauand. Por isso, optamos por usar como indicação de referência o ano de 2004, que é o ano de publicação dessa obra.

Devido às informações de Delumeau, que confere a Tomás Aquino a autoridade nos estudos do pecado na Idade Média, adotamos, como premissa para nossas reflexões, o pensamento de Tomás de Aquino de que “[...] o desejo de conhecer é natural ao homem, e tender ao conhecimento de acordo com os ditames da reta razão é virtuosismo e louvável: ir além dessa regra é pecado da *curiositas*, ficar aquém dela é pecado da negligência”(TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 89-90). Portanto, o princípio para o homem não pecar está na razão. Todos os atos realizados de forma comedida não se caracterizam como pecado, o que o leva a este estado é o excesso, o qual se dá pela falta de consciência ou razão.

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

Contudo, a obra de Bosch (fig. 3) contém uma cena, cuja finalidade não explicita a vontade de conservação da espécie, mas sim a satisfação carnal. A cena adquire mais significado quando, no lado direito da imagem, observamos um casal que, pela aparência, se identificam com dois homens. As relações homossexuais são muito comuns desde a Antiguidade. De acordo com Ullmann “Já no século VI a. C a homossexualidade estava espalhada amplamente pela Grécia. E devido à pouca oposição do povo a esse fenômeno, os atenienses, no século IV antes de nossa era, aceitavam, sem problema, o intercuro sexual entre homens”(ULLMANN, 2007, p.16). Contudo, essa não é a situação

na Idade Média, quando o homossexualismo é condenado pela doutrina cristã por contrariar a finalidade das relações carnis: como seu objetivo não é levar à reprodução, ele fica relegado às satisfações terrenas.



Figura 3: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Luxúria)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG

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

Há, ainda, a presença de mais dois casais, um dos quais está em segundo plano em posição mais reservada dentro de uma tenda. As condições em que se encontram, a proximidade entre os dois e o gesto que o homem está realizando em direção à mulher expressam uma possível intimidade. O outro casal encontra-se em primeiro plano e,

mesmo estando distante do anterior, também está amparado por uma parte da tenda, o que pode expressar uma dupla intenção: ao mesmo tempo em que a ação parece ser pública também tem um aspecto de privado. Observamos no local, sobre uma mesa, uma jarra de vinho e frutos vermelhos, os quais são símbolos da luxúria. Desde a mitologia grega, o vinho é usado como um meio de libertação dos prazeres, de abandono da racionalidade. Embora o vinho possa ser entendido como um facilitador da irracionalidade, o ato da luxúria, em si, já conduz a esse estado, conforme se pode observar a seguir:

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

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

[...] o embate entre o antigo e o moderno que, na Baixa Idade Média, se dá essencialmente no terreno literário, ou, de forma mais ampla no terreno cultural, a partir do século XII engloba também a moda, campo de confronto entre pais e filhos, adultos e jovens, em termos atuais, um choque de gerações. Portanto, não somente a literatura, a filosofia e a arte estão no centro do debate, mas também a metamorfose das roupas, dos ornamentos. Em termos de história do vestuário, esse embate ‘temporal’ pode ser observado a partir daquela que é considerada a primeira manifestação verdadeira da moda, quando, pela primeira vez, os jovens parecem esteticamente bem diferentes de seus pais. (CALANCA, 2008, p.50).

Em consonância com Calanca, observamos que os casais que compõem a cena da Luxúria (fig.3) apresentam uma fisionomia jovem e suas roupas se enquadram nas

mudanças dos vestuários que possibilitaram a distinção entre os jovens e os homens de idade mais avançada. Essa forma diferenciada da vestimenta, além do cuidado com a aparência, fazia com que os jovens sofressem muitas críticas.

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

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

No entanto, não são apenas as roupas masculinas que desempenham esse papel. Podemos observar que o vestido de ambas as mulheres também possuem uma modelagem que deixa o tronco e os seios mostrarem suas curvas e contornos. Podemos entender essa característica como sinal de sensualidade e beleza, que é quase uma obrigação das mulheres. A visualização da parte superior do corpo das mulheres está em consonância com o padrão de beleza medieval, pois se considerarmos as diferenças na apreciação do corpo feminino de acordo com as épocas, constataremos que, até o século XIX, havia uma acentuada valorização da parte superior, ou seja, do rosto e busto, como informa Perrot (2007).

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

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

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

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

As mulheres casadas escondiam os cabelos sob toucas de variadas formas. Nesse século apareceram muitos adornos para as cabeças femininas, uns mais fantasiosos do que outros, em tamanho e criatividade: meias-luas, chifres, rolos em forma de coração, o hennin – um cone pontudo do qual saía um véu até o chão – só para mencionar alguns (vingança das mulheres por serem obrigadas a esconderem os cabelos?). O mais simples adorno de cabeça era o aro que prendia um véu engomado. Mais tarde foram inventadas estruturas de arame de aço cobertas por linho fino, formando asas de borboletas – até hoje se pode ver uma versão mais simples disso cobrindo a cabeça das irmãs de caridade!(NERY, 2003, p. 72)

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

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

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

O outro casal, apesar de não ostentar o luxo de forma tão enfática, também preza pelo requinte e pelo glamour. Essa conclusão é originária da postura altiva do rapaz, a qual está aliada perfeitamente aos detalhes da textura sofisticada do tecido da roupa da mulher. Além da beleza da estampa do seu vestido, a mulher tem em suas mãos uma rosa, famosa por sua beleza, perfume e perfeita forma. Ela “[...] Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (CHEVALLIER 2003, p. 788). O autor ainda atribui a essa flor uma simbologia muito próxima da que se atribui à flor de lótus, aquela que “[...] desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la, *in illo tempore*, como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais” (CHEVALLIER, 2003, p. 588). Dessa forma, a rosa expressa o início, o despertar para a vida, por isso, ela é encontrada com muita frequência na representação de Cristo, que carrega a ideia tanto de perfeição quanto de renascimento. Já a flor de lótus, segundo Chevalier, é, antes de tudo, o símbolo do sexo, a vulva arquetípica. A rosa que aparece discretamente entre o casal é um sinal para que não haja nenhuma hipótese de dúvida com relação à intenção da relação carnal, pois sua cor vermelha, a da carne, enriquece sua simbologia. Podemos compreender também que Bosch, colocando a rosa na mão da mulher, expressa a ideia de que ela ampara o símbolo do pecado, o que pode ser entendido como uma indicação de reflexão para a educação

feminina. Dessa forma, sutilmente, o pintor cuida de todos os detalhes, o que lhe confere o título de gênio da arte medieval.

Os mesmos elementos traduzidos como sinais da luxúria, valorização das questões terrenas e ostentação do luxo são visualizados nos *Sete pecados mortais numa pele do globo terrestre* (fig.4). Ao passo que no tampo da mesa temos a presença de seis pessoas, nesta outra representação, existe apenas um casal, em um local afastado dos demais pecados. O fato de o casal estar no topo de uma montanha, a distância da luxúria, em relação aos demais pecados, pode ter a finalidade de enfatizar a importância desse pecado na vida do homem medieval. A montanha, para Chevalier, indica a ligação entre o céu e a terra: “[...] é o lugar dos deuses e sua ascensão é figurada como uma elevação no sentido do Céu, como meio de estar em relação com a Divindade, como um retorno ao Principio”(CHEVALLIER, 2003, p. 616). Esse mesmo sentido de elo entre o céu e a terra é desempenhado pela árvore que está ao fundo da cena, atrás da tenda. Portanto, ascendendo aos céus, o homem deve deixar para trás todos os pecados, mas o pecado da carne, como já era entendido por Tomás de Aquino, é um dos mais difíceis de submeter à razão. Para o ideário medieval, assim como Cristo foi tentado na Montanha, o homem também será tentado até o último momento da conquista de sua glória: o reino do Céu.

Do mesmo modo que na representação anterior – onde é mais fácil visualizar os detalhes da tenda - nota-se, pela aparência do casal e pelos belos brocados da tenda, que a representação da luxúria em *Os sete pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* também está associada à intenção de evidenciar, ou criticar, a demasiada preocupação com a aparência, que é entendida como um precedente para o jogo amoroso. Essa questão da moda e da aparência também era uma preocupação da Igreja, que, em vários momentos, “[...] intervinha, censurando decotes profundos, a altura dos *hennins*, o comprimento das pontas dos calçados, [...]” (NERY, p. 72).



Figura 4: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Luxúria)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

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

Bosch traz a gula de forma semelhante a luxúria. A ação comedida é resultado do uso da razão, portanto o mesmo princípio que leva o homem à luxúria é o que leva à gluttonia. De acordo com Tomás de Aquino, o que torna mais difícil de se submeter à razão são os prazeres naturais como o de beber e comer. Na imagem do tampo de mesa (fig.5), Bosch expressa o pecado da gula por meio da aparência obesa do homem, o que, na arte em geral, é o símbolo desse pecado. Enquanto essa figura é usada em ambas as imagens aqui analisadas (figs.5 e 6), os alimentos aparecem apenas em *Os sete pecados mortais* e *os quatro novíssimos do homem*.



Figura 5: Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem (detalhe: Gula)

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

Nessa obra, a cena é composta por um homem obeso sentado à mesa, segurando com uma das mãos uma garrafa e, com a outra, aparentemente, uma coxa de frango que come de modo desenfreado. A seu lado está representada uma criança, também com aspecto obeso, que parece solicitar o alimento que ele come. Do lado oposto, outro homem, embora com um biótipo esguio, está a beber em uma jarra em atitude que não indica nenhuma moderação, pois a bebida chega a escorrer de sua boca. Uma mulher traz mais alimentos em uma bandeja. Por sua aparência, deve ser uma camponesa, pois suas vestes, diferentemente das mulheres que compõem o pecado da luxúria, são modestas. A esse respeito, vale lembrar Calanca, que observa: “Como sempre, o comprimento e a amplidão das saias das mulheres que trabalhavam eram menores e mais confortáveis do que os das saias de suas patroas...” (CALANCA, 2008, p. 73).

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



Figura 6: Os Sete Pecados Mortais numa pele do globo terrestre (detalhe: Gula)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Follower_of_Jheronimus_Bosch_015.jpg

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

Parece ser isso que o pintor está expressando em *Os sete Pecados Mortais numa pele do Globo Terrestre* (fig. 6). Ao fazê-lo, Bosch está contribuindo para a educação, não só moral, mas também física: para a boa manutenção corpórea, a razão deve estar presente, inclusive no ato de se alimentar.

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

O pecado da gula está no mesmo campo do da luxúria, já que são relacionados às coisas sensíveis. O prazer “[...] se dá no tato: nas comidas e nos prazeres venéreos, daí

que a gula e a luxúria sejam considerados vícios capitais” (TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 72).

Considerações Finais

Face ao exposto, entendemos que as pinturas de Bosch vêm atender a necessidade de conscientização de que os atos do homem não sejam desmedidos a ponto de atentar contra o bem social. Isso está em conformidade com Oliveira (2004, p. 98), para quem a reflexão acerca do pecado em Tomás de Aquino tem como eixo central o bem comum: “[...] a questão que se coloca para Aquino é a defesa do bem comum, ou seja, toda prática humana que se reverte em favor do bem comum não pode ser considerada pecado”.

O fato evidenciado em Tomás de Aquino, de que o homem pode ser virtuoso ou pecador como consequência de sua razão, e a pintura de Bosch, cuja função de meditação poderia influir nas ações humanas - como um processo de educação -, levam-nos a outra questão característica daquele período de transição: o homem passa a assumir a responsabilidade pelos seus atos. Como a razão levaria os homens a escolher suas ações e seus caminhos, uma educação que a valorizasse seria fundamental para as escolhas comportamentais. Assim, entendemos que a arte boschiana desempenha um papel imprescindível, pois ao expressar esses valores influencia a formação dos homens e, conseqüentemente, as sociedades como um todo.

Referências bibliográficas

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

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

CALANCA, D.; AMBROSIO, R. **História social da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

CASTRO, H. **História Social**. In: CARDOSO, C.F; VAINFAS, R. (orgs). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olimpo, 2003.

COPPLESTONE, T. **Vida e obra de Hieronymus Bosch.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CRUZ, A (trad.). **Hieronymus Bosch.** Lisboa: Lisma, 2004.

DELUMEAU, J. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18).** São Paulo: Edusc, 2003.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos.** Londrina: Eduel, 2008.

GROMBRICH, E.H. **A história da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2007.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média.** Ulisseia, 19--.

LURIE, A.; BORGES, A. L. D. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2003.

OLIVEIRA, T. **A Razão e o Pecado em Tomás de Aquino.** In: Revista Cesumar, Maringá, v. 9, n. 1, 2004. p. 88-102.

PERROT, M. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De magistro), os sete pecados capitais.** Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ULLMANN, R. A. **Amor e sexo na Grécia Antiga.** Porto alegre: Edipucrs, 2007.