

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Lilian Wurzba Ioshimoto

Natureza irreal ou fantástica realidade?

**Uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas
expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch**

DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

**SÃO PAULO
2009**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Lilian Wurzba Ioshimoto

Natureza irreal ou fantástica realidade?

**Uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas
expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch**

DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Religião, área de concentração: Fundamentos das Ciências da Religião, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Doutor Luiz Felipe de Cerqueira e Silva Pondé.

**SÃO PAULO
2009**

Banca Examinadora

Àqueles que acreditaram que este
trabalho seria possível.
Em especial à minha mãe,
ao meu marido e meus filhos,
à Alê e à Duda.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese se constitui, *a priori*, em um trabalho solitário. Mas, ao mesmo tempo, como compor um texto sem um material bibliográfico que lhe sirva de estofo? Como seguir uma intuição primeira, sem o apoio necessário à sua sustentação? Como manter-se firme diante dos obstáculos que inevitavelmente emergem durante o percurso? Como permanecer no caminho se tantos eventos outros surgem que facilmente desviariam a rota? Diante de tantas incertezas, como continuar sem a confiança de que se é capaz de alcançar a meta desejada? Enfim, como dar “vida” a uma idéia sem o acalento do afeto que garante a existência? Questões que se nos apresentam contínua e simultaneamente e que se não tivessem obtido respostas este trabalho não teria sido realizado. É assim que meus agradecimentos se dirigem a todos aqueles que me responderam, direta ou indiretamente, e se os elenco em uma ordem, esta não reflete uma importância, mas antes uma equivalência:

- à CAPES, pelos subsídios financeiros que me possibilitaram a permanência em Madrid, onde tive acesso ao material disponível no Museo del Prado, local onde melhor se pode estudar o fantástico mundo de Jheronimus Bosch, local em que fui recebida com muito carinho por Paloma, Yolanda, Sonia, Argel e Rocío (conservadora do Museo que participou da restauração do *Jardim das delicias*, de Jheronimus Bosch), que me forneceram inestimável auxílio; onde tive acesso, também, ao curso de História da Arte, na Universidade Autónoma de Madrid, ministrado pelo Prof. Dr. Fernando Marías, cujo aceite como co-orientador foi de especial relevância para a consecução desta pesquisa; e de onde pude rumar a Toledo, cidade do Prof. Dr. Luis Peñalver Alhambra que carinhosamente compartilhou seus conhecimentos sobre o pintor de s’Hertogenbosch, além de me

ter cedido uma entrevista, já publicada na revista Agnes; não esquecendo do cuidado com que fui tratada por Luciana Tirolli e Ana Lilia, o que coloriu, de um tom muito especial, minha estada em Madrid;

- ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da PUC-SP, pelo fomento à pesquisa, em particular aos professores Eduardo Cruz, que lançou a idéia de que eu realizasse o PDEE em Madrid; José J. Queiroz e Afonso M. L. Soares, por seus aportes na qualificação do meu projeto; Edênio Valle, por seu carinho e compreensão no trato de minhas dificuldades; e à Andréia, por sua “irritante” tranquilidade e disponibilidade para a resolução das questões práticas;

- à Prof.^a Dr.^a Olgária Matos, cuja avaliação do meu projeto foi decisiva para a aprovação do PDEE em Madrid;

- à Roseli Hadad, cuja intervenção garantiu minha viagem a Madrid;

- à minha querida amiga Rosely Quartucci Simon, cujo estímulo não me deixou esmorecer;

- à Dr.^a Lia Rachel Romano e ao Roberto Rosas Fernandes, pelo carinho com que cuidam da minha saúde do corpo e da alma;

- à minha mãe, Geny, fundamento único da minha existência; ao meu marido, Carlos, sem cujo apoio e dedicação não poderia ter me voltado a este trabalho; aos meus filhos, Andreza e Laerte, por seu amor incondicional; à Alessandra e à Daniela, pela admiração gratuita a mim ofertada;

- às amigas especiais Maria Cristina M. Guarnieri e Maria José Caldeira do Amaral, cujas mãos sempre estendidas me sustentaram e me guiaram quando eu não mais acreditava poder seguir o caminho;

- ao Waldemar Magaldi e Simone Magaldi, companheiros de jornada há vários anos, pelo incentivo, compreensão e respeito, substantivos essenciais para a nutrição de uma verdadeira amizade;

- aos meus alunos e supervisionandos que com seus questionamentos me instigam cada vez mais a buscar recursos para a difícil tarefa de compreensão da natureza humana;

- à minha irmã Erica que, embora longe geograficamente, sempre esteve ao meu lado;

- aos meus pacientes, que não me deixam esquecer que a dor da existência é, ao mesmo tempo, a possibilidade de superação;

- à Dr.^a Juliana Nonato Medeiros, por sua presteza no diagnóstico e cuidadosa condução no tratamento daquilo que poderia ter se tornado o maior obstáculo à finalização deste trabalho;

- ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Felipe Pondé, por sua confiança e respeito, o que me possibilitou liberdade no percurso;

- à Márcia Turrini Coutinho, que não me permitiu paralisar, fazendo-me, literalmente, andar rumo à meta desejada; sua sustentação e condução foram decisivas para a consecução de mais um passo em meu caminhar;

- a Deus, pela dádiva da vida, cuja trama tecida de encontros e desencontros, agraciou-me com um reencontro, sem o qual este trabalho não teria sido concluído.

Deus é uma experiência universal que só
é obscurecida por um racionalismo imbecil
ou por uma teologia igualmente imbecil.
Carl Gustav Jung

A efetiva realidade é sempre irrealística.
Franz Kafka

RESUMO

Esta pesquisa aborda a melancolia religiosa e suas expressões simbólicas na obra pictórica de Hieronymus Bosch. A partir da definição de Robert Burton, investiga a pertinência do conceito de melancolia religiosa como descrição da paradoxal condição humana. Percorrendo desde suas primeiras definições, na medicina hipocrática ou na filosofia, passando pela teologia medieval, até a psiquiatria moderna, e apoiada nos aportes da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, verifica que, para além de uma patologia, pode-se entendê-la como um símbolo que expressa o processo típico da alma, um estado psíquico que marca a dualidade da existência humana: separada de sua identidade ontológica, para se tornar realidade no tempo e no espaço, deve-se reconhecer como um fragmento real e não um todo irreal, deve aceitar que é criatura e não Criador. Tal processo, ultrapassando a compreensão racional, pois significa a relação do eu com as profundezas abissais da psique, só pode ser traduzido em imagens que vão desde o sublime e incompreensível até o perverso e grotesco. Imagens fantásticas como as encontradas na trama figurativa da obra bosquiana que, ademais de uma sátira ou predicação, revela não o medo da morte ou a falta de fundamento do homem, mas a permanente tensão eu-mundo-Deus, a angústia de viver. Este trabalho, assim, configura-se como uma análise simbólica das pinturas de Hieronymus Bosch, apoiado em seus comentadores, nas teorias sobre melancolia desenvolvidas ao longo da história e no referencial junguiano, com o objetivo de identificar, nas paisagens labirínticas bosquianas, a melancolia religiosa, característica essencial do humano.

Palavras-chave: condição humana; Hieronymus Bosch; melancolia religiosa, símbolo.

ABSTRACT

This research deals with religious melancholy and its symbolical expressions in the Hieronymus Bosch's pictorial work. Starting from Robert Burton's definition, it investigates the appropriateness of the concept of religious melancholy as a description of the paradox of human condition. Going all the way from the first definitions of the phenomenon, in the Hippocratic corpus or in philosophy, through its presence in medieval theology, until reaching as far as modern psychiatry, it claims, based on the categories of Carl Gustav Jung analytical psychology, that it can be best understood as a symbol expressing the soul's most typical process, a psychic state representative of the duality of human existence, rather than as mere pathology. Severed from its original ontological state of identify to become something – a being – in time and space, the soul must recognize itself as fragment of what is real rather than as an unreal whole; it must accept that it is a creature, not the creator. This process, going as it were beyond rational grasp (since it is representative of the relation of the "I" with the depths of the psyche), can only translate into images, from the sublime and incomprehensible to the perverse and grotesque. Fantastic images like the ones found in the figurative universe of Bosch's work, which, apart from its open satirical and pedagogical purpose, displays not the fear of death or man's lack of foundation, but the on-going tension between the I, the world and God – the angst of living. The present work is, thus, a symbolic analysis of Hieronymus Bosch based on the many commentators of his ground-breaking body of work, on the theoretical views on melancholy developed throughought history and Jungian concepts, with the purpose of identifying religious melancholy in Bosch's labyrinthic landscapes as an essential feature of the human condition.

Keys-word: human condition; Hieronymus Bosch; religious melancholy; symbol.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 *Autoretrato. Arras Compendium*. Arras, Bibliothèque Municipale. 1550.

Figura 2 *A adoração dos magos*. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art. Óleo sobre madeira, 94 x 54 cm. Detalhe.

Figura 3 *Coroação de espinhos*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Óleo sobre madeira, 165 x 195 cm. Detalhe.

Figura 4 *Tentações de Santo Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Óleo sobre madeira, 131,5 x 119 cm. Painel central. Detalhe.

Figura 5 *Tentações de Santo Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Óleo sobre madeira, 131,5 x 53 cm. Painel esquerdo. Detalhe.

Figura 6 *Jardim das delicias*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 187,5 x 76,5 cm. Painel esquerdo. Detalhe.

Figura 7 *Filho pródigo*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Óleo sobre madeira, diâmetro: 71,5 cm.

Figura 8 *Os três filósofos*. Giorgione. Viena, Kunsthistorisches Museum. Óleo sobre madeira, 144 x 126 cm. Detalhe.

Figura 9 *Livre des heures*. Catherine de Clèves, 1440. New York, Pierpont Morgan Library, MSM 945, fl. 168 v, 19,2 x 13,1 cm. Detalhe. In: SILVER, Larry, *Bosch*. Paris: Citadelle & Mazenod, 2006, p. 346.

Figura 10 *Carro de feno*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 147 x 112 cm. Painéis externos.

Figura 11 *Saturno e seus filhos*. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwing; SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial. Figura 39.

Figura 12 *Saturno e seus filhos*. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwing; SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial. Figura 40.

Figura 13 *Saturno e seus filhos*. Tübingen, Universitätsbibliothek, MS. Md. 2, fl.267. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwing; SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial. Figura 41.

Figura 14 *Estudos dos deficientes ou mendigos*. Viena, Graphische Sammlung Albertina. 28,5 x 20,8 cm.

Figura 15 *Estudos dos deficientes ou mendigos*. Bruxelas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des Estampes. 26,5 x 19,9 cm.

Figura 16 *Mesa dos pecados mortais*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 120 x 150 cm.

Figura 17 *Extração da pedra da loucura*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 47,5 x 34,5 cm.

Figura 18 O melancólico. Diagrama de cauterização. *Prescrições para a cauterização*. Século XIII. Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, MS. Amplon. Q. 185, fl. 247 v. In: KLIBANSKY, Raymond; PANOFISKY, Erwing; SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolia*. Madrid: Alianza Editorial. Figura 74.

Figura 19 *Trepanação*. Hans von Gersdorff, *Feldbuch der Wundartznei*, Strasburg, 1517. In: DIXON, Laurinda, *Bosch*. London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 57.

Figura 20 *Médicos consultando*. Hildegard von Bingen. *Causae et Curae* (Physica), Strasburg, 1533. In: DIXON, Laurinda, *Bosch*. London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 57.

Figura 21 *Tabla de Cebes*, Matthäus Merian, 1638. In: SCHWARTZ, Lía (ed.). *Las Sátiras de Quevedo y su recepción*. Antología crítica. Centro Virtual Cervantes, 2004. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo.

Figura 22 *O carro de feno*. Museo Nacional del Prado, Madrid. Óleo sobre madeira, 147 x 212 cm. Tríptico aberto.

Figura 23 *O carro de feno*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 147 x 112 cm. Tríptico fechado.

Figura 24 *O jardim das delicias*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira, 250 x 192 cm. Tríptico fechado.

Figura 25 *O jardim das delicias*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre madeira. Painel central: 190 x 175 cm; painéis laterais: 187,5 x 76,5 cm. Tríptico aberto.

Figura 26 *A nau dos loucos*. Paris, Musée du Louvre. Óleo sobre madeira, 57,8 x 31,9 cm.

Figura 27 *Alegoria da gula*. New Haven, Yale University Art Gallery. Óleo sobre madeira, 35,8 x 31,5 cm.

Figura 28 *A morte do avaro*. Washington, National Gallery of Art. Óleo sobre madeira, 93 x 30,8 cm.

Figura 29 *Filho pródigo*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Óleo sobre madeira, diâmetro: 71,5 cm.

Figura 30 *Juízo Final*. Viena, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Óleo sobre madeira. Painel central: 163,7 x 127 cm, painéis laterais: 163,7 x 60 cm. Tríptico aberto.

Figura 31 *Juízo Final*. Viena, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Óleo sobre madeira. 163,7 x 127 cm. Tríptico fechado. São Tiago e São Bavo.

Figura 32 *São João Evangelista em Patmos*. Berlim, Gemäldgalerie, Staatliche Museen. Óleo sobre madeira, 63 x 43,3 cm, cada. Reverso e Anverso.

Figura 33 *São João Batista em meditação*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Óleo sobre madeira, 49 x 40 cm.

Figura 34 *São Jerônimo em oração*. Ghent, Musée des Beux-Arts. Óleo sobre madeira, 77 x 59 cm.

Figura 35 *São Cristóvão*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Óleo sobre madeira, 113 x 71,5 cm.

Figura 36 *Tentações de Santo Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Óleo sobre madeira. Painel central: 131 x 119 cm, painéis laterais: 131 x 53 cm. Tríptico aberto.

Figura 37 *Tentações de Santo Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Óleo sobre madeira, 131,5 x 119 cm. Tríptico fechado.

Figura 38 *Ecce Homo*. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Óleo sobre madeira, 61 x 75 cm.

Figura 39 *Cristo carregando a cruz*. Ghent, Museum voor Schone Kunsten. Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm.

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo I: Hieronymus Bosch Pintor Insigne	25
I. 1 Quem foi Hieronymus Bosch?	27
I. 2 Jheronimus van Aken e 's-Hertogenbosch	36
I. 3 Excessos e ambiguidades do final da Idade Média	44
I. 4 A arte de Jheronimus Bosch por seus comentadores	52
Capítulo II: A melancolia: doença do corpo, enfermidade da alma	70
II. 1 A patologia atrabiliar	74
II. 2 A doença da alma	96
II. 3 Saturno, o planeta da melancolia	108
II. 4 A melancolia como símbolo.....	123
II. 5 A melancolia religiosa	131
Capítulo III: O espelho do homem	138
III. 1 Mesa dos pecados mortais	152
III. 2 Extração da pedra da loucura	157
III. 3 O Carro de feno	163
III. 4 O Jardim das delícias	172
III. 5. O Novo tríptico	182
Capítulo IV: Vozes no deserto	189
IV. 1 Juízo Final	191
IV. 2 O dilema dos Santos	195
IV. 3 Tentações de Santo Antão	204
IV. 4 O Salvador	209
Conclusão	214
Referências	217

INTRODUÇÃO

Falar sobre Hieronymus Bosch (1450-1516) se constitui em uma jornada rumo ao desconhecido; “passear” em suas paisagens labirínticas é se aventurar no absolutamente misterioso. Suas imagens revelam ocultando e ocultam revelando. Desfilam aos sentidos para tocarem a alma. Provocam um misto de fascinação e de repulsa. Chocam e contrariam qualquer lógica da razão. Tecida com elementos irracionalmente e antiorganicamente ligados, sua estranha trama “desrealiza” o real e “realiza” o irreal. Por que abordar uma obra tão enigmática que dista quase cinco séculos de nós?

Meu encontro com o pintor de ‘s-Hertogembosch se deu no jardim, no *Jardim das delícias*, sem dúvida seu mais celebrado tríptico, em cujo painel central figura uma dança. Uma dança que provoca vertigem, pois nos lança a uma outra realidade: a variedade e complexidade do mundo e da alma. Não podendo ainda adentrar aos recônditos desse *Jardim*, segui meu caminho na busca de compreender o significado da dança, objeto de minha pesquisa no Mestrado¹. Incapaz de definir o que é a dança, inverti o sentido do percurso, isto é, substitui a pergunta “o que é?” por “a que serve?”, ou melhor, o que a dança pode proporcionar, já que se trata de uma atividade humana presente, ao longo de sua história, em todos seus momentos solenes, alegres ou tristes – nascimento, iniciação, plantio, colheita, caça, guerra, morte. Tomei, então, as modalidades de ser no mundo – sagrada e profana –, duas situações existenciais estudadas pelo historiador das religiões Mircea Eliade (1907-1986), e o modelo de psique proposto pelo psiquiatra e psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), pois, além dos questionamentos surgidos durante minha vivência

¹ Intitulado *A dança da alma*. A dança e o sagrado: um gesto no caminho da individuação, foi apresentado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da PUCSP em maio de 2000.

como dançarina, minha experiência, enquanto psicóloga clínica, apontava para uma reflexão sobre o agir, pensar e sentir humanos como processos que vão além da consciência empírica, encontrando no aspecto religioso seus matizes mais profundos.

Durante um breve percurso sobre sua história, deparei-me com os mais variados tipos de dança: desde o ritual de fertilidade, semelhante ao que figura no tríptico de Bosch, até a denominada Dança Macabra, cujo tema é a morte, presente em um longo período, aproximadamente do século XI ao XVIII, período marcado pela guerra, morte, fome e peste. Executada nas igrejas para lembrar a loucura oriunda do pecado ou pintada nos muros dos cemitérios, a dança macabra apontava simultaneamente a fragilidade e vacuidade das coisas terrenas e a igualdade dos seres humanos, mas sobretudo evidenciava a condição básica do humano: sua limitação e finitude. Ao final desse caminho, algo mais inquietante surgiu: se ao dançar o homem religioso das sociedades arcaicas, e mesmo pré-modernas, harmoniza-se com os poderes cósmicos, participa e vivencia o sagrado, reitera o tempo primordial, enfim, funda um mundo e, de forma análoga, o homem moderno resgata a originalidade de sua existência individual ao mesmo tempo em que penetra nas fontes profundas de significado, então o homem, desde as origens, sente-se apartado de algo que o transcende e busca de alguma maneira unir-se a esse algo. E quando isso acontece? Em momentos que denominamos críticos, ou de crise, que, como a própria etimologia da palavra indica – do grego *krisís*, ação de distinguir, julgar, decidir; do verbo *krinó*, separar, discernir –, são momentos nos quais a ambigüidade humana se revela: o homem não é mais um, mas dual. “De um lado, as forças biológicas voltadas em direção à perpetuação da vida, à busca de prazeres; de outro, a consciência do sofrimento e da morte inelutável.”² Mortal, o homem se desenraiza da natureza animal, pois sabe que vai morrer. E, como disse Políbio, “se o homem fosse um, ele jamais sofreria”³.

Sufrimento esse experimentado quando percebemos nossa fragilidade, nossa impermanência, nossa instabilidade, nossa finitude, enfim, quando nos deparamos com as dificuldades da existência, quando tomamos consciência das contradições insolúveis de nossa condição de humanos; sofrimento que o homem ocidental traduz

² Georges MINOIS, *Histoire du mal de vivre*, p. 6.

³ *Apud* Yves HERSANT, *Méllancolies*, p. V.

como melancolia, loucura, mal de viver, fadiga de viver ou *taedium vitae*, tristeza, desespero, desgosto, pessimismo, *ennui*, náusea, niilismo, acédia e, mais recentemente, depressão.⁴ Todavia, entre a patologia e o que é próprio da condição humana emerge um sofrimento com o qual me deparo diariamente em minha prática como psicoterapeuta.

Diante disso é inevitável a lembrança do *Jardim*. Quão tranqüila seria a vida se pudéssemos permanecer imersos nesse *Jardim de delícias*! Brincar nesse lugar de exuberante luminosidade, deleitar-se com seus enormes frutos, correr livremente por essa paisagem, desfrutando dos seus prazeres. Será que Bosch quis representar, tal como Thomas Morus, uma *Utopia*? Mas, estendendo o olhar pelo tríptico, deparamo-nos com imagens infernalmente assustadoras, que assombram e encantam a um só tempo, figuras monstruosas sem o menor sentido, mas que nos enlaçam, como num abraço forte, tornando-nos quase cativos, cujo movimento frenético nos provoca vertigem. O que Bosch estaria indicando, por exemplo, com aquele misto de homem-árvore situado no centro do painel direito? Um homem com seu corpo oco, como um ovo quebrado, cujas pernas são galhos secos de árvore, com o olhar que parece voltado para lugar nenhum, que tem estampada em sua face a mais profunda dor. Que imagens contraditórias! Tão contraditórias como nossa própria realidade de humanos: seres de natureza, encarnados, limitados e finitos, mas, por isso mesmo, capazes de intuir o ilimitado e o infinito. Seria, então, isso que Bosch reflete em seu quadro: um retrato do humano, sua relação com a potência divina, seu fundamento espiritual, figurado no painel esquerdo, e com seu destino de criatura mortal?

Mas um retrato apenas intuído, já que a assombrosa multiplicidade de imagens que nele “passeiam”, configurando uma dinâmica frenética e infernal, misturando a serenidade das cores com elementos monstruosos, induz-nos a um sentido que só pode ser captado, pois ultrapassa a percepção visual e a conclusão intelectual, afigurando-se uma espécie de apreensão instintiva. Esta é, aliás, a

⁴ Cf. Yves HERSANT, *Méllancolies*. Nesta obra volumosa, o autor, antes de refletir sobre a melancolia, reflete a partir dela, deixando-a “falar” através de extratos de textos desde a Antiguidade pagã – um texto egípcio de 1850 a. C., aproximadamente – até Sartre, para depois apresentar os autores que pensaram a melancolia desde Políbio a Freud. Cf. também Georges MINOIS, *Histoire du mal de vivre*. Estruturado de forma semelhante, nesse livro o autor percorre textos de alguns intelectuais melancólicos para defender a idéia de que o “mal de viver” é sinal do progresso do pensamento e da consciência, portanto a “única razão de viver”.

característica do símbolo: não é de natureza racional, nem irracional. Porque a carga de pressentimento e significado que lhe constitui impressiona tanto a razão quanto o sentimento, e sua plasticidade atinge igualmente os sentidos e a intuição. Seu caráter é impactante, pois representa o indizível de forma insuperável.

Foi assim que adentrei não só ao *Jardim*, mas à obra bosquiana, tomando-a como objeto de pesquisa para o doutorado. Devido ao pouco conhecimento que temos sobre sua vida e obra, não só porque o próprio pintor não deixou nada escrito, mas também em função do parco material bibliográfico disponível aqui no Brasil, surgiu a necessidade de ampliarmos nossa pesquisa em Madrid, local onde se pode melhor estudar o extraordinário mundo de Bosch, pois é no acervo do Museo del Prado que se encontra reunida a maior coleção do mundo de uma obra escassamente conservada. Adquirida por Felipe II, dos herdeiros de Felipe de Guevara, essa coleção foi enviada ao Monastério de San Lorenzo del Escorial, à Casa Real del Prado e ao Palácio Real de Alcázar. Muitos desses trabalhos estão hoje perdidos, principalmente em função dos saques e da destruição pelo fogo durante a Guerra de Sucessão Espanhola, entre os anos 1702-1714. Com esse intuito, participei do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior (PDEE) em Madrid, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), onde todo material que fundamenta essa pesquisa foi recolhido.

A obra de Hieronymus Bosch tem provocado as mais diversas impressões desde 1517, um ano após sua morte. Desde então, muito se tem discutido tomando como referências diferentes aspectos: técnicos, iconográficos, conteúdo temático e estilo, entre outros. O pintor de 's-Hertogenbosch já foi considerado como herege e como cristão ortodoxo; como inventor de monstros e quimeras e como realista; como alucinado e como pensador; como adepto de seitas e idéias esotéricas e como pregador; como pessimista e como anedotista; como crítico social e político e como defensor dos valores burgueses; como neurótico obsessivo e como surrealista *avant la lettre*. Os comentários mais antigos apontam para suas invenções fantásticas ora como figurações de diabos, ora como extravagâncias, disparates ou horríveis sonhos, ora para seu caráter moral e didático, como representação das paixões e pecados humanos. Durante o século XVII, algumas poucas considerações técnicas foram feitas permanecendo, porém, a ideia de Bosch como inventor de “caprichos”.

Cada vez mais o pintor brabantino foi se tornando o protótipo do monstruoso, do insólito e misterioso como o qualificaram autores do século XVIII, ao mesmo tempo em que permaneceu a ideia de seus “disparates” como expressões dos vícios humanos. Em fins do século XIX, tem início um estudo mais crítico e uma tentativa de cronologia, pois Bosch não datou nenhum de seus quadros. Se de um lado havia uma preocupação em mostrar o desenvolvimento artístico do pintor com base em um aumento progressivo de realismo, por outro, afirmou-se sua característica de autêntico artista que, como tal, não se interessava em representar a realidade, mas sim seu próprio universo, sua predileção pelo anormal, horrível e disforme, o que explicaria seus temas fantásticos.

Com o desenvolvimento da psicanálise de Sigmund Freud, Bosch passa a ser visto como um “torturado psicológico” que se auto-pune por seus desejos sensuais, ao mesmo tempo em que se converteu no “pai” de artistas surrealistas como Tanguy, Dalí ou Max Ernst. Por outro lado, a ideia de sua ortodoxia religiosa é reforçada, acrescida tanto da crítica política como social, não faltando as interpretações astrológica e alquímica e até mesmo a opinião de que Bosch teria pintado os princípios da seita dos Irmãos do Espírito Livre ou dos cátaros, posições rechaçadas pela maioria dos comentadores.

No século XX três grandes exposições marcam as investigações da obra bosquiana. A exposição de 1936, em Rotterdam, produziu vários trabalhos, com destaque para Charles De Tolnay que se tornou referência no estudo da arte de Bosch. Outra exposição importante ocorreu em 1967, em ‘s-Hertogenbosch, cujos esforços concentraram-se na pesquisa dos arquivos da cidade e cercanias, bem como na pesquisa técnica e simbólica. Já na exposição de 2001, ano de Hieronymus Bosch na Holanda, as pesquisas se concentraram principalmente no ambiente imediato do pintor com o objetivo de explorar os temas por ele desenvolvidos. Mais recentemente, em maio de 2007, em ‘s-Hertogenbosch teve lugar uma segunda conferência na qual, em continuidade às discussões científicas iniciadas em 2001, foram abordadas as possíveis fontes das obras de Bosch.

Diante da profusão de imagens que se espalham na obra bosquiana e da diversidade de interpretações que as acompanham, algumas inquietações emergem: por que uma obra do final da Idade Média ainda desperta a atenção dos estudiosos? Pelo prazer de decodificar sua “hieroglificidade”? Desvendar o “enigma” Bosch?

Desvelar seu mistério? Por consistir em sermões pintados? Por tratar do Mal? Ou porque poderia conter, tomando emprestado as palavras de Merleau-Ponty, mais que idéias, *matizes de idéias*, na medida em que “se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos”⁵? Essas questões somadas aos aspectos heréticos, anticlericais, eróticos, alquimistas ou reformistas da obra bosquiana, como apontaram os comentadores; aos seus monstros híbridos; à sua multiplicidade de sentido ou ao vazio do sem-sentido; enfim, à sua natureza irreal ou sua fantástica realidade, remete-nos à indagação: estaria Bosch refletindo sobre a condição humana pós-queda, retratando a contingência, a insuficiência, a fragmentação, a solidão, o exílio, enfim a condição trágica do homem decorrente da ruptura e do afastamento de sua essência sobrenatural?

O universo bosquiano, sem dúvida, é inquietante: composto de elementos religiosos, fundamentalmente cristãos, parece não refletir apenas um aspecto ideal da religião a serviço do culto, como pode ser observado em obras de outros artistas. Esse universo nos lança diretamente para as questões mais profundas sobre a existência humana, o que nos remete ao tema que aqui será tratado e que desde a tradição clássica grega tem intrigado filósofos, médicos, artistas, poetas e, mais recentemente, psiquiatras e psicólogos de todas as correntes: a melancolia.

Nos quadros de Bosch não encontramos uma simples reprodução iconográfica de um texto ou de uma situação social; suas imagens não são um retrato do mundo externo, mas sim representações imediatas que se relacionam com a percepção do mundo externo apenas indiretamente. Neste sentido, poderíamos considerá-las como símbolos, ou seja, a melhor expressão possível de uma realidade inexprimível e misteriosa. Embora apresente elementos morais, satíricos e religiosos, penso que estaríamos reduzindo sua significação se a considerarmos apenas como advertências, como sermões pintados ou como crítica social. Uma obra que se diferencia daquela de seus antecessores – os denominados “primitivos flamengos” – bem como de seus contemporâneos, pois reflete um pensamento sobre a existência humana. Esse foi o critério que me conduziu à escolha da obra bosquiana como objeto de pesquisa: apesar da sua distância no tempo, trata de uma questão intemporal.

⁵ MERLEAU-PONTY, *Signos*, p. 81.

A presente pesquisa, portanto, não tem como preocupação a pessoa ou a personalidade de Hieronymus Bosch, ainda que encontremos na literatura várias afirmações sobre sua possível neurose, loucura, ou pessimismo, ou mesmo o provável “exorcismo” que ele teria feito, a partir da pintura, de seus próprios demônios. Nosso objeto são as próprias pinturas que, por sua cronologia incerta, serão agrupadas em dois temas: o espelho do homem e as vozes no deserto. Pinturas que apresentam uma gama de elementos ambíguos que muitas vezes são negligenciados em detrimento daqueles facilmente identificados com intenções moralizantes e didáticas.

Ora, considerando que a obra de Bosch, um marco na história da arte bem como da religião, como afirmam muitos estudiosos, ainda que não tenha em seus títulos qualquer referência à melancolia como, por exemplo, em Albrecht Dürer ou Lucas Cranach o Velho, apresenta símbolos que nos remetem aos “filhos de Saturno”, como demonstrou Luis Peñalver Alhambra⁶; considerando, também, que suas figuras monstruosas e grotescas revelam um mundo estranho, alheio, e que essa perspectiva, segundo Kayser, aponta para o horror que nos assalta frente a um mundo, o nosso mundo, “cuja segurança se nos mostra como aparência”⁷ e, assim, não se refere ao medo da morte, mas antes à angústia de viver, acredito que a obra bosquiana, para além de satirizar ou advertir, traduz, a partir de seus símbolos, a melancolia religiosa, revelando-se como uma profunda reflexão sobre a paradoxal condição humana.

Nessa medida, o objetivo deste trabalho é identificar a melancolia religiosa nos quadros do pintor brabantino e refletir sobre essa condição humana de “privação” e de “laceração”⁸. Assim, não se configura como um estudo do ponto de vista artístico da obra bosquiana, mas uma análise simbólica das imagens, fundamentada na psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961). Análise essa possível se pensarmos que a arte, em sua manifestação, constitui em uma atividade psicológica, isto é, enquanto processo de criação artística e não a arte em

⁶ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*.

⁷ Wolfgang KAYSER, *O grotesco*, p. 159.

⁸ Mario Galzina diz que “A melancolia é ainda a distância impreenchível entre o sujeito que deseja e os objetos de seu desejar; nome que condensa com singular potência agregativa, experiências distintas, mas freqüentemente entrelaçadas, de uma privação, de uma laceração.” Cf. Olgária MATOS, *O iluminismo visionário: Benjamim, leitor de Descartes e Kant*, p. 84.

si, que só pode ser objeto de considerações estético-artísticas. É preciso deixar claro, no entanto, que não se trata de um estudo psicológico do autor, mas de uma análise dos símbolos presentes em sua obra, entendendo símbolo como uma imagem psíquica.

A imagem na obra de arte, de acordo com Jung, deve ser vista em seu sentido mais amplo, isto é, devemos reconhecê-la como símbolo, pois só assim ela será passível de análise: “se não conseguirmos descobrir nela um valor simbólico, estaremos constatando que ela nada mais significa [...] que ela é para nós nada mais do que aquilo que aparenta”⁹. Uma imagem é simbólica “quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato”¹⁰, ou seja, ela contém um aspecto mais amplo que nunca é definido nem totalmente explicável, porque nos conduz a ideias que estão fora do alcance da razão. Essa imagem não é produto da psique individual do artista, mas pertence ao patrimônio comum da humanidade, aquela esfera da psique à qual Jung chamou de inconsciente coletivo. Assim, na criação artística não devemos procurar pela causa, mas sim pelo sentido. Visto como causa, estaríamos nos referindo à produção do pintor apenas como um sintoma, algo como alguns comentadores de Bosch que insistem em apontar seus quadros como nada mais do que reflexos de uma psique neurótica. Usar o aporte junguiano nos possibilita ir além da determinação de sintoma, pois nessa concepção o símbolo é produto da atividade criadora da psique.

A pintura de Bosch está além dele mesmo, além da dimensão social; ela nos remete à nossa própria condição humana e, portanto, à dimensão arquetípica. Os arquétipos são elementos estruturais inerentes à natureza humana. São disposições herdadas, irrepresentáveis, que só se tornam observáveis a partir dos efeitos que geram: as imagens e os motivos arquetípicos. O arquétipo é uma virtualidade, vazio de conteúdo, é uma forma, uma possibilidade de representação, mas não a própria representação; só adquire conteúdo e transforma-se em imagem quando encontra um fato empírico que, ao tocar as predisposições inconscientes, infunde-lhes vida, tornando-se um símbolo. Assim, o solo no qual nasce a obra e do qual ela se nutre sem dúvida é importante, mas não é determinante. Como diz Jung, uma obra de arte

⁹ Carl Gustav JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 68.

¹⁰ Idem, *O homem e seus símbolos*, p. 20.

“não é apenas produto ou derivado, mas uma reorganização criativa justamente daquelas condições das quais uma psicologia causalista queria derivá-la”¹¹.

É necessário precisar, também, que uma expressão simbólica pode ser explicada a partir de uma perspectiva histórica, filosófica, social, cultural, religiosa e psicológica, e, portanto, uma compreensão exaustiva só seria alcançada se utilizássemos métodos adequados a essas perspectivas. Todavia, cientes de nossa limitação, abordaremos o símbolo considerando seu aspecto psicológico, pois o estamos tomando, juntamente com Jung, como expressão de uma situação psíquica total, que inclui fatores conscientes e inconscientes, racionais e irracionais, ou seja, como uma imagem cujo sentido manifesto nos remete a um sentido oculto. Dessa forma, recorreremos aos conceitos desenvolvidos por Jung bem como ao modelo de psique por ele proposto.

Poder-se-ia objetar que uma análise simbólica a partir de uma perspectiva psicológica é anacrônica. Porém, o homem sempre teve uma psique, uma alma que se manifesta em atitudes, ações, pensamentos e sentimentos. Para Jung, que considerou os símbolos religiosos como de fundamental importância para a psique, cuja função básica é religiosa, fazer qualquer afirmação sobre a entidade divina seria uma transgressão dos limites da ciência. Não se preocupava com a natureza de Deus, pois sobre isso nada poderia ser dito a partir da ciência, mas sim com a imagem de Deus impressa na psique humana. Portanto, uma análise simbólica permite-nos uma aproximação das imagens que aqui nos remetem às questões fundantes da alma humana, sua origem e destino, da trajetória melancólica de um ser que reflete sobre sua condição e busca uma compreensão da sua presença na vida, um significado para sua existência. Diante de tal realidade, entendemos que um estudo mais aprofundado da obra de Bosch é de grande importância para as Ciências da Religião, dado que, além de contribuir para um maior conhecimento sobre a condição humana, acreditamos que o pensamento religioso, presente nas imagens de seus quadros, funciona de forma crítica não só à sua época, mas, devido ao seu caráter simbólico, é intemporal, reafirmando, assim, a religião como *noesis*. Esperamos também contribuir, com esta pesquisa, para a ampliação do conhecimento da obra bosquiana, dada a escassez de material, apontada

¹¹ Carl Gustav JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 60.

anteriormente, bem como com o resgate do conceito de melancolia na sua relação com a religião.

Essa tese está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, teremos ocasião de conhecer alguns dados da vida e obra de Hieronymus Bosch, que nos fornecem as pesquisas recentes nos arquivos de sua cidade natal, 's-Hertogenbosch, bem como nos registros das contas da Confraria de Nossa Senhora, instituição à qual pertenceu o pintor. Também será abordado o momento histórico, social e cultural da cidade sem esquecer, no entanto, do contexto mais amplo: o período de crise do final da Idade Média. Serão ressaltadas as interpretações de seus comentadores numa tentativa de nos aproximarmos de sua obra tão enigmática quanto complexa.

O capítulo II percorrerá brevemente a história do termo melancolia, tomando como base algumas referências não só do seu campo de origem, a medicina hipocrática, no qual foi cunhado, mas dos outros domínios, como a filosofia, a teologia, a astrologia, a psiquiatria moderna e a psicologia, que se ocupam deste tema tão ambivalente quanto díspar, com o objetivo de compreender a melancolia religiosa que, segundo nossa hipótese, estaria retratada na obra bosquiana. Para tanto, serão utilizados alguns textos originais desses vários campos do conhecimento, cujos fragmentos estão reunidos nas antologias de Yves Hersant e Patrick Dandrey, além das obras clássicas no estudo do tema: *Saturno y la melancolia*, de Klibansky, Panofski e Saxl, e *The anatomy of melancholy*, de Robert Burton, base para nossa reflexão, que pode ser atualizada a partir das considerações da psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

A seguir, penetraremos no universo de Bosch. Um universo repleto de símbolos que, vistos em seus detalhes ou em sua globalidade, conduzem-nos a caminhos ao mesmo tempo tão familiares quanto inquietantes, pois refletem, tal qual um espelho, a condição de encarnação do ser, a marca da ruptura necessária para a construção da aliança sagrada, o mistério da vida e da morte. Sob o enfoque simbólico, veremos como se delineia a experiência da melancolia religiosa como característica essencial da condição humana. Como nosso objetivo não é estabelecer um catálogo da obra, a sequência adotada não se baseia em uma possível cronologia, aliás, bastante divergente entre os especialistas, já que Bosch não datou nenhum de seus quadros. Só a título de curiosidade, é suficiente assinalar

que os historiadores da arte utilizaram diferentes métodos para tentar ordenar as pinturas bosquianas: iconográfico, formal, estilístico, a partir da concepção da paisagem e, mais recentemente, com o uso de técnicas laboratoriais, como raios-x, reflectografia infra-vermelha e o estudo dendrocronológico, o que possibilitou constatar, por exemplo, que *Coroação de espinhos* (Escorial) e *Bodas de Canaã* (Rotterdam) não podem ter sido pintadas por Bosch, já que a madeira que lhes serviu de suporte é de um período posterior à sua morte.¹² Assim, como nosso interesse é uma análise simbólica das imagens, escolhemos alguns quadros que, em nossa opinião, expressam a questão que norteia toda a obra do pintor brabantino: em que consiste a vida e o destino humanos?

Dessa maneira, no capítulo III serão abordadas: *Mesa dos pecados mortais* (Prado), *Extração da pedra da loucura* (Prado), *Carro de feno* (Prado), *Jardim das delícias* (Prado) e o *Novo tríptico* que, sabemos hoje, foi composto por *Nau dos loucos* (Louvre), *Alegoria da gula* (New Haven), *Morte do avaro* (Washington) e *Filho pródigo* (Rotterdam), verdadeiros espelhos do homem. Enquanto no capítulo IV, veremos a dor, experimentada na carne, frente à esmagadora e paradoxal realidade do mistério da vida nas imagens do *Juízo Final* (Viena), no dilema dos santos – *São João Evangelista em Patmos* (Berlim), *São João Batista em meditação* (Madrid), *São Jerônimo em oração* (Gante); *São Cristóvão* (Rotterdam), *Tentações de Santo Antônio* (Lisboa), e em *Ecce Homo* (Frankfurt) e *Cristo carregando a cruz* (Gante).

Concluindo, poderemos dizer então, que as imagens bosquianas, entre o grotesco e o sublime, apontam a paradoxalidade da condição humana, que só adquire significado na experiência encarnada, na materialidade do corpo, cuja existência é sustentada pela imaterialidade da alma, revelando, assim, o processo típico da alma humana, o caráter melancólico da existência presente em sua obra.

¹² O trabalho mais recente sobre a cronologia da obra bosquiana que conhecemos é o de Frédéric ELSIG, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*. Genève: Droz, 2004. Este livro é uma versão da tese de doutorado defendida na Universidade de Genève em fevereiro de 2003. O autor, considerando todos os anteriores, propõe um novo critério utilizando os resultados dendrocronológicos, a documentação que se tem sobre a procedência da obra e o possível cliente que a encomendou, e a iconografia. Depois desta análise, que o autor denomina de externa, segue uma interna, na qual é estabelecida uma sequência dos diferentes grupos estilísticos e interpretado, a partir da evolução dos componentes culturais, o percurso do artista.

CAPÍTULO I

HIERONYMUS BOSCH PINTOR INSIGNE

Obitus fratrum: Anno 1516, Hieronymus Aquen, alias Bosch, insignis pictor.

Em 8 de agosto de 1516, na Capela da Confraria de Nossa Senhora, em 's-Hertogenbosch, foram celebradas as exéquias de Hieronymus Bosch, presididas pelo decano da Confraria, Pe. Willem Hamaker, assistido pelo diácono e subdiácono, por um organista, coristas e cantores. Os gastos do funeral e as doações aos pobres foram pagos por seus amigos, como era costume na época. Com esses dados, registrados no livro de contas da Confraria¹, de 1516-1517, têm fim as poucas referências documentais sobre a vida do pintor brabantino que nos deixou apenas um rastro, seu verdadeiro mistério: sua própria obra.

Uma obra que não pode ser vista como fruto de uma mente perturbada, como dizem alguns comentadores, ou como forma de exorcismo de seus demônios. A neurose não cria a arte e não é por ela criada. Por outro lado, também não podemos qualificar uma obra de arte como uma representação iconográfica de algum texto ou situação social, pois, dessa forma, reduziríamos o universo simbólico da obra de arte a predicações ou sátiras pintadas. E, além disso, como explicaríamos a inquietação

¹ Cf. principalmente G.C.M. van DIJCK, Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: His life and 'portraits'. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 14; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 85. Como a única referência que temos em língua portuguesa é Walter BOSING, *Bosch*, todas as citações deste trabalho, que estão em espanhol, francês e inglês, foram traduzidas por esta autora.

e o assombro que ela despertou, e desperta até hoje, como nos dá testemunho o sem número de escritos, entre estudos, artigos e livros, a seu respeito²?

Da mesma forma que uma planta não é simples produto do solo do qual ela brota, ainda que dele se nutra, a obra de arte não pode ser considerada nem como produto exclusivo da subjetividade de seu autor, nem como mero retrato do mundo no qual ele vive. Antes, a obra de arte, cujo alicerce se encontra na alma da humanidade, exprime o que é inexprimível de uma dada época. Como diz Román de la Calle, a arte “catalisa em si, por sua natureza bifronte, tanto as possíveis *crisis humanas* como as eventuais *crisis históricas*, com assombrosa pontualidade”³.

Neste sentido, se pretendemos uma aproximação ao universo simbólico bosquiano, não basta um estudo das formas, que pode nos conduzir apenas ao estilo de um artista, já que as formas expressam objetos e eventos de uma determinada época. Assim, por exemplo, sabermos que as faces rústicas e os gestos dos torturadores no *Ecce Homo* aproximam esse quadro de Bosch às iluminuras holandesas, anteriores a ele⁴, nada nos diz sobre os conceitos ou temas específicos ligados a esses motivos, isto é, quais imagens, estórias ou alegorias estão sendo por eles expressas. Dito de outro modo, é necessário estarmos familiarizados com o tema da Paixão de Cristo, transmitido através de fontes literárias, neste caso, da literatura bíblica, para que possamos afirmar que *Ecce Homo* trata do julgamento e apresentação de Cristo ao povo. Mas que atitude religiosa esta pintura manifesta? Uma atitude ortodoxa ou herética? Ou seja, não podemos esperar encontrar em um texto os “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”⁵. Podemos afirmar que foram as palavras de João 19,5 (*E Pilatos lhes disse: Eis aqui*

² Só na Biblioteca do Museo del Prado, de Madrid, pode-se encontrar cerca de 160 títulos, entre livros e artigos dedicados diretamente ao estudo da obra bosquiana, tanto em língua espanhola, inglesa, francesa ou alemã, e outros tantos que dela tratam indiretamente. Também a bibliografia do catálogo da exposição de 1967, ocorrida em 's-Hertogenbosch, colhida por H.M.F.M.C. Van Cripem, apresenta cerca de 500 títulos publicados a partir de 1858 relacionados direta ou indiretamente ao pintor: livros, artigos e catálogos tanto em alemão, espanhol, inglês, francês, italiano, holandês e russo.

³ *Apud* Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 239.

⁴ Cf. Walter BOSING, *Bosch*, p. 18-9.

⁵ Erwin PANOFKY, *Significado nas artes visuais*, p. 52.

o homem) que levaram Bosch a pintar *Ecce Homo*? Além disso, qual o sentido desta imagem para aquele momento?

É necessário, pois, dispormos de algumas referências que nos possam revelar o solo no qual a obra bosquiiana floresceu. Sabermos quem foi Hieronymus Bosch, em que ambiente social e cultural viveu, quais as tendências espirituais de seu tempo e as possíveis influências que recebeu, o que dizem os comentadores e críticos de sua obra, são dados que nos podem auxiliar a avançar na compreensão de sua pintura e favorecer o entendimento da obra à luz do pressuposto de ser ela uma atualização e uma modalidade própria e original de manifestação de potências humanas universais. É desta forma, portanto, que se configura este capítulo.

I.1 QUEM FOI HIERONYMUS BOSCH?

As descrições dos primeiros biógrafos – Felipe de Guevara (1560), Lampsonius (1572) e Karel Van Mander (1604) – dão a impressão de uma personalidade envolta em lenda, ainda que Bosch fora muito estimado por seus contemporâneos – *insignis pictor*, como aparece por ocasião de sua morte – provavelmente não só por sua arte, mas também como cidadão e confrade jurado da Confraria de Nossa Senhora de 's-Hertogenbosch. Foi necessário, no entanto, esperar por Carl Justi (1889) para que esses escassos dados fossem corrigidos e complementados. Contudo, um estudo mais fundamentado só foi realizado no século XX, com J. Mosman (1931, 1947, 1950), M. J. Ebeling (1948), F. W. Smulders (1955, 1957, 1959), arquivistas brabantinos que, segundo Pe. Gerlach (1968)⁶, tiveram muitos méritos, mas são responsáveis, ao mesmo tempo, pelas inexatidões de muitas informações sobre Bosch que temos hoje, porque tomaram como referência a obra do arquivista bruxelense A. Pinchart, de 1860, que, por sua vez, utilizou os apontamentos fornecidos pelo arquivista de Bois-le-Duc (versão francesa de 's-Hertogenbosch), M. van Zuijen. Entre os trabalhos biográficos encontramos também Mia Cinotti (1968), que estabelece uma cronologia documentada sobre o pintor, bem como Roger Marijnissen (1987), que recolhe não só dados biográficos, mas também sumariza as várias interpretações dadas por diferentes autores, ao

⁶ GERLACH, Pe., Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch, *Gazette des Beaux Arts*, p. 100-16.

longo dos séculos, à obra de Bosch.⁷ Porém, graças à extensa pesquisa realizada pelo historiador C.G.M. Van Dijck⁸, diretamente nos arquivos da cidade de 's-Hertogenbosch e nos registros e contas da Confraria de Nossa Senhora, e a Ester Vink⁹, historiadora e medievalista que investigou os arquivos de várias cidades dos Países Baixos, entre elas 's-Hertogenbosch, dispomos hoje de dados mais seguros referentes à vida do pintor, embora só nos permitam não mais que algumas inferências.

O mistério já está presente ao redor de seu nome: Jeroen van Aken, Jeroen Bosch ou Hieronymus Bosch, como frequentemente aparece na literatura, principalmente de língua inglesa? Nenhum deles está citado seja nos documentos de 's-Hertogenbosch ou nos da Confraria de Nossa Senhora. Segundo van Dijck, em tais documentos encontramos: Jheronimus, 36 vezes e Joen, 9 vezes; enquanto Jeroen apenas 2 vezes. Entre 1511 e 1516, o nome latino Jheronimus aparece numa forma derivada como Jheronimo, ainda que o contexto seja holandês, havendo também uma menção como Jheronimi. Para Dijck, seu nome oficial era Jheronimus van Aken, como mostra um registro da Confraria de 1509-1510: “Jheronimus van Aken, scilder ofte maelder, die hem selver scrift Jheronimus Bosch” (Jheronimus van Aken, pintor, que assina ele próprio Jheronimus Bosch)¹⁰, nome esse escolhido por seus pais provavelmente em função da afeição pelo santo, pois parece não ter sido usado antes nem na família materna, nem na paterna. E, de fato, São Jerônimo alcançou grande popularidade nos séculos XV e XVI, graças ao

⁷ Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, obra na qual o autor apresenta não só dados biográficos, mas também uma lista das diferentes interpretações dadas à obra bosquiana até 1965. Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*. Neste livro, escrito com a colaboração de Peter RUYFFELAERE, o autor faz o que ele denomina de “exegese do enigma Bosch”, desde Felipe de Guevara (1560) até Paul Vandenbroeck (1986) (cf. p. 23-47).

⁸ G. C. M. van Dijck, historiador e musicólogo, doutor pela universidade de Utrecht em 1973 com a tese sobre a Ilustre Confraria de Nossa Senhora, investigou os registros de negócios envolvendo o patrimônio real bem como outras transações nos arquivos da Prefeitura de 's-Hertogenbosch, documentos conhecidos nos círculos arquivistas como “Protocolo Bosch” que está preservado no Velho Arquivo dos Arquivos Municipais de 's-Hertogenbosch. Também pesquisou os documentos da Confraria de Nossa Senhora que foram entregues aos cuidados dos Arquivos do Estado do Norte de Brabante em 's-Hertogenbosch. Cf. G.C.M. VAN DIJCK, Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and 'portraits'. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 9-16.

⁹ Ester VINK, Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 19-23.

¹⁰ *Apud* Ester VINK, Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 19, nota 6. A autora compartilha com a opinião de van Dijck.

movimento conhecido como *Devotio Moderna*. Foi adotado como santo padroeiro dos Irmãos de Vida Comum, que se tornaram conhecidos como *jeronimitas*, e fundaram uma casa em 's-Hertogenbosch em 1424, não muito distante de onde Bosch nasceu. Também um altar a ele foi construído em 1459 na Igreja de São João, em 's-Hertogenbosch. Outra referência é um documento que se conserva nos Arquivos do Norte, em Lille (Ducado de Borgonha), de 1504, no qual está registrada uma encomenda, da qual nada mais se sabe, feita pelo então Duque, Felipe o Belo: “um grande quadro pintado de 9 pés de altura e 11 pés de largura [2,915m por 3,565m] onde deve aparecer o julgamento de Deus, quer dizer, o Paraíso e o Inferno, a *Jheronimus Van aeken dit Bosch peintre*”¹¹. E é dessa forma que encontramos nos poucos trabalhos que assinou, como, por exemplo, nos trípticos *Carro de feno* e *A adoração dos magos*, ambos do Museo del Prado, em Madrid. Assim, essa seria uma das maneiras de se avaliar a autenticidade de uma obra sua: se houver alguma inconsistência no nome trata-se de uma cópia, pois sempre assinava Jheronimus, com Jh e i ao invés de y, embora o número de cópias ou falsificações seja extenso.

Bosch não foi o primeiro artista de 's-Hertogenbosch a adotar o nome da cidade como sobrenome, nem foi o último: Wilhelmus de Buskoducis (William de 's-Hertogenbosch) (1373); Michel de Bois-le-Duc, o joalheiro Arian de Bosleduc (1468); Johaanes Bell de Buscoducis (1480) e muitos outros, inclusive um número de escultores, ativos na metade do século XVI na Espanha, adotaram o nome De Bolduque. Um contemporâneo de Jheronimus, o arquiteto e gravurista Alart Duameel¹² (1449? - 1507), adotou também o nome da cidade em estampas que ele produziu durante o tempo em que esteve em 's-Hertogenbosch (aproximadamente entre 1478 e 1494-1495) a serviço na construção da Igreja de São João. Ele deve ter tido algum relacionamento profissional com Jheronimus, pois algumas de suas estampas mostram claramente sua familiaridade com o trabalho do pintor. Uma segunda referência é, até agora, um pintor anônimo cujo estampa *Job Consoled by*

¹¹ Arquivos departamentais do Norte em Lille, Tribunal de Contas. Cf. Monique Van SCHOUTE-VERBOONEN, Biografia de El Bosco. In: Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 205-10.

¹² Seu nome aparece pela primeira vez em um contrato assinado com a Igreja de São João de 's-Hertogenbosch em 19 de outubro de 1478. Nesse mesmo ano, ele ingressou na Confraria de Nossa Senhora.

Musicians tem sido vinculada a Jheronimus Bosch. Segundo Koldeweij¹³, trata-se do monogramista Michiel van Gemert que também trabalhou em 's-Hertogenbosch como um mestre em prata. Finalmente, são mencionados os pintores Aert e Gielis van den Bossche apelidado (van) Panhedel. Gielis aparece nas contas da Confraria de Nossa Senhora de 1521-1523 em conexão com os volantes que ele pintou para um altar, nos quais Jheronimus Bosch trabalhara anteriormente. Mais tarde (1545-1546), há uma outra referência como “Gielis van den Bossche tot Bruessel woenende” (Gielis van den Bossche, residente em Bruxelas). O fato de Bosch também ter tomado o nome de sua cidade natal leva Koldeweij a supor que era conhecido além dos muros da cidade.

Nos dias de Bosch, o nome van Aken era muito comum devido ao influxo de imigrantes de Aachen, cidade da Alemanha, próxima à Colônia.¹⁴ É possível, então, que sua família seja originária desta região, pois os arquivos da cidade registram a chegada de um forasteiro, em 1426, cujo nome aparece com certa regularidade em documentos locais durante os seguintes 25 anos: Jan Van Aken, avô de Bosch¹⁵. Seu nome também aparece nos livros de contas da Confraria de Nossa Senhora, inscrito como membro em 1430-1431 e relacionado a trabalhos de restauração ou de pintura e um projeto de trajes destinados aos membros da Confraria.¹⁶ Porém, há dados de que teria se estabelecido primeiro em Nijmegen, antes de chegar à 's-Hertogenbosch em meados do século XIV.¹⁷

Alguns comentadores apontam que foi graças ao seu casamento que Bosch pôde alcançar uma vida econômica confortável. Porém, parece que sua família já desfrutava de uma boa posição. Seu pai, Anthonius van Aken, em 1462, comprou uma casa de pedra, com quintal e jardim, na Praça Central de 's-Hertogenbosch ou Praça do Mercado. Em uma época em que a maioria das casas era de madeira, isso

¹³ Cf. Jos KOLDEWEIJ, Hieronymus Bosch and his city. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECKI; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 23-4.

¹⁴ *Apud* Lynda HARRIS, *The secret heresy of Hieronymus Bosch*, p. 71. Cf. também Ester VINK, Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 19.

¹⁵ Cf. Ton W. FRENKEN, El Bosco, pintor insigne, *Goya*, n. 83, p. 273.

¹⁶ Cf. Monique Van SCHOUTE-VERBOONEN, Biografia de El Bosco. In: Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 207.

¹⁷ Cf. Ester VINK, Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 19.

mostra que a família dispunha de uma situação econômica diferenciada. Há também um documento nos arquivos da cidade, de 5 de abril de 1474, no qual aparece o nome de Anthonius e de seus quatro filhos – Goossen, Jan, Jheronimus e Katherijn – referente a um arrendamento de terra. Aliás, é a primeira vez que aparece o nome Jheronimus.

Sobre sua educação não se tem nenhum registro. É possível que tenha freqüentado a escola de Latim em 's-Hertogenbosch. É muito provável que Bosch tenha aprendido os aspectos técnicos e artísticos de sua pintura no atelier da família, já que não há referências de que em sua cidade natal houvesse alguma associação de pintores. Além de seu avô e de três tios pintores, seu pai aparece nos registros da cidade, de 1474-1476, como *den maelre*, o pintor, bem como nos da Confraria de Nossa Senhora, de 1465-1466, com relação a uma restauração das portas de um retábulo danificado por um incêndio. Anthonius morreu em fins de 1480, quando era o encarregado do atelier da família.¹⁸

Geralmente é aceito que Bosch tenha nascido em 1450, ainda que não haja nenhuma evidência conclusiva para isso; há sim uma evidência circunstancial: ele foi mencionado pela primeira vez como uma pessoa legalmente constituída no documento de 1474, acima mencionado. Como acreditam os historiadores, uma pessoa era considerada adulta, naquela época, quando contasse 24 anos e, portanto, Bosch teria no mínimo essa idade, tendo nascido, assim, em 1450. Contudo, como seu pai também está representado no mesmo documento, há uma dúvida se realmente ele já teria essa idade.¹⁹

Sobre a juventude de Bosch se pode dizer pouco: depois do documento de 1474, não há nenhum registro até 3 de janeiro de 1481²⁰, no qual é citado pela primeira vez como pintor. Trata-se da cessão em favor de um de seus irmãos, Goossen, de uma propriedade situada na Praça Central de 's-Hertogenbosch, sendo, portanto, de disposições relativas à herança de seu pai. O fato de estar

¹⁸ Cf. Monique Van SCHOUTE-VERBOONEN, Biografia de El Bosco. In: Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 205.

¹⁹ Cf. C.G.M. VAN DIJCK, Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and portraits. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch*. New insights into his life and work, p. 10.

²⁰ Para Ester Vink, Jheronimus Bosch seria uma pessoa legalmente constituída nesta data e, desta forma, não teria nascido antes de 1457. Cf. Ester VINK, Hieronymus Bosch's life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch*. New insights into his life and work, p. 20.

ausente dos arquivos existentes deste período, provavelmente entre seus 24 e 31 anos, leva os pesquisadores a supor que pudesse ter estado fora da cidade. Sabe-se, porém, que ele não estudou na Universidade de Colônia ou de Louvain nesta época, pois, do contrário, teria sido documentado ou claramente mencionado. É possível que tenha estado trabalhando com seu pai no atelier da família ou, ainda que não haja certeza absoluta, Bosch poderia ter ido para o exterior. Uma evidência plausível de que ele poderia ter permanecido fora do país, inclusive, é o registro nos arquivos municipais de 26 de julho de 1474 que se refere a um empréstimo. Se ele morava com seus pais, por que precisaria de dinheiro?²¹ Brans²² afirma que Bosch, por volta de 1474, visitou Amberes, Louvain, Bruxelas e Gante, onde teria visto as grandes criações dos primitivos flamengos e aprendido sobre a arte da composição e a técnica das cores preparadas com óleo. Porém, não há nenhuma evidência desta viagem e, como veremos, o estilo de Bosch difere de seus antecessores.

Existe uma discussão acerca da possível visita de Bosch à Itália, pois além da lacuna documental apresentada anteriormente há outra que particularmente chama a atenção dos estudiosos: entre 1499 e 1503-04, pois esse período termina com o contrato mais importante da vida do artista – o retábulo encomendado por Felipe o Belo, citado anteriormente. O historiador da arte Bernard Aikema²³, especialista no Renascimento Italiano e Barroco, considera dois motivos principais que apontam para a possível estada de Jheronimus na Itália, mais especificamente na região de Veneza: o primeiro, de acordo com uma fonte do início do século XVI, é que a coleção do Cardeal Domenico Grimani (1461 – 1523) continha três trabalhos do pintor brabantino; o segundo é a presença de três pinturas de Bosch no Palácio Ducal de Veneza – o tríptico *Mártir crucificada*, o tríptico *Santos eremitas*, e quatro painéis que são usualmente descritos como *Visões do outro mundo* –, que se acredita ter pertencido à coleção de Grimani, embora não sejam provavelmente idênticos aos trabalhos descritos na fonte mencionada, cujos temas parecem não concordar. Aikema se indaga então como Grimani teria adquirido as pinturas, ou se haveria razão para Bosch ter viajado à Itália, ou ainda, se isso fosse verdade, há

²¹ Cf. C.G.M. van DIJCK, Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and portraits. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 11.

²² Cf. J.V.L.BRANS, *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*, p. 9.

²³ Hieronymus Boshc and Italy? In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 25-31.

traços italianos na obra de Bosch ou seu próprio trabalho interferiu na pintura italiana? Para tentar responder a estas perguntas, o autor considera o manuscrito do veneziano Marcantonio Michiel – *Notizia d'opere del disegno* – no qual estão descritas as importantes coleções de arte e alguns dos maiores trabalhos de arte públicos do norte da Itália visitados por esse autor nas primeiras décadas do século XVI. Contudo, depois de examinar as colocações, tanto deste manuscrito como de rastrear outras evidências, Aikema mantém a posição de que é pouco provável que Bosch tenha estado na Itália e que a relação entre ele e “o norte da Itália renascentista foi apenas insignificante e indireta”.

Jheronimus Bosch casou-se com Aleyt Goyarts van den Meervenne, oriunda de uma família muito próspera, não antes de 1476-77, período em que ela aparece como solteira em várias transações imobiliárias. Sua herança consistiu de várias propriedades na cidade e arredores. Bosch aparece pela primeira vez como seu marido em 1481, em um documento referente a um litígio que ela teve com seu irmão. Depois disso, os dois estão citados juntos nos vários registros de transações imobiliárias, de venda ou herança. Não há referências de que tenham tido filhos. A partir de 1492, o nome de Aleyt não figura junto ao de seu marido porque os documentos agora não mais se referem aos bens, mas a uma compra de madeira (1494), uma cobrança de crédito (1498) e um imposto de guerra (1507-1508), que Bosch assinou sozinho. Aleyt morreu seis anos depois de seu marido, entre outubro de 1522 e julho de 1523. Os gastos com o funeral de Aleyt estão registrados nos livros de contas da Confraria de Nossa Senhora, de 1522-1523, à qual pertencia já antes de seu casamento.²⁴

²⁴ Os documentos referidos datam de 11 de abril de 1482, 3 de janeiro e 21 de março de 1483, 29 de dezembro de 1487, 1 de outubro de 1488, 7 de fevereiro de 1492, todos referentes a pequenos negócios, envolvendo as propriedades herdadas por Aleyd, registrados no cartório de 's-Hertogenbosch. Cf. Monique van SCHOUTE-VERBOONEN, *Biografia de El Bosco*. In: Carmen GARRIDO; Roger van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 206; C.G.M. Van DIJCK, *Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and portraits*. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 14; Isidro B. TORVISO; Fernando MARÍAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, p. 50.

Alguns *schorlars* acreditam que a figura que aparece no *Arras Compendium*²⁵ (fig.1) seja um retrato de Bosch.²⁶ Outros pensam que o próprio pintor teria se auto-retratado em seus quadros: no *A adoração dos magos*, de Filadélfia, um dos reis com uma espécie de relicário na mão direita (fig.2); no *Coroação de espinhos*, do Escorial, o homem que está no canto superior esquerdo, de cabelo encaracolado (fig.3); a estranha figura com cabeça e pernas, do tríptico *Tentações de Santo Antão*, de Lisboa, que está sobre a escada olhando diretamente para o santo (fig.4), ou um dos homens que auxiliam o santo no painel esquerdo do mesmo tríptico (fig.5); o homem árvore do *Jardim das delícias* (fig.6); a personagem principal de *Filho pródigo*, de Rotterdam (fig.7). Há quem diga que *Os três filósofos* de Giorgione (fig.8) seriam: o da esquerda, um jovem grego, o próprio Giorgione; o do meio, Jheronimus Bosch, como um sábio do Zoroatrismo persa; e o da direita, um sacerdote egípcio, seria Leonardo da Vinci.²⁷



Fig. 1. Auto-retrato. *Arras Compendium*.



Fig. 2. *A adoração dos magos*. Filadélfia. Detalhe.

²⁵ Uma coleção de 275 desenhos de famosos artistas compilados por Jacques Le Bouc, publicada sob o título *Recueil d'Arras*, em 1560. Este retrato foi copiado por Hieronymus Cock, ao qual Lampsonius acrescentou um poema em latim (veja abaixo, p. 54) e publicou em 1572. Cf. nota 74 e 75. Cf. principalmente Van DIJCK, Hieronymus van Aken / Hieronymus Bosch: his life and portraits. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 15; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 85 ; Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch "el Bosco"*, p. 19-20.

²⁶ Para Plokker, "o desenho de Arras não é um retrato nem um auto-retrato de Bosch [...] [pois] nenhum dos autores do século XVI que falam do pintor – Guevara, Guicciardini, Vasari, De Molina, Lomazzo – mencionam um retrato ou auto-retrato do artista". J. H. PLOKKER, Jérôme Bosch et sa vision du monde. In: Roger H. MARIJNISSEN, *Jheronimus Bosch*, p. 191.

²⁷ Cf. Lynda HARRIS, *The secret heresy of Hieronymus Bosch*, figura 12.



Fig. 3. *Coroação de espinhos*. Monastério del Escorial.

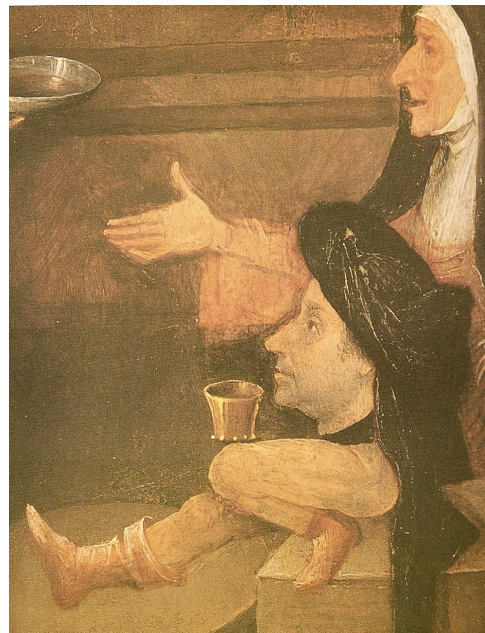


Fig. 4. *Tentações de Santo Antão*. Painel Central. Lisboa. Detalhe.



Fig. 5. *Tentações de Santo Antão*. Painel esquerdo. Lisboa. Detalhe.



Fig. 6. *Jardim das delícias*. Museo del Prado. Painel esquerdo. Detalhe.



Fig. 7. *Filho pródigo*. Rotterdan.



Fig. 8. *Os três filósofos*. Giorgione. Detalhe.

Quem foi Jheronimus Bosch? Afora esses poucos registros e esses diversos supostos retratos, o que sabemos do pintor de 's-Hertogenbosch? Nada de sua história pessoal, seus conflitos domésticos, seus traumas infantis, suas preferências, suas alegrias, seus medos, suas decepções, enfim, nenhuma evidência que nos permita fazer qualquer afirmação sobre sua personalidade e, menos ainda, sobre sua saúde mental.

I. 2 JHERONIMUS VAN AKEN E 's-HERTOGENBOSCH

Pesquisas recentes mostram que 's-Hertogenbosch, cidade onde nasceu e viveu Jheronimus van Aken, tinha uma diversificada e rica vida cultural, nos séculos XV e XVI, atraindo muitos artistas e artesãos, principalmente devido à presença ocasional da aristocracia e à posição destacada da Igreja e das instituições religiosas.²⁸ Assim, conhecermos um pouco do clima cultural da cidade nesse período pode nos auxiliar nessa aventura que é percorrer as paisagens fantásticas e os labirintos bosquianos.

²⁸ Cf. Jan van OUDHEUSDEN, The cultural climate in 's-Hetogenbosch in the fifteenth and sixteenth centuries. In: Jan van OUDHEUSDEN; Aart VOS (ed), *The World of Bosch*, p. 50.

Na segunda metade do século XIV, 's-Hertogenbosch era a segunda maior cidade do norte dos Países Baixos depois de Utrecht e, no final do século XV, uma das quatro maiores cidades do Ducado do Brabante, menor que Antuérpia e Bruxelas e tão grande quanto Louvain. Fundada no final do século XII por Henrique I, sob o governo do primeiro duque de Brabante, Godofredo III, no século XIII a cidade já era bastante desenvolvida para sustentar seus artesãos graças, principalmente, às várias instituições religiosas que consistiram em uma fonte de trabalho para eles. O Wilhelmite Monastery of Baseldonck, por exemplo, foi fundado em 1205, e a construção da primeira igreja, já dedicada a São João o Evangelista, teve início no primeiro quarto do século XIII. No curso do mesmo século, Franciscanos (1228-1229) e Dominicanos (1286) se estabeleceram em 's-Hertogenbosch e uma *beguinage* foi fundada, cuja capela foi construída por volta de 1300. Também uma casa de repouso com uma capela foi erguida em 1274. Durante o século XIV e XV, muitas igrejas, capelas, monastérios e confrarias surgiram, chegando a 30 no início do século XVI. Dez anos após a morte de Bosch, havia 930 monges e freiras, e 160 beguines viviam nas fronteiras da cidade. Os artesãos ligados a essas instituições se dedicavam à fabricação de sinos, à construção dos prédios e à impressão de livros, especialmente tratados religiosos e cartas de indulgência, bem como edições de autores clássicos, dos primeiros cristãos e dos humanistas contemporâneos. É interessante notar que o primeiro livro impresso na cidade foi *A visão de Tondal*, em 1484, apontado por muitos *schorlars* como uma das possíveis fontes para os Infernos de Bosch, já que há uma certa similaridade entre as imagens bosquianas e o que está descrito no livro.²⁹ Trata-se de um poema que conta a mais macabra das visões medievais: um cavaleiro irlandês, que viveu no século XII – Tondal –, levava uma vida ímpia e cheia de vícios. Deus, em sua misericórdia, permite que seu espírito visite o mundo do além-túmulo, onde ele vê monstros, serpentes, condenados a penas refinadas, como passar pelo paraíso cheio de esplendor antes de chegar ao inferno. Depois de três dias, Tondal regressa arrependido.³⁰

²⁹ Cf. Jos KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 23-4.

³⁰ Cf. Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 84.

É importante lembrar que nessa época 's-Hertogenbosh integrava o ducado de borgonha, período de prosperidade tanto para o comércio e indústria, quanto para as artes. Antuérpia era a maior cidade portuária e sua indústria têxtil era a mais importante. Nas províncias meridionais ocorreu uma expansão da pintura, principalmente com Jan van Eyck, pintor da Corte de Felipe o Bom, que se tornou célebre com seu *A adoração do cordeiro místico*, bem como Hans Memling, Gerard David, Roger Van der Weyden, Thierry Bouts, Hugo van der Góes, os denominados “primitivos flamengos”. No entanto, após a morte de Felipe o Bom, em 1467, a situação começou a se modificar. Com seu filho, Carlos o Temerário, no poder, teve início um longo período de lutas sangrentas, saques e guerras que só terminaram com sua morte, em 1477, na Batalha de Nancy. A dinastia de Borgonha chegou ao fim com a morte de Maria, em 1482, quando, por ser a única herdeira de Carlos o Temerário, a regência passou para seu marido Maximiliano, da casa de Habsburgo, já que seu filho Felipe o Belo era muito jovem para assumir o poder. Inábil para restabelecer a paz nas províncias, Maximiliano se tornou cada vez mais impopular com seus atos imprudentes até que foi preso e colocado a assistir as torturas às quais foram submetidos seus partidários. Porém, com a ajuda de soldados alemães, Maximiliano sitiou Gante o que provocou a reação das cidades de Brabante e ele foi obrigado a sair dos Países Baixos em 1489, deixando a região empobrecida com os seis anos de luta inútil. Seu filho, Felipe o Belo, estranho aos Habsburgos, pois sequer aprendeu a falar alemão, governou os Países Baixos até sua morte prematura em 1506. Em função de seu casamento com Juana de Castilla, os interesses dos Países Baixos ficaram subordinados à Espanha e, quando seu filho, Carlos V, tornou-se rei, em 1516 (ano da morte de Bosch), a dependência se tornou definitiva.³¹ Assim, Bosch assistiu a glória da corte borgonhesa, bem como presenciou as lutas sangrentas e mortíferas até sua derrocada total.

's-Hertogenbosch, mesmo não tendo uma residência real, como Breda que abrigava o Palácio dos Condes de Nassau, recebia visitas regulares dos príncipes de Borgonha e Habsburgo, por semanas ou até meses, o que possibilitou a introdução da sociedade de Bois-le-Duc nas extravagâncias e no esplendor da cultura da Corte. Um exemplo foram as celebrações de 1481 por ocasião da festa da

³¹ Cf. MINISTÉRIO NEERLANDÊS DE NEGÓCIOS ESTRANGEIROS, *História dos Países Baixos*, p. 12-5. Cf. também Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch “el Bosco”*, p. 23-5.

Ordem do Velocino de Ouro quando, por várias semanas, a cidade recebeu Maria de Borgonha, Maximiliano e várias figuras ilustres dos Países Baixos que, geralmente, hospedavam-se na casa de nobres cidadãos ou no monastério dos dominicanos, como aconteceu no inverno de 1504-1505, período que permaneceram ali Maximiliano e seu filho Felipe o Belo, enquanto a nova esposa de Maximiliano, Bianca Sforza, foi acolhida por um vizinho de Bosch, na Praça do Mercado. Podemos supor que esse fato possa estar relacionado com a encomenda feita por Felipe o Belo, da representação do *Juízo Final*, anteriormente citada, bem como a uma compra, também feita por ele em 1505, para presentear seu pai, de um grande tríptico figurando a história de Santo Antão, tema tão explorado pelo pintor brabantino. Sua irmã, Margarida de Áustria, também possuía um painel devotado a Santo Antão feito pelas mãos de Jheronimus Bosch.³²

O que marcou o caráter de Bois-le-Duc, no período de vida de Bosch, foi seu aspecto burguês-comercial, pois não possuía universidade, como Louvain, ou uma corte de príncipes, como em Bruxelas, ou diocese, como Utrecht.³³ Mesmo assim, podemos imaginar quão intensa era a sua vida social e religiosa: estima-se que em 1526, pelo menos um a cada 19 habitantes de 's-Hertogenbosch pertencia a alguma ordem religiosa. Seu maior símbolo, que reúne tanto a fé quanto a prosperidade comercial, é a Catedral de São João, que foi concluída apenas no século XVI, uma obra da arquitetura gótica brabantina (foi restaurada no século XIX, sofrendo algumas mudanças) que exibia fileiras de estranhas figuras adornando as colunas de apoio, seres fantásticos e sobrenaturais que nos lembram as criaturas de Bosch. Há suspeitas, sem quaisquer evidências mais conclusivas, que Bosch poderia ter ajudado o arquiteto e escultor Alart Duhamael que, no final do século XV, desenhou essas estátuas.³⁴ Por outro lado, ainda que sem referências históricas, alguns comentadores, incluindo De Tolnay³⁵, apontam que o avô paterno de Jheronimus, Jan van Aken, tenha pintado o mural da Crucificação de Cristo do coro da Igreja.

³² Cf. Jan van OUDHEUSDEN, The cultural climate in 's-Hetogenbosch in the fifteenth and sixteenth centuries. In: Jan van OUDHEUSDEN; Aart VOS (ed), *The World of Bosch*, p. 56. Cf. também Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch "el Bosco"*, p. 27.

³³ Cf. Walter BOSING, *Bosch*, p. 11-2.

³⁴ Cf. Lynda HARRIS, *The secret heresy of Hieronymus Bosch*, p. 45-6; Walter BOSING, *Bosch*, p. 12.

³⁵ Cf. Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 12.

A Catedral de São João, tanto exterior quanto interiormente, é o maior testemunho de suntuosidade histórica, com a diversidade de formas com as quais a vida religiosa da Idade Média se expressava. Uma descrição do interior da igreja, feita por J.B.Gramaye, em 1610, e por Jacobus van Oudenhoven, em 1649, que tiveram como base um texto em latim nunca publicado, diz: “o altar do coro e o altar de Nossa Senhora na capela da Confraria ainda ostenta os painéis com cenas feitas na arte extraordinária de Hieronymus Bosch. O primeiro mostra o *opus creationis hexameron mundi*, o processo de seis dias da criação do mundo, enquanto o outro mostra a história de Abigail e David, e Salomão e Betsabá”. O texto também declara que na capela com a estátua miraculosa da Virgem Maria havia uma representação dos Três Reis, feita por Bosch. No altar de São Michel encontrava-se um retábulo recontando a história de Judith e Holofernes em quatro cenas (o cerco de Bethulia, a morte de Holofernes, a luta e a derrota da armada assíria e a vitória graças a Judith) e aquele de Esther, provavelmente em duas cenas (Esther e Moderchai, e o triunfo da libertação do povo judeu). Nada mais é sabido destes painéis que imortalizou as heroínas do Antigo Testamento, Judith e Esther. Os volantes pintados por Bosch podem bem ter pertencido a um enfeite de altar esculpido, mas, por serem temas do Antigo Testamento, é provável que não fossem o tema principal, pois tradicionalmente nos Países Baixos eles estavam subordinados ao tema central que era do Novo Testamento.³⁶

O bispo que realizou uma visita episcopal em 1615 à Catedral de São João não teve a mesma impressão dos autores citados acima. Três dias após sua chegada, ele convocou um dos padres para uma inspeção de todas as esculturas e pinturas da igreja e ordenou que fossem removidas aquelas imagens imorais ou com uma mostra excessiva de nudismo, especialmente uma estátua de Santa Maria do

³⁶ Cf. Jos KOLDEWEIJ, Hieronymus Bosch and his city. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 67. A descrição citada toma como base um texto em latim, que nunca foi publicado, mas muitas vezes consultado e citado, escrito por três homens sábios – Everswyn, Loeff e Van Balen – , contratados pelo Conselho da cidade de 's-Hertogenbosch, em 1609, para escrever uma cronologia que contaria a história da cidade das origens até 1565 – *Historia chronologica oppidi Buscoducis*. Cf. também Lynn F. JACOBS, The triptych unhinged: Bosch's Garden of Earthly Delights. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 65-75. Neste artigo, a autora mostra como Bosch inverte o uso tradicional do tríptico: além de empregar cenas do Antigo Testamento, o pintor brabantino dá a elas um lugar central e não as vincula a temas do Novo Testamento; a imagem externa, do tríptico fechado, é de igual importância à imagem interna, sendo que tradicionalmente o exterior subordinava-se ao interior; há unidade no conjunto, ou seja, não há quebra na imagem pintada nos volantes exteriores do tríptico e há continuidade entre o exterior e o interior.

Egito, um *Julgamento final* e uma “*tabula creationis mundi retro sedem episcopalem extra*”, ou seja, um painel mostrando a criação do mundo que possivelmente se localizava no deambulatório ou atrás da cadeira designada ao bispo ou, ainda, como retábulo no altar maior, possivelmente o mesmo descrito por Gramaye e van Oudenhoven. Trata-se, provavelmente, de uma outra versão do tão conhecido tríptico *Jardim das delícias*.³⁷

No início do século XVII, uma crônica de 1606-1609, que fala do painel da Criação citado acima, também atribuiu a Bosch as cenas de Abigail e David em combinação com Salomão e Betsabá que aparecem nos volantes de uma peça de altar na capela da Confraria de Nossa Senhora. A “Ode para a Igreja de ‘s-Hertogenbosch” (1550) também elogia a pintura se referindo aos dias em que estão expostas, em dias de festas, e a linda história que se revela aos olhos.³⁸

A importância da igreja de São João, no entanto, não se restringiu ao rico espetáculo de seu colorido interno, seus altares brilhantemente decorados (no início do século XV eram 37), pinturas, estátuas de santos e retábulos. Além do serviço paroquial, foi um destacado local de peregrinação. A partir de 1381, quando aconteceram alguns eventos miraculosos ao redor da imagem de Virgem Maria, até então pouco valorizada, o número de peregrinos aumentava a cada ano. Em gratidão à Virgem Maria de ‘s-Hertogenbosch, por suas intervenções miraculosas, cujos depoimentos estão registrados no Livro de Milagres da Catedral, os peregrinos faziam oferendas, o que colaborou para a construção e decoração da igreja.

Todavia, a veneração à Virgem Maria em ‘s-Hertogenbosch data do início do século XIV. Em 1318, com aprovação episcopal, foi fundada a Confraria de Nossa Senhora, que tinha sua capela no interior da igreja de São João. Composta por clérigos, nobres e proeminentes cidadãos, homens e mulheres, da cidade e de outras regiões, sua primeira ocupação foi com o culto da Virgem. Mas, no século XV, possivelmente influenciados pelos Irmãos de Vida Comum, passaram a fazer obras de caridade. Como as inúmeras confrarias e irmandades surgidas no mundo cristão medieval, seu objetivo era promover a vida religiosa, fomentar e encaminhar

³⁷ Cf. Jos KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul, VANDENBROECK; Bernand VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 67-8. Cf. também Fernando MARIAS, *El Bosco y las tablas de meditación*. In: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, p. 247-8.

³⁸ Jos KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernand VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 69.

as ações de caridade de seus integrantes. Esse impulso piedoso apareceu nos Países Baixos no século XIV, com o teólogo e místico Jan van Ruysbroeck (1293-1381), um dos iniciadores da nova corrente espiritualista cristã – *Devotio Moderna* –, de quem falaremos mais adiante.

Foi nesse espírito religioso que a Confraria de Nossa Senhora de 's-Hertogenbosch se tornou um centro social e cultural, pois além das atividades religiosas semanais, organizava e realizava as festas religiosas, a procissão anual em honra da Virgem, o banquete anual “do cisne” e valorizava a música, sendo muitos de seus membros músicos ou integrantes do coro durante os festivais. O número de membros foi aumentando chegando a dez mil no final do século XV. Importante ressaltar que entre eles figuraram Henrique III de Nassau e Diego de Guevara, ambos possuidores de obras de Bosch. A família do pintor brabantino também integrava o quadro de membros da Confraria. Seu pai Anthonius é citado em um texto que registra a reunião da qual participaram ele e seus filhos, alguns membros jurados e o mestre Adriaen van Wesel, escultor de Utrecht, para discutirem a confecção de um retábulo a ser colocado no altar da capela. Embora nem seu nome, nem de seus irmãos apareçam expressamente neste texto, pode representar uma indicação da profissão de Bosch, que só aparecerá como *pictor* no documento de 3 de janeiro de 1481, citado anteriormente.³⁹

O ingresso efetivo na Confraria, ainda que como membro comum, deu-se em 1486. Porém, Bosch só se tornou membro jurado por volta de 1488, sendo admitido por sua profissão, o que constitui num evento raro, lembrando que os requisitos para ser membro jurado eram ou ser clérigo ou laico com muita riqueza. Isso nos leva à idéia de que Bosch, neste momento, já era um artista reconhecido. Alguns autores, no entanto, acreditam que ele só passou a “mestre” em 1488, por ocasião do “banquete do cisne” por ele presidido para os confrades da irmandade.⁴⁰ Contudo, já aparece ao lado do seu nome “*de maelre*” em um documento de 1480-1481 quando

³⁹ Cf. Jan van OUDHEUSDEN, The cultural climate in 's-Hetogenbosch in the fifteenth and sixteenth centuries. In: Jan van OUDHEUSDEN; Aart VOS (ed), *The World of Bosch*, p. 66.

⁴⁰ Ebeling, Vinck e Gerlach afirmam que o jantar foi a oficialização de Jheronimus como *insigne* pintor. Cf. Ester VINK, Hieronymus Bosch's Life in 's-Hertogenbosch. In: Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 22; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 85; Monique Van SHOUTE-VERBOONEN, Biografía de El Bosco. In: Carmen GARRIDO; Roger VAN SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 208.

ele comprou os dois volantes do velho retábulo da Confraria que seu pai, Anthonius, teria restaurado em 1461-1462.

Não se tem registros das obras mais importantes de Bosch, com exceção do *Juízo Final*, possível encomenda de Felipe o Belo, já mencionado. Porém, no livro de contas da Confraria aparecem alguns de seus trabalhos para a irmandade. Em 1492, fez o desenho de um vitral realizado por Willem Lombard em 1493-1494, para a capela na igreja de São João. Os brasões feitos em 1503-1504 para três eminentes confrades são considerados, por alguns comentadores, como sendo de algum assistente, bem como o desenho da cruz de 1511-1512, pois um grande pintor como Bosch não faria trabalhos menores. Opinião contestada por Cinotti, bem como por De Tolnay, para quem o pintor brabantino não diferia de Durer e Tiziano que, entre outros, realizaram obras de menor importância.⁴¹ Outra intervenção de Bosch ocorreu em 1508-1509 quando os priores da Confraria pediram conselho a ele e ao arquiteto da capela, Jan Heyns, sobre a forma de policromar e dourar o retábulo do altar maior da Confraria, que havia sido pintado por Bosch em 1489-1490, cuja parte central fora esculpida por Adriaen van Wesel. O último registro é de 1512-1513 de um desenho para um candelabro que seria confeccionado em bronze.

Uma última ocorrência, que muitos autores apontam como importante inspiração para o pintor brabantino, foi um incêndio de proporções consideráveis, em 1463, que teve início a poucos passos da casa de Bosch, na Praça do Mercado, e se estendeu rapidamente destruindo várias casas de 's-Hertogenbosch.⁴²

Se, por um lado, parece que Jheronimus Bosch pôde desfrutar de uma rica vida social e cultural, mantendo contato com a Corte e a nobreza, através da Confraria, tendo acesso às obras impressas, compiladas, ou decoradas com iluminuras nas comunidades religiosas da cidade, o que deve ter favorecido sua erudição, por outro, podemos indagar que experiências discrepantes pode ter vivido. Pensemos no luxo e suntuosidade dos estados de Borgonha e Habsburgo e na prisão que se localizava nos fundos de sua casa na Praça do Mercado; sua própria condição econômica, que, parece, se diferenciava da maioria, e as centenas e centenas de peregrinos que todos os anos rumavam a 's-Hertogenbosch em busca

⁴¹ Cf. Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 85; Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 15.

⁴² Cf. Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch "el Bosco"*, p. 34.

dos milagres da Virgem; ou ainda nas torturas públicas que aconteceram nas praças dos Países Baixos, durante os anos 1460, não esquecendo do fogo que destruiu parte da cidade. Que impressões tocaram a alma de Jheronimus Bosch diante dessas assombrosas situações?

I.3 EXCESSOS E AMBIGUIDADES DO FINAL DA IDADE MÉDIA

Os aspectos discrepantes vividos por Bosch e seus contemporâneos se estenderam além de sua cidade natal: marcaram toda uma época – o “outono da Idade Média”, como a chamou Johan Huizinga, que a descreve brilhantemente em sua obra clássica *O declínio da Idade Média*. Por isso, o que vai ser apresentado aqui se constituirá tão somente em apontamentos daquelas características que nos possam auxiliar na compreensão da atmosfera desta que foi considerada como a mais crítica época da história do Ocidente. Uma época em que foram intensamente vividos os excessos, as ambigüidades e os violentos contrastes: sofrimento e alegria, adversidade e felicidade, doença e saúde, riqueza e miséria. Da mesma forma que os grandes senhores exibiam orgulhosamente e cruelmente, incitando a inveja e o temor, suas armas, sua escolta, seus luxuosos trajes, os mendigos e leprosos mostravam suas misérias e deformidades. O povo, chorando piedosamente, acompanhava procissões por dias e até meses para rezar pela vitória de um rei em batalha. As execuções comoviam tanto quanto as pregações, levando às lágrimas o povo, os magistrados, o baixo clero e até mesmo os prelados. As emoções e arrebatamentos do espírito eram iguais diante de um discurso político ou acompanhando um cortejo fúnebre. A necessidade exagerada de justiça, cuja reparação ao ato criminoso era caracterizada pela vingança, coexistia com a clemência aconselhada pela Igreja: ou o criminoso era morto, ou era perdoado. Contudo, o horror ao pecado, somado ao ideal de justiça, conduziu a uma crueldade na retaliação tão assustadora quanto a satisfação e excitação do povo ao contemplar as torturas e execuções.⁴³ Ou seja, uma época que converteu a dor e a crueldade em espetáculo; uma época na qual os excessos e desequilíbrios deram o tom à vida.

⁴³ Cf. Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 13-30.

A outrora elevada espiritualidade entrou em decadência; o sentimento religioso foi se debilitando por uma profanação progressiva. Não havia limites entre o pensamento religioso e as preocupações mundanas, entre o espiritual e o temporal. Nesse clima de desordem espiritual a Igreja era impotente para fazer respeitar os lugares sagrados. As procissões e festas religiosas eram ocasiões para exhibições de luxuosas indumentárias, bem como de celebrações de orgias. A burguesia, cada vez mais rica com o comércio florescente das cidades, ostentava uma vida cheia de prazeres: gosto por uma boa mesa, luxo dos trajes, jóias exibidas sem pudor, costumes licenciosos, paixão pelo jogo. Mas, ao mesmo tempo, um exagerado sentimento de culpa e uma necessidade imperiosa de penitência conduziam a ardorosas manifestações de piedade. Felipe o Bom, por exemplo, conhecido por sua ambição, extravagância e aventuras galantes – tem-se notícias de que teve dezoito filhos bastardos – passava quatro dias da semana a pão e água, com uma profunda devoção.⁴⁴

A obsessão pelo pecado e pelo inferno desorientou o homem do fim do medievo. Como explicar a ocorrência de tanta desgraça senão como castigo pela maldade dos homens? A Guerra dos Cem Anos, a Guerra das Rosas, as lutas sangrentas sob liderança de Carlos o Temerário, o fracasso da dinastia de Borgonha, o Cisma do Ocidente, a fome, a peste negra, a crescente ameaça turca, esses e outros catastróficos acontecimentos foram vistos como resultado do pecado dos homens. No final do século XV se acreditava que ninguém entraria no Paraíso depois do Cisma do Ocidente. Se até a menor falta era uma ferida infligida a todo universo, como insistiam os pregadores e os teólogos, era necessário castigar e eliminar tudo o que pudesse representar tal perigo: a caça aos feiticeiros, bruxas, hereges alcançou uma amplitude sem igual. Nesse clima, a bula *Summis desiderantes affectibus*, de Inocêncio VIII (1484), e o *Malleus Maleficarum* (1487) fomentaram a busca daqueles que eram suspeitos de ligações com Satã. Enquanto a bula deu início às grandes perseguições contra feiticeiros e bruxas, o *Malleus*, de autoria do inquisidor alemão Henricus Kramer e de Jacobus Sprenger, discípulo de Alain de la Roche, afirmou que, para castigar a humanidade, Deus permitiu que Satã

⁴⁴ Cf. Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch "el Bosco"*, p. 35-6.

se estabelecesse na terra e fundasse uma casta de bruxos; além de descrever suas práticas e o modo de combatê-las.⁴⁵

Diante de tantas calamidades e da iminência da vinda do Anticristo, já tantas vezes anunciada, o mundo parecia estar chegando ao fim. Jean Gerson (1363-1429)⁴⁶ o via como um velho delirante, vítima de fantasias, sonhos e ilusões⁴⁷; Pierre Viret o descreve como um “velho edifício em ruínas”⁴⁸. Freis, como o dominicano Vicente Ferrer, vão de cidade em cidade, desde o início do século XV, exortando o povo a se arrepender de seus pecados frente aos fins dos tempos⁴⁹. Artistas representam o tema do Juízo Final em esculturas, livros, vitrais e tapeçarias, detalhando morbidamente os suplícios do inferno. No *Livre des heures* de Catherine de Clèves (1440)⁵⁰, por exemplo, o inferno é representado como uma boca satânica monstruosa, ardendo em fogo, engolindo as almas dos condenados (fig.9).



Fig. 9. *Livre des heures*. Catherine de Clèves, 1440. Detalhe.

⁴⁵ Cf. Jean DELUMEAU, *La Reforma*, p. 5-7. Cf. também Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 85.

⁴⁶ Teólogo, educador e poeta francês, Jean Gerson foi chanceler da Universidade de Paris e um dos proeminentes teólogos no Concílio de Constança. Seu misticismo está fundado em um conhecimento experiencial de Deus.

⁴⁷ Cf. Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 177.

⁴⁸ Jean DELUMEAU, *El miedo en Occidente*, p. 349.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁰ Cf. Larry SILVER, *Bosch*, p. 346.

A desesperança, o medo da condenação, a dúvida quanto à salvação levou ao enorme valor atribuído à morte. Figurada na literatura, nos livros de horas, nos afrescos ou nas danças, a morte foi a grande personagem da época. A antiga dança dos mortos se transformou em dança da morte e, em seguida, em dança macabra (termo surgido no século XIV), que não só era executada, mas também pintada em paredes de cemitérios – a mais famosa é a do cemitério dos Inocentes, em Paris, de 1425 – ou em quadros como de Brueghel o Velho – *O triunfo da morte* – ou, ainda, dramatizada como o fora no palácio de Bruges em 1449, por ordem de Felipe o Bom. Também foi absorvida pelo teatro religioso que a levou para as igrejas com o propósito de representar “a insanidade causada pelo pecado”⁵¹. Ao mesmo tempo em que a dança macabra lembrava a fragilidade e vacuidade das coisas terrenas, mostrava a igualdade entre as pessoas: homens e mulheres, pobres e ricos, camponeses e burgueses, laicos e clérigos.⁵²

Nestes tempos em que a morte, horrenda e ameaçadora, reina, a busca para se livrar dos tormentos eternos faz com que se exalte a figura de Cristo crucificado, não mais o Deus da beleza dos séculos anteriores, mas Aquele que tornado homem, encarnado, padece em sua flagelação. Gerard David, Hans Memling, Jan van Eyck, são alguns exemplos de artistas que pintaram a crucifixão; Hugo van der Góes, a *Lamentação*; e a descida da cruz é mostrada por Roger van der Weyden em uma enorme pintura exposta no Museo del Prado, de Madrid. A devoção à Virgem, mãe do Salvador, aquela que com seu manto protege os aflitos, é cada vez mais difundida. Lembremos das inúmeras Confrarias que surgem no século XIV, inclusive em ‘s-Hertogenbosch, dedicadas ao culto de Nossa Senhora. A veneração aos santos também alcança proporção sem igual: além da proteção contra as enfermidades e a morte, os santos davam “garantias” para o além túmulo. O culto às suas relíquias e imagens dava ao pecador indulgências, o que possibilitava livrar-se do inferno. Acreditava-se que uma espécie de bônus, pelo mérito de Jesus, da Virgem e dos santos, significava uma atenuante na hora do Juízo Final.⁵³ Este clima talvez explique o êxito alcançado pela obra *Ars Moriendi*, do início do século XV, de autoria anônima, mas que se acredita inspirada em uma obra de Jean Gerson. A

⁵¹ M. PORTINARI, *História da dança*, p. 53.

⁵² Cf. Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 129-35. Cf. também Jean DELUMEAU, *La Reforma*, p. 8-9.

⁵³ Cf. Jean DELUMEAU, *La Reforma*, p. 10-11.

mais antiga edição conhecida é de 1465, possivelmente de Colônia, e noventa edições registradas entre 1465 e 1500, das quais oito foram impressas nos Países Baixos.⁵⁴ Nela, um moribundo está rodeado de anjos e demônios. Estes induzem o agonizante a dúvidas, ao desespero, à blasfêmia, a ligar-se às riquezas terrenas e permanecer no orgulho e na soberba. Ao mesmo tempo, os anjos o ajudam a resistir a essas tentações. Imagens semelhantes podem ser vistas em *A morte do avaro*, de Washington, de Bosch.

Uma situação espiritual tão comprometida em que não se distinguia mais o sagrado do profano; em que a religião se banalizava na vida cotidiana; em que a irreverência era a marca da prática religiosa; em que a reprovação de alguns teólogos, como Pierre D'Ailly e Gerson, preocupados com a superfluidade no desenvolvimento das observâncias, das imagens, dos santos, da prolixidade do serviço, com seu crescente número de orações e hinos, vigílias e jejuns, já não conseguia frear uma tendência a reduzir o infinito ao finito; em que havia um desprezo pelo clero, enfim, um momento de profunda confusão, incerteza e insegurança, conduziu a uma necessidade de resgatar a religião em sua simplicidade primeira.⁵⁵ Foi neste clima que místicos alemães e flamengos se afastaram da teologia tradicional em busca de um contato direto com a divindade insondável. Tal foi o caso de Meister Eckhart, Tauler, Dionísio o Cartusiano e Jan van Ruysbroeck que, como indicamos anteriormente, foi um dos iniciadores da nova corrente espiritualista cristã difundida nos Países Baixos – *Devotio Moderna* –, que nos interessa mais particularmente, pois, como apontam alguns *scholars*, foi uma das importantes influências sobre a obra de Jheronimus Bosch.

De 1343 até sua morte, Ruysbroeck permaneceu no bosque de Soignes, próximo a Bruxelas, no mosteiro de Groenendaal. Neste período, o mais ativo de toda sua carreira, escreveu tratados dogmáticos, nos quais se mostrou como um fiel filho da Igreja, explicando, ilustrando e fazendo cumprir seus tradicionais ensinamentos. Segundo Altmeyer, ele “era pouco literato e adquiriu simplesmente pela experiência o conhecimento desta teologia mística na qual se sobressaiu; o que foi uma razão a mais para que o considerassem como inspirado”⁵⁶. Em seus textos

⁵⁴ Cf. Roger MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 22.

⁵⁵ Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 142-7.

⁵⁶ *Apud* Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch “el Bosco”*, p. 39.

ascéticos ressaltou as virtudes de humildade e caridade, enquanto em seus escritos místicos enfatizou a união mística, a íntima unidade entre o homem e Deus, porém fez uma ressalva: “Onde digo que somos um em Deus, deve ser entendido no sentido de que somos um em amor, não em essência e natureza”⁵⁷. Talvez essa afirmação tenha sido a responsável pela pecha de pré-reformista, como alguns o apontaram na época, embora mais tarde, em 1908, o Papa Pio X o tenha beatificado. De qualquer forma, foram seus escritos místicos, em dialeto brabantino, que atraíram vários discípulos, entre eles Johanes Tauler e Geert Groote (1340-1384), este último fundador da Confraria dos Irmãos de Vida Comum, em Denver, que posteriormente, em 1387, foi convertida na Congregação de Windesheim, cujo maior expoente foi Thomas Kempis, geralmente apontado como autor de *Imitatio Christi*⁵⁸, o texto mais representativo da *Devotio moderna*.

O novo espírito da vida religiosa por eles pretendido consistia, de um lado, na luta contra as seitas heréticas que floresciam em Flandres e, de outro, na batalha contra a corrupção interna do clero. Almejavam uma união mais pura e profunda com Deus, fora da Igreja oficial e dos claustros – lugar dos falsos e corrompidos “irmãos” –, no mundo, teatro dos pecados e das heresias. Naturalmente, essa posição suscitou desconfianças: Groote defendeu publicamente um dos irmãos em 1384 e em outras ocasiões contra acusações dos Freis Menores, até que no Concílio de Constanza, em 1418, a Irmandade ficou livre de quaisquer suspeitas, exercendo livremente suas atividades.⁵⁹

Os Irmãos de Vida Comum levavam uma vida exemplar, entre a pregação e o estudo. Não deviam possuir nenhum bem, mas não eram mendicantes: viviam do produto de seu trabalho. Ajudavam aos pobres e enfermos, procurando encontrar a caridade e simplicidade do cristianismo próximo dos apóstolos. Condenavam a ignorância do baixo clero e de alguns monastérios. O número de comunidades chegou a cento e quinze no final do século XV. Eram chamados *jeronimitas*, como dito anteriormente, em função de seu padroeiro, São Jerônimo. Em ‘s-

⁵⁷ Cf. The Catholic Encyclopedia, v. XIII.

⁵⁸ Quanto à autoria desse texto, há uma dúvida, pois existe uma referência de que Jean Gerson, quando já em seu retiro em Lyon, durante os dez últimos anos de sua vida, teria traduzido ou adaptado para o latim um escrito sobre a eterna consolação que, mais tarde, se tornou muito famoso sob o título *Imitação de Cristo* e que foi atribuído a Thomas Kempis.

⁵⁹ Cf. Walter BOSING, *Bosch*, p. 13-4; Isidro Bango TORVISO; Fernando MARÍAS, *Bosch*. Realidad, Símbolo y Fantasia, p. 51-3; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 84.

Hertogenbosch, fundaram duas escolas: em 1424 e 1480, em uma das quais permaneceu durante três anos o humanista Erasmo de Rotterdam. Tornaram-se um centro intelectual importante, pois, além da atividade educacional, escreveram, copiaram manuscritos, decoraram com iluminuras e encadernaram livros, imprimiram obras de autores gregos e latinos, dando preferência a Sócrates e Platão.

Não temos notícias sobre que outros títulos poderiam ter sido impressos por essas comunidades, ou mesmo obtidos pela Confraria de Nossa Senhora de 's-Herotgenbosch, da qual Jheronimus Bosch foi membro durante os principais anos de sua carreira como pintor. Mas sabemos, por exemplo, que um dos de seus membros – Simon van der Couderbech (d. 1526) – deixou parte de seus livros, incluindo Boécio e Petrarca, para a Confraria.⁶⁰ Contudo, há alguns autores que muito provavelmente Bosch teve acesso, como Jean Gerson, já citado, ou Dionísio o Cartusiano (1403-1471), cujos sermões muito se aproximam do espírito da *Devotio moderna*. A cidade de Deus, de Santo Agostinho, cujos ensinamentos tiveram uma poderosa influência sobre as atitudes teológicas e morais na Idade Média, foi publicado em Louvain em 1488. Também são citadas várias impressões dos escritos de Alberto Magno, ao final do século XV, que muitos *scholars* colocam em conexão com as pinturas de Bosch. Outra obra importante, traduzida para o holandês no final do século XIV, foi *Legenda Áurea*, de Varazze, contendo a vida dos santos. Não podemos esquecer, ainda, de *Pélegrinage de vie humaine*, escrito por Diguileville, em 1330-31, que teve várias adaptações durante o século XV, tendo uma versão em holandês que apareceu em Harlem, em 1486⁶¹, além de *The travels of Sir John de Mandeville*, provavelmente de 1356-57, amplamente difundido na Europa com 250 ou 300 manuscritos e várias versões impressas.⁶² E lembremos, também, de *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, que teve sua primeira edição em Basileia, de 1494, e rapidamente foi traduzida para o francês (1497) e para o holandês (1500), cujos temas estão em relação com *A nau dos loucos* (Louvre) de Bosch.

⁶⁰ Cf. Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 58.

⁶¹ Cf. Roger MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch. The complete works*, p. 19-22.

⁶² Acaba de sair a tradução para o português, de Susani S. L. França, pela Edusc, sob o título *Viagens de Jean de Mandeville*. Nesta obra, o autor relata suas viagens por terras estrangeiras onde encontra criaturas fantásticas, fontes da juventude, nudistas, palácios fantásticos, gigantes, hermafroditas, vale de demônios, enfim, muitas figuras que se aproximam daquelas que encontramos nas pinturas de Bosch.

Não podemos encerrar essa breve indicação dos aspectos que marcaram esse período crítico sem considerar a presença da astrologia. Se no início do cristianismo houve um combate por parte dos Padres da Igreja contra a crença na predestinação astral e nos deuses antigos, no decurso desta batalha, como sempre acontece no combate às heresias, segundo apontam Klibansky, Panofsky e Saxl, “a mesma refutação de tais teses heterodoxas serviu para conservá-las”⁶³. Com as traduções dos árabes do século XII, o Ocidente conheceu as doutrinas astrológicas orientais e o clima de incertezas e inseguranças do final da Idade Média propiciou a assimilação da contraditória figura de Saturno. Não é o lugar para nos determos nessa idéia, que será assunto do próximo capítulo, mas é importante assinalarmos que o mais sinistro e ambivalente dos planetas sintetiza os excessos e a ambigüidade que caracterizaram esse período crepuscular: filho da eternidade e pai do tempo, Saturno carrega, por isso mesmo, o peso da velhice, com sua deterioração física e mental, solidão e desesperança; mas também preside as coisas duráveis e permanentes como a terra e o trabalho do campo; protege os piedosos, os pobres, os escravos, os marginais, os deformados; governa a riqueza e a retidão; por outro lado, é cruel, demoníaco, rege o ódio, a aflição, a lamentação, a avareza, o orgulho, a solidão, a morte.⁶⁴

A Idade Média se despediu, assim, regida pelo “senhor” da melancolia, Saturno, envolta em uma atmosfera de pessimismo e inquietude, de insegurança e desorientação, de crueldade e desordem, que, parece, provocada pela irrupção do demônio, expressou-se em uma proliferação de monstros saídos das margens dos *Livros de Horas* ou dos claustros – lembremos de São Bernardo quando pergunta: “Que significam nos claustros, onde os irmãos fazem a leitura, essas monstruosidades ridículas?”⁶⁵ – para habitar as misericórdias dos assentos das cadeiras nos coros das igrejas.⁶⁶ Como disse Henri Focillon, “esse microcosmo medieval que parecia estável, de repente explode, como se uma revanche furiosa se desatasse sobre a arquitetura divina”⁶⁷.

⁶³ KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, *Saturno y la melancolia*, p. 168.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 142-4.

⁶⁵ *Apud* Robert L. DELEVOY, *Bosch*, p. 66.

⁶⁶ Cf. Isabel MATEO GÓMEZ, *Temas profanos na escultura gótica espanhola: Las sillerías de coro*, p. 292-3; Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, p. 36-9.

⁶⁷ Henri FOCILLON, *Art d'Occident : Le Moyen Age roman et gothique*, p. 669.

I.4 A ARTE DE JHERONIMUS BOSCH POR SEUS COMENTADORES

Uma coisa ousou afirmar de Bosco, que nunca pintou coisa fora do natural em sua vida, se não fosse em matéria de inferno ou purgatório, como tenho dito. Suas invenções se apoiaram na busca de coisas raríssimas, mas naturais: de maneira que, pode ser regra universal, qualquer pintura, ainda que assinada por Bosco, em que haja alguma monstruosidade ou coisa que ultrapasse os limites da natureza, que é adulterada e falseada, é, como digo, uma pintura que contém em si inferno, ou matéria dele.

Estas palavras foram escritas por Felipe de Guevara, em 1560, em seus *Comentários de la pintura*, uma das primeiras obras em língua espanhola sobre arte, na qual o autor defende Jheronimus Bosch que fora acusado de pintar fantasias sem sentido⁶⁸. Esta defesa consiste, à primeira vista, em uma justificativa do “naturalismo” empregado por El Bosco, como ficou conhecido na Espanha. Mas, um olhar mais atento faz emergir algumas indagações: quais invenções se “apóiam em coisas raríssimas, porém naturais”? Monstruosidade é aquilo que ultrapassa os limites da natureza? No início desta mesma obra, o autor relaciona as pinturas de Bosch com um gênero de pintura da Antiguidade – *gryllos* – que, de acordo com Plínio⁶⁹, foi um estilo inaugurado pelo greco-egípcio Antiphilos que o teria aprendido de Ctesidemus, consistindo em cenas com figuras semi-humanas ou semi-animais.

O comentário de Guevara, considerado o primeiro juízo crítico com relação à obra de Bosch, inaugura uma discussão que perpassa os séculos, chegando aos nossos dias ainda inconclusa e, quiçá, um dia termine.⁷⁰ Todavia, a obra do pintor brabantino desperta a atenção já em 1517, apenas um ano após sua morte, do capelão italiano Antonio de Beatis que relata, em seu diário de viagem, sua visita ao Palácio de Henrique III de Nassau, acompanhando o Cardeal Luiz de Aragão. Nele

⁶⁸ Cf. Isidro B. TORVISO; Fernando MARÍAS, *Bosch. Realidad, Símbolo y Fantasia*, p. 14-6. Mia CINOTTI (*La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 10) aponta esse mesmo texto como parte de uma carta enviada por Felipe de Guevara para Felipe II em 1563.

⁶⁹ PLÍNIO, o Velho, *The Natural History*, book XXXV, cap. 37. Um extenso estudo sobre *gryllas* é feito por Jurge BALTRUSAITIS em *La Edad Media fantástica*, p. 11-53.

⁷⁰ Felipe de Guevara, considerado um grande comentarista da pintura clássica e primeiro colecionador das obras de Bosch, é apontado como o primeiro a redigir um juízo crítico sobre o valor artístico das obras do pintor de 's-Hetogenbosch. Porém, a partir de 1948, quando Marques de Lozoya publica seu artigo “Algo más sobre la fortuna del Bosco en España”, no *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vem à luz um novo texto do historiador Ambrosio de Morales que em 1548, portanto antes de Guevara, faz, segundo Lozoya, “la descripción más exacta, extensa, profunda y bella del famoso tríptico del *Carro de Heno* conocida”, quando afirma, no fim de seu comentário sobre a *Tabla de Cebes*, que o tríptico de Bosch é “casi imitación de aquella”. Cf. Abdon M. SALAZAR, *El Bosco y Ambrosio de Morales, Archivo Español de Arte*, p. 117-8. Essas considerações serão retomadas adiante.

encontramos a primeira referência ao que é “natural” e, ao mesmo tempo, “fantástico”:

Vimos também o castelo do Conde de Nassau, que fica em uma região montanhosa, ainda que próximo ao planalto, onde o castelo do Rei Católico está situado. O dito castelo é grande e magnífico, no estilo germânico [...] Nele há muitas pinturas lindas, entre outras um “Hércules e Djanira”, desnudos e com belos corpos, e uma “História de Paris” com as três deusas perfeitamente apresentadas. Há vários painéis com diversas fantasias onde estão representados mar, céu, bosque e campo com muitas outras coisas; alguns saindo de uma concha, outros defecando grou, homens e mulheres, tanto brancos como negros, em várias ações e posições, pássaros e animais de todos os tipos e com natureza muito verdadeira, coisas tão agradáveis e fantásticas que é completamente impossível descrevê-las para aqueles que não as viram.⁷¹

O interesse pelas obras de Bosch foi imediato e se estendeu do Brabante à Espanha rapidamente, não só pelos laços estreitos entre as duas regiões, mas também pela fama que já alcançara seus trabalhos, alargando-se pela Europa a partir dos inúmeros seguidores, copistas e imitadores – Felipe de Guevara já havia chamado a atenção para esse fato –, o que tem, aliás, dificultado a identificação da autenticidade de suas obras. Mas essa é uma preocupação mais recente. Naquele momento, muitas críticas foram tecidas às obras do pintor brabantino. E, para os nossos objetivos, é importante termos presente o que diziam seus comentadores, porque, ainda que algumas dessas obras não sejam de Bosch, como mostram estudos técnicos mais recentes, elas pertencem à sua herança espiritual.

O historiador florentino Ludovico Guicciardini (1521-1589), que viveu e trabalhou nos Países Baixos, descreve de forma literal este país como está no título de sua obra *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, publicada em 1567, em Antuérpia, com mapas e planos em xilogravura. Nela, o autor define Bosch como “um criador, admirável e maravilhoso, de imagens estranhas e cômicas e cenas bizarras pouco comuns”⁷², além de afirmar que Brueghel, o Velho, seria um segundo Bosch. Nessa mesma linha, o pintor, arquiteto e escritor italiano, Giorgio Vasari (1511-1574) que, na primeira edição, em 1550, da obra que se tornou uma fonte inestimável de informações, principalmente

⁷¹ *Apud* GOMBRICH, *The heritage of Apelles*. Studies in the Art of the Renaissance, p. 79. Esse texto foi originalmente citado por este autor num artigo no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* em 1967. Sabemos hoje que a descrição de Antonio de Beatis se referia, provavelmente, ao *Jardim das delícias*.

⁷² *Apud* Jos KOLDEWEIJ, Introdução. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch: The complete paintings and drawings*, p. 11; Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch*, p. 23; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 10.

biográficas, dos primeiros artistas italianos, *Vite de' piú eccelenti architetti, pittori et scultori Italiani*, torna famoso o termo *Rinascita* ou *Renaissance*, em sua segunda edição, de 1568, amplia sua abordagem além de Itália e considera como diferentes os tipos de demônios e “fantásticas invenções” de Bosch quando comparados com Bruegel, o Velho. No mesmo ano, Marcus van Vaernewijk, um Conselheiro de Gante, define Bosch como “um criador de diabos, que ninguém poderia se igualar ao pintar demônios”⁷³.

Referências a fantasmas e monstros do inferno também são encontradas no poema em latim que o humanista e artista de Bruges, Dominicus Lampsonius (1532-1599), acrescenta ao suposto retrato de Bosch que pertence a uma série de 23 retratos de artistas dos Países Baixos, previamente entalhados por Hieronymus Cock⁷⁴, que compõem o *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferiores effigies*⁷⁵, de 1572:

Quid sibi vult, Hieronyme Boschi
Ille oculus tuus attonitus? Quid
pallor in ore? Velut lemures si et
Spectra Erebi volitantia coram
Aspicores? Tibis Ditis auari
crediderim patuisse recessus
Tartareasque domos; tua quando
quicquid habet sinus imus Averni
tum potuit bene pingere dextra!⁷⁶

O que vê, Hieronymus Bosch
estes teus olhos atônitos? Que
palidez em teu rosto? Acaso vês diante
de ti os monstros e fantasmas voadores
do Érebo? A ti, os avaros de Plutão
puderam sair do recesso e abrir a casa
dos infernos, pois você foi capaz de
pintar o que de mais profundo o
Inferno contém!

O maior colecionador das obras de El Bosco, Felipe II, em uma carta que escreve aos seus filhos, em 1581, quando visita Lisboa, lamenta que eles não pudessem ter visto a procissão de Corpus Domini e comenta: “ainda que haja alguns diabos semelhantes aos dos quadros de El Bosco, penso que o haveriam espantado”. Não muito diferente é o que diz Gian Paolo Lomazzo⁷⁷ em seu *Tratado*

⁷³ *Apud* Jos KOLDEWEIJ, Introdução. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch: The complete paintings and drawings*, p. 13.

⁷⁴ (1510-1570) Pintor e entalhador flamengo, seu trabalho mais significativo, porém, foi como editor e distribuidor de estampas, principalmente de trabalhos de Hieronymus Bosch e de Brueghel o Velho. Graças a esse trabalho hoje temos cópias de algumas obras de Bosch que foram destruídas.

⁷⁵ Obra que Lampsonius publicou em seu próprio nome, depois de acrescentar a cada retrato um poema em latim, ainda que os retratos tenham sido entalhados por Hieronymus Cock, que morreu antes que ela estivesse completa.

⁷⁶ *Apud* Paul LAFOND, *Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples*, p. 9.

⁷⁷ (1538-1600) Pintor italiano; sua obra foi importante para o desenvolvimento da crítica de arte, pois apresenta uma codificação sistemática da estética e os três aspectos que devem ser abordados numa visão crítica das obras de arte. Cf. Paolo Roberto CIARDI, *Scritti sulle arti*, v. II.

dell'arte della pittura, de 1584: “ [...] foi singular e verdadeiramente divino representando estranhas figuras e espantosos, horríveis sonhos”. Ou ainda, Karel van Mander (1548-1606), pintor flamengo e escritor que, em 1604, em uma volumosa obra bibliográfica sobre pinturas de várias épocas – *Shilderboeck*⁷⁸ –, aponta o quanto “árduo seria descrever as surpreendentes, estranhas, fantasiosas imagens de espectros e de monstros infernais, frequentemente tanto repugnantes quanto espantosos que J. Bos [sic] concebeu em seu cérebro e expressou com um pincel”.⁷⁹

Enquanto Guicciardini, Lampsonius, Vasari, van Vaernewijk, Lomazzo, van Mander, e mesmo Felipe II, se detêm nos aspectos fantásticos do pintor, Guevara tenta mostrar o sentido naturalista, ainda que considere suas “monstruosidades” como “matéria de inferno”, Frei José de Sigüenza afirma a fé e a moralidade dos trabalhos de Bosch, agora acusado de herege. Na Terceira parte de seu livro *Historia de la Ordem de San Jerónimo*, de 1605, no qual descreve o Monastério de San Lorenzo do Escorial bem como a vida e a morte de Felipe II, seu fundador, Sigüenza afirma que suas pinturas não são “disparates”, loucura sem sentido, mas antes “livros” contendo os sacramentos, estados e graus da Igreja, bem como os mistérios da Redenção. Portanto, seriam uma espécie de sátira pintada dos pecados e desvarios dos homens. Em suas palavras: “[...] a diferença que há, na minha opinião, entre as pinturas deste homem [Bosch] e as dos outros é que os demais procuraram pintar o homem qual parece por fora; este só se atreveu a pintar-lhe qual é por dentro”⁸⁰. Além disso, como se explicaria a presença de quadros de Bosch nos aposentos do devoto rei Felipe II? Interessante notar aqui que as idéias religiosas de Felipe II estão intimamente ligadas ao movimento do século XVI, na Espanha, que Marcel Bataillon denominou “pré-reforma espanhola” – a *Devotio Moderna* –, bem como que Frei José de Sigüenza teria sido absolvido do tribunal da Inquisição por interferência de Felipe II. Isto faz Rutgers⁸¹ concluir que as origens dos trabalhos de Bosch estariam no contexto da *Devotio Moderna*, já que a espiritualidade de Frei

⁷⁸ Esta obra é comparável à *Vite* de Vasari.

⁷⁹ As citações deste parágrafo foram colhidas da obra de Mia CINOTTI, *El Bosco*, que apresenta uma antologia crítica, a documentação conhecida e um catálogo das obras de Hieronymus Bosch até 1968. Cf. também Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 23.

⁸⁰ José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 212.

⁸¹ Cf. Jaco RUTGERS, Hieronymus Bosch in El Escorial. Devotional paintings in a monastery. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 33-9.

José de Sigüenza bem como as ideias religiosas do devoto rei e de outros elementos da corte estão intimamente relacionadas à espiritualidade deste movimento. Podemos observar, dessa maneira, inauguradas as três grandes correntes de discussão que se seguirão em torno da obra bosquiana: naturalismo, irrealismo e ortodoxia religiosa.

À opinião de Sigüenza se contrapõe Francisco Pacheco⁸² que, em *Arte de la pintura*, de 1649, afirma que no seu entendimento “uma excessiva honra foi prestada por Padre Sigüenza, que viu verdadeira fé naquelas licenciosas fantasias que mal convém aos pintores”⁸³.

Ao longo do século XVII, Bosch se torna popular entre os escritores espanhóis como Lope de Vega (1634)⁸⁴ que aponta suas “moralidades filosóficas”, ou ainda como Filippo Baldinucci⁸⁵ que, em 1681, analisa a forma com a qual Bosch manuseia o pincel e as cores que emprega sem, porém, deixar de fazer referência ao seu poder de “inventar caprichos de coisas extremamente terríveis e espantosas”, ao mesmo tempo que afirma ser a busca dos bons pintores reproduzir o mais verossímil possível a natureza:

Sendo certo que todo bom pintor busque, em sua obra, imitar no que é possível a natureza e a verdade, é digno de admiração ver entre tantos artífices maneiras tão diversas entre si e somente seguindo os ditames de seu próprio talento cada um se faça mestre em sua própria maneira, melhor do que se tivesse conseguido fazer seguindo as maneiras dos demais. Isto se vê especialmente em Jerônimo Bos, que floresceu em Flandres.⁸⁶

Jheronimus Bosch vai, cada vez mais, se convertendo no protótipo do monstruoso, horripilante, enigmático, grotesco, bizarro, como o qualificam, durante o século XVIII, autores como Orlandi (1719), Palomino (1724), Félibien (1725),

⁸² (1564-1654) Pintor espanhol e tratadista, sua influência foi muito importante para a iconografia da época. Suas obras como historiador da arte não só apresentam dados, tendências, escolas e artistas, mas também uma explicação das técnicas pictóricas.

⁸³ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, p. 129.

⁸⁴ Cf. Xavier de SALAS, *El Bosco en la literatura española*, p. 30 et seq.

⁸⁵ O italiano Filippo Baldinucci (1624-1696), biógrafo e historiador da arte, é considerado um dos maiores historiadores da arte do período barroco. Sua obra *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, um dicionário biográfico de artistas, começa a ser publicada em 1681, continuando até 1728, perfazendo um total de 6 volumes. Seu trabalho meticuloso amplia o de Vasari, que escreveu apenas sobre artistas italianos, adicionando artistas franceses e flamengos que foram omitidos por Vasari. Cf. edição de Studio per edizione scelte, Firenze, 1974-5, em 7 volumes. *Notizie de ' professori del disegno...*, v. II, p. 139-40.

⁸⁶ Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, v. II, p. 139.

Descamps (1753), Gori (1771), ao mesmo tempo em que, do ponto de vista religioso, confirmam a opinião de Siguenza comentadores como De Mayans (1776) e Ponz, que consideram o significado alegórico dos “disparates” de Bosch como expressões das paixões e pecados humanos.⁸⁷

Durante o século XIX, o biógrafo de artistas holandeses Johannes Immerzeel (1842)⁸⁸ fala da qualidade artística da obra bosquiana e que, de vez em quando, “Bosch é capaz de pintar coisas sérias”, ainda que seus temas sejam desagradáveis, extravagantes, despertando medo no espectador, em vez de prazer. Opinião compartilhada por Stanley (1855)⁸⁹ que acrescenta ser esses temas “alucinações de alguém sofrendo os efeitos de um cérebro destemperado”. Por outro lado, ainda neste período, provavelmente por influência do Romantismo e de Max Dvoräk, e a chamada escola vienense, há uma mudança na abordagem da obra bosquiana: não mais as formas puras, mas o conteúdo espiritual passa a ser o foco de interesse. Assim, por exemplo, para Alfred Michiels (1845) Bosch, como Milton e Dante, “vaga no seio de trevas visíveis”, e com sua inteligência sombria e melancólica, “via o nada das coisas humanas”: mostrou os horrores mais secretos da vida, arrancando-lhe a máscara atrás da qual está o rosto da morte.⁹⁰ Paralelamente, na esteira do movimento Realista que se seguiu ao Romantismo, alguns *scholars* afirmam a preocupação de Bosch em representar a realidade, chegando a apontá-lo como “precursor do realismo moderno”⁹¹. É assim que, em seu artigo *Die Werk des Hieronymus Bosch in Spanien*⁹², de 1889, Carl Justi o considera: um agudo observador do mundo da natureza e do homem, ele “sabia captar as coisas menores como as maiores”, denunciando a loucura humana de forma dura e sem piedade. Da mesma forma, René van Bastelaer critica alguns autores que, ao tomarem algumas aparências grotescas ou alguns aspectos como malícia, negligenciam “a face mais verdadeira e mais considerável de sua

⁸⁷ Apud Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 24.

⁸⁸ Apud Jos KOLDEWEIJ, The oeuvre of Hieronymus Bosch. In: OUDHEUSDEN, Jan van; VOS Aart (eds), *The World of Bosch*, p. 99.

⁸⁹ Apud Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 25.

⁹⁰ Joseph Alfred X. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, p. 379-87.

⁹¹ Além de Carl JUSTI e René van BASTELAER, citados, cf. também M.G. GOSSART, *La peinture de diableries à la fin du moyen-âge*. Jérôme Bosch, le efaiseur de dyablese de Bois-le-Duc, passim; L. MAETERLINCK, A propos d'une oeuvre de Bosch au mesée de Gand, *Revue de l'art ancien et moderne*, p. 259-307.

⁹² Carl JUSTI, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, X, p. 121-44.

genialidade: seu amor à realidade, sua busca das formas características, exageradas algumas vezes até uma preferência decidida pelas raridades e monstruosidades naturais”. E completa, mais adiante, referindo-se à habilidade extraordinária de Bosch para representar a realidade a partir de formas concretas de uma paisagem, por exemplo, com peixes, plantas, pássaros e insetos, unidas a coisas inertes, ou a singularidade dos traços fisionômicos, porém, ainda acrescenta, “com desconcertantes associações”:

De cestos entrançados, engenhos metálicos e objetos bélicos extrai seres vivos revestidos de cascas e conchas; com utensílios domésticos e de trabalho fabrica instrumentos de suplício, com uma capacidade de renovação e sentido pictórico extraordinários, uma facilidade para assimilar e harmonizar incomparável.⁹³

O crescente interesse pela obra de Bosch resulta, no século XX, em uma abundante investigação. Ao contrário de van Bastelaer, Max Rooses em *Histoire générale de l'art Flandre*, de 1913, diz que Bosch diferia de seus contemporâneos realistas porque enquanto estes buscavam a verdade na interpretação integral da natureza, qualquer que fosse, agradável ou repugnante, grosseira ou notável, ele, de uma habilidade extrema, “não se limitava a imitar, ele inventava. Sua fantasia foi inesgotável, audaciosa e desconcertante. Em suas cenas da vida real, ele realça a verdade mais banal por meio de detalhes divertidos ou a ela mistura a ficção mais disparatada”⁹⁴. Para Paul Lafond, Bosch “é ainda e sobretudo o precursor da escola realista dos Países Baixos. [...] surpreende por suas imaginações assombrosas, pela abundância e riqueza de suas invenções [...] O que o artista inventa existe; sua fantasia não é senão uma expressão do real”.⁹⁵ Opinião que Friedländer não partilha:

Tudo o que é anormal e disforme, ao contrário, coloca em movimento a concepção pessoal de Bosch. À sua aversão pela arquitetura, simetria e regra, ele junta um prazer diabólico à aparente anarquia das formas orgânicas. O inesperado lhe interessa, a norma o deixa indiferente. [...] Como observador do homem Bosch é certamente um precursor de Brueghel, mas de visões nascidas de uma imaginação cruel que deforma a natureza, corrompendo, oprimindo, perturbando seu sentido de

⁹³ René Van BASTELAER; Georges Hulin DE LOO, *Pieter Brueghel l'Ancien, son ouvre et son temps*, p. 7-10.

⁹⁴ Max ROOSES, *Histoire générale de l'art Flandre*, p. 133. Nascido em 1839, Rooses estudou filosofia e literatura, tornou-se escritor e crítico literário, chegando, a partir de 1876, a Diretor do Platin-Moretus Museum, de Antuérpia, cidade onde morreu em 1914.

⁹⁵ Paul LAFOND, *Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples*, p. 11-7.

realidade. [...] A imaginação de Bosch desafia as leis da natureza, não se importa com a distinção entre homem e besta, entre as criações do homem e a obra da natureza.⁹⁶

Até 1936, observamos alguns comentários acerca do aspecto moral, da fé, seguindo a linha de Sigüenza, ou a forma humorística e irônica com a qual Bosch abordaria o mal, permanecendo, ainda, quem chame atenção às suas fantasias que, agora, se deveriam ao medo do inferno, medo característico dos seus dias. Porém, com o desenvolvimento da Psicanálise e o nascimento do Surrealismo, movimento artístico influenciado pelas teorias de Sigmund Freud, Jheronimus Bosch passa a ser visto como um “torturado psicológico” que se auto-pune por seus desejos sensuais, um perverso sexual que satisfazia seus desejos por meio de suas representações picturais, um neurótico cujo trabalho o preservou de se tornar um doente mental; ao mesmo tempo em que se converteu no “pai” de artistas como Tanguy, Dalí ou Max Ernst. Por outro lado, na tentativa de explicar sua inovação no que ficou conhecido como pintura de “gênero”, introduzindo as categorias de cômico, anedótico e de ironia, alguns comentadores reforçaram a idéia de sua ortodoxia religiosa e persuasão moral, acrescentando, por vezes, seu intento de crítica tanto política, como social. Outros, ainda, deram ao simbolismo bosquiano um sentido astrológico, alquímico, como se seus quadros fossem a ilustração de algum texto, desvalorizando, assim, seu poder criativo.

Paralelamente às divagações mais ou menos doudas e, talvez, por causa delas, alguns *scholars* se preocuparam em estabelecer um estudo mais sistemático da obra bosquiana. A primeira tentativa de uma cronologia rigorosa das pinturas de Bosch – que não datou nenhum de seus quadros – foi de Ludwig von Baldass⁹⁷ cujo objetivo era mostrar o desenvolvimento artístico do pintor com base em um aumento progressivo de realismo. Para este autor, Bosch era um homem medieval com uma visão de mundo profundamente pessimista; seus quadros não possuíam elementos

⁹⁶ Max J. FRIEDLÄNDER, *De van Eyck a Brueghel: les primitifs flamands*, p. 73-4. Cf. também Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 11; Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*, p. 13-5; Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 27.

⁹⁷ Ludwig von BALDASS, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (1917); *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* (1926, 1935); *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (1938); *Hieronymus Bosch* (1943), obra na qual o autor publica um catálogo das obras do pintor flamengo. Cf. também, Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 32; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 82; Carl LINFERT, *Bosch*, p. 9; Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*, p. 16.

políticos ou sociais, mas antes mostravam a insensatez, a loucura, e a maldade do ser humano. O primeiro catálogo da obra de Bosch, no entanto, foi organizado por Max J. Friedlander, em 1927.

Há uma renovação nos estudos consagrados ao pintor brabantino a partir de 1936, quando teve lugar uma grande exposição sobre Bosch, em Rotterdam. Destacam-se os trabalhos de Baldass, já citado, e o de Charles De Tolnay (1937), para quem a arte de Bosch é “uma linguagem que ele torna própria para exprimir uma concepção de mundo”⁹⁸. Mas, não se trata de uma crítica social ou política, mas antes uma reflexão sobre a condição do homem medieval, que se aproxima daquela desenvolvida por Sigüenza em 1604. O autor conclui:

Ao mesmo tempo em que atraído pelo gozo carnal e seduzido pelo apelo do ascetismo, muito crente para se inclinar em direção à heresia e muito clarividente para não penetrar nos desregramentos da Igreja e nas misérias do mundo, deslumbrado pela beleza, o fantástico da natureza, e negando-lhe outorgar um valor divino ou humano, se resignando enfim à “Docta ignorantia”, Bosch aponta as antinomias de sua época para nelas fazer a trama de sua criação artística [...] Sintoma característico de toda fase tardia de uma civilização, no quadro singular da Idade Média decadente, o mundo interior, o único verdadeiro, domina a mentira do mundo exterior.⁹⁹

Todavia, a interpretação mais provocante foi de Wilhelm Fraenger¹⁰⁰ que lançou a tese de que Bosch teria pintado para dois diferentes clientes, o que explicaria a ambigüidade de seu conteúdo temático. Para os Irmãos do Espírito Livre¹⁰¹, um grupo herético que surgiu no século XII, muito difundido na Alemanha e Países Baixos, ele teria pintado o *Jardins das delícias*, *Carro de feno* e *Tentações de*

⁹⁸ Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 13. Este livro foi reeditado com algumas modificações, feitas pelo próprio autor, em 1967.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁰ Fraenger estudou detalhadamente vários quadros de Bosch. Em 1947 lançou um estudo sobre o *Jardim das delícias*; em 1948, *São João em Patmos*; em 1950, *Bodas de Canaã*; em 1951, *Filho Pródigo*, do Museu Boymans-van-Beuningen, de Rotterdam; em 1957 e 1958, *Adoração dos Magos* e *Santo Antônio*, do Museo del Prado, de Madrid; em 1963 uma grande análise de *Santo Antônio*, do Museu de Arte Antiga, de Lisboa. Todos esses trabalhos estão reunidos em *Hieronymus Bosch*.

¹⁰¹ Composta por homens e mulheres, esse grupo acreditava que toda a humanidade estava destinada à salvação; que não havia inferno; que o bem e o mal dependem da vontade divina; o homem não merece a vida eterna; a repressão dos pecadores é mais grave que o próprio pecado; não há ressurreição da carne; portanto, a oração e todas as observâncias religiosas são inúteis. Suas doutrinas religiosas consistiam, basicamente, na união do homem com Deus, pela contemplação mística, e uma vez unido com Deus, o pecado se torna impossível ao místico, portanto ele pode fazer tudo o que deseja: o roubo, a mentira, as licenciosidades sexuais estão permitidas. Seus rituais eram caracterizados por deleites sexuais, pois a união sexual e espiritual garantiria o retorno à identidade primeira de Adão e, por isso, ficaram conhecidos como adamitas. Para Fraenger, o painel central do *Jardim das delícias* representaria parte desses rituais. Cf. MIA CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 84.

Santo Antão (de Lisboa) reproduzindo, nestes quadros, suas doutrinas religiosas. Para a Igreja, Bosch teria realizado as cenas da Paixão de Cristo como *Ecce Homo*, por exemplo. Em outros quadros, como *Adoração dos magos* (do Prado), os símbolos seriam apenas acessórios. Para Fraenger, embora suas pinturas estejam repletas de moral, Bosch estaria alheio aos conceitos ortodoxos do cristianismo.

À interpretação de Fraenger seguiram menos adeptos do que adversários. Uma autora que caminhou em sua esteira, embora discordando com a pertença de Bosch à seita adamita, foi Lynda Harris (1985) para quem os misteriosos símbolos de Bosch manifestavam sua fé que, segundo ela, é secreta, herética e mística: o catarismo, uma religião gnóstica que vê, como todo Sistema Gnóstico, o mundo da matéria – esfera da escuridão e da morte, criado e governado pelo demiurgo – totalmente separado do mundo do espírito – domínio da luz e da vida, mundo do Deus Verdadeiro. Sua tese é de que, mesmo Bosch parecendo um cristão convencional, sua aparente piedade era superficial, pois, ainda que místico, ele não foi seguidor de Ruysbroek ou dos Irmãos da Vida em Comum – como sugeriram alguns *scholars* – que, embora criticassem o clero e fossem dualistas, aliás, bem menos do que Bosch, mantinham a Igreja e o Papado.¹⁰²

A maioria dos comentadores, porém, rechaça a idéia de heresia, situando Bosch no contexto de seu tempo. Para Jacques Combe (1946), por exemplo, o pintor brabantino foi profundamente influenciado pela mística medieval, particularmente por Ruysbroeck, porém usou livremente o simbolismo sexual, filosófico e esotérico da alquimia contemporânea. Também Dirk Bax (1949) acreditava na piedade de Bosch e o caracterizou como um intelectualista moral que apresentou quase todos os vícios como “loucura”, já que são produtos dos excessos de cada um. Essa correlação entre vício e loucura, ou virtude e sabedoria, é característica da “literatura da loucura” do século XV, como encontramos em Sebastian Brant ou Thomas Murner. De acordo com Bax, o fato de empregar simbolismo mágico e demoníaco não significa que ele admitisse a existência de bruxaria ou feitiçaria. Como alguém que viveu no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, seu espírito se aproxima dos retóricos: intelectualidade, fascinação por rébus e jogos de palavras, simbolismo erótico, fantasias

¹⁰² Cf. Lynda HARRIS, *The secret heresy of Hieronymus Bosch*. Cf. também Lílian WURZBA, *Seria Hieronymus Bosch um cátaro?*, *Agnes*, (3), p. 10.

extravagantes, impulso moralista e argumentação didática.¹⁰³ Hoje, está totalmente descartada a tese de Fraenger.

Outras tantas interpretações se seguiram sem, porém, nada novo ser acrescentado ao que havia sido produzido anteriormente. Contudo, a exibição de 1967, no Noordbrabants Museum de s'Hertogenbosch, não só despertou o interesse do público em geral, mas também marcou a oportunidade de uma renovação nos estudos sobre o pintor brabantino. As pesquisas se concentraram, principalmente, nos arquivos da cidade e arredores, tanto quanto na técnica pictural de Bosch e do simbolismo por ele empregado. Como resultado, destaca-se o trabalho de Pe. Gerlach, já comentado, que apontou as inexactidões quanto aos dados da vida de Bosch presentes na literatura moderna, e a importante contribuição de Roger van Schoute que, com a ajuda de métodos laboratoriais (fotografia infra-vermelha)¹⁰⁴, pôde observar o desenho subjacente na obra atribuída a Bosch, com o objetivo de verificar sua autenticidade, já que o pintor brabantino, além de não ter datado seus quadros, assinou apenas alguns deles.

A partir de então, as investigações focalizaram cada vez mais o trabalho historiográfico. Esse foi o esforço da exibição de 2001, ano de Jheronimus Bosch na Holanda, promovida pelo Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam, com a realização da First International Jheronimus Bosch Conference – *Jheronimus Bosch revealed? The painter and his world* –, cujo foco de atenção foi o contexto do mundo cultural e artístico dos Países Baixos no tempo de Bosch, incluindo a cultura visual da elite bem como da população comum, já que se acreditou que ao considerar o ambiente imediato do pintor seria possível também explorar em maior profundidade alguns temas que o próprio artista desenvolveu em detalhe: iconograficamente, tematicamente ou de acordo com o significado tradicional ou simbólico. Desta exposição resultou um volume¹⁰⁵ com artigos de alguns *scholars* – historiadores,

¹⁰³ Cf. Dirk BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*. Tradução inglesa: *Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered*, p. 86.

¹⁰⁴ Usados pela primeira vez por Roger Van SCHOUTE, da Universidade Católica de Louvain, autor de vários estudos nos quais são examinados os desenhos subjacentes à pintura. Cf. Roger Van SCHOUTE, Hélène VERUGSTRAETE, Carmen GARRIDO, Bosch and his Sphere. Technique. In: Jos KOLDEWEIJ, Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, p. 103-119; Roger Van SCHOUTE, La problemática de la obra de El Bosco. In: Carmen GARRIDO; Roger Van SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico, p. 13-21.

¹⁰⁵ Cf. Jos KOLDEWEIJ; Bernard VERMET (ed), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*.

medievalistas, historiadores da arte, arqueólogos, musicólogos, curadores e cientistas sociais – que poderíamos dividir em dois grupos: no primeiro estão os que abordam de forma descritiva a vida de Bosch, dando continuidade às pesquisas já iniciadas nos arquivos de 's-Hertogenbosch e da Confraria de Nossa Senhora, bem como sua obra, considerando sua técnica e cronologia, incluindo os estudos laboratoriais iniciados anteriormente, os inventários do Monastério de San Lorenzo de El Escorial e inventários reais espanhóis, tais como de Felipe de Guevara, Felipe II, Casa Real do Prado, do Palácio Real de Alcázar; no segundo grupo, estão aqueles que tentam uma interpretação de alguns símbolos presentes na obra de Bosch como o sapo, por exemplo, ou objetos que pertenceriam ao cotidiano dos dias de Bosch, além de incluir um estudo sobre a presença da dança e da música na obra do pintor, bem como uma pesquisa sobre o formato tríptico por ele utilizado. Todavia, há uma concordância entre os autores de que a obra bosquiana é moralizante, atesta as doutrinas da Igreja da Queda, da Redenção e do caminho para a salvação, apresenta símbolos evidentes do mal, do demoníaco, da fragilidade humana, ou seja, está totalmente inserida no contexto cultural e tradicional do final da Idade Média.

Em maio de 2007, foi realizada a Second International Jheronimus Bosch Conference¹⁰⁶ – *The sources of Bosch* –, em 's-Hertogenbosch, na qual *scholars* como Larry Silver, Paul Vandebroek, Roger Marijnissen, Fernando Marías, J. Koldeweij, Bernard Aikema, entre outros, deram continuidade às discussões científicas iniciadas em 2001, focalizando a atenção nas possíveis fontes das obras de Bosch. Entre as mais citadas estão: a Bíblia, *Legenda áurea*, *The Pilgrimage of Man*, *Ars Moriendi*, *The Vision of Tundale*, *The Travels of Sir John Mandeville*, além dos textos místicos e teológicos incluindo Santo Agostinho, Ruysbroeck, Alberto Magno, Denis o Cartusiano e Jean Gerson, aos quais nos referimos anteriormente. Essa amplitude de possíveis fontes, contudo, só atestam a independência de Bosch como um artista criativo, a sua erudição, bem como demonstra a importância de sua obra quase como síntese de uma época.

No espaço limitado deste trabalho ser-nos-ia impossível abordar todos os estudos realizados sobre a obra bosquiana, por isso apresentamos apenas algumas breves indicações. Vimos, a partir dessa síntese, que o monstruoso e o fantástico

¹⁰⁶ Cf. www.jheronimusbosch-artcenter.nl

ocupam lugar central, ora entendido como representação do real, ora como forma de afirmar sua moralidade e ortodoxia religiosa, ora como expressão de fantasias sem sentido, ou até mesmo sugerindo uma suposta patologia psíquica. No entanto, é importante lembrarmos que aquilo que os comentadores do século XVI consideravam “horríveis sonhos” não deve ser entendido tal como o é pela psicanálise contemporânea. No século XVI, *sogni dei pittori* indicava a vivência de uma ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, estranho, “sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo”¹⁰⁷. Como poderíamos pensar essa “vivência de uma ruptura”?

O que nos chama a atenção, contudo, é o fato de que em nenhum momento as pesquisas recentes se voltarem para o tema da melancolia, que já fora mencionado por Alfred Michiels em 1845 (ver acima), ainda que o autor não o tenha desenvolvido; tema que, como vimos acima, e afirmam historiadores como Huizinga, Delumeau, Minois, entre outros, dá o tom ao crepúsculo da Idade Média: “nos fins da Idade Média pesava sobre a alma do povo uma tenebrosa melancolia”¹⁰⁸. Ou como mostram Klibansky, Panofsky e Saxl, em *Saturno y la Melancolia*, é um tema presente tanto na arte literária quanto na pictórica. Se a obra bosquiana pertence à tradição de seu tempo, como concordam os comentadores, por que não foi considerado este aspecto tão marcante?

Andrew Pigler (1950), em seu artigo *Astrology and Jerome Bosch*, foi quem primeiro se aproximou do tema da melancolia quando, comparando a personagem central do chamado *Filho pródigo*, ou *O viajante*, de Rotterdam (fig.6, acima), com o *Mercador*, ou o *Vagabundo* (fig. 10), do reverso do *Carro de feno*, de Madrid, identificou-o com um tipo de “filho de Saturno”, “de rosto exíguo, com disposição ao abandono e à melancolia, com os movimentos lentos de um homem que não pode decidir-se”¹⁰⁹. Também apontou as semelhanças destes personagens com uma gravura de 1470 (fig.11)¹¹⁰, mas apenas assinalou a presença dos motivos saturninos: a força, cena de violência e pilhagem e a presença do cachorro como animal associado a Saturno. Lott Brand-Philip (1958) concordando com Pigler, viu o

¹⁰⁷ Wolfgang KAYSER, *O grotesco*, p. 20.

¹⁰⁸ Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 31.

¹⁰⁹ Andrew PIGLER, *Astrology and Jerome Bosch*, *The Burlington Magazine*, XCII, p. 132.

¹¹⁰ Uma xilogravura intitulada *Saturno e seus filhos*, cópia alemã provavelmente de um original holandês perdido. Cf. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, *Saturno y la melancolia*, fig. 39.

Filho Pródigo como um “filho de Saturno”, porém sua interpretação permaneceu no nível astrológico, propondo, inclusive, a existência de um suposto tríptico no qual Bosch teria representado os quatro temperamentos com os planetas e os elementos a eles correspondentes: o melancólico, Saturno, terra em *o Filho Pródigo*; o sanguíneo, Mercúrio, ar em *A extração da pedra da loucura* (do Prado); o fleumático, Lua, água em *O prestidigitador* (de Saint-Germain-en-Laye); e o colérico, Sol, fogo em *Hog-Hunt of the Blind*, que teria desaparecido.¹¹¹ Ainda que a hipótese de Brand-Philip seja atraente, não encontramos quaisquer referências a esta última pintura – embora outras obras também hoje perdidas sejam citadas em algum dos textos mais antigos ou nos inventários já mencionados – e, além disso, só as diferenças estilísticas já indicam que esses trabalhos foram realizados em datas diversas, como acertadamente comenta Peñalver Alhambra, o que inviabiliza a hipótese de formarem um tríptico.¹¹²



Fig. 10. *Carro de feno*. Museo del Prado.
Painéis externos



Fig. 11. *Saturno e seus filhos*. Berlim, Staatliche
Museen Preussischer Kulturbesitz

¹¹¹ Lott BRAND-PHILIP, *The Pedlar by Hieronymus Bosch. A study in detection*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, p. 1-21. A reconstrução do suposto tríptico, a autora apresenta à p. 66.

¹¹² Cf. Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 60. Hoje sabemos, graças aos estudos dendrocronológicos, que *A extração da pedra da loucura* (do Prado) tem data de execução muito anterior ao *Prestidigitador* (de Saint-Germain-en-Laye) e o *Filho Pródigo* (de Rotterdam) foi, provavelmente, o exterior de um tríptico constituído, em sua parte interna, por *A nau dos loucos* (do Louvre), a *Alegoria da gula* (de New Haven) abaixo à esquerda, e *A morte do avaro* (de Washington), à direita, o que corrobora a posição de Peñalver Alhambra. Cf. Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch: painter, workshop or style?* In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 88.

As interpretações de Pigler e Brand-Philip foram rechaçadas, entre outros, por Dirk Bax e De Tolnay. Para este último, é evidente a expressão melancólica das personagens em questão, mas isso não quer dizer que sejam “filhos de Saturno”, já que “a significação secundária astrológica destas obras não é de nenhum modo certa, pois o planeta não está aí representado”¹¹³. Porém, como mostra Pigler, nas figurações mais populares, principalmente no norte da Europa, são omitidos os deuses planetários, pois a atenção se focalizava no que acontecia na terra.¹¹⁴ Além disso, De Tolnay poderia estar certo se a hipótese estivesse baseada apenas no *Filho Pródigo* e no seu correspondente no verso do *Carro de feno*. Contudo, como observa o filósofo espanhol Luis Peñalver Alhambra (1995), “uma investigação mais profunda e atenta pode demonstrar que a preocupação *saturnina* impregna toda a obra e o pensamento de nosso pintor”¹¹⁵. De fato, quando se olha algumas gravuras do século XV, como as das figuras 11, 12 e 13¹¹⁶, nas quais estão representados os “filhos de Saturno”, é possível reconhecer a semelhança com os motivos recorrentes na obra bosquiana: camponeses, coveiros, ladrões, presos, vagabundos, mendigos, amputados, que se espalham em uma paisagem rural, na qual podem ser vistos instrumentos como o arado, a foice e a pá, relacionados à agricultura como também à morte, além da forca e animais como o cachorro e o porco, todos associados a Saturno.

¹¹³ Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 343.

¹¹⁴ Andrew PIGLER, *Astrology and Jerome Bosch*, p. 132.

¹¹⁵ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 61.

¹¹⁶ A figura 12 é uma gravura italiana da segunda metade do século XV, enquanto a figura 13 é uma obra alemã da primeira metade do mesmo século, ambas intituladas *Saturno e seus filhos*. Apud KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, fig.40 e fig.41.



Fig. 12. Saturno e seus filhos.



Fig. 13. Saturno e seus filhos. Tübingen, Universitätsbibliothek.

Mas o que significa a presença desses personagens saturninos na obra bosquiana? De acordo com Peñalver Alhambra, Bosch, conhecedor que era da arte de seu tempo, empregou essas figuras, irregulares e instáveis, todas melancólicas, bem como o monstro e o monstruoso, o grotesco e o escatológico, o feio e o diabólico – e o fez a partir de uma perspectiva puramente pictórica ou estilística e, portanto, estética –, para “transmitir uma experiência inédita que não encontramos entre seus predecessores e contemporâneos flamengos e holandeses”¹¹⁷: uma experiência “da angústia emergente de uma subjetividade que se manifesta sobretudo na alma *melancólica* do artista”¹¹⁸; do artista criador que, como Michelangelo – para quem “a minha alegria é a melancolia”¹¹⁹ –, sofre “em meio aos maiores fastios e mil ameaças”¹²⁰. Mesmo considerando a impossibilidade de que o pintor brabantino pudesse ter conhecido a obra de Agrippa de Nettesheim (1485-1535), *Oculto philosophia*, na qual o pensador renano desenvolveu sua teoria sobre os três tipos de melancolia – a imaginativa, a racional, a espiritual –, o autor acredita em uma espécie de “parentesco” entre Bosch e Albrecht Dürer, no que tange a “uma

¹¹⁷ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 266.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 265.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹²⁰ *Apud* Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. XIII.

sensibilidade especificamente nórdica que implica certo mister trágico no modo de entender a natureza saturnina e o talante melancólico do artista, um denominador comum que é estranho ao neoplatonismo italiano”¹²¹. E, sendo assim, antes que Dürer pintasse seu *Melancolia I*, a representação da primeira da série de Agrippa¹²² – a melancolia artística inspirada –, Bosch teria inaugurado, segundo Peñalver Alhambra, um novo estilo de pintura, pois enquanto na Itália os novos métodos se voltavam para o naturalismo e para a representação fiel da realidade visível, a arte bosquiana, muitas vezes utilizando os mesmos meios, mostra “que a pintura pode refletir também o invisível, aquilo que ninguém viu porque constitui a paisagem interior da alma”¹²³. Neste sentido, para o autor, a reflexão desenvolvida por Bosch, uma reflexão puramente pictórica, um pensamento figurativo apoiado na poética das imagens, expressa “uma interioridade que já não se sente imagem divina senão espaço interior ameaçado por potências desagregadoras ou ‘demoníacas’”¹²⁴, potências estas que “nos cobram o preço de sermos homens, pois não há redenção da ‘pena’ de sermos mortais, e os pecados são já tão grandes que não há pecados que purgar”¹²⁵; ou seja, uma interioridade que já não encontra seu fundamento na Providência divina, vivendo em um mundo do qual foi arrebatada a Graça¹²⁶. Peñalver Alhambra conclui, assim, que Bosch, vivendo entre duas épocas – uma periclitada já e outra ainda por se pronunciar –, embora com raízes na tradição medieval, “se adianta a seu tempo, e o faz levando a tradição medieval cristã e suas concepções sobre o mundo e sobre o homem até suas últimas conseqüências”¹²⁷, pois com ele “culmina e transborda – com esse excesso violento e cruel do qual abre uma nova época – a visão niilista do mundo própria do cristianismo que havia definido o aqui como o reino dos ímpios ou, o que é o mesmo, do diabo”¹²⁸.

¹²¹ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 269.

¹²² Proposição de Klibansky, Panofsky e Saxl, discutida na quarta parte de *Saturno y la melancolía* (p. 271-379), com a qual partilham vários scholars, entre eles Francis Yates em *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, especialmente às p. 50-9.

¹²³ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 267.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 334.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 339.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 343.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 341.

Por nossa parte, concordaríamos com a brilhante análise desenvolvida pelo filósofo espanhol, uma análise, ressaltamos, estritamente estética, a não ser por um aspecto: ainda que coloque a descoberto a evidência trágica e grotesca do mal, acreditamos que Bosch, para além de sua própria melancolia, de sua consciência de um mundo precário – o mundo medieval – nascido sob o “signo de Saturno” e de sua percepção visionária de uma época por vir, que vai culminar na “morte de Deus”, “responde” a seus contemporâneos mostrando a paradoxalidade da existência humana que carrega em si a materialidade do corpo e imaterialidade da alma, “a misteriosa contradição que está no coração da condição humana”, e que consiste, como afirma Robert Burton, no fundamento da melancolia. Este será o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO II

A MELANCOLIA: DOENÇA DO CORPO, ENFERMIDADE DA ALMA

Se o homem fosse um ele jamais sofreria;
Pois onde estaria a causa do sofrimento?
Políbio

Quem não é louco, quem está livre da melancolia?
[...] Quem não é governado pela paixão, pela angústia,
pelo desejo, pela insatisfação, pelo medo e os sofrimentos?
Robert Burton

Dois mil anos separam Políbio de Robert Burton; e deste distamos mais três séculos. Com o primeiro nasce a história do termo melancolia; com o segundo, ela é dissecada, anatomizada; e hoje foi expulsa dos quadros nosográficos dos manuais de psiquiatria, como o DSM (*Diagnostic and Statical Manual of Mental Disorders*), por exemplo. Durante esse período, a melancolia foi experimentada, narrada, pensada, discutida, medicada, pintada e esculpida. Sua mais antiga expressão conhecida vem do Egito, cerca de 1850 a.C., num poema intitulado *O homem que estava fatigado de viver*, no qual um homem, desgostoso com o que vê no mundo e sentindo-se abandonado por sua “alma”, aspira a morte. Mesmo sendo de uma cultura e época determinadas, seus termos se apresentam intemporais:

É muito penoso que minha alma não fale comigo.
É tão insuportável que inclusive gritar torna-se inútil, tanto que ela me ignora.
Que minha alma não parta! Que ela me seja favorável vendo meu desamparo!
[...] em meu corpo com uma corda,
Pois é impossível que ela escape de mim no dia do infortúnio!
Mas veja, minha alma se afasta de mim, porque eu sou incapaz de escutá-la!

Assim, me arrasta infalivelmente em direção à morte, antes que esta me sobrevenha, porque ela [a alma] me abandona agora em minhas dores, consumido sem recursos.¹

Essa solidão e o sofrimento do abandono também foram experimentados por Belerofonte, como nos relata Homero nos versos 200-203 do Canto VI da *Ilíada*, episódio considerado por Starobinski como a primeira apresentação de um quadro sintomático de melancolia: “Mas quando alvo do ódio dos deuses, [Belerofonte] errava solitário nas planícies de Ale, com o coração devorado pela dor e afastado dos passos dos homens”². Valente e justo, o herói Belerofonte não tinha nenhum motivo para essa existência errante, pois não havia cometido qualquer crime contra os deuses.³ Ao contrário, sua virtude foi responsável pelas desgraças que lhe sobrevieram, pois, rejeitando as pretensões da rainha Antéia de “unir-se clandestinamente” a ele, foi vítima da ira de seu marido Preto, rei de Tirinto, que, não podendo matá-lo, como havia pedido sua mulher, enviou-o ao seu sogro, rei da Lícia, com uma carta pedindo que desse morte ao portador. Porém, para não sujar suas mãos, o rei lhe incumbiu quatro missões, todas vencidas com bravura por Belerofonte: matou a Quimera, lutou contra os ferozes e belicosos sólimos (habitantes das vizinhanças da Lícia), confrontou as temíveis Amazonas e, por fim, liquidou os soldados do rei que lhes havia ordenado que fizessem uma emboscada e acabassem com o herói.⁴ Contudo, depois de ter enfrentado e superado as dificuldades impostas pelos homens, conquistado sua terra e sua esposa, não teve o merecido descanso. O que teria acontecido? De acordo com Schaerer⁵, no mundo homérico as relações entre os homens e a retidão do caminho só se dão com a garantia divina. Assim, quando os deuses negam esse favor, o homem é condenado à solidão, a errar sem rumo e sem sentido. Foi o que aconteceu a Belerofonte que,

¹ Poema completo In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 3-10.

² *Apud* Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía: desde los orígenes hasta 1900*, p. 11.

³ Na versão homérica, pois em Píndaro, Ovídio e Plutarco, Belerofonte teria ofendido os deuses com sua *hybris*, pois, acreditando-se imortal, quis voar aos céus montado em Pégaso. Cf. Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía*, p. 11, nota 1.

⁴ Cf. Junito de Souza BRANDÃO, *Mitologia grega*, p. 207-19, v. III.

⁵ René SCHAERER, *L'homme antique et la structure du monde intérieur: D'Homère à Socrate*, p. 93-9.

desamparado, acometido por uma misteriosa ira dos deuses, “vai errando no vazio, longe dos deuses, dos homens, em um deserto ilimitado”⁶.

Outro exemplo dessa existência errante encontramos em Orestes, de Ésquilo, talvez o louco mais célebre da tragédia grega. Impotente, desesperado, entre cumprir a ordem de Apolo para que vingue a morte de seu pai, matando sua mãe, e a certeza da condenação a sofrimentos, mesmo cumprindo o desígnio do deus, Orestes antevê sua solidão, tristeza e segregação dos homens:

[...] não sei aonde levará esta minha corrida. Sou como um auriga que tenta controlar os cavalos, já fora da estrada. Sempre sou vencido; o ânimo não tem mais freios e me arrasta. E o terror, sobre o coração já entoa o seu canto e em uma dança louca, a esse canto, o coração se descontrola. [...] E agora vou, exilado e errante, vivo ou morto, longe de minha terra e de mim...⁷

Poderíamos elencar aqui outros tantos textos, pagãos ou religiosos, nos quais o tema da melancolia está presente, antes mesmo de ser nomeada pela medicina hipocrática, na Antiguidade. Desde então, vem ocupando o pensamento ocidental não só nos escritos médicos, mas também filosóficos, teológicos, bem como nas obras de arte literárias ou plásticas. Um testemunho nos fornece a exposição ocorrida em 2005, no Grand Palais de Paris, intitulada *Mélancolie, génie et folie en Occident*, na qual foram reunidas 284 obras de arte entre gravuras, esculturas, tapeçarias e pinturas, datadas desde o século V a.C. até 2003, ou autores contemporâneos como Yves Hersant, Patrick Dandrey e George Minois que apresentam, em suas antologias, textos, ou extratos de textos, que tratam deste tema tão permanente quanto diversificado.⁸

Afecção da alma para alguns, doença do corpo para outros, a melancolia é muito instável semanticamente: fadiga de viver ou *taedium vitae*, tristeza, desespero, loucura, desgosto, niilismo, acédia, náusea, *ennui* e, mais recentemente, depressão, ao mesmo tempo que temperamento ou sinal de genialidade. A ambivalência é sua marca fundamental: astenia e energia, estupor e potência, inibição e criatividade, bestial e divino, contrastes que nela se enlaçam tornando sutil a fronteira entre a

⁶ Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía*, p. 11.

⁷ *Apud* Isaias PESSOTTI, *A loucura e as épocas*, p. 26.

⁸ Yves HERSANT, *Mélancolies*; Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*; George MINOIS, *Histoire du mal de vivre*. Interessante notar que enquanto o último tem sua primeira edição em 2003, os dois primeiros são publicados também em 2005, ano da exposição acima citada.

abulia ou o furor da doença e o talento ou a genialidade dos artistas, poetas e filósofos. Suas manifestações são díspares: abatimento e entusiasmo, desejo e culpa, agressividade e recolhimento. Amarga ou doce, religiosa ou erótica, estéril ou fecunda, suas formas representativas perpassam os séculos: negro, pesado, abismo, labirinto, outono, crepúsculo, oceano, espinho na carne, hemorragia, inferno, queda, buraco e vazio são alguns dos termos que se repetem nos discursos, da mesma forma que na pintura aparecem as imagens que aludem aos filhos de Saturno, planeta da melancolia, ou aquela que se tornou a imagem característica do melancólico – palma da mão aberta sustentando a cabeça, olhar vago ou perdido no infinito.

Consagrar um estudo a este tema tão complexo e, portanto, com a profundidade que ele exige, fugiria ao escopo deste trabalho. Mas, ao percorrermos alguns textos nos quais, como bem aponta Hersant, “a melancolia fala” e outros nos quais a melancolia é pensada, chama-nos a atenção a dificuldade, quiçá a impossibilidade, de discernir, desde suas primeiras definições, na medicina hipocrática ou na filosofia, passando pela teologia medieval, até a psiquiatria moderna, o que é causa e o que é sintoma, o que é secreção, material, e o que é paixão, espiritual, o que é corpo e o que é alma, o que é psíquico e o que é somático, o que é humor, como matéria orgânica, o que é humor enquanto manifestação espiritual. É o excesso de humor negro que com seus vapores turvam nossa visão fazendo-nos enxergar o mundo negro ou é a paixão da alma que provoca no corpo o aumento da atrabile? Sejam quais forem os desdobramentos das teorias sobre a melancolia, no entanto, podemos observar que ela sempre esteve associada ao desequilíbrio entre a alma e o corpo. Como diz Olgária Matos: “a angústia melancólica encontra seu fundamento ontológico na *desarmonia preestabelecida* entre a materialidade dos corpos e a imaterial transcendência da alma. O otimismo da imanência se altera com o pessimismo da transcendência”⁹. Esta dualidade da melancolia, cunhada já no termo que a nomeia, para além de uma patologia, não estaria refletindo a dispersão própria da existência humana? Seria a melancolia unitária, como apontou Burton, uma característica da mortalidade? E, desta forma, poderíamos dizer que a melancolia é essencialmente religiosa?

⁹ *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, p. 86-90.

Este capítulo, assim, não pretende uma pesquisa exaustiva, mas tão somente indicar em linhas gerais as principais referências que nos auxiliem na compreensão da melancolia religiosa que, segundo nossa hipótese, estaria retratada na simbólica bosquiana. Para tanto, percorreremos alguns textos originais da tradição médica, filosófica, teológica e poética, cujos fragmentos estão reunidos nas antologias de Yves Hersant e Patrick Dandrey, além das obras clássicas no estudo do tema: *Saturno y la melancolia*, de Klibansky, Panofski e Saxl, e *The anatomy of melancholy*, de Robert Burton, base para nossa reflexão, e das considerações da psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

II.1 A PATOLOGIA ATRABILIAR

O termo melancolia – μέλαινα χολή, μέλαγχολία –, formado pela associação de μέλας (*mélas*, negro) e χολή (*kholé*, bile), aparece pela primeira vez, no século IV a.C., em um dos textos que compõem o *Corpus Hippocraticum*, intitulado *Da natureza do homem*, para nomear um dos quatro humores, ou princípios, que constituem o corpo humano. Para seu autor, provavelmente Políbio, genro de Hipócrates, “o corpo do homem tem em si sangue, fleuma, bile amarela e negra; é isto o que nele constitui a natureza e o que nele cria a enfermidade e a saúde”¹⁰, pois uma mistura equilibrada entre esses humores seria garantia de saúde, enquanto a falta ou excesso de um deles, causa de enfermidade. Os humores já eram conhecidos pela tradição médica empírica ou como causa, ou como sintomas de doença, observados em vômitos ou fezes; eram considerados como resultado da porção dos alimentos que não são digeríveis, pois a parte digerida seria convertida em sangue, ossos e carne.¹¹ Políbio retomou esta idéia e a associou à definição pitagórica de saúde como equilíbrio entre distintas qualidades – e, portanto, enfermidade como desequilíbrio – e à doutrina dos quatro elementos de Empédocles, também derivada da filosofia pitagórica. Assim, os humores foram relacionados às quatro qualidades, às quatro estações e às quatro idades do homem. Dessa forma, o sangue, quente e úmido, aumentaria naturalmente na primavera e prevaleceria na juventude; a bile amarela, quente e seca, no verão e na

¹⁰ Extrato do texto *Da natureza do homem* in: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 512-4; Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 26-34.

¹¹ Cf. KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 32-5.

idade adulta; a bile negra, fria e seca, no outono e na maturidade; a fleuma, fria e úmida, no inverno e predominaria na velhice. Mas se os humores são causa ou sintoma de doença, como dito acima, e em cada estação do ano prevalece um ou outro humor “naturalmente”, como explicar então a enfermidade a partir do desequilíbrio entre os humores? Essa questão conduziu os próprios hipocráticos a introduzirem a idéia de constituição de cada indivíduo como aparece no *Corpus*, em um texto intitulado *Do ar, da água e das partes enfermas*, pertencente ao *Enfermidades III*: “um verão e um outono demasiado seco convém aos fleumáticos, mas causa danos aos coléricos, que correm perigo de secar-se por completo, pois secam-lhe os olhos, tornam-se febris e alguns caem em enfermidades melancólicas”¹². Aqui encontramos as bases nas quais se desenvolveu, posteriormente, a doutrina dos quatro temperamentos, bem como a noção de que “melancólico” poderia significar enfermidade ou atitude constitucional.

Outra questão decorrente da teoria humoral se refere ao sangue e à bile negra que, desde o início, ocupavam posições excepcionais dentro do sistema. O sangue não poderia ser classificado como excremento, pois era a parte mais nobre do corpo, e em excesso não era causa de patologia, mas antes sinal de saúde por excelência. Por outro lado, a melancolia ou bile negra foi considerada como uma degeneração da bile amarela ou do sangue e, enquanto enfermidade, era a única que tinha como sintomas alteração mental que variava desde o medo, a misantropia, a tristeza até a loucura. Podemos observar, então, que a definição de melancolia, na sua origem, já traz um misto de estados aflitivos da alma e de uma substância concreta, corporal, capaz de se materializar, como encontramos no Aforismo VI, 23 de Hipócrates: “Se temor e tristeza persistem por muito tempo, o caso é melancólico”. De acordo com Dandrey, esse aforismo consiste em uma síntese do sistema dos quatro humores, exposto no *Da natureza da alma*, com a descrição sintomática da “preocupação mórbida” que aparece no *Enfermidades II*, um dos textos do *Corpus*, de origem desconhecida, mas provavelmente também do século IV a.C., no qual podemos ler:

Preocupação mórbida [φροντίς], doença difícil. O doente parece ter nas vísceras algo como um espinho que lhe punge; a ansiedade o atormenta; ele foge da luz e dos homens, prefere a escuridão; está tomado pelo temor; o septo frênico se

¹² Apud KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 37.

projeta para fora; sente dor quando é tocado; ele tem medo; tem visões assustadoras, sonhos horríveis e, às vezes, vê pessoas mortas.¹³

A definição de melancolia proposta pela medicina hipocrática consistiu, na verdade, em uma tentativa de explicar os transtornos do comportamento a partir da constituição física do corpo humano, excluindo, portanto, a intervenção sobrenatural. Medo, tristeza, loucura, furor e a temível licantropia, que conduzia suas vítimas a vagar pela noite, uivando como lobos famintos, eram considerados, no final do século V a.C., como efeito de uma “substância” que evocava a idéia de mal e de noturno denominada μέλας, cujo significado ultrapassava o de “cor negra”, pois era apontada como a causa de demência, como aparece, por exemplo, no emprego do verbo μελαγχολᾶν (melagcholân) como sinônimo de μαίνεσθαι (maínesthai), “estar louco”.¹⁴ Inclusive Platão usou esse termo em *Timeu* como loucura, uma doença da alma que resultava das diversas alterações humorais que perturbavam o funcionamento dos diversos órgãos, o que está de acordo com o sistema hipocrático: “[...] as [doenças] da alma que são devidas à condição do corpo surgem do seguinte modo. Nós temos que concordar em que a perda da razão é uma doença da alma e que dessa doença há duas espécies, uma das quais é a loucura [...]”¹⁵ Porém, em *Fedro*, esse mesmo termo designava não um mal, mas um “dom”: “mas de fato recebemos do furor os maiores benefícios, isto é, enquanto é enviado como um dom divino”¹⁶. Mesmo que Platão não tenha associado a melancolia ao furor divino, a idéia de uma alta espiritualidade foi vinculada, naquele tempo, ao furor, principalmente em função dos heróis míticos. Lembremos, ainda, que os mesmos sintomas – temor, misantropia, dores viscerais – foram experimentados pelos heróis Ájax, Hércules ou Belerofonte, entre outros, quando atingidos pela loucura enviada pelos deuses.

Foi neste contexto que Teofrasto, no *Problema XXX,1*, antes atribuído a Aristóteles, perguntou: “por que todos aqueles que se sobressaíram na filosofia, na política, na poesia ou nas artes eram manifestamente melancólicos, e alguns ao ponto de sofrerem ataques causados pela bile negra, como é dito de Hércules nos

¹³ Apud Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 34.

¹⁴ Cf. KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 39-40.

¹⁵ Apud Isaías PESSOTTI, *A loucura e as épocas*, p. 60.

¹⁶ Apud KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 40.

mitos heróicos?”¹⁷ Ou seja, nesta pergunta encontramos uma afirmação: os homens que se destacam são melancólicos, restava saber o porquê. Para resolver esse paradoxo, o autor fez uma analogia entre os efeitos do vinho – que, diferente de outras bebidas, provocava alterações no comportamento – como aqueles da bile negra, que também era o único humor que afetava a disposição mental, ou seja, os dois eram de natureza aérea, pneumática. Assim como o vinho tornava os homens tristes ou alegres, taciturnos ou entusiasmados, apáticos ou enlouquecidos, a bile negra também era responsável pelos mais variados estados mentais. Mas o autor observou, ainda, que o comportamento alterado produzido pelo vinho – quando, por exemplo, aqueles que eram geralmente silenciosos se tornavam loquazes – era normal em outros, e que enquanto o efeito do vinho era passageiro, o da constituição de cada um era permanente. Além disso, os principais fatores que determinavam a maneira de ser, para o autor, eram o calor e o frio. E a bile negra, naturalmente fria, poderia ser afetada, como o ferro e a pedra, por um calor imoderado, produzindo alegria, êxtase e estados semelhantes, ou por um frio também imoderado, causando apoplexia, medo ou torpor. Desta forma, estava claro, para Teofrasto, que aqueles homens em que esse humor predominava de uma maneira “temperada” tendiam aos extremos: “isso faz com que todas as pessoas melancólicas sejam pessoas fora do comum, não devido à doença, mas por sua constituição natural”. A melancolia poderia ser considerada, pois, como uma enfermidade? Se, por um lado, todas as pessoas fora do comum são melancólicas, por outro, segundo o autor, as pessoas comuns estão também sujeitas aos mesmos afetos:

Assim ocorre também com o abatimento que se dá na vida cotidiana, pois com frequência estamos em um estado de dor mas não saberíamos dizer por que, enquanto que em outros momentos nos encontramos alegres sem motivo aparente. A esses afetos e aos anteriormente citados estamos todos submetidos em algum pequeno grau, pois todos temos um pouco dessa tendência.¹⁸

Patologia ou inspiração criativa? Se a idéia da melancolia como fonte de genialidade, só seria retomada – e transformada – no início da Idade Moderna, com Marsílio Ficino, a necessidade que agora se impunha era a de distinguir de forma

¹⁷ O texto completo *Problema XXX,1*, em grego e traduzido para o espanhol, está citado em KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 42-53, do qual extraímos os trechos aqui apresentados.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

clara entre o “natural” e o “enfermo”. As investigações médicas prosseguiram, ora confirmando, ora rejeitando a teoria hipocrática. Asclepiade, por exemplo, médico, filósofo e retórico que viveu em Roma provavelmente no século I a.C., apontou três categorias de loucura que, para ele, é uma das doenças que não tem “sede precisa”: uma forma aguda, acompanhada de febre, denominada frenesi; e outras duas sem febre – uma mais curta, que consiste em uma tristeza que parece provir da atrabile (bile negra na versão latina), e uma mais longa, que poderia emergir de um transtorno da imaginação, às vezes triste, às vezes alegre, ou de um transtorno do entendimento. Não seria, então, apenas a bile negra a causa da melancolia? O que nos chama a atenção é que ao mesmo tempo em que se referiu à atrabile como possível causa do transtorno, prescrevendo dietas alimentares como tratamento, o médico romano apontou estados afetivos como responsáveis pela alteração comportamental do doente.¹⁹ Percebemos, nesta descrição, uma confusão entre mania e melancolia, mas lembremos que, nesta época, essas eram as duas formas clássicas de loucura, geralmente denominadas “delírios melancólicos”, já presentes nos poemas homéricos e nos trágicos, por exemplo, nas figuras de Medéia e Fedra, ou de Orestes e Ájax.

A distinção entre mania e melancolia foi feita pelo médico Areteu de Capadócia, no século I de nossa era: “na mania o espírito se dirige tanto à tristeza quanto à alegria, na melancolia o espírito permanece constantemente triste, abatido”²⁰. Para o autor, enquanto na mania a loucura que atinge o doente não varia, fazendo com que cometa os mesmos atos de furor e violência, na melancolia o objeto de sua demência é sempre variável: alguns imaginam que lhes querem envenenar, outros buscam a solidão, outros, ainda, se tornam supersticiosos ou têm aversão pelo dia e pela vida. O que marca a definição de melancolia de Areteu, no entanto, é sua relação com a imaginação (*phantasia*): uma afecção sem febre em que “o espírito triste permanece sempre fixado em uma mesma representação, e a ela se liga obsessivamente”²¹. Mas a melancolia permanece como uma doença orgânica, pois, adepto da corrente *pneumatista*, e neste sentido um precursor de

¹⁹ Cf. *Traité de médecine*, III, XVIII, de Aulus Cornelius Celsus, médico romano que teria seguido as proposições de Asclepiade e as reproduzido em sua obra. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 103-7

²⁰ In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 851-4.

²¹ *Ibid.*

Galeno, Areteu a concebeu como uma alteração do *pneuma* que se torna quente e seco.

Por outro lado, contemporâneo de Areteu, Soranus de Éfeso, médico que também viveu em Roma, considerou um “verdadeiro erro” a afirmação de que a bile negra seria a causa da enfermidade com o mesmo nome, pois não é o fato de ela estar presente nos vômitos que a indicaria como origem, mas antes o ato de vomitar²², como outros transtornos digestivos que ele descreveu. Como herdeiro da escola metodista, que, em oposição à hipocrática, considerava todas as doenças como produto de “constricção e relaxamento” dos tecidos e órgãos, Soranus definia a mania como constricção do sistema nervoso, afetando principalmente a cabeça, enquanto a melancolia afetaria o estômago, posteriormente doença dos hipocôndrios.²³

Todavia foi Rufus de Éfeso quem marcou por mais de mil e quinhentos anos a concepção médica da melancolia, embora dele se saiba muito pouco, apenas que provavelmente viveu em Roma no final do século I e início do século II. De sua obra se conhece alguns fragmentos e citações; seus ensinamentos chegaram até nossa época graças à adesão de Galeno, que considerou sua *De melancholia* como a melhor apresentação do tema, e dos grandes autores árabes do século IX. Dentre estes, destaca-se Ishāq ibn ‘Imrān cujo tratamento dado à melancolia, baseado na obra de Rufus, serviu de fonte para Constantino Africano, principal expoente no desenvolvimento da medicina ocidental na Idade Média.²⁴

O principal feito de Rufus foi a retomada do *Problema XXX,1*. Teofrasto havia distinguido dois tipos de melancólicos: os por acidente de regime (alimentação) que, embora suscetíveis às doenças da bile negra, não tinham sua capacidade mental ou seu comportamento afetados, e aqueles por constituição que, por seu temperamento, estavam sujeitos a estados de êxtases e maníacos, quando do superaquecimento de sua atrabile, ou à tristeza e ao temor provocados pelo resfriamento da bile negra, mas que, em uma temperatura moderada, gerava

²² Interessante lembrar que a obra de Jean Paul Sartre, de 1938, tinha como título original *Melancholia* cuja alteração para *A Náusea* foi sugestão do editor Gaston Gallimard. Cf. Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 505.

²³ Cf. Isaías PESSOTTI, *A loucura e as épocas*, p. 67-8; Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 107-11.

²⁴ Cf. KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 70; Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 112-30.

qualidades intelectuais importantes, dado a instabilidade própria da atrabile. Enquanto Teofrasto se interessou pelos últimos, a atenção de Rufus se voltou em direção aos primeiros, pois a estes poderia ser ministrado um tratamento tendo em vista uma cura. Assim, Rufus elencou os sintomas do que poderíamos chamar uma “psique” melancólica, distribuindo em duas categorias: de um lado, os melancólicos em geral, prostrados e sombrios; de outro, aqueles que se tornam melancólicos por adustão da bile amarela, passando por uma fase de excitação – mania – que depois do resfriamento do humor se tornam “cheios de tristeza e temor”²⁵. Rufus não só inverteu o interesse dado aos melancólicos no *Problema XXX*,¹ como também a nosografia. Ele tomou a instabilidade própria ao humor natural e a projetou na mistura sanguínea para daí elaborar a etiologia do humor negro: ou o sangue resfriado imoderadamente, ou o superaquecimento da bile amarela se converteria em atrabile. Mas com isso, a bile negra, enquanto um dos quatro humores primários, já não se referia mais ao humor melancólico que passou a ser uma corrupção da bile amarela. Dessa forma, Rufus estabeleceu as bases clínicas da melancolia em dois tipos: a bile negra natural, um dos humores sempre presentes no corpo, um resíduo espesso e frio do sangue, que não necessariamente produzia enfermidade; e a bile negra enferma, isto é, produto da adustão da bile amarela.

Os ensinamentos de Rufus foram considerados por Galeno que, no século II, associando-os à sua experiência clínica e à reflexão filosófica, elaborou uma doutrina da melancolia a partir da síntese das três maiores heranças do pensamento da Antiguidade: Hipócrates, Platão e Aristóteles. Doutrina esta que se tornou critério de autoridade até o século XIX: não só impôs o humoralismo hipocrático à Antiguidade romana e à Idade Média árabe, mas também penetrou a escolástica medieval e alcançou o humanismo ocidental. Assim, em primeiro lugar, Galeno afirmou a existência de um humor frio e seco que Erasístrato (310-250 a.C.)²⁶ tinha negado, descrevendo o funcionamento do corpo e a formação do sangue. O corpo consiste em um conjunto de órgãos cujas funções estão harmoniosamente distribuídas: o estômago assimila e transforma o alimento em *chylo*, o bolo alimentar,

²⁵ Fragmento 70, Aetius, VI, IX, In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 119.

²⁶ No tratado *Das faculdades naturais*, II, IX, Galeno descreve pormenorizadamente como não é possível considerar apenas a existência de três humores correspondentes às misturas das qualidades quente e úmida, quente e seca, fria e úmida (sangue, bile e fleuma), pois há ainda uma combinação – fria e seca – para a qual a “laboriosa natureza” criou um órgão de purificação: o baço. Cf. Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 146-9.

cujos elementos não aproveitáveis são enviados aos intestinos; o fígado, por sua vez, transforma uma parte do *chylo* em uma mistura sanguínea que tem em si o humor sangue, a fleuma, que já fora destilada no estômago, e resíduos amargos e ácidos que dão origem às biles amarela e negra; a vesícula biliar atrai o excesso dos resíduos amargos enquanto o baço, receptáculo natural da atrabile, recolhe os resíduos pesados e negros; a umidade aquosa inútil vai para os rins que a lança em forma de urina na bexiga. Saindo do fígado, o sangue é levado pelas veias aos outros órgãos que dele se alimentam por assimilação. A parte mais pura vai para o coração que, por ação do calor, se converte em “*pneuma* vital”. Este, associado ao ar dos pulmões e transportado pelas artérias em forma de vapor, aquece e ventila o sangue venoso, bem como atinge os órgãos cujo funcionamento é reflexo. Essa idéia de *pneuma*, que Aristóteles havia associado a uma alma, Galeno traduziu em espíritos (*spiritus*) e dividiu em três categorias, seguindo a tradição platônica da tripartição da alma²⁷: além do *pneuma* vital, existem o psíquico e o natural. O *pneuma* psíquico, ou “espíritos animais”, consiste no vapor produzido nos ventrículos encefálicos, a partir do sangue enviado do coração ao cérebro; sua função é levar as ordens da alma ao corpo. Os espíritos animais funcionam, assim, como uma espécie de “mensageiros” que, distribuídos pelos nervos sensitivos e motores, chegam aos órgãos capazes de efetuar essas funções. Já o *pneuma* natural consiste na mistura sanguínea resultante da atividade do fígado. Com esse sistema pneumático triplo – espíritos animais, vitais e naturais –, Galeno explicou as três categorias de canais corporais – veias, artérias e nervos – a partir dos três órgãos envolvidos na elaboração do sangue: a rede nutritiva no fígado, a respiratória no coração, com o trabalho conjunto dos pulmões, e a psíquica no cérebro.

A partir desse esquema, Galeno distinguiu três formas de patologia melancólica: uma hipocondríaca, produto de uma desordem na função nutritiva do fígado; uma sanguínea, resultante da disfunção do calor e da ventilação do sangue, associando, pois, coração e pulmões; e uma da alma que está localizada no encéfalo. Contudo, essas três formas apenas localizam a origem do mal, mas não eliminam a dualidade psico-fisiológica, pois, de qualquer maneira, seja por excesso

²⁷ Platão dividiu a alma em três categorias: uma imortal, sediada no cérebro, responsável pelo pensamento; uma vegetativa e mortal regendo os instintos e localizada no fígado; e uma mista, fonte dos mais nobres sentimentos, residindo no coração. Da mesma forma, para Galeno haviam três almas: a racional, no cérebro; a irascível no coração; e a concupiscível, no fígado. Cf. Isaías PESSOTTI, *A loucura e as épocas*, p. 69.

da bile negra natural no sangue, ou da corrupção da mistura sanguínea e da temperatura dos órgãos provocada pela adustão da bile amarela, como Rufus já propusera, o humor negro atinge a razão alojada no cérebro não só quando o desequilíbrio ocorre especificamente neste órgão; o espírito pode ser lesado pelos vapores corrosivos que sobem dos hipocôndrios à cabeça, ou pelo sangue corrompido pelo superaquecimento que é enviado do coração ao cérebro, ou, ainda, pela adustão da bile amarela cujo ardor pode também o obscurecer. Esse obscurecimento se manifesta em sintomas: principalmente o medo e o temor, como já apontara Hipócrates, a misantropia, o desejo de morte para alguns, o medo da morte para outros e, para os mais “bizarros”, temor e desejo de morte ao mesmo tempo. Nas palavras de Galeno:

Assim, Hipócrates parece com razão ter reduzido sob dois termos todos os sintomas próprios aos melancólicos: o temor e a tristeza. É por consequência dessa tristeza que os melancólicos odeiam tudo aquilo que eles vêem, e parecem continuamente desgostosos e cheios de pavor, como crianças e homens ignorantes que tremem em uma profunda obscuridade. Da mesma forma, com efeito, que as trevas exteriores inspiram medo a quase todos os homens [...] a cor da bile negra, obscurecendo, como fazem as trevas, a sede da inteligência, engendra o temor.²⁸

Interessante notar que depois de descrever a fisiologia corporal, mostrar a formação da bile negra e a diferenciar dos outros humores, indicar os lugares por ela afetados, distinguir as formas da patologia melancólica, Galeno apontou os principais sintomas da melancolia – tristeza e temor – a partir da cor do humor e não como resultado de suas propriedades termo-químicas. Ou seja, a medicina galênica não conseguiu superar a idéia de μέλας conhecida dos gregos do século V a. C.

De qualquer maneira, como diz Starobinski, “as obras médicas da Idade Média, do Renascimento ou do Barroco não são, em sua maioria, senão aplicadas paráfrases de Galeno, mais ou menos adornadas com novas provas e enriquecidas com uma ou outra receita inédita”²⁹. E, de fato, mesmo tendo perdido sua intensidade no Ocidente, como toda a tradição clássica, depois da queda do Império Romano, o sistema hipocrático-galênico permaneceu vivo na medicina bizantina, reapareceu nas traduções árabes, ressuscitou no sul da Europa para, em seguida, ser reintroduzido no mundo europeu medieval, aí permanecendo no Renascimento,

²⁸ *Des lieux affectés, III, X*, In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 166.

²⁹ Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía*, p. 25.

alcançando a psiquiatria nascente do século XIX com Pinel. Mesmo tendo sofrido alguns golpes como, por exemplo, nos anos 1540 quando as observações do anatomista Andreas Vesallius conduziram a demonstrações de erros na teoria de Galeno, ou com a descoberta do mecanismo da pequena e da grande circulação sanguínea por William Harvey, em 1628³⁰, a doutrina hipocrático-galênica foi questionada enquanto teoria, mas na prática continuou a ser empregada, como podemos observar em Thomas Willis – médico que na sua obra de 1664, *Cerebri anatomi*, cunhou o termo “neurologia” – que negou qualquer função de um “humor melancólico” na patologia melancólica, mas tratava seus pacientes como tinha sido até então, principalmente recorrendo à sangria.³¹

Ainda que a medicina bizantina não tenha acrescentado nada em matéria de teoria ou doutrina, pois estava voltada para a prática, isto é, aos processos e procedimentos curativos, seu trabalho de compilação, ordenação e sistematização dos escritos médicos da Antiguidade, principalmente de Galeno, permitiu a conservação de informações que, de outra forma, estariam perdidas. Neste sentido, com o objetivo de facilitar o diagnóstico para ministrar, assim, uma terapêutica mais adequada, os médicos bizantinos imprimiram à nosografia melancólica uma estrutura binária que perdurou por toda a sua existência doutrinal, talvez refletindo a ambigüidade própria da melancolia: dualidade etiológica, isto é, sua origem poderia ser idiopática – no cérebro – ou simpática – no corpo todo, esta também variando entre sanguínea e hipocondríaca; dualidade fisiológica, considerando o humor negro, resultante da cocção do *chylo* no fígado, e a atrabile produzida pela adustão da bile amarela ou da bile negra no hipocôndrio, no sangue ou no cérebro; dualidade patológica dividida em mecânica, quando da obstrução dos meatos cerebrais pela bile negra, e corruptiva, isto é, química em função da bile negra adusta, que poderia se localizar, por exemplo, no cérebro, ou indireta, através dos vapores produzidos no hipocôndrio e conduzidos pelo sangue ao corpo todo; dualidade térmica, já que a bile negra, seca e fria por definição, poderia ser oriunda de calor ou frio imoderados; dualidade nosológica, variando entre mania e melancolia; e dualidade temporal, ou seja, se a doença é recente ou crônica. Este quadro, ainda que importante na definição do tipo de tratamento a ser aplicado – purgativos, sangria, banhos, regimes

³⁰ Cf. Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 677.

³¹ Cf. Noga ARIKHA, La mélancolie et les passions humorales au début de la modernité, In: Jean CLAIR (org.), *Mélancolie, génie et folie em Occident*, p. 233.

alimentares, aplicação de emplastos e ungüentos, ou mesmo alguns medicamentos já utilizados na Antiguidade, como o heléboro ou a mandrágora –, conduziu a uma lista de sintomas tão imprecisa quanto numerosa, levando Alexandre de Tralles, no século VI, a dizer que: “portanto, já que as causas do estado atrabiliar são diversas como as partes atingidas, os impulsos e sintomas que afetam os doentes, eu estimo que convém aos médicos, preocupados com sua arte, estudarem cada caso separadamente e buscar de onde provém [a doença].”³²

Mas essa localização não era garantia de eficácia do tratamento, pois como podemos observar nos textos não só de Alexandre de Tralles, como também de Oribase de Pérgamo (séc. IV), de Aetius d’Amida (séc. VI) ou de Paulo de Egina (séc.VII)³³, existia uma preocupação quanto à duração da enfermidade e sua “rebeldia”. Alexandre de Tralles, por exemplo, depois de ter ministrado várias terapêuticas – sangria, purgativos, regime alimentar, banhos prolongados, repouso, conversas com amigos, passeios ao ar livre –, e o paciente não alcançando nenhuma melhora, concluiu que “o mal, uma vez crônico, e as idéias bizarras passadas ao estado habitual, nada é muito potente, seja a palavra, seja a imaginação, para agir eficazmente sobre a doença”³⁴. Ora, se a melancolia consiste em uma doença orgânica, produto de uma disfunção da fisiologia humoral, por que sua persistência e resistência ao tratamento? E mais, por que o uso da palavra e da imaginação? Não seria porque a melancolia estaria ligada não à χολή, mas à μέλας, ou à μελαίνεται, “tornar-se negro”, ao escurecimento do brilho na maturidade, à secura do outono, à imobilidade e frieza da terra, à “lucidez” da loucura, ao silêncio e ao crepúsculo da morte, metáforas que ilustram a obscuridade do humor responsável pelo mal?

Talvez os médicos o tenham percebido, ainda que não claramente, pois, mesmo com uma orientação essencialmente fisiológica, apontando para uma variedade sintomática, etiológica e nosográfica que se reflete em uma terapêutica

³² Alexandre de TRALLES, *Les douze livres de médecine*, obra referência para os médicos árabes dos séculos X e XI, entre eles Rhazès ou Razi que a cita muitas vezes. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 253-64.

³³ Fragmentos de textos desses autores In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, 234-70.

³⁴ *Des états atrabiliares (mélancoliques) déjà anciens*, In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 261.

tão diversificada, não desconheciam a origem moral³⁵ da melancolia. Parece haver, assim, uma incursão em outra dimensão: a emocional e a imaginária, ou, por que não, a psicológica. Dimensão essa que aparece na medicina árabe, ainda que de forma incipiente.

A herança da medicina grega em geral, e mais especificamente do sistema humoral hipocrático-galênico, depois de sintetizada, organizada e até simplificada pela medicina bizantina, foi interpretada e repensada pela medicina árabe. Após a queda do império intelectual alexandrino, que durou aproximadamente do século III ao século VII, teve início uma “arabização” da ciência grega e uma “helenização” dos conhecimentos árabes, graças ao trabalho de recuperação, tradução e interpretação dos chamados “enciclopedistas árabes” – embora entre eles houvesse sírios, como Johannitius, persas, como al Rāzī, ‘Alī ibn ‘Abbās e Avicena, e mesmo judeus, como Maimônides. Essas obras penetraram no mundo ocidental cristão da Idade Média por meio das escolas médicas de Salerno, principalmente representada por Constantino Africano, e de Toledo, na figura de Gerard de Cremona, e daí passaram, no século XIII, aos quadros das grandes Universidades de Bolonha, Paris e Montpellier. Constantino, durante a segunda metade do século XI, no Monastério de Monte Cassino, verteu para o latim, entre outros, o texto de Ishāq ibn ‘Imrān – *Maqāla fī l-mālikūliyyā* –, cuja base foi o tratado de mesmo título de Rufus de Éfeso, que se tornou *De melancholia* na versão latina, como já citado anteriormente; e Gerard de Cremona que, em Toledo, no século XII, traduziu, principalmente, a célebre enciclopédia médica de Avicena – *Kitāb al Qānūn* ou, em latim, *Cānon*.

Ishāq ibn ‘Imrān, depois de prestar uma homenagem a Rufus na introdução de seu livro, observou que o termo melancolia, como vinha sendo empregado, se referia à causa imediata do mal e não ao mal em si, que ele definiu como “um certo sentimento de abatimento e isolamento que se forma na alma em função de alguma coisa que os pacientes acreditam real, mas que não é, no entanto, senão irreal”³⁶. Definição que no Livro Primeiro ele reforça: “a melancolia, portanto, é a certeza errônea que vai sobrevir alguma coisa pouco afortunada.” E é possível se supor que se trata de uma “certeza errônea” em virtude do temor e da angústia em relação a

³⁵ Moral como um ramo da filosofia prática que analisa as condutas individuais, suas normas e regras e suas exceções.

³⁶ In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 296.

coisas que não acontecerão. Seria a melancolia, pois, uma doença da imaginação? Mas apesar da referência à crença em algo irreal como responsável pelo mal, segundo o médico árabe, são os vapores da bile negra, que sobem ao cérebro, que turvam o pensamento impedindo-o de “compreender o que estava habituado a compreender, mas também o que é necessário compreender”. E a bile negra se forma, em primeiro lugar, devido a uma má constituição física original, fria e seca ou quente e seca, que predispõe o corpo todo à enfermidade, ou apenas o cérebro tornando suas faculdades organizadoras (“virtutes ordinativae”) – imaginação, memória e razão – confusas e debilitadas; ou a bile negra pode ser oriunda de um excesso de alimentos e bebidas, ou de um desequilíbrio nas “coisas necessárias à vida”, como Galeno já apontara: movimento e repouso, sono e vigília, o vazio e a saciedade, a comida e a bebida, o ar e os acidentes da alma. A instabilidade promovida por esses fatores provocaria um aumento de bile negra em função da transformação dos humores que se tornariam saturados no corpo (adustão dos humores). Porém, se de um lado Ishāq ibn ‘Imrān seguiu os ensinamentos de Rufus e confirmou o sistema humoral, por outro, o acento dado, em suas reflexões, aos “acidentes da alma”, isto é, perturbações nas três faculdades organizadoras, enriqueceu e ampliou a análise da enfermidade melancólica: paixões e desejos da alma, trabalho e tensão do espírito conduzem ao mal. Em suas palavras:

A alma, portanto, tem suas próprias ações sujeitas a variações, como passar da raiva ao sossego, da tristeza à dor, e da mesma maneira do temor à audácia. São as ações da alma vital. Para a alma racional, há o excesso de pensamento, de raciocínio, de lembranças a reter, a busca atenta das coisas incompreensíveis, o receio, a esperança, a imaginação, os julgamentos realizados e os inacabados: tudo isso, se a alma trabalha muito profundamente e frequentemente, a faz fundir-se na melancolia.³⁷

Esta passagem nos lembra a inversão realizada por Rufus do *Problema* XXX,1: não mais a eminência intelectual era consequência da melancolia natural, mas a atividade da alma poderia ser geradora da enfermidade melancólica, pois, para Ishāq ibn ‘Imrān, “o corpo todo sofre destas afecções [insônia, emagrecimento, desordens gerais na sua fisiologia], já que o corpo segue necessariamente a alma”. Assim, embora a atenção de Ishāq ibn ‘Imrān, como de toda medicina árabe, estivesse voltada para o corpo, o que pode ser visto no desenvolvimento e aplicação

³⁷ Livro Primeiro. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 303.

de uma terapêutica cada vez mais diversa, seja alimentar, higiênica ou climática, seja medicamentosa, já que a farmacopéia se encontrava em pleno desenvolvimento, torna-se cada vez mais clara a ambigüidade da melancolia: uma doença da alma que afeta o corpo, ao mesmo tempo que uma doença do corpo sediada no cérebro ou nos hipocôndrios, de onde sobem os vapores sombrios para a cabeça, sede da alma.

Da mesma maneira procedeu Avicena que, em seu *Cânon*, dedicou cinco capítulos à melancolia, cuja definição muito se aproxima a de Ishâq ibn 'Imrân:

Chama-se melancolia uma mudança de opiniões e pensamentos indo contra o curso natural em direção à alteração, ao temor e à aflição, em função de uma compleição melancólica que torna o espírito [situado] no interior do cérebro temeroso ou entristecido e que lhe faz temer suas próprias trevas, assim como as trevas exteriores provocam tormento e temor.³⁸

A melancolia já não nomeia a bile negra, mas seus efeitos que, de acordo com o autor, poderiam ser: um julgamento errôneo, um temor sem causa, irascibilidade, desejo de solidão, vertigem, imaginação de coisas que não são reais, risos ou lágrimas em abundância, desejo de morte ou temor a ela, entre outros, pois “essas características são ilimitadas”, nas palavras do próprio autor, dependendo da localização da melancolia. E, de fato, Avicena elenca uma lista tão grande quanto diversa de possíveis manifestações da patologia atrabiliar de acordo com a localização (cérebro ou resto do corpo), com as formas de lesão (sem agente material, isto é, um desequilíbrio do temperamento, ou por intermédio de agente humoral) e as formas do agente (bile negra natural ou adusta, oriunda de qualquer um dos quatro humores – do sangue, da fleuma, da bile amarela ou da própria bile negra). Assim, se no cérebro, prevalecem a superabundância de pensamentos, uma inquietude ininterrupta, um olhar fixo em direção à terra ou a um objeto (imagem explorada pela iconografia posterior), insônia e até mesmo a cor dos cabelos, dos olhos e da pele; se no corpo, um apetite exagerado, e interessante, não só de alimentos, mas também sexual, dores em diversas partes do corpo, náusea, digestão difícil, ao mesmo tempo que dor da alma, uma intensa alegria que se torna uma profunda tristeza, risos abundantes que levam, em seguida, a choros copiosos. Como podemos perceber, a melancolia é multiforme em sua manifestação, como também o é em sua etiologia.

³⁸ Cap. 18 *De la mélancolie*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 343.

A partir dessa sistematização, Avicena indicou a terapêutica que, além dos purgativos e outros remédios, sangria, regimes alimentares, banhos e outras prescrições já em uso, foi enriquecida com indicações como “é necessário alegrar a alma e a encantar”³⁹. Porém, esse cuidado em pacificar e equilibrar o espírito foi muito discreto, pois, mantendo a tradição médica, Avicena lembrou que se alguns médicos acreditavam que a melancolia fosse produto do demônio, ao médico isso não importava, pois “se ela é produto do demônio, ela é então produzida de maneira a mudar a complexão em bile negra”⁴⁰ e caberia ao médico restabelecer o equilíbrio do corpo habitado pela *atrabile*. Assim também ele considerou a licantropia e a enfermidade amorosa que, se já tinham sido citadas pelos médicos bizantinos, agora ganham o estatuto “naturalizado” de patologia, às quais Avicena dedicou um capítulo específico. A primeira, ele definiu como uma espécie de melancolia, cujos sintomas característicos seriam: o indivíduo evita seus semelhantes, deseja se aproximar dos mortos, vaga pela noite, prefere a solidão e foge dos homens (como Belerofonte?), inquieto anda por todos os lugares sem saber para onde ir e, com isso, volta-se para si mesmo, em silêncio, com um abatimento e tristeza profundos. Entretanto, depois dessa descrição, Avicena encerrou dizendo que “a causa dessa doença é a bile adusta e a melancolia”⁴¹ e, assim, o tratamento deveria ser estritamente médico-farmacêutico. Tratamento também aplicado na enfermidade amorosa (posteriormente melancolia amorosa, erótica ou heróica) que, para ele, era como “uma perturbação melancólica semelhante a uma melancolia”. Essa formulação coloca claramente em paralelo a ontologia e analogia melancólicas. E, além disso, reintroduz o conflito entre médicos e filósofos: no ano de morte de Avicena, 1037-1038, Abu Sa’îd ibn Bahtîsû, autor de *Risâla fî t-tibb wa l-ahdât na-nafsânîya* (Sobre a cura das doenças da alma e do corpo)⁴², opondo-se à pretensão de um filósofo anônimo de que caberia ao moralista o tratamento do sofrimento amoroso, sustentou que uma patologia poderia ter início no espírito e afetar em seguida o corpo e, portanto, o médico estaria autorizado a nela intervir. É interessante notar que essa questão já estivera presente nas *Cartas Hipocráticas*, datadas

³⁹ Capítulo 20, *Du traitement*. In : Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 356.

⁴⁰ Capítulo 18, *De la mélancolie*. In : Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 349.

⁴¹ Capítulo 21, *al-chatrab* (De la rage lupine ou canine, ou lycanthropie). In : Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 360.

⁴² Cf. Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 341.

provavelmente do século I, que, mais que uma fábula médico-moral, como se avalia hoje, refletem o confronto do médico com o filósofo que se dá exatamente diante do tema da melancolia ou da loucura. Mas, para além da discussão de competências, parece que o próprio conceito de melancolia ultrapassa os limites estreitos da fisiologia corporal, o que discutiremos mais adiante.

Uma contribuição importante para esse debate encontramos nas reflexões de Averrões que considerava a medicina prática, isto é, a análise das particularidades, no máximo como arte, pois a verdadeira ciência seria a teoria geral da medicina, competência da filosofia. É dessa forma que ele compôs sua obra *Kitâb al-Kullîyât*, traduzida para o latim, em 1285, sob o título *Colliget*, na qual reuniu o essencial da medicina antiga em sete livros: anatomia, fisiologia, patologia, sinais, remédios, higiene e terapêutica. E é dessa maneira, também, que ele analisou as doenças da cabeça, em um dos capítulos do livro terceiro⁴³: as disfunções do cérebro, onde se localizam, segundo ele, as faculdades do espírito – imaginação na porção anterior, pensamento e razão na mediana, memória na parte posterior. Mas, para explicar a forma e a origem das afecções que atingem estas faculdades, Averrões se utilizou dos efeitos da bile negra. Para ele, essas afecções podem ocorrer de forma total ou separadamente, podem ter origem no próprio cérebro ou em partes contíguas a ele, sendo suas causas a compleição fria, que gera a apoplexia e a letargia, e a bile ou melancolia que, engendrando uma má compleição, as conduz a um mau funcionamento. Considerando que seu interesse estava nos princípios gerais da medicina e não nas particularidades de cada doença, poderíamos dizer, então, que a melancolia seria o princípio que rege as faculdades do espírito?

De qualquer maneira, ainda que essa teoria não fosse totalmente nova – como vimos anteriormente, Asclepiades já havia distinguido um transtorno melancólico da imaginação e outro do entendimento; Areteu associara a melancolia à imaginação; Ishāq ibn ‘Imrān apontara os transtornos das três “virtutes ordinativae”; e Posidonios, médico do século IV, relacionara as perturbações da imaginação, do entendimento e da memória com lesões das regiões anterior, média e posterior do cérebro, conforme nos relatou Aetius⁴⁴ –, foi a partir da formulação de Averrões que os delírios melancólicos, frenesi, furor ou mania e melancolia, foram

⁴³ Cf. fragmento deste capítulo In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 365-71.

⁴⁴ *Apud* KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 108.

considerados pela medicina da Idade Média cristã como transtornos das faculdades do espírito.

E qual a origem da má compleição? Para Averrões, é resultado de apostema ou da bile, natural ou adusta, que provocam perturbações no temperamento do cérebro, isto é, na sua qualidade. O calor, por exemplo, provoca alucinações, prostração e, muitas vezes, transtornos no pensamento e na memória, enquanto a compleição melancólica é acompanhada de “medo desprovido de causa, pensamentos funestos, tristeza e medo de coisas impossíveis [...] e esta impressão se produz na alma em função da compleição melancólica, que é negra”⁴⁵. Entretanto, se Averrões parecia estar de acordo com a tradição galênica, aqui ele introduziu uma oposição:

Mas sua negrura não está em causa, contrariamente ao que dizem os médicos: pois a cor não é a causa substancial da corrupção das faculdades da alma, mas esta causa é resultado de uma espécie de má compleição, como nas outras doenças. [...] aqueles que dizem que a alma é afetada pelo terror sob efeito do humor negro melancólico, como um homem é afetado pelo terror no escuro, não fazem senão poesia: é impossível que a alma seja afetada pelo negro, a menos que haja uma privação da visão racional [suficiente], pois a alma não vê no corpo no sentido onde se poderia dizer que ela experimenta o terror devido à cor negra.⁴⁶

Duas observações emergem: a sua desconfiança com relação à medicina prática, que “não fazem senão poesia”, e sua crítica à literalidade da analogia entre as idéias negras e a cor da atrabile, ou seja, a equivalência do real e do simbólico, mostrando, portanto, que a medicina não seria capaz de considerar o que está além do espaço físico.

Todavia, essa analogia não perdeu sua força. Bernard de Gordon, por exemplo, em sua obra *Lilium medicine*, um tratado de patologia de 1305, considerou o humor melancólico como causa do mal, “que infecta o cérebro perturbando os espíritos e obscurecendo a alma”⁴⁷. É verdade que como professor em Montpellier, principal centro da prática médica no Ocidente do século XIII, seu interesse estava voltado para a prática e, apoiado em Galeno e Avicena, Gordon, para explicar como se dá essa perturbação, combinou causa determinante – atrabile adusta – com

⁴⁵ In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 369.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Extrato do texto no qual o autor trata da melancolia In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 418-27.

causas “antecedentes”, isto é, coadjuvantes, mas de mesmo valor – tristeza, temor, inquietude e coisas semelhantes. Seguindo a tradição, apontou que a atrabile adusta se origina de qualquer um dos quatro humores naturais, em função da alimentação, de um desequilíbrio patológico ou de uma desordem na temperatura orgânica que pode produzir corrupção, obstrução ou perturbação do temperamento do cérebro. Clara e cuidadosamente, o autor apresentou os sinais especificando e distribuindo de acordo com cada um dos quatro humores dos quais procede a bile adusta, responsável pelo mal, e com o local onde a afecção tem início. E, ao indicar a terapêutica, baseada, simultaneamente, em purgativos, regimes alimentares e de higiene, bem como no uso da música e de todas as coisas que “alegram a alma”, e do afastamento de qualquer coisa, seja situação ou pessoas, “que provoquem dor ou ira”, Gordon confirmou a analogia já instituída anteriormente, tratando a alma – idéias negras – em termos do corpo – bile negra. Ou seja, a ambigüidade do modelo melancólico permanece.

Ambigüidade esta também presente na abordagem do médico e teólogo inglês Timothy Bright que, em 1586, em sua obra *Treatise of Melancholy*, diante “das diferentes maneiras de se entender o termo melancolia, e dos diversos sentidos atribuídos a este nome único”⁴⁸, acreditava ser necessária uma compreensão clara do tema a fim de poder auxiliar os doentes. Portanto, é como prático, médico do hospital São Bartolomeu de Londres, que ele escreveu. Mas, apesar de seu intento, no máximo, esclareceu a ambivalência da melancolia:

O humor ou a emoção são coisas diferentes: a melancolia varia em consequência conforme se trate de um ou outro. O humor, seja um suco nutritivo, seja um excremento inútil, eu não o defino senão como a parte do sangue naturalmente a mais grosseira, e designo por excremento sua superabundância. Se esta se putrefaz, se lhe atribui ainda o nome de uma coisa muito diferente de temperamento e de natureza: a bile negra. Quanto à paixão melancólica [emoções], é um extravio [aberração] da razão devido a um medo injustificado causado pelo humor melancólico.⁴⁹

Observamos que a definição de Bright é semelhante à de Rufus de Éfeso: um humor natural, parte constitutiva do sangue, e um humor corrompido, a atrabile, proveniente do calor excessivo que provoca “sobre o pensamento efeitos

⁴⁸ Capítulo Primeiro, *Des diverses sens qu'on donne au mot mélancolie*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 610.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 611.

espantosos que atormentam o coração, embotam os espíritos, transformam um rosto alegre em imagem de luto e fazem as pessoas afligidas perderem o gosto pela vida, aspiração suprema de todas as coisas na natureza”⁵⁰. Contudo, para explicar como a melancolia afeta o espírito, o autor recorreu à teologia, fazendo uma analogia entre a inspiração espiritual, enviada por Deus para que o corpo possa receber a alma, com o que os filósofos denominam “espírito vital”. Esse espírito vital é nutrido, de acordo com o autor, por meio dos alimentos, vegetais ou animais, que contém uma “substância corporal, mas igualmente uma substância espiritual, da qual todo alimento é mais ou menos dotado”, e como “sem esse espírito vital nenhuma criatura [porque criada por Deus] não poderia nos alimentar, esse é o vínculo que une nossa alma ao nosso corpo”⁵¹. O espírito vital é, pois, o elemento na natureza humana que faz a intermediação entre o corpo e a alma – “inspirada por Deus, natureza eterna e divina” –, o único meio, portanto, pelo qual o corpo pode afetar o espírito, porém, provocando uma insatisfação e não uma alteração em sua natureza, na medida em que a alma “é inacessível a qualquer mudança”. Essa insatisfação, Bright compara àquela que acontece quando um escritor hábil não tem um instrumento adequado para escrever (ele se refere a uma pena mal talhada): o talento não é nada diminuído por isso, apenas a arte pode perder uma bela produção. A analogia, como percebemos até aqui, permanece a única ferramenta capaz de explicar a melancolia.

Até o século XVII, nenhuma novidade em matéria médica foi aportada ao esquema humoral, ainda que muito se tenha escrito sobre o tema: André du Laurens (*Discours des maladies mélancoliques*, 1594) e Jourdain Guibelet (*Discours de l'humeur mélancolique*, 1603), na França; Andrés Velázquez (*De la melancholia*, 1585); Alfonso Ponce de Santa Cruz (*Dignotio et cura affectuum melancholicorum*, 1622), na Espanha; Ercole Sassonia (*De melancholia tractus*, 1620), entre tantos outros, não esquecendo do *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*, de Jaques Ferrand, publicado em 1610, obra na qual o autor tratou o amor como uma doença fisiológica, ligada às perturbações melancólicas, como já havia sido apontado anteriormente por Avicena, depois dos médicos

⁵⁰ Capítulo VIII, *Nature e causes de la bile aduste*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 618.

⁵¹ Capítulo IX, *Comment la mélancolie fait naître dans l'esprit de terribles passions*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 619-20.

bizantinos.⁵² Com a publicação, em 1628, de *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, do grande anatomista William Harvey, que confirmou a hipótese da dupla circulação sanguínea, a fisiologia galênica foi abalada principalmente no que se refere à formação e composição do sangue, responsável pela existência da atrabile, como se acreditava desde a Antiguidade. Porém, o maior golpe à doutrina humoral foi dado por Jan Baptist Van Helmont, médico que, em seu *Tratado dos Humores*⁵³, negou que o sangue fosse composto por quatro humores. Segundo Van Helmont, a partir da observação que no sangue havia uma substância esbranquiçada e gelatinosa e outra que era serosa e amarelada, os primeiros médicos as denominaram fleuma e bile amarela. Mas para fazer a correspondência com os quatro Elementos, “eles inventaram um quarto que podia ser comparado à terra, que eles nomearam melancolia, ou atrabile, um humor formado da bile amarela adusta.” Em seguida, o autor discutiu ponto por ponto a teoria galênica guiado por duas questões: “onde a bile adusta seria produzida?” e “como um humor de fogo se transformaria de verde e amargo para negro, ácido e terrestre sob a frieza de nossa vida?” Sua conclusão é de que “não há portanto um humor melancólico no corpo humano”.

Também o médico inglês Thomas Willis, que estudou principalmente a anatomia do sistema nervoso central e a circulação do sangue, negou a teoria humoral. No entanto, para explicar o temor e a tristeza, sintomas característicos da melancolia, o autor se referiu, em sua obra *De anima brutorum*, de 1676, a partículas salinas presentes no sangue que, por não serem inflamáveis, não “acendem” o suficiente para brilhar nem nos pulmões, nem no coração, nem nos vasos; essa falta de brilho dá origem à tristeza e ao temor. Além disso, definiu o delírio melancólico como consequência de uma desordem do cérebro e dos espíritos animais que aí se encontram, que se tornam “obscuros, opacos, tenebrosos, em vez de ser transparentes, sutis, luminosos; por isso a imagem das coisas que nos dão está como que coberta de sombra e trevas”⁵⁴. Essa desordem resulta de uma alteração

⁵² Cf. Hélène PRIGENT, *Mélancolie*, p. 70-1; Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 594-5.

⁵³ Uma das partes de sua obra mais ampla – *Ortus medicinae id est initia physica inaudita, progressus medicinae novus in morborum ultionem ad vitam logam* –, publicada em 1648, por seu filho, após sua morte ocorrida em 1644. Extrato do *Tratado* In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 700-12.

⁵⁴ *Apud* Jean STAROBINSKI, *Historia de la melancolía*, p. 46.

“ácida e corrosiva” dos espíritos animais que, então, atingem o cérebro e o sistema nervoso de forma irregular, e seus eflúvios, que estão em movimento contínuo, provocam uma agitação do pensamento alimentando, assim, os delírios. Dessa forma, para que se possa iluminar os espíritos animais, o autor propôs, como terapêutica, a música, o canto, a dança, lugares claros e agradáveis, e, quando a doença melancólica já provocara uma lesão orgânica, o médico recorria ao uso de sangria, de purgativos e da farmacopéia, como a tradição já prescrevera. Ou seja, as colocações de Willis em nada diferem da tradição: localização cerebral, espíritos animais e, no lugar do humor atrabile, substâncias salinas; a medicina continua tentando encontrar uma base natural que justifique a melancolia, ainda que a lesão orgânica, como ele apontou, seja posterior.

Apesar da negação de Van Helmont e de Willis, o autor do verbete “melancolia” da *Encyclopédie*, do século XVIII, o médico Ménuret de Chambeaud, depois de fazer uma síntese da patologia melancólica, reconheceu a validade da teoria humoral, porém enquanto transtorno fisiológico, pois rechaçou o obscurecimento da alma, revelando a dificuldade em se precisar o mecanismo pelo qual o humor negro produz idéias negras, ou seja, a dificuldade da explicação organicista:

Dos fatos citados acima, se poderia deduzir que a bile negra ou atrabile que os antigos acreditavam sobrecarregar os hipocôndrios, não é tão ridículo e imaginário como a maior parte dos modernos têm pensado; além dessas observações, se constata que os melancólicos expelem pelas fezes e vômitos matérias enegrecidas, espessas como o pez e que frequentemente as evacuações são salutares; [...] mas como e por qual mecanismo, uma semelhante sobrecarga no baixo ventre pode excitar o delírio, sintoma principal da melancolia, é o que se ignora. É suficiente ter o fato constatado, uma pesquisa ulterior é difícil, puramente teórica e de nenhuma importância; seria ridículo dizer, com alguns autores, que os espíritos animais, sendo infectados por este humor negro, são perturbados, perdendo sua nitidez e sua transparência, e, em consequência, a alma veja os objetos confusamente, como em um espelho embaçado ou através de uma água lamacenta.⁵⁵

Mais uma vez, a terapêutica sugerida ultrapassa os limites do corpo: “é necessário na cura da melancolia, para que o sucesso seja assegurado, começar por curar o espírito e em seguida atacar os vícios do corpo, quando se lhes

⁵⁵ Apud Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 754; Cf. para o verbete completo Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 685-91.

conhece”⁵⁶. Parece que o autor não tem certeza da possibilidade de identificação dos transtornos físicos causadores da patologia atrabiliar.

O golpe definitivo à teoria dos humores, no entanto, foi dado pelo “pai” da psiquiatria, Philippe Pinel: “deve-se lhes perdoar [os médicos da Antiguidade] as opiniões vulgares que a [melancolia] relacionam com a atrabile, e os diversos movimentos que lhe atribuem, já que o estado de infância no qual estava a anatomia não podia lhes permitir dar noções mais exatas”⁵⁷. Mas, se de um lado, ele rompeu com a tradição humoral galênica, por outro, sua posição nos remete a Areteu da Capadócia⁵⁸:

A característica própria da melancolia consiste em uma lesão das funções intelectuais e efetivas, isto é, o melancólico é como que possuído por uma idéia exclusiva ou uma série particular de idéias com uma paixão dominante, e mais ou menos extrema, como um estado habitual de espanto, de tristeza profunda, uma aversão ou um entusiasmo pela religião, um amor violento ou uma louca e irradiante alegria.⁵⁹

Nesse sentido, a primeira indicação terapêutica para a melancolia, de acordo com Pinel, consistiria em “fazer cessar o delírio exclusivo”, ou seja, destruir as idéias ilusórias que dominam o melancólico. E qual o método? O tratamento moral, isto é, mostrar ao doente que sua idéia é fantástica, apoiado no fato de que a faculdade da razão, na melancolia, normalmente não se encontra comprometida. Método este muito semelhante ao utilizado por Cícero e Sêneca, ou pelos Padres do deserto, como veremos mais adiante.

Se a melancolia na tradição hipocrático-galênica estava vinculada a uma alteração material definida – a bile negra presente no hipocôndrio, no sangue ou no cérebro –, com os avanços nos conhecimentos de anatomia, principalmente, do sistema nervoso, a partir do século XIX, houve uma mudança em sua sede: do baço ao cérebro, órgão a partir de então responsável pelo comportamento do indivíduo. Definitivamente, μέλας se separa de χολή. A melancolia é deixada aos moralistas e

⁵⁶ Apud Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 689.

⁵⁷ Artigo publicado, em 1816, na *Encyclopédie méthodique*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 693-713.

⁵⁸ Cf. p. 78.

⁵⁹ In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 696.

poetas por Etienne Esquirol⁶⁰ que a substituiu por *lypemanía* (monodelírio) para, em seguida, ser transformada em depressão nos manuais de psiquiatria, como o DSM IV, nos quais humor não mais significa sangue, fleuma, bile amarela ou negra, mas sim afeto. Hoje não são mais os vapores ou os espíritos animais corrompidos pela bile negra adusta que provocam perturbações nas regiões cerebrais da imaginação, razão ou memória, antes uma alteração nos neurotransmissores: noradrenalina, noraepinefrina, dopamina e serotonina, este último conhecido como “neurotransmissor da felicidade”. Mas, se os antidepressivos aumentam o tônus psíquico e melhoram o humor, em relação a ainda inexplicável melancolia eles nada podem.

II.2 A DOENÇA DA ALMA

Vimos que a marca fundamental da melancolia é a ambigüidade, cunhada já não só em seu próprio nome como também em sua definição primeira: μέλας e χολή; uma substância material, a bile negra, ao mesmo tempo que estados aflitivos da alma. A medicina antiga e medieval, buscando a diferenciação de seu campo de estudo e atuação, afirmava que a causa da patologia atrabiliar era física e, assim, desde o início, como ao longo dos séculos, sua preocupação foi localizar, distinguir, dosar a bile negra, explicar seu mecanismo de formação, identificando suas causas para, com isso, buscar medidas para extirpá-las ou, ao menos, minimizá-las, restabelecendo o equilíbrio do corpo e, assim, sua saúde. Mas, se a patologia atrabiliar implicava uma enfermidade física e, por isso, pedia um tratamento para os transtornos do corpo, como eliminar uma idéia fixa que tornava o espírito triste? E a localização no corpo – hipocôndrios ou cérebro – garantia a cura, isto é, era capaz de dissipar os sofrimentos da alma?

Uma ilustração dessa discussão encontramos nas *Cartas Hipocráticas* que, para além do confronto entre o médico e o filósofo, como citado anteriormente, apontam para a relação corpo e alma refletida exatamente no tema da melancolia ou da loucura, como se referiu Demócrito. Datado provavelmente do século I, ainda que

⁶⁰ Verbete no *Dictionnaire des sciences médicales*, de 1819. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 713-31.

tenha sido considerado, na Antiguidade, entre os escritos originais de Hipócrates⁶¹, o texto relata o encontro do renomado médico Hipócrates, que fora chamado pelos cidadãos de Abdera, com o filósofo Demócrito que, segundo eles, estava louco, pois permanecia acordado dia e noite, descuidado de si e dos outros, isolado, rindo por qualquer motivo, fossem alegrias ou tristezas, perdido em seus pensamentos. Diante dessa descrição, Hipócrates pensou que o filósofo não estaria louco, pois, provavelmente, seria devido à sua força e eminência de espírito que “tenha se afastado das pessoas e coisas, levando uma vida retirada, o que é próprio dos melancólicos que são taciturnos, solitários e desejosos de desertos, fugindo da conversação com amigos ou estranhos, [...] e não sem razão, pois só assim poderiam se dedicar à sabedoria”. Percebemos, aqui, uma alusão ao *Problema XXX, 1*, de Teofrasto. Além disso, Demócrito só poderia estar tomado de melancolia, pois seu riso era desmedido, indiscriminado frente a situações de alegria ou tristeza. Quando Hipócrates dele se aproximou, indagando sobre o que escrevia – pois o médico encontrou o filósofo escrevendo árdua e entusiasmamente –, Demócrito respondeu: “sobre a loucura [...] o que ela é, como ela advém aos homens e de que maneira se pode acalmá-la”. Demócrito dissecava animais buscando encontrar a natureza e a sede da bile negra, “pois ela é, como tu sabes, o que perturba o espírito dos homens”. Surpreso, Hipócrates comentou que o filósofo era feliz, pois desfrutava de uma tranqüilidade que não poderia ser compartilhada por todos, já que “o campo, a casa, os filhos, os deveres, as doenças, a morte, os escravos, o casamento e o resto nos ocupam todo o tempo”. Depois de uma grande gargalhada, Demócrito explicou a Hipócrates, que insistia em saber qual o motivo de seu riso: “tu atribuis a causa de meu riso aos bens e aos males; mas eu rio de um único objeto, o homem pleno de desvario”, elencando, em seguida, os comportamentos humanos tão díspares quanto contraditórios e concluindo que “de nascimento, o homem é doente: na infância, é inútil e precisa que o ajudem; crescendo, ele se torna presunçoso, insensato, sob a condução de seus mestres; em sua maturidade, ele é arrogante; no ocaso, ele é miserável e colhe os males que seu próprio desvario semeou.” E quando Hipócrates afirmou que ele não saberia melhor falar sobre as misérias dos mortais, mas que era necessário agir, ou seja, que o homem não deveria ficar ocioso

⁶¹ Cf. Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 522- 39. O texto recolhido por este autor consta de oito cartas, sendo que a melancolia aparece expressamente nas Cartas III e V, e a carta VIII relata o encontro de Hipócrates com Demócrito. Destas cartas retiramos as citações aqui apresentadas.

frente aos afazeres necessários que a vida impõe e caberia ao médico “purgar as doenças do corpo”, Demócrito, uma vez mais, apontou que a medicina não poderia curar o homem de sua própria natureza, pois, como ele mostrou a Hipócrates, não foi possível encontrar a bile negra, que “perturba o espírito dos homens”, no físico, isto é, na dimensão animal: “Você não vê que meu caminho é falso também, eu que busco a causa da loucura matando e dissecando animais? É no homem que é necessário buscá-la.”

A mesma sobreposição do discurso naturalista da enfermidade melancólica, imputando à bile negra os delírios do espírito, com o discurso moral, que aponta as perturbações da alma como resultado das idéias negras, foi feita pelos filósofos Cícero e Sêneca, romanos dos séculos I a.C e I da nossa era, respectivamente. Ainda que a preocupação de ambos não fosse o tema da melancolia diretamente, os inumeráveis sintomas elencados por eles nos remetem à patologia atrabiliar: em Cícero, a tristeza, o temor, o desejo, a cólera, enfim, a aflição de uma alma inquieta; em Sêneca, o tormento da instabilidade do humor – ora alegria desmesurada, ora tristeza profunda –, o desgosto, o desejo, a insatisfação que não permite repouso, o isolamento, em uma imagem, o “mal do mar”, a náusea provocada pelas flutuações de uma alma incerta, descontente, abandonada. Some-se a isso que para o estoicismo, doutrina filosófica em que ambos se apoiaram, a virtude, a sabedoria, só poderia se perder em duas situações: na embriaguez e na melancolia, e que o sábio, mesmo jamais sendo atingido pela loucura, poderia ser acometido de “imaginações estranhas [...] como consequência da melancolia ou do delírio”.⁶²

Para Cícero⁶³, as perturbações da alma não são devidas unicamente à bile negra e, neste sentido, apontou a inexatidão dos gregos ao se referirem à tristeza, ao temor, à cólera, ao desejo, à alegria desmesurada, como “doenças”: mais adequado seria o termo *perturbationes*, pois são “movimentos da alma que não obedecem a razão”. O termo *insania* é preferível para se referir ao que os gregos chamaram loucura, na medida em que se a saúde da alma, conforme os estóicos, está na tranqüilidade e constância, então uma alma perturbada está em um estado de não saúde – *insanitas* –, da mesma forma que não há saúde (*sanitas*) em um corpo doente. E como *dementia* é uma afecção da alma que consiste na falta de

⁶² Apud Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 47.

⁶³ *Tusculanes III*, extratos In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 50-8.

luz da inteligência (*mentis*), o autor concluiu que “a sabedoria é a saúde da alma, e a falta de sabedoria uma espécie de não saúde (*insanitas*) que é loucura (*insania*) e também demência”. Assim, devemos entender por sãos (*sanos*) aqueles cujo espírito não está perturbado por esses movimentos e, conseqüentemente, por *insanos* os que se encontram em estado contrário. Este estado difere, porém, do arrebatamento pelo desejo ou pela cólera que acontece quando “não se está mais em seu próprio poder”, o que ocorreu, por exemplo, a Ajax ou a Orestes. Por isso, segundo o filósofo romano, o termo latino *furor* seria mais adequado do que o grego μελαγχοάν (*melagcholân*), pois se trata, neste caso, de “uma completa cegueira do espírito”. Aqui vemos que a ênfase do autor está na ideia de μέλας, na escuridão, e não na substância atrabiliar que ele prefere não considerar. E completou: “ainda que este estado pareça mais grave que a *insania*, é, no entanto, o que pode se encontrar no sábio, enquanto que a *insania* não pode”. Percebemos, assim, que, para Cícero, loucos são todos os não sábios, isto é, aqueles que se deixam perturbar pelos movimentos da alma, como os cidadãos de Abdera que viram sua própria loucura em Demócrito. Isso não significa, contudo, que os sábios não sejam por eles atingidos, afinal, como diz ele, “não somos feitos de pedra”. Mas, é preciso verificar a verdade tanto do que nos parece ser um mal, quanto um bem. E é esta reflexão, que seria, segundo ele, impossível sem a filosofia, o remédio que pode curar a alma: a “consolação”. Esta consiste em mostrar que nada que acontece ao homem é inesperado, ainda que possa ser novo e, por isso, não se trata de eliminar o mal, mas de aliviar a dor, a tristeza que acomete o indivíduo, pois “nascemos sob uma lei tal que ninguém está isento do mal para sempre”. Por isso é necessário fazer com que o indivíduo compreenda que sua dor não é o mal; que entenda o que é a condição humana; e que é “pouco razoável e vão estar agoniado por uma dor, que não pode servir a nada”. De acordo com o autor, a dor da alma é “a opinião de um mal presente, acompanhada da ideia de ser obrigado a acolher a dor” e, assim, o trabalho do consolador é “provar ao homem aflito que sua aflição vem de seu próprio julgamento”. Essas considerações de Cícero nos remetem tanto à relação estabelecida por Areteu da Capadócia entre a imaginação e a melancolia⁶⁴, quanto ao método empregado por Pinel, no século XIX.

⁶⁴ Cf. p. 78.

Por seu lado, o texto de Sêneca⁶⁵ é ele mesmo um exemplo da terapêutica empregada pelo filósofo para curar a “afecção da alma”. Procurado por Serenius, que lhe pede um remédio capaz de deter as flutuações que o agitam, Sêneca responde com uma análise dessa doença que inquieta o espírito com perturbações da imaginação, tal qual em um estado febril, que ele denominou *taedium vitae*, em substituição ao termo melancolia. Para ele, o “mal do mar”, a náusea oriunda da instabilidade da alma, da agitação perpétua se manifesta por meio de “inumeráveis sintomas, mas eles têm um único efeito, é o descontentamento de si”. Não mais um agente externo, uma substância concreta, seja a bile adusta oriunda dos alimentos ou do desequilíbrio da temperatura corpórea, seria responsável pelas paixões da alma. Para Sêneca,

[...] o mal que nos acomete não vem de alguma parte, mas de nós mesmos que não temos força para suportar nada: dor, prazer, esforço, nós mesmos, todas as coisas do mundo nos são um fardo. Há pessoas que chegam ao suicídio: como suas perpétuas mudanças lhes fazem voltar indefinidamente ao mesmo círculo, sem qualquer novidade, são tomados por um desgosto pela vida e sentem aumentar em si o grito dos corações que corrompe o gozo: O quê! Sempre a mesma coisa?⁶⁶

E como se livrar deste desgosto de si, destas paixões que asfixiam, deste turbilhão de uma alma que em nada se fixa? De acordo com Sêneca, é necessário combinar repouso e ação, solidão e conversação, não se deter por muito tempo na busca de um determinado fim, variar entre trabalho e diversão, não esquecer dos cuidados com o corpo sem, contudo, neles se exceder, em resumo, buscar a tranqüilidade da alma. Mas, não se entenda com isso encontrar uma boa medida, um grau médio das paixões, pois seria o mesmo que dizer: sejamos moderadamente loucos ou moderadamente doentes, disse Sêneca. O diálogo, a reflexão, deve conduzir à supressão das paixões, pois elas são como os vícios, “que chamamos doenças, como a avareza, a crueldade, o orgulho desenfreado”⁶⁷.

O domínio incerto da melancolia – doença do corpo que afeta a alma; paixões da alma que perturbam o corpo – não só possibilitou as reflexões filosóficas, mas favoreceu a aproximação de uma outra esfera: a religiosa. Os efeitos da bile negra

⁶⁵ *De la tranquillité de l'âme I*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 58-61. *De la tranquillité de l'âme II – V*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 541-8.

⁶⁶ *De la tranquillité de l'âme II – V*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 543-4.

⁶⁷ *Carta a Lucilius*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 550.

ou das idéias negras também foram experimentados pelos anacoretas, só que agora como resultado da acédia. Evágrio Pôntico, no século IV, descreveu claramente como esse mal afeta as faculdades da alma:

O demônio da acédia, que é chamado também “o demônio do meio-dia”, é o mais pesado de todos; [...] Primeiro ele faz com que o sol pareça lento ao se mover, ou imóvel, e que o dia pareça ter cinquenta horas. Em seguida, ele força [o monge] a ter os olhos continuamente fixos nas janelas, saltando fora de sua cela [...] Em outro, ele inspira a aversão pelo lugar onde está, por seu estado de vida, pelo trabalho manual [...] Ele induz então a desejar outros lugares, onde ele [o monge] poderá encontrar facilmente o que precisa, e exercer um ofício menos penoso.⁶⁸

Originalmente, o termo ακηδία (acédia) aparece na literatura pagã significando negligência, indiferença, abandono dos mortos sem sepultura, recusa de si e do outro. Mas, é encontrado também na Septuaginta, em particular nos Salmos e em Isaías, designando tristeza, abatimento.⁶⁹ Contudo, é a partir do século III, com Orígenes e, especialmente, com a *Vida de Santo Antão*, de Atanásio, que o termo foi introduzido no vocabulário cristão para indicar um dos efeitos gerados na alma pela aparição dos demônios e, com Evágrio, a acédia passou a ser considerada a mais temível das tentações.⁷⁰ Em seu *Tratado Prático*, é identificada como o “demônio do meio dia” e está na sexta posição da lista dos oito *logismoi*, isto é, maus pensamentos genéricos ou vícios que originaram os pecados capitais: gula, luxúria, avareza, tristeza, cólera, acédia, glória vã e orgulho. Vícios estes que são suscitados pelos demônios a partir das esferas irascível e concupiscível que formam, com a racional, as três faculdades da alma. O *Tratado* consiste, portanto, em detalhar esses maus pensamentos para que o monge seja capaz de identificá-los e erradicá-los, apacando, assim, as paixões da alma.

É interessante notar que Evágrio diferencia a tristeza da acédia. A primeira é uma paixão superficial, isto é, de origem concupiscível – frustração dos desejos – ou irascível – da cólera de se estar frustrado –, enquanto a acédia, “companheira da tristeza”, ainda que sua origem seja a mesma, nela a irascibilidade e a concupiscência se combinam: desgosto do que é e desejo do que não é, simultaneamente e por longo tempo. Assim, diferente da tristeza que se limita a uma

⁶⁸ Apud Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 780. Cf. também extratos do *Tratado Prático* de Evágrio In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 201-5.

⁶⁹ Cf. Hélène PRIGENT, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, p. 22-3.

⁷⁰ Cf. Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 202.

crise e é passível de ser consolada, a acédia é a paixão das paixões, nenhuma outra vem depois dela, “primeiro porque ela dura, e depois porque ela contém em si quase todos os pensamentos”⁷¹. E, de fato, enquanto cada um dos vícios está ligado a um objeto definido – a gula à comida, a luxúria à mulher, as honras ao orgulho, etc. – à acédia há uma indeterminação ao mesmo tempo que uma infinidade de objetos.

Saindo dos desertos, a acédia penetrou nos monastérios a partir do século V quando o monge italiano João Cassiano, em suas obras *Instituições cenobíticas* (De Institutis conoebiorum) e *Conferências*, utilizando-se dos ensinamentos dos Padres do deserto, com os quais conviveu durante quinze anos, descreveu e organizou a vida monástica. Como Sêneca, que substituiu melancolia por *taedium vitae*, ele preferiu *taedium cordis* à acédia, uma espécie de tristeza superlativa que consome a alma como uma febre cotidiana, em horas fixas, provocando um horror pelo lugar em que se encontra, desgosto pela cela, desprezo pelos companheiros, uma inação, uma inquietação sem conseguir repouso, um desejo de procurar outros lugares, os olhos acompanhando o movimento lento do sol. “Uma confusão mental sem razão se apropria dele [do monge] e afoga seu espírito em espessas trevas. Cessa a vida espiritual, restando a esterilidade, o vazio!”⁷² Mas, ao mesmo tempo que considerou a acédia como um vício, Cassiano se referiu a ela várias vezes como “doença”, como quando disse, por exemplo que se “deve expulsar propriamente essa doença, da mesma forma que as outras, dos recônditos da alma”⁷³ ou quando se refere ao Apóstolo Paulo como médico espiritual que indicava “medicamentos salutareis [contra] esta doença [acédia]”.

Se Cassiano, seguindo Evágrio, manteve a lista dos oito vícios e a acédia na sexta posição, diferenciando-a de tristeza, Gregório Magno, no século VI, agregou os efeitos de uma a outra, suprimindo a acédia da lista.⁷⁴ Por outro lado, ao descrever os “sintomas desta doença”, Cassiano apontou que “a preguiça cega o espírito”⁷⁵, o que talvez tenha contribuído para a redução da acédia à preguiça. Essa ideia penetrou facilmente os meios laicos, ao longo da Idade Média: se para

⁷¹ De acordo com um salmo da tradição oriental. *Apud* Hélène PRIGENT, *Mélancolie*, p. 28.

⁷² In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 214.

⁷³ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁴ A lista foi fixada em sete vícios por Pierre Lombard, no século XII, enquanto a expressão “pecados capitais” é posterior a 1270. Cf. Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 778.

⁷⁵ In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 216.

combater a acédia o monge deveria se entregar à oração e ao trabalho manual, como advertira Cassiano, seguindo os ensinamentos do Apóstolo Paulo⁷⁶, ao homem comum caberia o trabalho, pois da mesma maneira que a acédia ataca o monge que não busca o bem divino, ela atinge o homem ocioso. E é interessante que Cassiano descreva “aqueles que se deixam vencer pela acédia” como “largados em sua cela, inertes” ou, quando fora dela, como andarilhos, “instáveis e vagabundos”. Imagens estas que aparecem na iconografia da Idade Média.

Ainda que não encontremos nenhuma referência à bile negra em Evágrio ou Cassiano, não se pode negar a semelhança entre a melancolia e acédia. Semelhança já percebida por São Jerônimo que, no século IV, advertiu:

Os monges, com a umidade de suas celas, seus jejuns prolongados, o desgosto da solidão, uma leitura prolongada, o ruído que ressoa em seus ouvidos dia e noite, que são acometidos de melancolia, eles têm necessidade dos remédios de Hipócrates, mais que de nossos conselhos.⁷⁷

Como diferenciar a doença do corpo da enfermidade da alma? Claro está que não se poderia confundir a espiritualidade dos Padres com a materialidade dos médicos, mas se a acédia designava o maior dos pecados, a melancolia era a mais devastadora das doenças. A analogia é tão marcante que São Tomás de Aquino, no século XIII, em sua *Suma Teológica*, indagou se a acédia seria ou não um pecado, pois se trata “de uma tristeza tão opressiva que produz no espírito do homem uma depressão tal que ele não deseja mais nada, da mesma forma que as coisas que, corroídas pelo ácido, se tornam frias: por isso a acédia produz o desgosto pela ação”⁷⁸. Esta menção ao ácido nos lembra, inevitavelmente, a descrição que deu Galeno à bile negra: “como um ácido, [...] corrói a terra, incha, fermenta, faz nascer bolhas como aquelas que se elevam em um pote em ebulição”⁷⁹.

Ao longo da Idade Média, embora pecado e doença sejam distintos, os “sintomas” teológicos confundem-se com os médicos: o desgosto do acedioso é o mesmo do melancólico; igual sentimento de dissolução, de vazio, de abandono;

⁷⁶ Livro X, Capítulo VII, Testemunhos do Apóstolo contra o espírito da acédia. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 217-21.

⁷⁷ *Apud* Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 778.

⁷⁸ *Apud* Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 33.

⁷⁹ Des lieux affectés. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 830-7.

mesma busca de reclusão no silêncio ou de uma conversação sem medida; igual inquietação. Semelhança que levou David de Augsburg, no século XII, a designar os homens que se corroem de “negros vapores” como presas ideais da acédia.⁸⁰ Ou como os padres que, a partir do século XIII, identificavam como “acediosos em potencial” os cristãos “secos e terrosos”, elaborando, assim, uma fisiognomia do pecado, colocando em paralelo o vício e a compleição física resultante da bile negra.

Lembremos que uma fisiognomia e uma caracteriologia melancólicas já aparecem no *Corpus hipocraticum* que, enriquecidas com as discussões de Teofrasto e, posteriormente, de Rufus e Galeno, originaram o sistema de temperamentos sintetizados, provavelmente pela primeira vez, em um tratado grego de autor anônimo, intitulado *Da constituição do Universo e do Homem*, escrito ao redor do século II ou III, no qual se lê: “aqueles que são governados pela bile negra são indolentes, tímidos, sofredores, e no que concerne a seus corpos, eles têm a tez morena e o cabelo negro”⁸¹. Mas o texto que será referência por toda a Idade Média e que traz a descrição dos temperamentos associados aos humores é a *Carta a Pentadius*⁸², escrito pelo médico, poeta e jurista Vindicianus, no século IV, no qual o autor observou que “a bile negra lhes faz velhacos, irascíveis, avaros, temerosos, tristes, sonolentos, invejosos, frequentemente atingidos de arranhaduras negras nos pés”. Arranhaduras estas indicando a licantropia que, como já apontamos anteriormente, fazia com que suas vítimas vagassem solitárias pelos campos. Interessante é que Vindicianus opôs claramente o temperamento melancólico ao sanguíneo: “condescendente, simples, natural, moderado, sedutor, *euchymos*, isto é, cheio de encanto”. Esse sistema influenciou diretamente Isidoro de Sevilha que, no século VII, associou o termo *sanguis* a *suavis*, relacionando-o à suavidade do temperamento sanguíneo, e encontrou na palavra μέλας a etimologia do termo latino *malus*, mal, doença, ou seja, uma conotação negativa.⁸³

A melancolia penetrou, assim, o campo de referências da acédia, como podemos observar nas reflexões do teólogo Hugues de Fouilloi. Preocupado com o ideal de perfeição monástico e como a ele chegar, o teólogo desenvolveu em sua

⁸⁰ Apud Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 33.

⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁸² In: Patrick DANDREY, *Anthologia de l'humeur noire*, p. 230-2.

⁸³ Cf. Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 36.

obra *De medicine animae*, do século XII, como o próprio título indica, uma reflexão médico-moral, com base no sistema dos temperamentos tanto de Vindicianus quanto de Isidoro, com o objetivo de apresentar as condições de saúde espiritual de uma alma em luta contra as forças do mal. Ele advertia que:

É necessário velar para que a doçura espiritual não seja perturbada pela amargura temporal, e se guardar em deixar a doçura carnal corromper a amargura resultante do pecado; da mesma forma é necessário tomar cuidado para que a tristeza saudável não seja perturbada pela ociosidade e apatia, e que o espírito não seja transtornado pelas coisas ilícitas.⁸⁴

À doçura espiritual, Hugues relacionou, como Isidoro, o temperamento sanguíneo, temperamento natural que estaria na origem, antes da Queda: “pelo sangue, tu conhecestes outrora a doçura do Amor”; enquanto a amargura resultante do pecado estaria associada à melancolia: “pela bile negra ou melancolia, tu conheces no presente uma aflição conforme teus pecados”. Ainda que o teólogo não tenha mencionado o termo acédia, a analogia entre esta e a melancolia é expressa quando ele disse que “na bile negra [...] se pode entender uma tristeza tal como aquela que nos afeta por nossas más ações”, ou quando localizou a sede da bile negra e a dos pecados: “a bile negra governa a parte esquerda do corpo, porque ela está submetida aos vícios, que se situam do lado esquerdo [...] ela tem sua sede no baço”. Mas se a melancolia e acédia estavam associadas ao mal, ao diabo, enquanto aquele que suscita o pecado, o vício, também significavam, segundo o teólogo, uma possibilidade de salvação: “mas se pode dizer que há um outro tipo de tristeza, aquela do espírito atormentado pelo desejo de alcançar Deus”, possibilidade esta já apontada por Cassiano que, por sua vez seguiu Paulo⁸⁵. Hugues viu na melancolia figurar, simbolicamente, a condição dual do homem entre a consciência de sua miséria e a esperança de encontrar Deus. Essa distinção entre aquele que está aflito pelo afastamento de Deus e o pecador que Dele se distancia, voltando-se para o mundo, não seria semelhante àquela entre o sábio pagão da Antiguidade, que se entrega à meditação sobre os erros humanos, e o melancólico, cuja tristeza

⁸⁴ Fragmento do capítulo em que Hugues de Fouilloi trata da bile negra. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 375-80.

⁸⁵ Cassiano se apoiou na seguinte passagem de Paulo para mostrar a “única vantagem da tristeza”: “A tristeza, que é conforme Deus, opera um arrependimento salutar e durável, no lugar em que a tristeza do mundo opera a morte” (II Cor. 7,10). In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 211.

sem causa é o seu próprio mal? A bile negra toma o lugar do diabo e as idéias negras, aquele dos vícios.

A relação entre melancolia e acédia foi, assim, asseverada: ou o diabo convocado pela acédia suscita o humor melancólico, ou ele encontra o terreno preparado pela melancolia e inspira a acédia, ou, ainda, ele suscita o humor negro que torna o homem acedioso, como descreveu Hildegard von Bingen, contemporânea de Hugues de Fouilloi:

Quando Adão que conhecia o bem fez o mal comendo do fruto proibido, a melancolia surgiu nele sob o efeito desta contradição; já que esta não se encontra no homem, quer ele durma ou esteja em vigília, sem a intervenção do diabo: com efeito, a tristeza e o desespero vêm da melancolia que ocorreu a Adão como resultado de seu pecado. Porque, desde que ele transgrediu o preceito divino, a melancolia se coagulou em seu sangue, da mesma forma que a claridade desaparece quando se apaga a luz, restando apenas uma fumaça hedionda. Assim ocorreu a Adão: quando se apagou nele a luz, a melancolia se coagulou em seu sangue: tristeza e desespero nele se elevaram, pois o diabo, no momento da queda de Adão, insuflou-lhe a melancolia, o que torna o homem tíbio e incrédulo.⁸⁶

Acédia e melancolia, doença da alma e patologia atrabiliar se confundem nesta interpretação que Hildegard fez do texto do Gênesis: a acédia, enquanto falta, produz a melancolia, isto é, o pecado corrompe o sangue do homem, outrora puro, fazendo nele surgir o humor negro que provoca, na alma, a tristeza e o desespero. Mas, o diabo só alcança êxito porque encontra o terreno preparado pela melancolia: “a tentação do diabo, frequentemente, se une à melancolia, e ela torna o homem triste e desesperado”. Segundo a mística renana, o homem foi modificado, tanto em sua alma, quanto em seu corpo, após a transgressão de Adão do preceito divino: a pureza de seu sangue foi transformada em amargura, isto é, “o que agora é bile no homem brilhava nele como um cristal [...] e o que agora é melancolia brilhava nele como uma aurora”. Contudo, para Hildegard, a tristeza é provocada por uma “espécie de nuvem” que recobre o coração do homem como resultado da contração do coração, do fígado e de suas veias, contração esta realizada pela alma todas as vezes que ela experimenta, nela mesma ou no corpo, uma ferida. Observamos, em sua descrição, uma linguagem mista de elementos teológicos e médicos: “quando o homem vê, entende ou pensa alguma coisa que provoca sua tristeza, a nuvem de tristeza que invadiu seu coração faz nascer um vapor quente que coloca sua bile em

⁸⁶ Extratos do *Livro II* e *Livro III* de *Causae et curae* In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 385-401; e Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 560-9.

movimento, e assim a cólera nasce da amargura da bile e se eleva silenciosamente”. Lembramos, aqui, dos vapores da teoria de Galeno bem como da formação da bile adusta descrita pelos médicos. Entretanto, mesmo que a alma “afetada pelo desgosto de seu corpo” pareça adormecida, ela retoma suas forças e, em seguida, faz com que “o homem se encontre de alguma forma renovado, como se ele tivesse um novo caráter”. Assim, também em Hildegard, observamos o duplo aspecto da melancolia/acédia, pois, se de um lado, ela é resultado da fratura introduzida entre Deus e a criatura pela desobediência de Adão, por outro, ela tem um significado espiritual mais alto, na medida em que a tristeza e o temor podem despertar, no homem, a esperança de alcançar Deus.

A melancolia, seja como doença, seja como temperamento, passou a ser vista com suspeita, pois o melancólico, corrompido pelo humor ou fragilizado por sua disposição natural, seria presa fácil do demônio: a acédia fora assimilada pela melancolia. É interessante que Petrarca, no século XIV, em seu *De secreto conflictu curarum mearum*, uma espécie de confidência feita pelo poeta italiano a Santo Agostinho, utilizasse os dois termos como sinônimos na seguinte fala do bispo de Hipona: “Tu fostes atingido de uma terrível doença da alma, a melancolia, que os antigos chamavam *agritudo*, e que se chama agora *acidia*.”⁸⁷ Dessa forma, é compreensível por que os teólogos, durante a Idade Média, buscavam maneiras de erradicar a melancolia. Uma exceção foi Guilherme de Auvergne que, em sua obra *De universo*, escrita entre os anos 1231-36, colocou a melancolia mais na ótica de Deus que do diabo. Retomando autores como Rufus de Éfeso, Galeno, Teofrasto e as lições dos Padres do Deserto – João Crisóstomo, Evágrio e João Cassiano –, o teólogo apontou que “os melancólicos são próprios à iluminação”. Para ele, já que, como afirmara Rufus, os melancólicos possuem “a faculdade de imaginar o que vai se seguir”, que se transforma em capacidade de profetizar, como havia reconhecido alguns autores árabes, isso não implicaria que “a iluminação pelo fogo divino poderia beneficiar uma disposição natural inerente à compleição do sujeito?”⁸⁸ Assim, antes que Marsílio Ficino retomasse o *Problemata XXX,1*, de Teofrasto, para afirmar a característica de excepcionalidade dos melancólicos, Guilherme de Auvergne já discutira a compleição atrabiliar como favorável às iluminações divinas.

⁸⁷ In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 449.

⁸⁸ Extratos In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 404-10.

Todavia, na Idade Média, foram raros os autores que, como Guilherme de Auvergne, valorizaram o temperamento melancólico. A maioria das descrições, tanto nas obras teológicas e morais quanto nas obras vulgares e nos almanaques, que logo se difundiram, apresentavam os melancólicos de forma a não inspirar muita simpatia: embotado, misantropo, frio e seco como a terra, coração amargo, inconstante, alterna tristeza e riso⁸⁹, velhaco e avaro, sombrio e atormentado, solitário, inquieto, lento e “pesado”, enfim, traços que não mais se referem unicamente aos sintomas da doença da alma ou da patologia atrabiliar, mas definem agora um perfil característico. Perfil este que se confunde com aquele dos nascidos sob a influência de Saturno.

II.3 SATURNO, O PLANETA DA MELANCOLIA

Mais ou menos contemporaneamente à composição de *De medicinae animae* e *Causae et curae*, o teólogo, filósofo e poeta Alain de Lille escreveu *Anticlaudianus*, uma expressão poética de questões sobre filosofia natural, na qual encontramos um retrato de Saturno:

Seguindo seu curso, Prudência leva seus passos
Em direção aos deuses do alto, além de Júpiter
E seus pórticos. Nas moradas de Saturno, que se estendem mais ao longe
Ela penetra; tremendo do frio invernal e das escarchas do solstício,
Ela se assombra como o frio intumesce o calor do verão.
Ali o inverno ferve, o verão esfria, e o grande calor
Se congela; o esplendor divaga, a chama se amorna.
As trevas ali brilham, a luz escurece; e aí,
Se faz noite na claridade, se faz dia na noite;
Aí Saturno percorre o espaço, com um passo
Avarento, avançando pesadamente, se atrasando com tempo.
Suas escarchas saqueiam as alegrias da primavera;
Ele rouba do prado seus adereços e das flores seu esplendor;
Seu calor é gelado, ferve sua frieza; ele transborda
Secura, brilha obscuro, envelhece jovem.
E sem que sua voz degenera nem se afaste do canto,
A seus companheiros ele supera os ditos, em uma viril harmonia
Que o canto não atenua e que torna saborosa
A doçura de sua voz.
Sofrimento e dor reinam aqui: lágrimas, discórdia, terror,
Tristeza e angústia, dor e danos.⁹⁰

⁸⁹ Hugues de Fouilloi, seguindo Plínio o Velho, apontara que o baço é a sede da bile negra, mas também do riso. “Eu penso que é muito lógico que os melancólicos tanto riam quanto chorem”. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l’humeur noire*, p. 377.

⁹⁰ *Poursuivant sa course, Prudence porte ses pas / vers les dieux d'en haut, par-delà Jupiter / et ses portiques. Dans les demeures de Saturne, qui s'étirent plus au long, / elle pénètre; tremblant du froid*

A linguagem antitética utilizada pelo autor, intencionalmente ou não, reflete as contradições próprias à ideia de Saturno desde sua origem na Antiguidade. Percorrendo a análise minuciosamente realizada por Klibansky, Panofsky e Saxl, na obra que se tornou referência ao tema – *Saturno y la melancolía* –, podemos perceber que contribuíram para a formação dessa ideia elementos mitológicos, astronômicos e astrológicos. O conhecimento dos planetas como corpos celestes foi transmitido aos gregos pelos babilônios que os consideravam como deuses do destino. Assim, ao lado de Mercúrio, Vênus, Marte e Júpiter, Saturno foi por eles associado ao deus Ninib, ou Ninurta, representante noturno do Sol e, por isso considerado o mais poderoso dos cinco planetas. De acordo com Epígenes de Bizâncio, astrônomo grego que viveu ao redor do ano 200 a.C. e dizia ter estudado na Caldeia, onde se originou a astrologia, Saturno tinha grande influência sobre os movimentos dos outros corpos celestes, daí, talvez, a relação Ninurta/Saturno como “segundo Sol”.⁹¹ É interessante observarmos que Ninurta era o deus da agricultura, que curava as enfermidades bem como afugentava os demônios, ao mesmo tempo que deus do Vento Sul, aquele que venceu o dragão Zu, resgatando as Tábuas do destino que este tinha roubado do deus Enlil, tornando-se, assim, o guardião das Tábuas e, posteriormente, do próprio destino, poder que lhe foi outorgado pelos deuses em reconhecimento à sua coragem e êxito.⁹² É possível, assim, compreendermos que quando este conhecimento chegou aos gregos, estes só poderiam relacioná-lo a Kronos, o mais contraditório e ambivalente dos deuses. Já na *Ilíada* de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo, o caráter dual de Kronos aparece claramente: pai dos três senhores do mundo – Zeus, Posidon e Hades –, deus da agricultura, senhor da Idade de Ouro, na qual imperava a abundância, deus da edificação das cidades, ao mesmo tempo que destronado e castrado por seu filho

*hivernal et des frimas du solstice, / elle s'étonne que le froid engourdisse la chaleur de l'été. / Là l'hiver est bouillant, l'été froid, et la grande chaleur / se glace; la splendeur extravagante, la flamme s'attéduit. / Les ténèbres ici brillent, la lumière s'enténèbre; et là, / il fait nuit dans la clarté, il fait jour dans la nuit; / là Saturne parcourt l'espace, d'un pas / avaricieux, s'avancant lourdement, s'attardant à loisir. / Ses frimas mettent à sac les joies du printemps; / il vole aux prés leur parure et aux fleurs leur éclat; / sa chaleur est gelée, brûlant sa froidure; il déborde / de sécheresse, brille obscur, vieillit jeune. / Et sans que sa voix dégénère ni ne s'écarte du chant, / des ses compagnons il surpasse les dires, en une adulte harmonie / que le chant n'émousse pas et que rend savoureuse / la douceur de sa voix. / Souffrance et plainte règnent ici: larmes, discorde, terreur, / tristesse et pâleur, douleur et mauvais coups. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 570. (tradução livre)*

⁹¹ Cf. <http://www.mallorcaweb.net/masm/mitsat.htm>.

⁹² Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ninurta>.

Zeus, com a mesma foice que o fizera com seu pai Urano, Kronos habitava, triste e solitário, os confins da terra e os abismos do mar, era o senhor do submundo e, mais tarde, deus da morte e dos mortos; de um lado, pai dos deuses e dos homens, de outro, devorador de tudo, como Cronos, deus que devora o Tempo, a quem também foi associado, como aparece nos textos dos estóicos Cleantes, Crisipo e Cícero.⁹³ Seguiu-se, então, a fusão de Kronos ao deus romano Saturno, o que acentuou as contradições, pois embora este fosse, em princípio, benigno, deus dos campos, das colheitas e da fertilidade, cujo reinado foi cheio de abundância e paz, sua soberania foi exercida, no entanto, a partir de seu refúgio em Lácio, de onde ensinou a agricultura aos homens.

Ao lado da identificação mítica Saturno-Kronos, as qualidades físicas do planeta foram combinadas às suas propriedades astrológicas. A mais antiga expressão conhecida neste sentido é a obra *Astronómicon* de Manílio⁹⁴, um poema escrito por volta do ano 10, no qual o autor retratou Saturno como um senhor celeste de caráter sombrio, destronado e expulso do céu, exercendo seus poderes “no pólo oposto do eixo do mundo”, de onde regia os fundamentos do universo e, da mesma maneira que seu destino mítico fora determinado por sua paternidade, passou a ter, enquanto potência planetária, poder sobre os destinos dos pais e dos homens velhos. Disse Manílio:

Mas, na parte onde o céu, no pólo oposto, embaixo, se assenta, a ocupar as fundações, a qual observa, acima, o outro lado do orbe, e que jaz sob o meio da noite, Saturno exerce, ali, as suas influências, despojado ele mesmo, outrora, do império do céu e do trono dos deuses, e como pai que é, exerce o seu poder sobre os destinos dos pais e sobre a fortuna dos velhos. O nome que a Grécia lhe pôs, Demônio, indica poderes dignos do nome.⁹⁵

Todavia, foi Vettius Valens, astrólogo do século II, que, em sua obra *Anthologiarum libri novem*⁹⁶, descreveu detalhadamente a natureza e influência dos

⁹³ Cf. KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 149.

⁹⁴ Há uma versão espanhola: Marco de MANÍLIO, *Astrología*. Madrid: Gredos, 1996.

⁹⁵ *At qua subsidit converso cardine mundus / fundamenta tenes adversum et supicit orbem / ac media sub nocte iacet, Saturnus in illa / partes suas agitat vires, deiecit et ipse / império quondam mundi solioque deorum, / et çater in patrios exercet numina casus / fortunamque senum; priva est tutela duorum, / [nascentum atque patrum, quae tali condita pars est] / asper erit templis titulus, quem Graecia fecit / daemonium, signatque suas pro nome vires. Apud KLIBANSKY, PANOFKY E SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 151, nota 49. (tradução livre)*

⁹⁶ Há uma versão francesa com comentários de Jöelle-Frédérique Bara: Vettius VALENS D'ANTIOCHE, *Anthologies Livre 1*. Leiden: Brill, 1989.

planetas, condensando, de forma mais plena, em sua caracterização astrológica, a concepção mítica aliada à visão astronômica, que serviu de base para o desenvolvimento posterior da astrologia. Assim, em sua exposição de Saturno aparecem as experiências vividas por Kronos, como o abandono de crianças, a orfandade, a viuvez, a malevolência; sua associação aos tristes, aos mendigos, aos maltratados, aos solitários, reflete sua prisão no Hades; os atributos de autoridade e de fama mostram sua posição original como senhor do mundo; sua relação com as lágrimas, com as enfermidades provocadas pelo frio e pela umidade, com a bexiga e com a morte por afogamento, baseiam-se na definição órfica e pitagórica de Kronos como deus marítimo e fluvial. Do Saturno romano, deus das colheitas, derivam as características de governo da agricultura, dos campos, da madeira, da pedra, e sua proteção aos viajantes se deve à fuga para Lácio. Por outro lado, de suas propriedades astronômicas e físicas derivaram determinadas naturezas e destinos: a lentidão da revolução do planeta conferia aos nascidos sob sua influência o caráter de indolência, bem como o tornava senhor do chumbo e gerador de contendas prolongadas; sua qualidade de frio provocava doenças e sua associação ao elemento terra lhe outorgava poder sobre as partes duras do corpo humano, tais como os ossos, os joelhos e as articulações em geral, estando relacionado, talvez por isso, ao reumatismo.⁹⁷ Podemos observar que na ideia astrológica de Saturno, desenvolvida por Valens, não mais ocorria uma equiparação como, por exemplo, assim como Kronos habitava triste e solitário os confins do mundo quando fora destronado, os filhos de Saturno são acometidos de solidão e tristeza; mas sim, como o reumatismo é causado pelo frio e a qualidade essencial de Saturno é o frio, então o reumatismo é próprio de Saturno. Esse sistema de analogia se apresentou como um terreno propício para a inclusão de outros campos do conhecimento que se desenvolviam no mesmo período: a fisiognomia e a caracteriologia⁹⁸.

Desde o *Corpus hipocraticum* e, sobretudo, de Teofrasto, havia uma preocupação com a estrutura física e mental do homem. E, da mesma forma que os tipos “naturais” que a ciência descreveu assemelhavam-se aos tipos planetários, as doenças provocadas pelos astros coincidiam com as ideias da medicina. Assim como os humoralistas utilizaram a fisiognomia e a caracteriologia para compor os

⁹⁷ Cf. KLIBANSKY, PANOFKY E SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 152-3.

⁹⁸ Cf. p. 104.

quatro temperamentos, como vimos anteriormente, a astrologia empregou o mesmo método para construir seus tipos planetários. Dessa forma, os “filhos de Saturno” foram adjetivados como mesquinhos, egoístas, avaros, cheios de preocupações, infelizes, abatidos, desanimados, ásperos, com olhar fugidio, chorosos, delirantes, preguiçosos, sonolentos, e, então, foram identificados aos melancólicos. Contudo, uma conexão entre Saturno e a melancolia enquanto enfermidade ou como temperamento só foi estabelecida na Idade Média, pois o sistema dos quatro temperamentos, como já apontado, só alcançou uma forma estável no século IV. Além disso, a astrologia caiu, por algum tempo, no esquecimento e só voltou ao ocidente medieval graças às traduções latinas das obras dos astrólogos árabes que, como acontecera com os escritos médicos, recopilaram e interpretaram as obras gregas da Antiguidade. Mesmo assim, encontramos em Valens e seus sucessores, alguma relação entre Saturno e a bile negra, ainda que não de forma definida e constante. Para Valens, Saturno governava o baço; Julius Firmicus Maternus (século IV) afirmou que uma determinada localização de Saturno no firmamento, com a Lua em conjunção com Marte, gerava insanos e melancólicos; e, segundo o astrólogo Doroteo de Sidone (aproximadamente, do final do século I), a conjunção entre o frio Saturno com o quente Marte ativaria a bile negra.⁹⁹

Se, por um lado, a maioria dos autores retratava Saturno de forma negativa e suas influências geralmente como desfavoráveis, por outro, estes mesmos autores afirmaram que o planeta poderia também produzir grande fama, como apontou Valens, ou gerar “na quinta casa, reis, estadistas e fundadores de cidades [...] na nona casa, até famosos magos e filósofos, assim como excelentes adivinhos e astrólogos, que sempre profetizam corretamente, cujas palavras possuem, por assim dizer, autoridade divina”¹⁰⁰, como afirmou Firmicus. Lembremos que essas características aparecem nos mitos de Kronos, como apontara Hesíodo, como também do Saturno romano. Porém, as qualidades puramente mentais, como a capacidade para a reflexão filosófica profunda, para a profecia e para o sacerdócio, não tinham fundamentos nem na mitologia, nem na astronomia, nem na astrofísica. Como observam Klibansky, Panofsky e Saxl, elas derivaram do neoplatonismo que, na busca de uma unidade metafísica que desse sentido à existência física, utilizaram

⁹⁹ Cf. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 156-8.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 160, nota 78.

os mesmos dados míticos e científicos que a astrologia. E na medida em que, no sistema neoplatônico, os corpos celestes simbolizavam os diversos graus da estrutura do Todo, bem como representavam os princípios cosmológicos através dos quais se davam as emanções do Uno até o mundo material, nenhuma influência planetária poderia ser negativa. Somado a isso, Saturno fora considerado já pelos babilônios como o planeta mais importante, o “segundo Sol”, o pai de todos os planetas, ocupando o lugar mais alto no céu. E tendo por base o princípio de Platão de que o gerador tem precedência sobre o gerado, bem como o de Aristóteles de que quanto mais elevada a posição no espaço, maior o valor metafísico, Kronos, o pai dos deuses, passou a simbolizar o intelecto – Noûζ – e, assim, Saturno adquiriu o poder do pensamento mais puro e elevado. Aquele que gerava os indolentes, os vulgares, os malevolentes, ao mesmo tempo passou a ser adorado como o planeta da contemplação mais elevada, o planeta dos anacoretas e dos filósofos.¹⁰¹

Foi sobre essa ideia de contrastes que a analogia de Saturno com a melancolia se fundamentou. Mas não só porque as qualidades de frio e seco se aplicavam ao planeta e à bile negra, ou em função da tristeza e da solidão compartilhada entre o melancólico e o saturnino; sobretudo porque da mesma forma que a melancolia, Saturno, o “demônio dos contrários”, ou “Astro de Némesis”¹⁰², como o denominavam os gregos, dotava a alma tanto de lentidão e inépcia quanto de capacidade reflexiva e contemplativa; como a melancolia, Saturno poderia provocar em quem estivesse sob sua influência tanto a tristeza profunda quanto o desespero; como a melancolia, Saturno era gerador de genialidade e de loucura.

Todavia, foram essas mesmas características contraditórias de Saturno que serviram de armas para a guerra travada pelos Padres da Igreja contra a ideia de predestinação da astrologia e contra a fé nos deuses pagãos. Santo Agostinho comentou a respeito:

Eu realmente não sei o que fazer com uma gente que, tentando interpretar os deuses e efígies de seus deuses em melhor sentido, reconhecem que seu deus maior, pai de todos os demais, é o Tempo. Pois, que outra coisa dão a entender

¹⁰¹ Cf. KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 163-7.

¹⁰² É interessante lembrar que Némesis, a deusa grega filha da noite (Nix), também chamada de *inevitável*, figurava a justiça divina e tinha como função essencial o restabelecimento do equilíbrio quando ocorria algum excesso – *hybris*. Cf. Junito de Souza BRANDÃO, *Mitologia grega*, p. 112-3 e 232, v. I.

senão que todos seus deuses são temporais, posto que fazem seu pai o próprio Tempo?¹⁰³

Mas, embora tenham se ocupado em mostrar o equívoco dessas crenças, foi um teólogo, contemporâneo de Santo Agostinho, quem abriu caminho para uma aproximação do cristianismo à especulação cosmológica: Santo Ambrosio, que relacionou o sistema cósmico aos dons do Espírito Santo, ainda que sem qualquer vínculo com a astrologia. Esse ponto de vista foi retomado por Alexander Neckam, *scholar* inglês do século XII, que deu um tratamento astrológico à doutrina de Ambrosio. Se a lista dos sete dons em Isaías começava com a sabedoria e terminava com o temor de Deus, para Neckam, então, a sabedoria só poderia ser atribuída a Saturno, pois como o planeta “demora um tempo considerável em completar sua revolução, assim a sabedoria gera de si mesma maturidade”¹⁰⁴. Essa opinião foi compartilhada por Bertoldo de Ratisbona, no século XIII, que havia comparado os planetas não aos sete dons, mas às virtudes, tendo atribuído a “continuidade” a Saturno. Na mesma linha, para Santo Tomás de Aquino, Saturno, como o planeta mais alto, outorgava também o dom mais alto – a estabilidade da existência; e em um sermão atribuído a Meister Eckhart, o planeta é visto como purificador: “de modo que no céu da alma, Saturno é um limpador que dá pureza angélica e produz uma visão da divindade”.¹⁰⁵ De maneira semelhante, para o teólogo Guilherme de Auvergne, para quem a compleição melancólica favorecia a iluminação divina, como já fora comentado¹⁰⁶, Saturno teria como objetivo “iluminar e guiar a ‘virtus intellectiva’ e conduzi-la ao conhecimento do reto e útil, às vezes até à luz da profecia”¹⁰⁷.

Se o combate da Igreja dos primeiros séculos fez com que a astrologia ficasse reduzida a apenas um tema de discussões teóricas, a partir das traduções das obras árabes, o ocidente medieval não só conheceu a doutrina astrológica da Antiguidade, como também a conexão entre os humores e Saturno, Marte, Júpiter e Lua traçada pelo astrólogo árabe Alcabitius, que viveu no século X. Embora já se

¹⁰³ *Apud* KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 171.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁵ *Apud* Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 42.

¹⁰⁶ Cf. p. 107.

¹⁰⁷ *Apud* KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 176.

encontrasse em alguns autores do século IX, como Abū Ma'shār (†885), em seu *Introductorium maius*, vertido para o latim por João de Sevilha no século XII, Alcabitius deu uma ordenação mais sistemática para os efeitos produzidos pelos planetas. Na exposição do autor, percebemos a dualidade, a ambigüidade e as contradições das características de Saturno e de seus efeitos: seco, o planeta também é úmido; rege a retidão e a traição; os ofícios respeitáveis e os vulgares; a riqueza e a pobreza; os piedosos e os demônios; em suas palavras:

É mal, masculino, durante o dia é frio e seco, melancólico, [...] rege os pais, a velhice [...] a sinceridade na fala e no amor, o guardar um segredo, o silêncio, o entendimento e a faculdade de distinguir; rege as coisas duradouras e permanentes como a terra, a criação de gado, a agricultura [...] os ofícios respeitáveis que têm a ver com a água, como o comando de navios, [...] a sagacidade, o orgulho, os servidores dos reis, os povos piedosos, os fracos, os escravos, os preocupados, os pobres, os pesados, os mortos, magos, demônios e gente de má fama [...] rege o ódio, a obstinação, o cuidado, a aflição, o temor, a suspeita entre os homens [...] a ganância, a avareza, as viagens longínquas, a ausência [...] a preferência pela solidão, a prisão, as dificuldades, a dor [...] rege também os ofícios vulgares como curtidor, coveiro, venda de quinquilharias e objetos de chumbo e osso [...] A ele pertence a compreensão, o humor viscoso, pegajoso, negro e espesso [a bile negra], o baço, a bexiga, os ossos [...] as enfermidades crônicas [...] o chumbo, o ferro, os remédios, a madeira, a pimenta, a cevada, o terebinto e tudo que é negro, as cabras e as novilhas, as aves aquáticas, as cobras negras, as montanhas.¹⁰⁸

A doutrina astrológica introduzida pelos árabes, combinada aos escritos de Teofrasto, à medicina galênica e ao sistema dos temperamentos, também transmitidos pelos árabes, levou à consolidação e à difusão da conexão entre Saturno e a melancolia e, conseqüentemente, à equiparação dos melancólicos aos “filhos de Saturno”. Inclusive se atentarmos para as descrições dadas pela astrologia e pela medicina, observaremos que as palavras são coincidentes: pele escura, olhos fundos e olhar vago ou voltado para o solo, voz fraca ou fala confusa, silencioso, tristeza profunda; ora ri, ora chora; solitário; estúpido, de compreensão lenta; preguiçoso, avarento, misantropo; mas, ao mesmo tempo, com boa memória, grande capacidade de reflexão e contemplação, dom da profecia, etc. E se lembrarmos, ainda, que os sintomas médicos confundiam-se com os “sintomas” teológicos, como vimos acima nas considerações sobre a acédia, poderemos

¹⁰⁸ Apud KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 143; Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 41.

compreender por que a melancolia chegou ao final da Idade Média sob a tutela de Saturno e de Satã, como afirmou Hélène Pringent.¹⁰⁹

O melancólico, que até então fora visto ou como um enfermo atingido pelos efeitos maléficos da bile negra, ou como um pecador arrebatado pela tentação do demônio, ou ainda como aquele que traz em si as marcas da influência de Saturno, ganhou um novo significado a partir da sua popularização: passou a representar, também, um “estado da alma”, uma “tristeza sem causa”, que foi rapidamente absorvida pelos poetas, como, por exemplo, Francesco Petrarca. Em seu *De secreto conflictu curarum mearum*, escrito provavelmente entre 1347-1353, mas só publicado em 1473, depois da sua morte, o autor, em um diálogo fictício estabelecido com Santo Agostinho, discute a morte, a glória, o Destino, o sentido do sofrimento e a difícil conciliação entre a verdade cristã e a experiência pessoal. Nesse debate, presidido pela “Verdade silenciosa”, Petrarca se depara consigo mesmo: enquanto encontra em seu corpo “um servidor muito obediente”, da sua alma ele não pode dizer o mesmo, embora seja ela “quem comanda”. E, pela boca de Santo Agostinho, disse ainda: “Quisera Deus que ela fosse submetida ao império da razão!” Petrarca tomou consciência de sua divisão e suas contradições o conduziram à *anxietas*. Utilizando uma lista inumerável de termos – *acedia*, *aegritudo*, *tristitia*, *taedium*, *maestitia*, *pestis*, *perturbatio*, *languor*, *anxietas*, *nauseam*, *fastidium*...¹¹⁰ – o poeta parece mostrar a impossibilidade de circunscrever o sentimento que o acomete: uma vacuidade, um transtorno, para os quais não encontra explicações.

A melancolia, assim, outrora oriunda de um agente externo, adquiriu um sentido subjetivo, uma dor experimentada a partir de uma consciência intensificada do “eu”, alimentada pela contradição entre finito e infinito, entre o tempo e a eternidade, como apontou Jacques Legrand, na primeira metade do século XV, para quem as ideias de morte, melancolia e consciência de si mesmo estavam unidas. Segundo este autor, “à medida que o conhecimento vem, a inquietação cresce, e o homem se torna mais e mais melancólico, de acordo com seu conhecimento mais

¹⁰⁹ Cf. Hélène PRINGENT, *Mélancolie*, p. 42.

¹¹⁰ Cf. Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 449-63, em cuja tradução francesa de um fragmento do texto de Petrarca, o autor apresenta as palavras do original em latim. Cf. também extrato In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 64-78, do qual foram retiradas as citações constantes neste parágrafo.

verdadeiro e perfeito de sua condição”¹¹¹. Tornar-se melancólico passou a ser, então, sinônimo de “reflexionar-se”, no sentido de “curvar-se”, de “concentração do espírito sobre si mesmo”, “ensimesmar-se”. Essa também foi a experiência de Marsílio Ficino que, como Petrarca, pensou a melancolia a partir de sua biografia. Mas, enquanto a discussão de Petrarca se fundou em uma ótica cristã, moral e analógica, isto é, aquela da acédia, Ficino vai além, questionando a ambivalência da fatalidade saturnina na ótica da melancolia “ontológica”, ou seja, ao mesmo tempo humoral e moral: a ótica do *Problema XXX,1*, de Teofrasto, que ele tratou a partir de Galeno, médico do corpo, e de Platão, médico da alma, como ele considerava.

“Filósofo platônico, médico e teólogo”, como ele mesmo se apresentou nas traduções e comentários da obra de Platão¹¹², Ficino encontrou no paradoxo do *Problema XXX,1*, uma possibilidade de síntese de seus questionamentos não menos paradoxais. Se “a alma se fortifica quando o corpo enfraquece” e esta é a condição para que “nela brilhe as verdadeiras imagens das realidades divinas”¹¹³, refletiu Ficino a partir de Platão, então para que a alma possa se dedicar à especulação mais pura, ela deve ser o menos possível afetada pelas necessidades do corpo. Mas, observou, a alma dos *literati* é “atormetada e às vezes impedida mais que outras de se entregar à contemplação”¹¹⁴ em função da debilidade de seu corpo, pois, considerou ainda, mesmo que o corpo não possa agir sobre a alma, já que enquanto esta tem sua vida própria, aquele vive mediado por ela, um corpo doente pode desviar a alma de sua vocação espiritual, na medida em que ela passa a se ocupar com o sofrimento do corpo. E não há enfermidade mais preocupante do que a melancolia que, estando sediada no cérebro, obscurece o espírito. Espírito este que “é definido pelos médicos como um vapor do sangue puro, sutil, quente e luminoso, o qual, pelo calor do coração sendo gerado do sangue mais sutil, envolve o cérebro e dele se serve a alma continuamente para exercer tanto os sentidos interiores quanto os exteriores”¹¹⁵, lembrou o filósofo baseando-se em Galeno.

¹¹¹ *Apud* KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 230.

¹¹² *Ibid.*, p. 250.

¹¹³ *Theologia platonica*, *apud* Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 470.

¹¹⁴ *Apud* Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 470.

¹¹⁵ Livro I, capítulo 2, *De vita triplici*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 478-9.

Acrescente-se, ainda, o fato de que como “filho de Saturno” que era, Ficino experimentou a malignidade do mais alto dos planetas, como podemos observar em uma carta ao seu grande amigo Giovanni Cavalcanti: “nestes momentos não sei, por assim dizer, o que quero, ou quiçá seja que não quero o que sei, e quero o que não sei. A segurança que te garante a benignidade de teu Júpiter em Peixes, nega-me a malignidade de meu Saturno retrógrado em Leão”¹¹⁶. Foram essas inquietações, essa separação entre o saber e a vontade, ou o desejo, vivenciada por Ficino, que fundamentaram a composição do seu *Liber de vita*, em 1489, ou *De vita triplici*, na edição veneziana de 1498, ou simplesmente *De vita*, nas numerosas reedições¹¹⁷: um conjunto de três livros nos quais o autor tem como objetivo indicar aos *literati* como escapar dos malefícios da bile negra e da melancolia, apresentando uma etiologia, uma fisiologia e uma terapêutica, incluindo alguns cuidados, como horário de sono, uma dieta, uma farmacopéia, recorrendo ao conhecimento médico reunido até então, bem como uma magia astral, a partir do uso de talismãs.

Todavia, se em um primeiro momento sua visão da melancolia parece negativa, na verdade Ficino revalorizou a patologia atrabiliar bem como Saturno, seu planeta sede. A bile negra, disse ele, por sua semelhança com a Terra que conduz o que nela está ao centro, obriga a alma a “se retirar do exterior em direção ao interior, como da circunferência ao ponto central e, durante a reflexão, se fixar firmemente, por assim dizer, no próprio centro do homem”. Da mesma maneira, a bile negra impulsiona o homem a buscar o centro das “coisas singulares” e, assim, eleva-o à “compreensão das coisas mais sublimes”, principalmente por sua afinidade com Saturno, “o mais alto dos planetas”, aquele que raramente origina “caracteres e destinos ordinários, antes pessoas que se distinguem das demais, divinas ou bestiais, felizes ou oprimidas pela dor mais profunda”¹¹⁸. E, assim, ao se recolher constantemente sobre si mesma, “a contemplação adquire uma natureza semelhante à melancolia”.¹¹⁹ É por isso que, para Ficino, os *literati*, que se entregam à especulação e à contemplação mais profundas, são os que mais sofrem de melancolia, pois, sufocados pela bile negra, “arrancam seu pensamento do corpo

¹¹⁶ Apud KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 252.

¹¹⁷ Esta obra teve 26 edições em latim em apenas um século e inúmeras traduções. Cf. George MINOIS, *Histoire du mal de vivre*, p. 119.

¹¹⁸ Livro III, capítulo 2, *De vita triplici*. In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 606.

¹¹⁹ Livro I, capítulo 4, *De vita triplici*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 477-80.

e das coisas corporais, para uni-lo às incorporais”, e, assim, eles se tornam “semi-vivos” e, portanto, melancólicos.¹²⁰ Podemos perceber nesta afirmação que se a busca do “mais sublime” conduz a uma cisão entre o corpo e o espírito e à instabilidade que caracteriza o efeito maléfico da bile negra, como já apontara Teofrasto, é a própria bile negra, segundo Ficino, que impulsiona o pensamento para fora do corpo. E já não são só os saturninos dotados para o trabalho intelectual, mas também o próprio trabalho intelectual coloca o homem sob a regência de Saturno. Para Ficino, então, o homem saturnino (e, poderíamos acrescentar, melancólico) não pode fazer outra coisa a não ser entregar-se a seu destino, como ele afirma no Livro III, capítulo 22: “mas aqueles que recorrem a Júpiter não são os únicos a evitarem a influência desastrosa de Saturno, para desfrutar só de sua influência benéfica: os mesmos benefícios atingem aqueles que se entregam de corpo e alma à contemplação divina, da qual o próprio Saturno é ilustração”¹²¹.

Um pouco mais de um século depois de Ficino, um outro “filho de Saturno”, o teólogo inglês Robert Burton, lançou sua monumental *The anatomy of melancholy*, em 1621, uma verdadeira síntese de todas as interpretações da “doença da alma” no contexto da tradição humoral. Sob o pseudônimo de Demócrito Júnior, de quem admitiu ter “usurpado o nome, o título e o tema”, o autor assumiu a tarefa de dar seqüência à obra inacabada do grande sábio de Abdera: investigar a sede da bile negra ou melancolia, de onde procede e como é gerada no corpo humano. E de fato o fez. Nas suas quase mil páginas, o autor apresentou as causas, os sintomas, a cura, articulando os conhecimentos da medicina, da filosofia, da teologia, da poesia, da astrologia e da mitologia, que ele sistematicamente distribuiu em três partes, cada uma delas em seções, membros e subseções. Assim, tentar resumir essa obra é tarefa impossível, seria o mesmo que tentar colocar em algumas linhas os estudos desenvolvidos durante dois mil anos. Mas, o que nos chama a atenção, ainda que alguns *scholars* considerem a obra de Burton apenas uma mostra de erudição, uma anatomia não da melancolia, mas do discurso sobre a melancolia, é que depois de todo seu percurso, estabelecendo relações e tentando organizar os saberes tão diversos quanto paradoxais, como ele mesmo disse – “a Torre de Babel jamais produziu tanta confusão de línguas como o caos de sintomas diferentes da

¹²⁰ Livro I, capítulo 4, *De vita tríplici*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 480.

¹²¹ In: Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 609.

melancolia”¹²² – ele concluiu que a melancolia é essencialmente unitária, embora possa assumir diferentes formas. Em suas palavras:

De modo que tomes a melancolia no sentido que quiseres, própria ou impropriamente, como disposição ou hábito, para prazer ou dor, desvario, descontentamento, temor, tristeza, loucura, parcial ou totalmente, verdadeira ou metaforicamente, é tudo uma coisa só. O próprio riso é loucura [...] e os sábios tampouco são melhores [pois, como diz Qohélet] “onde abunda a sabedoria, abundam as penas, e quem acumula sabedoria, aumenta sua dor”.¹²³

Além disso, Burton observou a grande diversidade daqueles que podem ser acometidos pela melancolia:

[...] as pessoas no horóscopo das quais a Lua, Saturno e Mercúrio estão mal posicionados; aquelas que vivem em clima muito frio ou muito quente; aquelas cujos pais são melancólicos; aqueles que violam as seis coisas não naturais, que são como que tingidos de preto ou de um temperamento muito sanguíneo; aqueles que têm pequenas cabeças, que tem um coração quente, um cérebro úmido, que tem um fígado quente e um estômago frio, que tem estado por muito tempo doente; as pessoas que são naturalmente solitárias, que se aplicam ao estudo, que se entregam a uma meditação profunda, que são ociosos, que vivem afastados de toda atividade – todos estes são atingidos pela melancolia. Os homens como as mulheres [...] O outono é a mais melancólica estação do ano. Quanto à idade, a melancolia natural é freqüentemente a companheira inseparável da velhice, mas, quando ela não é natural, ela é mais freqüente em pessoas de idade madura.¹²⁴

Entretanto, não só as características observadas nos indivíduos intrigavam Burton, mas também os inúmeros fatos horríveis e catástrofes que lhe chegavam através das notícias:

Todos os dias recebo novas notícias e rumores de guerras, pragas, incêndios, inundações, roubos, assassinatos, massacres, meteoros, cometas, espectros, prodígios, aparições; de cidades tomadas, praças sitiadas na França, Alemanha, Turquia, Pérsia, Polônia, etc., revistas militares e preparativos diários, [...] batalhas com muitos homens mortos, combates singulares, naufrágios, pirataria, tratados de paz, alianças, estratégias e novos perigos. Uma enorme confusão de promessas, desejos, ações, editos, petições, pleitos, alegações, leis, proclamas, ofensas [...] Novos livros a cada dia, panfletos, [...] novos paradoxos, opiniões, cismas, heresias, controvérsias filosóficas e religiosas, etc.¹²⁵

¹²² Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte I, Seção III, Membro 1, Subseção 2, p. 397.

¹²³ Burton se refere a Ecl 1, 18. *Ibid.*, Demócrito Júnior ao leitor, p. 40.

¹²⁴ Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte I, Seção I, Membro 3, Subseção 2, p. 172.

¹²⁵ *Ibid.*, Demócrito Júnior ao leitor, p. 18.

Diante de tantos dramas, como não ver “que o mundo inteiro está louco, melancólico?” E em mais de uma centena de páginas, Burton elencou um sem número de razões para mostrar que o mundo é uma “jaula de loucos”. Assim, se a melancolia ou loucura não se restringe ao individual, mas acomete também o coletivo, como poderíamos pensar em uma patologia oriunda de um desequilíbrio humoral? Recorrendo à tradição médica, e não é pequeno o número de autores que ele citou, o teólogo observou quão diversificada e confusa é a “matéria” da melancolia, isto é, da bile negra, no que consiste, qual sua origem, afirmando o quanto é difícil “em tal obscuridade, variedade e mistura confusa de sintomas, de causas, [...] chegar a qualquer certeza ou distinção entre tantas incidências, desvios, quando raras vezes dois homens estão afetados de maneira semelhante em tudo!”¹²⁶ E, de fato, diferentes espécies de causas podem provocar a melancolia: a natureza de nossos pais, uma dieta inapropriada, a má qualidade do ar, uma longa exposição ao sol ou a um extremo frio, a falta ou excesso de exercício físico, a falta ou o excesso de sono, uma grande tristeza, uma desgraça, a vergonha, a raiva, uma grave preocupação, a inveja, desejos insatisfeitos, um medo súbito, a ambição, o orgulho, o amor imoderado ao jogo, o luto, o exílio, um casamento infeliz, a perda da liberdade, da beleza ou da saúde, um tremor de terra, a visão de um espectro, a pobreza, vizinhos desagradáveis, a sujeira, a perda de amigos, qualquer tipo de alteração ou deformação física – nas mãos, no rosto, nas pernas, a magreza, a palidez, o rubor, etc. –, causas às quais Burton empregou cerca de 200 páginas analisando uma a uma. Ao se ler este inventário, percebe-se a impossibilidade de se evitar a melancolia. E esta realmente parece ter sido a intenção do teólogo inglês, pois, segundo ele,

[...] destas disposições melancólicas não está livre nenhum homem vivo, nem sequer o estóico: ninguém é tão sábio, ninguém é feliz, ninguém tão paciente, tão generoso, tão divino, tão piedoso que possa se defender; ninguém está tão bem disposto que em um ou outro momento não sinta dor, mais ou menos. A melancolia é, neste sentido, o caráter da mortalidade.¹²⁷

Burton realizou, assim, não só uma anatomia da melancolia, mas da existência humana. Os diversos nomes, as inúmeras causas, a variedade de

¹²⁶ Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte I, Seção I, Membro 3, Subseção 4, p. 177.

¹²⁷ *Ibid.*, Parte I, Seção I, Membro 1, Subseção 5, p. 144.

sintomas apresentados pelos diferentes autores, só serviram para que o autor mostrasse que o fundamento da unidade da melancolia reside na misteriosa contradição que está no coração da condição humana: a experiência do afastamento e da distância divina, acentuada pela opacidade do corpo. É interessante notar que depois de ter atravessado séculos de discussões sobre a patologia atrabililar e/ou a doença da alma, ele culmine, na terceira e última parte da sua obra, na melancolia religiosa, não sem antes tecer algumas considerações sobre a melancolia amorosa ou heróica ou, ainda, erótica. Esta não é, como afirmaram outros autores, um tipo de melancolia, mas antes também sintoma. Para Burton, o amor, de forma geral definido como um desejo, deste se diferencia na medida em que enquanto amamos o que está presente, o desejo se dirige para aquilo que está ausente. O homem ama tudo o que lhe apraz: saúde, moradia, sucesso, dinheiro, objetos materiais diversos, atenção e reconhecimento recebidos de outrem, a beleza, os atrativos e a graça de uma mulher (por isso foi chamada de “erótica”), enfim, tudo o que lhe possibilita sentir-se bem, e quando os perde o “prazer se converte em dor, provocando-nos uma tristeza e descontentamento profundos, lavrando-nos nossa desgraça posterior e, no final, causa-nos melancolia”¹²⁸. E, mesmo quando não há perda, disse Burton,

[...] não há prazer que não seja acompanhado de dor e o arrependimento vem em seguida. Se me alimento abundantemente é provável que adoeça ou rapidamente me encontre com indigestão; se vivo frugalmente, minha fome e sede não se aliviam, não me sinto bem nem quando estou alimentado nem quando estou em jejum; se vivo honestamente, queimo na luxúria; se me entrego ao prazer, canso e firo meu corpo e alma. Para tão pouca alegria, quanta pena! Depois de tão pouco prazer, que grande miséria!¹²⁹

Todavia, nessa constante busca de prazer, o homem vai substituindo seus objetos de amor, o que demonstra sua ilusão de que possa alcançar a felicidade, cometendo, assim, os mais absurdos erros e desvarios. Advertiu Burton:

Concede-me certa margem de tempo e porei ante seus olhos, sumariamente, um oceano prodigioso, vasto e infinito de insensatez e loucura inacreditáveis; um mar cheio de rochas e escarpas, de bancos de areia e golfos, de estreitos e marés contrárias, coalhado de monstros terríveis, formas selvagens, ondas estrondosas, tempestades e calmas sereias: mares “alciônicos”, definitivamente; exporei desgraças indescritíveis, comédias e tragédias, acontecimentos tão absurdos e ridículos, tão terríveis e lamentáveis, que não sei se merecem mais compaixão ou

¹²⁸ Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte III, Seção I, Membro 2, Subseção 2, p. 22.

¹²⁹ *Ibid.*, Parte II, Seção III, p. 178.

riso, que não sei se serão acreditados. Não obstante, vemos que tudo isso continua ocorrendo todos os dias em nosso tempo, e contamos assim com novos exemplos e casos recentes de insensatez e miséria semelhantes, que se apresentam dentro e fora de nossas casas, entre nós e em nós mesmos.¹³⁰

Em suma, para Burton, o homem é infeliz, porque, em última instância, vive constantemente a impossibilidade de preencher uma ausência. E, assim, ele concluiu sua imensa obra tratando da melancolia religiosa e mostrando o que ele havia anunciado já no início: a melancolia é a “medula de todas as enfermidades”, pois ela consiste na “privação ou destruição da imagem de Deus”¹³¹, uma “doença do Absoluto”. Mas não se pense que com essa afirmação Burton, como teólogo que era, estivesse criticando ou acusando o ateísmo ou outras religiões. Para ele, os rituais pagãos não diferiam do judaísmo, do islamismo ou do cristianismo: “são tão absurdos e ridículos por um lado, quanto lamentáveis por outro [...] Quando eu vejo um padre rezar a missa com tantos gestos simiescos, sussurros, etc., quando leio os costumes em vigor nas sinagogas judias ou nas mesquitas maometanas, eu não posso senão rir destas loucuras”¹³². E, para finalizar seu livro, Burton tomou as palavras de Santo Agostinho: “Desejas livrar-te das dúvidas? Queres escapar das incertezas? Medita sobre tudo isso agora que teu espírito é iluminado.”¹³³

II.4 A MELANCOLIA COMO SÍMBOLO

A introdução da dualidade e do paralelismo mente-corpo e corpo-alma, presentes em todas as concepções desde que o termo melancolia foi cunhado, evidencia a dificuldade de se compreender os mecanismos de integração e diferenciação das causas e manifestações da patologia atrabiliar. O insucesso na busca de uma definição e localização de uma “matéria” da melancolia, como Burton colocou em relevo, o que já fora também apontado por Demócrito – “é no homem que é necessário buscá-la” –, somado aos resultados dos estudos em anatomia realizados por Harvey e Van Helmont¹³⁴, seus contemporâneos, que mostraram não existir um humor melancólico no corpo humano, culminou, no século XIX, no fim da

¹³⁰ Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte III, Seção IV, Membro 1, Subseção 1, p. 313.

¹³¹ *Ibid.*, Parte I, Seção I, Membro 1, Subseção 1, p. 131.

¹³² Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, Parte III, Seção IV, Membro 1, Subseção 3, p. 347.

¹³³ *Ibid.*, Parte III, Seção IV, Membro 2, Subseção 6, p. 432.

¹³⁴ Cf. p. 93.

teoria humoral. Uma indagação, todavia, assalta-nos: qual seria, então, a natureza da relação causal entre bile negra e melancolia?

Segundo Starobinski, a bile negra “é uma metáfora que se desconhece a si mesma e que quer se impor como fruto da experiência”¹³⁵. De fato, desde o início da história do sistema humoral, a bile negra se distinguia dos outros humores, porque, além de resultar da adustão da bile amarela ou dos resíduos pesados do sangue, era o único humor que provocava uma gama enorme de perturbações: não se era acometido de ataques de sangue, de fleuma ou de bile amarela, isto é, os efeitos patogênicos destes humores, característicos e facilmente reconhecíveis, não afetavam o espírito ou a visão de mundo. Talvez isso explique o fato de que, diferente das outras enfermidades, a melancolia não tenha ficado circunscrita ao seu campo de origem, à medicina, mas tenha atingido outros domínios como a filosofia, a teologia, a literatura e a arte. No final do medievo, designava não apenas um humor orgânico, mas também um humor através do qual se percebe o mundo; não só uma substância que produz determinados efeitos, mas os próprios efeitos; não só um humor que prepara o terreno para a atuação do diabo, mas resultado desta atuação; não um “estado de ânimo” ao qual seu uso vulgar o havia reduzido (melancolia não é a mesma coisa que tristeza, como já diferenciara Evágrio), mas uma consciência da cisão de si mesmo, como descreveu Petrarca ou até mesmo Ficino. Consciência esta que se converteu, no pensamento moderno, em uma consciência trágica de si mesmo e um sentimento da vacuidade do mundo, que encontrou na literatura poética sua melhor forma de expressão. A melancolia já não era apenas a enfermidade causada pelo excesso de humor negro, cujos vapores perturbam a razão; antes, uma consciência aguda de uma condição que foge à lógica da razão, como lemos, por exemplo, no Canto IV de *Paraíso perdido*, de John Milton (1667) que, segundo Jackson, foi influenciado por Burton¹³⁶:

Ó consciência! Em que precipício de terrores
E horrores me tens lançado? Para dele sair
Nenhum caminho encontro, mergulhado
em um abismo no mais profundo abismo.¹³⁷

¹³⁵ Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía*, p. 45.

¹³⁶ Cf. Holbrook JACKSON, Prefácio, In: Robert BURTON, *The anatomy of melancholy*, p. xxviii.

¹³⁷ Ô conscience! Dans quel gouffre de craintes et d'horreurs m'as-tu poussé ? Pour en sortir je ne trouve aucun chemin, plongé d'un abîme dans un plus profond abîme ! In : Yves HERSANT, *Mélancoïes*, p. 137.

Uma consciência também experimentada por René de Chateaubriand que se descobre como um outro que ele não é, despossuído de si, que vive sua vida como um exílio, como uma trágica separação, pois nada encontra em suas buscas – relatadas em *Mémoires d'outre-tombe* (1850) – a não ser a vacuidade das coisas: “eu me cansei da repetição das mesmas cenas e das mesmas ideias. Eu me pus a sondar meu coração, a me indagar o que eu desejava. Eu não sabia. [...] busco somente um bem desconhecido.”¹³⁸ Desejo que revela uma falta que a realidade cotidiana, efêmera como a embriaguez e a alegria provocadas pelo vinho que “afoga a angústia vigilante da alma”, como disse John Keats em *Ode on melancholy* (1820)¹³⁹, não pode preencher. A melancolia moderna se refere a uma falta, portanto, de algo irrepresentável, porque indefinível e incomensurável, que só poderia ser, assim, aludido. Não há materialidade na melancolia “poética”, da mesma forma que, com o advento da Psiquiatria, a melancolia perde definitivamente sua substância concreta: a *χολή*. No entanto, os mesmos sentimentos de solidão, desamparo, abandono, de vida errante, de exílio, separação, tristeza, medo, inquietação, furor, exaltação, entre outros, que marcam a experiência dos poetas modernos, foram evidenciados pelos poetas da Antiguidade e constituem a sintomatologia da melancolia ao longo dos séculos. Sentimentos esses, não nos esqueçamos, que também estão presentes na idéia de μέλας dos gregos do século V a.C., no *taedium vitae* de Sêneca ou na acédia dos monges, bem como aparecem no *ennui* do século XVII, no *spleen* de Baudelaire, no niilismo do século XIX ou na náusea de Sartre, além de serem característicos nos filhos de Saturno. Mas se falta significa ausência, privação ou supressão de algo, então implica uma perda. Entretanto, qual seria o objeto da perda? Poderíamos pensar, junto com Burton, na perda ou privação da imagem divina?

Desde a Antiguidade, uma das possíveis causas da melancolia é a perda do objeto amado. Os médicos bizantinos e, depois deles, Avicena, haviam apontado que se a paixão contemplativa do melancólico impulsiona a paixão amorosa, reciprocamente o amor subverte o equilíbrio humoral. Da mesma maneira, Ficino, em seu *De amore* (1469), disse que “a alma do amante é arrastada em direção à imagem do objeto amado, inscrita em sua imaginação, e em direção ao próprio

¹³⁸ Extratos In : Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 195-215.

¹³⁹ Cf. KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 236-7.

objeto amado; os espíritos são atraídos em direção ao mesmo objetivo, mas seu voo obsessivo lhes esgota [...] O corpo resseca e se debilita, e os amantes se tornam melancólicos”¹⁴⁰. Para Jacques Ferrand, contemporâneo de Burton, “o amor é uma espécie de loucura procedente do excessivo desejo de gozar o objeto amado”, que ele nomeia melancolia quando essa espécie de loucura se apresenta “sem febre, acompanhada de medo e tristeza”, pois suas vítimas, incapazes de submeter seus desejos à razão, “tornam-se tristes, pensativas, inquietas, solitárias e temerosas”.¹⁴¹ Porém, Ferrand, seguindo a tradição médica da época, considerou a bile negra como a causa do mal e, portanto, uma enfermidade fisiológica que enquanto tal deveria ser tratada.

Com os avanços das pesquisas científicas do século XIX, a atrabile já não mais figurou como a origem da melancolia, mas a perda do objeto amado ainda foi considerada entre as causas do mal na medicina moral de Pinel e Esquirol e se tornou central nas considerações do “pai da psicanálise”, Sigmund Freud (1856-1939). E embora paralelamente ao desenvolvimento da psicanálise, Emil Kraepelin publicasse seu *Manual de Psiquiatria* (1899) a partir do qual a melancolia, enquanto entidade mórbida isolada, deixava de ser incluída na nosografia psiquiátrica dando lugar à depressão, Freud, ainda que tenha utilizado os termos melancolia e depressão muitas vezes como sinônimo, preferiu melancolia nos textos em que formulou as noções fundamentais sobre esta questão. É o caso do *Manuscrito G* (1895), no qual apareceu pela primeira vez a tese freudiana de que na melancolia trata-se de “algo que foi perdido” e, por isso, sua proximidade ao luto: “o afeto correspondente à melancolia é o luto, ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido”. Considerando seu principal sintoma, a anorexia, Freud pensou que “não seria difícil partir da ideia de que a melancolia consistiria em um luto pela perda da libido”. E foi assim que ele elaborou mais claramente sua concepção em *Luto e Melancolia* (1917)¹⁴². Observando essas duas condições, o psicanalista vienense constatou que ambas se referiam a uma perda do objeto amado e se caracterizavam por “um desânimo profundamente penoso, cessação de interesse pelo mundo

¹⁴⁰ Apud Giorgio Agamben, *Estância: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 41.

¹⁴¹ *Traité de l'essence et guérison de l'amour* (1610). Extratos In : Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 625-30.

¹⁴² O texto *Luto e melancolia* aqui utilizado está no volume XIV das Obras Completas de Sigmund Freud da Imago Editora, p. 269-92. Mas encontra-se também em Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 760-72, bem como está disponível no site: br.geocities.com/paxpsi/arquivos/LUTOEMELANCOLIA.pdf

externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda e qualquer atividade”. Entretanto, diferiam em dois aspectos: enquanto o luto consiste em um trabalho que absorve o eu até que seja rompida a ligação da libido com o objeto perdido, disponibilizando a energia psíquica para ser investida em um novo objeto, na melancolia, a libido retirada do objeto perdido volta-se para o eu, estabelecendo uma identificação deste ao objeto abandonado e, desta forma, a perda de objeto se transforma numa perda do eu. Assim, “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego”. Além disso, na melancolia há “uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição”, que não aparece no luto. Segundo Freud, a ambivalência nas relações amorosas se evidencia quando ocorre a perda de um objeto amoroso. Assim, na melancolia, com a perda do objeto, o amor por ele se refugia na identificação narcisista e “o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo” degradando-o e o fazendo sofrer, o que explicaria a auto-recriminação. Isso sugeriu a Freud que há no ego humano uma parte que se opõe à outra, que ele, mais tarde (1933), denominará superego ou consciência moral, que na melancolia desempenha um papel de destaque. Em suas palavras:

O traço mais marcante desta enfermidade [a melancolia], acerca de cuja causa e mecanismo sabemos muito pouco, é o modo como o superego – ou consciência moral – trata o eu. [...] o superego se torna hiper severo, insulta, denigre, maltrata ao pobre eu, lhe faz esperar os mais graves castigos, reprova-o por ações de um passado longínquo que em seu tempo foram tomadas superficialmente, como se durante todo esse intervalo se tivesse dedicado a reunir acusações e só aguardasse seu atual fortalecimento para apresentar-se com elas e sobre essa base formular a condenação.¹⁴³

Sem nos aprofundarmos nas reflexões freudianas acerca da melancolia, com o que vimos até aqui podemos nelas reconhecer a intuição psicológica dos Padres do Deserto, principalmente de Evágrio, cuja comparação entre tristeza e acédia muito se aproxima daquela entre luto e melancolia¹⁴⁴, bem como a de Sêneca quanto ao “descontentamento de si”, ou a de Burton no que se refere à incessante busca de prazer empreendida pelo homem. Freud também se aproximou da “consciência trágica de si mesmo” da literatura poética ao considerar que a auto-

¹⁴³ 31.ª Conferência, *A dissecação da personalidade psíquica*, p. 83.

¹⁴⁴ Cf. p. 101.

crítica, a característica marcante da melancolia, segundo ele, pode promover uma compreensão de si mesmo, “das fraquezas de sua própria natureza”, citando como exemplo a opinião que Hamlet tinha a respeito de si e dos outros. Contudo, afirmou, em seguida, que “não pode haver dúvida” que se trata de uma doença, pois as auto-acusações, na verdade, aplicam-se ao objeto amado, isto é, trata-se de uma auto-punição com o objetivo de vingar-se do objeto que ocasionou sua desordem emocional. Mas Freud deteve-se aqui, considerando a melancolia a partir da biografia individual e da causa libidinal e, desta forma, diferenciou-se da acédia dos monges como possibilidade do conhecimento divino, da busca de sentido da vida da melancolia poética, assim como da melancolia religiosa tal como apontara Burton; introduziu um referencial bio-causal e, ao focalizar as relações objetais, apontou as vicissitudes da condição humana expressas nos vínculos amorosos.

Com a psicanálise, a melancolia retomou seu *status* de “doença da alma”, ao mesmo tempo em que os psiquiatras reconheceram que o médico não cura, já que esta é “o ato arbitrário e misterioso pelo qual o organismo, ao seu modo, responde aos socorros que lhe aportam”, como observou Starobinsky, que complementou: “quiçá, na melancolia, o corpo não esteja em disposição de responder...”¹⁴⁵. Talvez porque a melancolia não se reduza a um evento biológico e tampouco a psique humana seja apenas produto das atividades bioquímicas cerebrais, como pretende a psiquiatria moderna. Ao contrário, como disse Romano Guardini, “a melancolia é algo muito doloroso, ela se insinua muito fundo até às raízes da existência humana, para que possamos abandoná-la aos psiquiatras [...] é um estado d’alma onde se revela, em suma, o ponto crítico da nossa situação humana”¹⁴⁶, posição de um teólogo do século XX que reforça a concepção de melancolia religiosa de Burton: misteriosa contradição que está no coração da condição humana. Uma condição que, como aponta Karl Kerenyi¹⁴⁷, “se faz consciente e se expressa” como consequência da desobediência de Adão. E qual a pena? Segundo Enrico Castelli, “a pena da inocência perdida é a perda do próprio sentido da inocência, e o desejo de buscar o que não se conhece (ainda sabendo que *ignoti nulla cupido*) é a pena da contradição entranhada no processo cognitivo (o fruto da árvore do

¹⁴⁵ Jean STAROBINSKI, *Historia del tratamiento de la melancolía*, p. 92.

¹⁴⁶ Romano GUARDINI, *De la melancolie*, p. 9.

¹⁴⁷ Karl KERENYI, La pena de Prometeo. In: Enrico CASTELLI et al, *El mito de la pena*, p. 94.

conhecimento)”¹⁴⁸. Ou como observara Hildegard von Bingen, “quando Adão cometeu a transgressão, a luz da inocência se ofuscou nele e seus olhos, que outrora viam as coisas celestes, se apagaram; a bile se converteu em amargura e a melancolia em uma negra impiedade; e o homem foi completamente transformado”¹⁴⁹. Todavia, como entender essa condição paradoxal da existência humana? Como é possível considerar a melancolia religiosa depois da “morte de Deus”?

Pelo que vimos no decurso deste capítulo, parece não haver dúvida de que a melancolia seja uma “enfermidade da alma”, pois se sua história tem origem na tradição médica com a tentativa da escola hipocrática de excluir as intervenções sobrenaturais materializando a μέλας na χολή, o que perdurou ao longo dos séculos, esta mesma tradição preferiu eliminar o termo, não sem inúmeras controvérsias, chegando a formulações como a do psiquiatra Adolf Meyer, para quem a melancolia “implicava um conhecimento que não possuímos”¹⁵⁰. Além disso, a presença dessa estranha substância no corpo, a bile negra, “corresponde também àquelas emoções mais universais e reações mais arrebatadas à nossa própria auto consciência, à nossa finitude, nossa vacuidade, nossa mortalidade”¹⁵¹, temas de que se ocuparam, e ainda se ocupam, a filosofia e a teologia e que alcançam sua melhor forma de expressão na arte, poética ou plástica, ou seja, em imagens. Por outro lado, as várias concepções encontraram na analogia entre a bile negra corporal e ideias negras da alma o único instrumento para explicar a melancolia, o que revela o caráter dual da existência humana, como já fora apontado por Políbio, citado em epígrafe neste capítulo. Sinônimo do maior dos vícios, a melancolia é ao mesmo tempo marca de distinção, está associada à busca de algo desconhecido, sublime e representa a esperança de encontrar Deus. Isto nos autoriza a pensar, então, que a melancolia se refere a algo que não pode ser expresso de maneira unívoca e que ultrapassa nossas categorias de linguagem; não se trata de um conceito, mas antes de uma experiência que, como demonstra a história do termo, já extensamente

¹⁴⁸ Enrico CASTELLI, El problema de la pena. In: Enrico CASTELLI et al, *El mito de la pena*, p. 14.

¹⁴⁹ Extratos do *Livro II e Livro III de Causae et curae*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 385-401; e Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 560-9

¹⁵⁰ *Apud* Satnley W. JACKSON, *Melancholia and depression* : From hipoccratic times to modern times, p. 123.

¹⁵¹ Noga ARIKHA, La Mélancolie et les passions humorales au début de la modernité. In : Jean CLAIR (org.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, p. 238.

evidenciada na análise desenvolvida por Burton, não é única e nem sempre tem a mesma expressão. Neste sentido, como bem observou o filólogo Jackie Pigeaud, a melancolia seria uma “enfermidade” singular, “única em sua essência”, na qual estão juntos, “de maneira problemática, um sofrimento do corpo e a suspeita de que este sofrimento signifique mais do que ele mesmo, expressando o sentido de ser e o conhecimento de si”, uma doença que se refere à “unidade do ser”¹⁵². Opinião que encontra eco nas palavras da historiadora Noga Arikha: “a melancolia seria, então, uma manifestação do desejo de uma unidade que pré-existe à consciência – seja uma agravação do medo da morte que vem com o reconhecimento da encarnação, ou uma recusa desta verdade, um desejo de ultrapassá-la”¹⁵³.

Essa breve reflexão sugere que, para além de uma descrição de sintomas reunidos para caracterizar e definir uma patologia através de fisiologismos, formulações técnicas e argumentos causais, o termo melancolia envolve fatores de tal complexidade que, como aquelas coisas fundamentais, não podem ser senão revertidos em conceitos verbais ambíguos numa tentativa de abarcar a experiência vivida. Mais que uma metáfora, uma figura de linguagem, a melancolia seria, então, uma manifestação simbólica. Diferente de um conceito, um símbolo não explica ou define, não é uma conclusão lógica de argumentos racionais. Antes, expressa uma realidade complexa que, ultrapassando a horizontalidade da consciência, manifesta a verticalidade da alma, isto é, exprime uma experiência psíquica que emerge do contato profundo com as fontes de significação da existência. Aproximamo-nos, aqui, do ponto de vista da psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) para quem um símbolo é “uma expressão sensorialmente perceptível de uma vivência interior”¹⁵⁴, isto é, uma expressão material, visível, de uma experiência psíquica. Considerando desta perspectiva, é possível entender o papel que desempenhou a bile negra, a μέλας χολή, ao longo da história da melancolia. Todavia, uma inquietante questão se instala: qual acontecimento psíquico a melancolia estaria simbolizando? A realidade da melancolia, descrita por um corpo que sofre e uma

¹⁵² Jackie PIGEAUD, em sua tese de doutoramento intitulada *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, defende a ideia de que a melancolia, ligada à loucura e à criação, principalmente à criação poética, é uma metáfora. Cf. *Métaphore et mélancolie, Littérature, Médecine, Société*, Université de Nantes, n. 10, 1989, p. 32-43.

¹⁵³ Noga ARIKHA, *La Mélancolie et les passions humores au début de la modernité*. In : Jean CLAIR (org.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, p. 240.

¹⁵⁴ Carl Gustav JUNG, *Cartas 1906-1945*, p. 75.

alma que agoniza, poderia ser compreendida pelo sentido espiritual da condição humana?

II.5 A MELANCOLIA RELIGIOSA

O entendimento da psique humana proposto por Jung pode contribuir para o desenvolvimento de uma perspectiva diferenciada de análise de fenômenos humanos complexos. Integrando a dimensão subjetiva e objetiva das vivências, Jung resgatou o significado espiritual da vida e o apontou como a fonte das motivações e realizações humanas. Destacou a realidade da alma e sua expressão simbólica como o movimento no qual o gênero humano se reconhece, se une e se solidariza com sua essência. Como um dado de experiência, uma presença existencial tanto a si mesmo quanto ao seu relacionamento com o mundo, a alma funciona como o espaço referencial onde a potência espiritual ganha corpo e assume-se como criatura diante de seu Criador. Seu ponto de partida, como o próprio Jung relatou em suas *Memórias*, foi o que Fausto deixara de lado: “o respeito pelos direitos eternos do homem, a aceitação do antigo e a continuidade da cultura e da história do espírito”¹⁵⁵. Assim, mesmo não tendo abordado o tema diretamente como fizera Freud, os aportes da psicologia analítica não só nos permite uma compreensão da melancolia enquanto símbolo como, desta forma, também possibilita uma atualização da melancolia religiosa de Burton.

Para o psiquiatra e psicólogo de Zurique, a concepção de homem e de mundo do materialismo racionalista do final do século XIX apresentava respostas insuficientes à questão sobre o sentido do sofrimento humano, pois teorias pouco ou quase nada influenciam a atitude. Certamente, disse ele, o que fizera Buda não fora uma teoria, mas antes “o espetáculo da velhice, da doença e da morte que lhe abrasou a alma”¹⁵⁶. Assinalou que o pensamento científico moderno, para o qual só é real aquilo que pode ser visto com os olhos ou tocado com as mãos, ou seja, só é verdadeiro o que pode ser explicado a partir dos sentidos ou que tenha causa material, é muito recente na história, pois em diferentes épocas e lugares, outras idéias sobre o mundo dominaram o pensamento humano. Para o homem primitivo, o

¹⁵⁵ C.G. JUNG, *Memórias, sonhos, reflexões*, p. 210.

¹⁵⁶ Idem, *A Natureza da psique*, p. 313.

mundo era povoado por espíritos, influências e forças que, embora ligadas à realidade física, possuíam uma realidade independente. Assinalou que o homem primitivo “[...] vive realmente em dois mundos. A realidade física é, ao mesmo tempo, a realidade espiritual...[pois, para ele] [...] o mundo dos espíritos é tão real quanto o mundo físico”¹⁵⁷. Analogamente, o homem medieval reconhecia que, além das forças palpáveis desse mundo, existiam “potências igualmente influentes que era preciso levar em conta”¹⁵⁸. Para o pensamento moderno, porém, essa visão equivaleria a uma heresia. Poderíamos dizer, entretanto, que essas idéias são ilusórias, puras superstições, e deixá-las nas brumas do passado? Qual a diferença entre a dor provocada por uma chama que queima, que se refere a um processo físico, e o medo gerado pela ideia de ser consumido pelo fogo do inferno, de origem espiritual? Ambos são reais e experimentados da mesma maneira: são imagens psíquicas, pois só a vida psíquica é passível de experiência. Reconhecendo a existência de dois aspectos no mundo – o das coisas físicas e o das coisas espirituais, Jung colocou-nos diante do plano psíquico, no qual o conflito entre natureza e espírito parece se resolver por si, pois passam a designar a origem dos conteúdos psíquicos que irrompem na consciência integrando dois pólos de uma mesma realidade. Desta forma, “a verdade sensorial talvez satisfaça à razão, mas não revela jamais um sentido da existência humana que suscite e expresse também nossas emoções”¹⁵⁹.

A valorização do material e do racional, operada a partir da Idade Moderna, constitui-se, na verdade, em um movimento de oposição ao misticismo que era preciso combater. Mas, se o corpo humano tem uma pré-história anatômica de milhões de anos, deixando transparecer, em sua forma atual, as etapas prévias e o resultado do seu desenvolvimento até o presente, por que com a psique seria diferente? A partir de sua experiência pessoal, aliada à sua prática clínica e apoiado em documentação referente ao desenvolvimento histórico das ideias no âmbito da cultura ocidental, Jung observou que a psique e seus conteúdos não podem ser considerados como “simples invenções arbitrárias ou produtos mais ou menos ilusórios de conjecturas e opiniões, [visto que] certas ideias ocorrem quase em toda a

¹⁵⁷ C.G. JUNG, *A natureza da psique*, p. 242.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 299.

parte e em todas as épocas, podendo formar-se de um modo espontâneo”¹⁶⁰, ou seja, não são criadas pelo indivíduo, mas lhe ocorrem. A psique humana não se reduz à consciência ou às experiências pessoais, como quer a psicologia moderna, mas antes inclui um substrato mais amplo de natureza suprapessoal ou transpessoal que se manifesta em padrões e imagens universais, observados nos mitos e nas religiões. É esta base complexa que estrutura o “eu” e o conduz ao longo da vida.

Se do ponto de vista biológico existem formas típicas de reação – os instintos –, também do ponto de vista psicológico há formas típicas de apreensão que constituem a camada mais profunda da psique: são elementos formais inatos e universalmente presentes que, como os instintos, são impessoais e funcionam como forças motrizes que “perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização”¹⁶¹. Estes elementos estruturais, denominados, por Jung, arquétipos, são autônomos, isto é, não se submetem à vontade consciente nem à intencionalidade, antes se apresentam como dinâmica do impulso, em uma esfera biológica, e como imagens ou ideias, em uma esfera espiritual. No primeiro caso, correspondem “aquele modo inato pelo qual o pintinho sai do ovo, o pássaro constrói seu ninho, um certo tipo de vespa atinge com seu ferrão o gânglio motor da lagarta, a enguia encontra seu caminho para as Bermudas”¹⁶², enfim, um *pattern of behavior*; enquanto no segundo, equivalem aos “motivos” ou temas da pesquisa mitológica, ao conceito de *representations colectives* de Levy-Brühl, ou às “categorias da imaginação” como definiram Hubert e Mauss no campo das religiões comparadas¹⁶³.

Os arquétipos, assim, não são ideias herdadas, antes se constituem como *núcleos de significado*, carregados de energia¹⁶⁴ que, quando constelados¹⁶⁵, exercem uma atração sobre a consciência, que os percebe como uma atividade

¹⁶⁰ C.G. JUNG, *Psicologia e religião*, p. 9.

¹⁶¹ Idem, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 54.

¹⁶² Idem, *A vida simbólica*, v. 2, p. 91.

¹⁶³ Idem, *A natureza da psique*, p. 58.

¹⁶⁴ O termo energia aqui é usado para indicar a intensidade de um processo psíquico e seu valor psicológico.

¹⁶⁵ *Constelação* é um termo usado, em Psicologia Analítica, para indicar que uma situação, individual ou coletiva, desencadeou um processo psíquico de atualização de determinados conteúdos. A constelação individual é resultante da situação da consciência individual enquanto a constelação coletiva diz respeito à situação da consciência coletiva. A constelação é um processo automático, ativado pelo sistema auto-regulador da psique, para compensar uma carência ou unilateralidade da consciência.

emocional. Os conteúdos da consciência relacionam-se com o arquétipo dando-lhe a configuração e o sentido necessários para que se expresse através da imagem, podendo dar origem a um símbolo. Neste sentido, o símbolo é um mecanismo psicológico transformador desta energia que comporta material consciente e inconsciente, racional e irracional, revelado e oculto; é bipolar; funciona como mediador, como ponte entre a esfera inconsciente e a consciência, transformando energias antagônicas numa nova forma de energia. Os símbolos são sempre a melhor expressão possível de algo desconhecido, do intuído, do não sabido; incluem o que foi, o que é e o que poderá ainda vir a ser. Aparecem como representações da psique; são projeções de todos os aspectos da natureza humana. Expressam não somente a sabedoria humana acumulada como também representam os seus níveis de desenvolvimento, além de manifestarem as possibilidades futuras. Podem referir-se a conteúdos essenciais da alma humana ou expressar *verdades eternas* que, embora passando por processos de transformação e atualização, guardam sua numinosidade¹⁶⁶ original; são as imagens coletivas que despertam emoções profundas, a exemplo daquelas encontradas na arte, nos mitos e nas religiões. É assim que podemos entender a ambigüidade da melancolia, definida, ao longo da história, ora como patologia atrabiliar, ora como enfermidade da alma. Enquanto símbolo, a melancolia é uma manifestação de um processo psíquico desconhecido, por isso inconsciente, mas que revela um aspecto da natureza humana. Resta-nos saber, porém, que aspecto poderia ser este.

Como vimos acima, para Jung, os seres humanos não nascem como uma *tabula rasa*, mas com um potencial inconsciente, uma unidade original indiferenciada, da qual emana a consciência. Esse padrão de totalidade original pressupõe a existência de um centro organizador e impulsionador do desenvolvimento psicológico da individualidade empírica, que Jung nomeou *Self*, da mesma maneira que o “eu”, ou o *ego*, será o centro e sujeito da consciência. Por conseguinte, o *Self* é a autoridade suprema à qual o *ego* está submetido; é o arquétipo estruturante e, enquanto tal, representa uma totalidade de caráter numinoso, isto é, de efeito fora do comum, um valor sentimental apriorístico, podendo somente ser expressa em símbolos. Todos os temas e imagens que

¹⁶⁶ Jung toma o termo numinoso de Rudolf Otto para designar o inexprimível, o misterioso, “o totalmente outro”, propriedades que possibilitam a experiência imediata do divino, do sagrado; uma força extraordinária que é sentida na experiência religiosa.

apontam para um centro, para a unidade, para a união de opostos, como, por exemplo, o eixo do universo, o centro do mundo, as “formas circulares ou esféricas, imagens quaternárias, motivos de vasos e o chamado simbolismo das mandalas”¹⁶⁷, a união paradoxal do orgânico e do inorgânico, a eternidade em oposição à temporalidade, o elixir da vida ou, ainda, as “personalidades superiores”, como profetas, salvadores e divindades que figuram nos mitos, enfim, toda imagem investida de um valor supremo pode ser vista como uma manifestação do *Self*. Por isso, empiricamente, como destacou Jung, é impossível distinguir o *Self* da *imago Dei*. Em suas palavras: “o fator psicológico que, dentro do homem, possui um valor supremo, age como ‘Deus’, porque é sempre ao fator psíquico avassalador que se dá o nome de Deus”¹⁶⁸. Neste sentido, a relação entre o ego e o *Self* assemelha-se, falando de uma forma simples, o que de fato não o é, à relação entre o homem e seu Criador, tal como descreve a mítica religiosa. Dito de outra maneira, o mito da Criação seria a expressão simbólica da relação entre o ego e o *Self*.

O que aparece descrito nos mitos como o estado original do homem, por exemplo, na Idade de Ouro de Hesíodo, ou no “homem primevo redondo” de Platão ou, ainda, no mito do Jardim do Éden, reflete o início desta relação quando o ego, ainda incipiente, encontra-se identificado ao *Self*: um estado de unidade e perfeição inconscientes, que é experimentado tanto no nível pessoal, subjetivo, quanto no histórico, objetivo, como estado paradisíaco. Isto significa, em termos simbólicos, que na sua origem a psique humana era completa e auto-suficiente, percebida como a própria divindade. É o estado do homem primitivo ou, no nível pessoal, da infância, no qual indivíduo, mundo e divindade não se distinguem, formando uma unidade indivisível que atua ingenuamente e sem o conhecimento do “outro”. Neste período inicial, as limitações externas, mesmo contrapondo-se aos impulsos subjetivos, não representam fatores de perturbação da harmonia interior, pois o indivíduo ou a elas se submete ou as evita. Em outras palavras, não há diferenciação. Esta só aparece “quando aquilo que é uma limitação exterior se torna uma limitação interior, isto é, quando um impulso se contrapõe a outro [gerando] uma divisão interior do próprio indivíduo”¹⁶⁹. Este percebe que não tem todos os poderes que imaginava ter, que

¹⁶⁷ C.G.JUNG, *A vida simbólica*, v.2, p. 57.

¹⁶⁸ Idem, *Psicologia e religião*, p. 86.

¹⁶⁹ Idem, *A natureza da psique*, p. 341.

não é a deidade que acreditava ser. É retirado de seu estado de inocência e deve abdicar de uma condição de completude. Tem início a dissolução da identificação do eu à totalidade psíquica, a separação do ego de sua fonte original: nasce a consciência e, com ela, a diferenciação eu-mundo-divindade. Em termos simbólicos, o homem se separa de Deus: ele é expulso do paraíso. Separação necessária para a criação e desenvolvimento da consciência, que se repete ao longo da vida, porém perigosa, pois, não mais inocente, o indivíduo corre o risco constante da presunção ao se considerar detentor de um conhecimento e de uma totalidade da qual participa, mas não lhe pertence. Esta tentativa arrogante de apropriação de um saber é descrita pelos gregos como *hybris*, destacada por São Paulo na Epístola aos Coríntios e denominada por Jung como inflação de ego, retratando a imprudência do humano ao não se reconhecer como criatura, cometendo o pecado do orgulho.

Mas, se “somente a separação, o desligamento e o confronto doloroso através da oposição, pode gerar consciência e conhecimento”¹⁷⁰, esta mesma condição, marcada pela dor e pelo sofrimento da separação, apropriadamente denominada por Edinger¹⁷¹ de alienação, provoca uma espécie de ferida incurável que o eu experimenta como abandono, vazio, falta de sentido, falta de valor, desespero, estado este simbolizado por imagens como queda, exílio, ferida sem cura. Não são exatamente estes os sintomas e as imagens da melancolia referidas ao longo de sua história? Não é o afastamento ou a privação da imagem divina que caracteriza a melancolia que Burton concebeu como essencialmente religiosa? Se entendermos, juntamente com Jung, que fenômeno religioso se refere não a uma forma instituída de credo ou fé, mas à disposição anímica para considerar aqueles fatores concebidos como potências que infundem significado para o existir e que demandam uma atitude de reverência ao superior e ao numinoso, a melancolia não estaria simbolizando o desamparo da criatura e o desejo de aproximação e reconciliação com seu Criador, fundamento de seu ser?

A melancolia, sob este enfoque, poderia ser entendida como um processo típico da alma, um estado psíquico que marca a condição do humano. Uma

¹⁷⁰ C.G. JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 172.

¹⁷¹ Cf. Edward F. EDINGER, *Ego e arquétipo*. Como Jung focalizou o processo psicológico que se dá na idade adulta, Edinger, assim como fizera também o analista junguiano Erich Neumann (*História da origem da consciência, A criança*), partiu das concepções de Jung e explorou os estágios iniciais do desenvolvimento psicológico.

condição paradoxal na qual, para se tornar realidade no tempo e no espaço, o ego deve renunciar sua identificação com a unidade inconsciente original, separando-se de sua identidade ontológica, da mesma forma que para assegurar sua existência deve reconhecer-se como um fragmento real e não um todo irreal, deve aceitar que é criatura e não Criador. Tal processo, no entanto, ultrapassa nossa compreensão racional, pois significa a relação do eu com as profundezas abissais da psique, uma vivência que só pode ser traduzida em imagens que vão desde o sublime e incompreensível até o perverso e grotesco, evidenciando o aspecto paradoxal da vida e de suas manifestações. Imagens fantásticas como as de Jheronimus Bosch que parecem revelar não o medo da morte ou a falta de fundamento do homem, mas a permanente tensão eu-mundo-Deus, a angústia de viver.

CAPÍTULO III

O ESPELHO DO HOMEM

Quanto os homens fazem, seus desejos,
seus medos, fúrias, apetites vãos,
seus gozos, suas alegrias, seus discursos,
de toda minha pintura é o sujeito.¹

Peixes alados no céu, aves mergulhadas no rio; insetos com garras de ave, ave com asas de borboleta; homem com focinho de porco, porco com corpo de jarro; ovo quebrado no qual entram inúmeras figuras humanas; figuras humanas “engolidas” por mexilhão; corpo sustentado por galhos; pernas terminadas em barcos; cabeças com pernas; galhos secos como braços que enlaçam; árvores enraizadas em pedra; morangos, framboesas e cerejas enormemente deliciosos; flores ardentemente espinhosas; facas, punhais, espadas, machados que cortam, perfuram, atravessam, traspassam; gaitas expelindo fumaça, harpas crucificantes; chamas que consomem, fogo que devora; demônios que torturam... Eis o universo de Jheronimus Bosch, onde tudo se inverte, se desloca, se desmembra para depois se recompor em uma nova forma, disforme, horivelmente fantástica, monstruosamente deslumbrante. Os limites entre os reinos animal, vegetal e mineral são eclipsados: a natureza é desnaturada; a realidade se torna quimera; a regularidade, capricho; o verdadeiro, fantasia. A ambigüidade reina soberana. A que apelos responde essa profusão de imagens? Seriam caprichos sem sentido de uma mente perturbada? Sermões pintados de um ortodoxo moralista que reprovava os

¹ José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. p. 212. Para Frei José de Sigüenza, os versos do poeta romano Juvenal (final do sec. I, início do sec. II) bem poderiam servir de argumento para as pinturas de Bosch: *Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas, gaudia, discursus nostri est farrago libelli. Et quando vberior viciorum copia.* (*Satires*, l. 81-86)

excessos de seu tempo? Auto-punição por seus desejos eróticos? Crítica frente à corrupção social, política e religiosa de seus contemporâneos? Exorcismo de seus próprios demônios? Ou nelas se configuraria uma reflexão profunda sobre as qualidades essenciais da condição humana: um retrato da fragmentação, do exílio, da contingência, da ruptura e da insuficiência do homem pós-Queda? Quais seriam, enfim, as fontes dessa série inesgotável de figurações?

A escassez de registros e as lacunas nas informações sobre a vida e carreira do pintor de 's-Hertogenbosch, como vimos no capítulo I, têm levado a inúmeras hipóteses. A crítica tem apontado, por um lado, a herança de uma tradição: enquanto suas obras de juventude apresentariam alguma conexão com as escolas nórdicas de Haarlem e Delft, aquelas da maturidade se vinculariam aos primitivos flamengos do sul, existindo, no que se refere ao aspecto diabólico e monstruoso, alguma relação com a escola alemã, sobretudo com as xilogravuras e os gravados de Martin Schongauer (1448-1491), de Hausbuchmeister (sec. XV) e do Mestre E.S. (1420-1468), e com os bestiários medievais tais como aparecem nos Livros de Horas. Ainda, dentre as fontes pictóricas ou estilísticas, também são citados os gravados astrológicos, em especial os da série dos *Planetenkinderbilder*.² De fato, há alguma similaridade, por exemplo, nos esquemas de *Adoração dos Magos* (do Prado) de Bosch e *Natividade* (Musée des Beaux-Arts, Dijon) do Mestre de Flémalle, possivelmente Robert Campin (1375-1444), bem como nos interiores domésticos, dos mesmos autores, vistos na *Mesa dos Sete Pecados Mortais* e em *Santa Bárbara*, ambos do Prado. Mas, ao contrário, não há qualquer ponto em comum entre os infernos bosquianos e os corpos enlaçados pintados por Roger van der Weyden (1400-1464) para sugerir o inferno em seu *Último Julgamento* (Hotel-Dieu, Beune), ou entre seus híbridos e as figuras monstruosas dos bestiários góticos ou das iluminuras borgonhesas. E ainda que Bosch tenha composto suas paisagens em amplos espaços, com a diversidade do mundo exterior e com os efeitos de luz proporcionados pelo uso das cores, de forma análoga aos seus predecessores ou contemporâneos, elas apresentam uma perspectiva infinita de seus horizontes, sugerindo uma visão universal, diferente da limitação por rochas e colinas dos planos de fundo tradicionais. Além disso, as escalas dos elementos tomados da

² Para informações mais detalhadas sobre os estudos que tentam identificar as possíveis fontes plásticas da arte bosquiana cf. Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 18-22. Cf. também Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 86-7.

natureza e da realidade, animados ou inanimados, como os peixes, os pássaros e os frutos do painel central do *Jardim das delícias* (do Prado), ou os objetos da vida cotidiana, como as facas, os vasos e os instrumentos musicais, do painel direito do mesmo tríptico ou das *Tentações de Santo Antão* (de Lisboa), não encontram paralelo na arte flamenga até então. A desproporção em relação ao restante das figuras, tornando-os muito maiores, o que confere à paisagem um caráter fantástico, manifesta, como diz Pilar Silva Maroto, “essa busca do infinito que caracteriza toda sua produção”³. Por certo é difícil supor que Bosch desconhecesse a arte de seu tempo, mas não se pode falar em mera dependência de modelos de estilo ou de forma de seus predecessores. Ademais, como afirmou Henri Focillon, uma análise estilística-formal não contempla “o mundo das intenções e das fábulas que configura o contexto significativo da obra de arte”, não sendo possível, portanto, explicar o universo simbólico e humano da obra de arte unicamente “através das formas”⁴.

Por outro lado, é evidente, também, que Bosch tenha encontrado uma abundante fonte de inspiração nas narrativas bíblicas, nas hagiografias, nas obras teológicas, místicas ou piedosas em geral, na literatura de viagens, como discutiram os estudiosos na Conferência de 2007, em ‘s-Hertogenbosch, citada anteriormente, ou mesmo na linguagem e nos costumes populares de seu tempo, como afirmou Dirk Bax. O pintor brabantino poderia, por exemplo, ter ouvido as pregações de Alain de la Roche, considerado por muitos como representante da “devoção fantasista – *devotio moderna* – e da expressão religiosa ultraconcreta do século XV”⁵, já que o dominicano viveu o último período de sua vida nos Países Baixos, e morreu em Zwolle, no ano de 1475. Suas visões do Inferno, que integram sua obra junto aos seus sermões, são caracterizadas por uma monstruosa realidade e por um excesso de imaginação sexual:

[...] ele vê os animais representativos dos vários pecados dotados de horríveis aparelhos genitais e lançando torrentes de fogo que obscurecem a Terra com fumaça. Vê a prostituta da apostasia conceber os apóstatas, ora devorando-os e vomitando-os, ora beijando-os e acariciando-os como uma mãe.⁶

³ Pilar Silva MAROTO, Realidad, fantasía y búsqueda de lo infinito en los paisajes de El Bosco. In: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, p. 329.

⁴ Henri FOCILLON, *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, p. 166.

⁵ Robert L. DELEVOY, *Bosch*, p. 67.

⁶ Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 182. Cf. Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 84.

Poderia, igualmente, ter visto as imagens terrificantes também traçadas pelo grande teólogo flamengo Denis de Rijckel, mais conhecido como Dionísio o Cartusiano, fundador do Convento de Chartreux, de 's-Hertogenbosch, que se esforçava para despertar o medo do pecado:

Imaginemos um forno aquecido ao rubro, e que neste forno está um homem nu, sem nunca poder de lá sair. Não é certo que a simples visão disto nos parece insuportável? Quão miserável julgaríamos um tal homem! Imaginemos como ele se contorceria no forno, como soltaria uivos e rugidos: em suma, como viveria e qual não seria a sua angústia ao compreender que esse sofrimento insuportável não teria fim.⁷

Todavia, considerar a obra bosquiana como advertências, sermões pintados, crítica social ou representação iconográfica de textos seria reduzir sua significação, e quiçá desfigurá-la em seu sentido profundo. Embora nela se apresentem elementos morais, religiosos e satíricos, julgá-la como intencionalmente didática ou ética seria manter-se em um nível superficial de compreensão, da mesma maneira que interpretar seus monstros como deformações com o propósito de satirizar ou ironizar os vícios e debilidades humanas. Uma obra de arte não é uma mera reprodução de um texto prévio em imagens, nem tampouco a construção de um enredo intencional, baseado em conceitos abstratos e generalizantes. Não é possível interpretar as paisagens labirínticas e as formações híbridas bosquianas como produto de uma racionalidade que a partir de si mesma coloca ordem no mundo. No universo de Bosch, toda é qualquer ordenação é aniquilada: suas imagens desestabilizam, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, misturando domínios e alterando as proporções. Como explicar o misto de fascínio e assombro que elas despertam? Como entender a estranheza que elas provocam? Se Bosch tivesse produzido sua obra de forma totalmente intencional, dever-se-ia esperar que em nenhum lugar ela ultrapassasse os limites da compreensão consciente. Ao contrário, ela parece desafiar qualquer tentativa de interpretação racionalizante. É verdade que para alguns comentadores, como Delevoy, a dificuldade em compreender a mentalidade do final do medievo é do observador moderno que nela acaba “projetando nossos sonhos, nossas inquietudes, nossas angústias, nossas necessidades de evasão, nossas intuições”⁸.

⁷ Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 197.

⁸ Robert L. DELEVOY, *Bosch*, p. 15.

Entretanto, não seria porque a arte bosquiana ressoa em nós, provocando o mesmo assombro, a mesma vertigem suscitada desde sua época, incitando-nos a buscar respostas às inumeráveis indagações formuladas já por seus primeiros estudiosos? O estudo iconográfico se revela, assim, insuficiente, pois a identificação e reconhecimento dos temas não esgotam o significado da obra de arte e deixam de lado sua característica própria, como bem afirmou Focillon: “a iconografia não conseguia me dar sempre seu sentido porque não me explicava – e não tinha por quê, não é seu objeto – a poética das formas”⁹. Além disso, poder-se-ia indagar por que Bosch escolheu determinados temas em detrimento de outros. O que o levou a preferir pintar os santos eremitas ao invés das façanhas miraculosas e martírios espetaculares que tanto fascinaram o fim do medievo?

Ao lado das análises estilística e temática há aquela que, seguindo o método psicanalítico, atribui como fonte dessas imagens uma possível “neurose ansiosa acompanhada de sentimentos de agressão”, como diagnosticou Gauffreteau-Sévy¹⁰, ou como Schenk para quem Bosch sofria de uma clara “neurose obsessiva e sádica no domínio anal”, ou ainda um temperamento esquizóide com tendências quase maníaco-depressivas, como postulou Huebner que, a partir do suposto auto-retrato de Arras, viu no pintor de ‘s-Hertogenbosch “um dos representantes mais puros da categoria dos leptossômicos”. Interessante que esse mesmo auto-retrato levou Krestovsky a considerar Bosch como “uma mistura de bufão dentro do extraordinário”, cuja obra apresenta “uma tal alegria, humor, fantasia, tal riqueza de variedades humanas e animais [...] que qualquer um se esquece da filosofia para desfrutar dessa dissimulação cheia de vida”¹¹. Como observaram Rudolf e Margot Wittkower¹², é muito fácil ver formas fálicas e vaginais na figuração bosquiana e usar as palavras mágicas “repressão”, “sublimação”, “complexo de Édipo”, “neurose”, “medo de castração”, tal como se pronunciasse “abre-te sésamo” para descobrir os segredos da alma humana. Mas, o que Bosch estaria reprimindo ao pintar, por exemplo, *O carro de feno* ou as *Tentações de Santo Antão*? E de que forma esse

⁹ Henri FOCILLON, *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, p. 16.

¹⁰ Marcelle GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch, “el Bosco”*, p. 153.

¹¹ Estas e outras descrições psicanalíticas e tipológicas dadas a Bosch, J.H. PLOKKER resume em seu capítulo “Jérôme Bosch et sa vision du monde”. In: Roger MARIJNISSEN, *Jheronimus Bosch*, p. 189-99.

¹² Rudolf e Margot WITTKOWER, *Nascidos bajo el signo de Saturno*, p. 267 et seq.

tipo de “diagnóstico” contribuiria para o entendimento da obra do pintor de ‘s-Hertogenbosch?

Interpretar uma obra de arte como neurose ou psicose é confundi-la com um fenômeno psicopatológico e tomar o artista como um caso clínico. Naturalmente, na medida em que uma obra de arte é uma atividade humana, sua realização depende das mesmas condições psicológicas a que estão sujeitas todas as pessoas, quer se trate de um artista, um neurótico ou um indivíduo normal, pois todos tiveram um pai e uma mãe, e um suposto complexo paterno ou materno, bem como possuem sexualidade e dificuldades nesta esfera comuns a qualquer ser humano. Não se pode negar, assim, que a obra de arte esteja relacionada com o artista, mas explicá-la a partir da psicologia de seu autor seria análogo a explicar a essência da planta a partir das características do solo do qual ela brota, embora o conhecimento de seu *habitat* possa revelar algumas de suas particularidades. Porém, quanto mais elementos pessoais possuir uma obra, menos se tratará de arte, pois o sentido especial da verdadeira obra de arte reside exatamente no fato de ela “poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal”¹³. Ou seja, a obra de arte é algo suprapessoal, autônomo, não podendo, assim, ser julgada a partir de critérios pessoais. Investigar as condições prévias às quais estão sujeitas todas as pessoas só se justifica, portanto, quando puder auxiliar na compreensão do sentido da obra de arte, pois esta não consiste em um produto ou derivado dessas condições, mas antes em uma realização criativa que delas se utiliza de forma livre. Como bem observou Gadamer, “o *subjectum* da experiência da arte, que subsiste e perdura, não é a subjetividade daquele que a faz, mas a própria obra de arte”¹⁴.

Todavia, se o que nos oferece uma obra de arte, seja ela poética ou plástica, são imagens e estas variam, em que consiste esse *subjectum* e o que ele promove? Para o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), uma obra de arte perdura porque a

¹³ C.G.JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 60.

¹⁴ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, p. 28. Demos preferência à versão francesa (*Le subjectum de l'expérience de l'art, qui subsiste et perdure, n'est pas la subjectivité de celui qui la fait mais l'œuvre d'art elle-même*), pois, parece-nos, contempla melhor o significado que o autor atribuiu à arte do que a tradução em português: “a experiência da obra de arte sempre ultrapassa, de modo fundamental, todo horizonte subjetivo de interpretação, tanto o do artista quanto daquele que recebe a obra” (Vozes, 1999, p. 18), tendo em vista que o termo latino *subjectum* deriva do grego υποκειμενον (*hypokeimenon*), significando aquilo que permanece invariável à mudança em toda transformação.

imagem, por sua repercussão, situa-nos na origem fazendo-nos “experimentalizar ecos, ressonâncias, lembranças”¹⁵. Isto significa que essa imagem não pode ser um mero retrato psíquico de um objeto exterior; antes se constitui em uma representação imediata que se manifesta à consciência, relacionando-se com o objeto exterior apenas indiretamente. Dito de outro modo, uma obra de arte permanece viva quando as imagens que ela oferece “dizem” mais do que aparentam, desafiando a compreensão, suscitando indagações para as quais uma reflexão crítica não oferece respostas satisfatórias, pois não se referem a conteúdos da vida cotidiana, às alegrias e dores que se repetem indefinidamente na esfera do humano, “demasiadamente humano”, que se movem nos limites do que é psicologicamente compreensível. Antes evocam aqueles pressentimentos inquietantes que habitam nos recantos obscuros da alma; em uma palavra, quando são símbolos, isto é, quando expressam uma concepção para a qual ainda não se encontrou outra ou melhor. Uma obra de arte reconhecidamente simbólica, como julgamos ser a obra bosquiana, é “cheia de pressentimentos [...] Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro”¹⁶. Ela provoca um misto de confusão, surpresa, desconfiança e, até mesmo, repugnância, como declarou Rooses, por exemplo, ao definir “tais pinturas [as bosquianas] mórbidas, e a graça ou sutileza que o pintor busca engendrar é incapaz de superar a repugnância que todos aqueles monstros inverossímeis e insólitos desperta em nós”¹⁷.

Basta lançar um olhar sobre os quadros de Bosch para se perceber que suas imagens expressam conteúdos que estão além da experiência ordinária da vida, ultrapassando a extensão da sensibilidade e compreensão humanas. Mesmo quando seus temas parecem indicar algo familiar à consciência genérica, não se pode dizer que suas imagens sejam alegorias, isto é, que foram intencionalmente escolhidas para exprimir uma realidade conhecida. É sabido, por exemplo, que na época de Bosch, ter uma pedra na cabeça era o mesmo que estar louco. Mas será que *A Extração da pedra* (do Prado) é uma alegoria da insensatez humana, quando um olhar mais atento verifica que não é uma pedra o que é extraído, e sim uma flor?

¹⁵ Gaston BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 12.

¹⁶ C.G.JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 65-6.

¹⁷ Max ROOSES, *Histoire générale de l'art Flandre*, p. 135.

Suas imagens são desconcertantes, alteram e deformam as aparências, ferem a natureza, explodem os limites das possibilidades humanas; facilmente podem ser vistas como exageros, falsificação dos fatos, meros caprichos, simulações ou invenções fantásticas, típicas de uma “imaginação rica”, produto de uma mente equivocadamente criativa ou perturbada. A compreensão da obra de arte como tendência cultural, como retrato crítico de uma época ou como demonstração de um estado emocional do artista encontra nessas imagens um terreno fértil para especulações e tentativas de interpretação que se revelam simplistas. E a obra de Bosch “parece constituir uma tentação permanente para os hermeneutas imprudentes”¹⁸, como advertiu Lascault.

A psicologia, em muitos momentos, tem contribuído para esse tipo de visão. Focalizando a motivação da obra na psicologia de seu autor, traduz suas imagens e temas como material ilusório, por vezes inadequado, fruto de substituição, sublimação ou repressão de desejos. Deste modo, desvia-se da psicologia da obra de arte, afastando-se do processo criativo e, por conseguinte, da possibilidade de vislumbre do caráter profundo, originário e atemporal da obra e de seu correspondente conteúdo visionário. Tal é, porém, a perspectiva da psicologia analítica, uma ótica diferencial que, tomando como objeto o processo criativo, evidencia a alma e a natureza humana presentes na obra de arte, destacando sua força imagética e vigor simbólico. Perspectiva esta que, mais uma vez, será tomada como norte em nosso percurso, pois acreditamos que a obra bosquiana esteja alicerçada não na pessoa de Jheronimus Bosch, do qual, como vimos, quase nada sabemos, mas sim na alma da humanidade que se manifesta no ato criador, impessoal, que nele habita. Em que consiste, pois, esse ato criador?

Como já foi apresentada a forma de abordagem da psique humana sob a ótica junguiana no capítulo precedente, é suficiente recordar aqui que símbolo, nesta perspectiva, é uma imagem psíquica, uma “expressão da experiência de um mistério inefável e uma resposta a isso”¹⁹. Esta experiência, denominada por Jung “vivência originária”, é de tal intensidade que sua manifestação ora é “demoníaca, grotesca e desarmônica, destruindo valores humanos e formas consagradas, [...] ora irrompe

¹⁸ Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, p. 273.

¹⁹ C. G. JUNG, *Cartas* (1956-1961), p. 15. Carta a Miss. Maud Oakes de 11.02.1956.

como uma manifestação cujos altos e baixos a intuição humana não pode sondar”²⁰. Parece mesmo que se refere a outro mundo, pois sempre remete a uma metafísica obscura e, por isso, recebe o qualificativo de fantástica: é o mundo dos sonhos, das angústias noturnas, dos monstros e fantasmas que despertam enquanto dorme a razão. Talvez não tenha sido por acaso que Goya inscreveu em um de seus mais conhecidos *Caprichos* que “*el sueño de la razón produce monstruos*”²¹. Contudo, é dessa esfera noturna que, desde tempos imemoriais, emerge tanto o terror da dissolução quanto a esperança da transformação. Ora, não é esse o tipo de visão que encontramos nas pinturas bosquianas, o *sogni dei pittori*, como definiram os comentadores do século XVI? É preciso ressaltar, no entanto, que se o fantástico tem sua origem nessa esfera noturna, em linguagem psicológica, no inconsciente coletivo, em sua formulação ele utiliza de formas conhecidas para se tornar inteligível e comunicável. É por isso que o sobrenatural só pode se manifestar em termos naturais e o fantástico é composto de fragmentos do cotidiano, do ordinário.

Se “poetar quer dizer fazer ressoar o verbo primitivo que está por trás das palavras”²², como afirmou o escritor alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), poderíamos dizer, então, em termos psicológicos, que atrás das imagens de uma obra de arte ressoa a “imagem primordial”. De acordo com Jung, esse é o princípio do processo de criação artística, que consiste “numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada”²³. A imagem primordial, ou arquétipo, lembremos, é sempre coletiva, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – comum a todos os povos e épocas, coincidindo, assim, com os motivos mitológicos, raízes dos ritos e das religiões. E o artista, tomado por seu impulso criativo²⁴, incorpora estes motivos e como que “transcreve” para a linguagem presente uma imagem primordial. Construindo expressões de sua vivência originária autêntica, símbolo real de uma essencialidade

²⁰ C.G.JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 78.

²¹ Estampa 43 da série de 80 *Caprichos*, Museo del Prado, Madrid.

²² *Apud* C.G.JUNG, *Símbolos da transformação*, p. 295.

²³ C.G.JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 71.

²⁴ Jung considera o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem que se torna, assim, um veículo da criatividade. Enquanto uma das forças motivadoras do processo psíquico, a força criativa é um fator psíquico de natureza semelhante ao instinto, pois se comporta dinamicamente como este: é compulsivo, embora não seja universal. Cf. C.G.JUNG, *A natureza da psique*, p. 54-5.

desconhecida, ele plasma em sua obra imagens primordiais capazes de suprir a carência e a unilateralidade da consciência coletiva. Tal qual a alma individual, toda época tem suas tendências espirituais características, o que revela uma unilateralidade e, por conseguinte, exclusão. Isto significa que muitos conteúdos psíquicos, incompatíveis com a consciência geral, não podem participar da vida, necessitando, assim, de uma compensação. Dessa maneira, uma obra de arte simbólica, ou visionária, como a bosquiana, possui uma estrutura singular, que a capacita a perdurar em si mesma, pois representa muito mais que o destino pessoal de seu autor: ela responde às necessidades anímicas de um povo. Esta é, segundo Jung, a função social da obra de arte: educar²⁵ o espírito da época, pois significa a possibilidade de “reemergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade”²⁶. De forma análoga, Cassirer disse que

a arte nos apresenta os movimentos da alma humana em toda a sua profundidade e variedade. [...] o que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É o processo dinâmico da própria vida: a oscilação contínua entre pólos opostos, entre alegria e pesar, esperança e temor, exultação e desespero.²⁷

A que movimentos da alma humana as imagens desenvolvidas nas pinturas de Bosch estariam se referindo? A que imagem primordial do inconsciente coletivo poderiam elas ser remetidas? Tanto para a psicologia analítica quanto para os historiadores das religiões, “um símbolo revela sempre, qualquer que seja o contexto, a unidade fundamental de diversas regiões do real”²⁸. As regiões exploradas pelas imagens bosquianas sugerem a consideração da realidade psicológica única, misteriosa e insondável da alma humana, inequivocamente pressentida – e anunciada – e equivocamente vivenciada. Bosch dá relevo ao insuspeito, criando a justaposição e o entrelaçamento de extremos em suas imagens, apresentando o humano para si mesmo de modo inquietante e dúbio. Sua

²⁵ Importante ressaltar que educação, para Jung, consiste no processo de formação da consciência e não na reprodução mecânica de conteúdos meramente “decorados”. Cf. C.G.JUNG, *O desenvolvimento da personalidade*, principalmente capítulos III e IV que constituem em uma série de conferências apresentadas em Congressos Internacionais de Educação.

²⁶ C.G.JUNG, *O espírito na arte e na ciência*, p. 93.

²⁷ Ernest CASSIRER, *Ensaio sobre o homem*, p. 244.

²⁸ Mircea ELIADE, *Imagens e Símbolos*, p. 177.

trama estranha, tecida com elementos irracionalmente e antiorganicamente ligados, ainda que compostos de fragmentos de formas conhecidas, “desrealiza” o real e “realiza” o irreal, chocando e contrariando qualquer lógica da razão. O inconcebível torna-se real, o acento sombrio dado às formas e aos conteúdos faz desfilar o diabólico e o simbólico em sua obra, criando um estonteante e oscilante rodopio entre memória e premonição, apresentando a origem e o destino humanos em carne e cores vivas. Arranca do observador, ao mesmo tempo, risos frente às deformidades, asco diante do horripilante e monstruoso e, sobretudo, um assombro, uma angústia perplexa, como se o mundo tivesse perdido o eixo, já não havendo qualquer ponto no qual se apoiar, e a qualquer momento tudo fosse desmoronar. É surpreendente observar, por exemplo, a composição de uma das figuras, sem dúvida, mais enigmáticas de Bosch: o homem-árvore do painel direito do igualmente enigmático tríptico *O jardim das delícias* (do Prado), que tem por corpo um ovo quebrado, troncos secos de árvore como pernas e barcas na função de pés. Quão precário é seu equilíbrio! Como também o é o das várias figuras no painel central: o globo no centro da parte superior, flutuando na água, não parece poder sustentar a fonte que está sobre ele; “se qualquer pessoa colocada sobre essa estrutura fizer um movimento, se um só dos pássaros sair voando, a fonte virá abaixo”²⁹. As estruturas ao fundo, para além de sua aparência fantástica, não apresentam qualquer apoio e o material que as constitui também parece não ter solidez: seria uma composição de metal, mineral e vidro ou poderia ser de nuvem ou espuma? Sobre a estrutura da parte superior direita, um acrobata, apoiado sobre um pé em uma superfície esférica, faz malabarismos com um globo e, não muito longe dali, um urso se equilibra de cabeça para baixo sobre uma vara sustentada por dois homens. O mesmo se aplica a outras figuras espalhadas pelo tríptico, como a bola transparente, na parte inferior esquerda, em cujo interior há um casal se acariciando, que lembra uma bola de sabão que pode se desfazer a qualquer momento; bola esta que está sobre um fruto esférico que, por sua vez, flutua na água; ou os homens realizando as mais incríveis acrobacias e contorções sobre montarias diversas no centro do painel. Tudo aponta para uma instabilidade, uma impermanência: volubilidade da alma?

²⁹ E. H. GOMBRICH, *The Heritage of Appelles*, p. 81.

O mundo de Bosch parece um mundo visto pela loucura; um mundo ao revés, estranho, alheado, pois aquilo que parecia familiar se torna, subitamente, adverso e sinistro, num movimento frenético, uma situação de tensões ameaçadoras, como aquela, por exemplo, do painel central do *Carro de feno*, no qual uma multidão de pessoas segue um carro carregado de feno arrastado por figuras monstruosas. Todas as categorias que nos servem de apoio e de orientação falham. A paridade da ordem humana ou diurna é invadida por uma legião de criaturas grotescas, disformes, mutiladas, marcadas pela falta, pela diferença e, por conseguinte, estigmatizadas, como os aleijados e mendigos que perambulam nos *Estudos* que se conservam em Albertina (fig. 14) e na Biblioteca Real de Bruxelas (fig. 15). São seres que vagam erráticos, que excedem os limites da razão e da emoção, disparatados e separados de todas as naturezas, claudicantes, rastejantes, em queda livre no abismal e vacilantes em seus caminhos. A jornada se inicia num terreno insólito e movediço, transgressor, envolvida por uma atmosfera de ironia que anuncia uma ordem outra: a impar que, definida por categorias sombrias, dotadas de poderes mágicos e misteriosos, sejam benéficos ou maléficos, conduz a uma esfera de experiências que sublinham o anômalo. Diferente do anormal, daquele que está fora das normas, das regras, um *anómalos* (ανόμαλως) é aquele que é desigual, desarranjado, mal equilibrado, é a negação da semelhança, é o contranatural. As anomalias, tão presentes na obra de Bosch, em oposição às anormalidades, apontam para um fundamento mais profundo que o desvio das normas sociais: elas nos remetem ao campo do ontológico. Não se trata de uma condenação aos mendigos, criminosos, prostitutas, vagabundos, escravos, camponeses pobres e “todos cuja ‘inutilidade’ os tornaram suspeitos aos olhos dos cidadãos e autoridades”, como afirma Paul Vandebroek³⁰, para quem a atitude de Bosch refletia a ideologia da burguesia urbana, grupo ao qual pertencia o pintor brabantino. Mais que uma ameaça social, esses seres mutilados, disformes, evidenciam a desigualdade consigo mesmo e em si mesmo. Provocam repulsa e temor porque denunciam nossa própria desigualdade, nossa própria existência precária; porque mostram, em sua carne dilacerada, nossa própria alienação e fragilidade.

³⁰ Paul VANDENBROECK, Hieronymus Bosch: the wisdom of the riddle. In: Jos KOLDEWEIJ; Paul VANDENBROECK; Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, p. 113.



Fig. 14 *Estudo dos deficientes ou mendigos*.
Viena, Graphische Sammlung Albertina.



Fig. 15 *Estudo dos deficientes ou mendigos*.
Bruxelas, Bibliothèque Royale de Belgique.

Coxos, mancos, amputados, entrevados, mutilados, esses desvalidos, autênticos filhos de Saturno, expressam a ambigüidade da existência humana: efêmera, consumida pela temporalidade, marcada por uma série de rupturas ao longo de sua história e, por isso mesmo, capaz de descortinar o intemporal, o imaterial e o transcendente, pela necessidade e possibilidade de transformação e superação geradas, pois “o único sentido da existência humana é acendermos a luz nas trevas do ser puro e simples”³¹. Tal como os Labdácidas, esses mutilados, para além do desvio social, explicitam uma ferida espiritual. Contudo, a marca que trazem naqueles órgãos que representam o caminhar, a marcha – Lábdaco, o coxo, Laio, o cambaio, Édipo, o de pés inchados –, não pode ser entendida apenas como uma maldição para expiar uma falta ancestral. O estigma que carregam também parece indicar que não só o início, mas a totalidade da trajetória contém elementos singulares que, via de regra, apontam para percalços, obstáculos, desafios e convites inquietantes para penetrar em um terreno estranho, no qual uma derrota pode significar uma vitória, ou em termos psicológicos, no campo de uma consciência diferenciada. Neste sentido, pode estar anunciando a possibilidade de

³¹ C.G.JUNG, *Memórias, sonhos, reflexões*, p. 282.

um caminhar em uma dimensão especial onde o encontro e a reconciliação com o espírito podem ocorrer, tal como vemos realizar Édipo³², ou, em uma perspectiva bíblica, Jacó que, depois do combate com o anjo de Deus, “viu que nascia o sol; mas ele coxeava de uma perna” (Gn 32, 31).

É significativo que tanto na mitologia grega quanto na tradição religiosa judaico-cristã, pilares do pensamento e da cultura ocidental, o tema do estigma esteja na origem da existência humana. Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para os homens, teve sua carne ferida: foi acorrentado a um rochedo onde, durante o dia, uma águia lhe comia o fígado que, ao longo da noite, se recompunha. De forma análoga, depois de comerem o fruto proibido, Adão e Eva carregaram em sua carne a dor e o sofrimento (Gn 3, 16-19). Em termos psicológicos, esses dois mitos expressam essencialmente a mesma temática: a consciência nasce como uma ferida. Ferida incurável e característica inalienável do humano que traz, no corpo e na alma, o suporte divino e o desejo de a Ele retornar. Ferida como aquela exibida na perna do *Filho pródigo*, que mostra, em seu caminhar, as vicissitudes da peregrinação pela vida.

Inumeráveis são os motivos e imagens que desfilam diante de nossos sentidos ao contemplarmos a obra bosquiana. Uma obra, como veremos a seguir, repleta de símbolos que, vistos em seus detalhes ou em sua globalidade, conduzem-nos a caminhos ao mesmo tempo tão familiares quanto inquietantes. Tal qual em um espelho, miramo-nos na humanidade e nela nos reconhecemos e resgatamos o fundamento espiritual da vida e da realidade. Mais que uma sátira ou uma predicação moral, como têm insistido os comentadores, Bosch nos apresenta a condição de encarnação do ser, a marca da ruptura necessária para a construção da aliança sagrada, o mistério da vida e da morte. Uma vez mais, sob o enfoque simbólico que vimos adotando, delineia-se a experiência da melancolia religiosa, percebida e por nós conceituada como dor, desejo e ânsia pela presença do Criador na vivência de cada coisa criada, num frenético e ardente movimento de separação e de reunião a uma realidade na qual o jorro divino adquire significado.

³² Junito de Souza Brandão desenvolve um estudo interessante sobre os Labdácidas baseado, principalmente, na pesquisa realizada por Marie Delcourt que, diferente das diversas interpretações, sugere, fundamentada na etimologia dos nomes, que a deformidade pode designar tanto a punição por uma falta como um episódio relativo à libertação. Cf. Junito de SOUZA BRANDÃO, *Mitologia grega*, p. 233-86, v. III.

III.1 MESA DOS PECADOS MORTAIS

De acordo com Linfert³³, a obra inteira de Bosch é um desenvolvimento do tema dos Pecados Mortais, com o qual ele inicia.³⁴ De fato, parece que o pintor brabantino apresenta neste quadro, verdadeira peça única na pintura dos Países Baixos, a questão que lhe serve de ponto de partida: em que consistem a vida e o destino humanos? Já na forma da composição é possível observar uma concepção unitária: um grande círculo, dividido em sete partes trapezoidais, inscrito em uma quadratura, com um círculo menor em cada um de seus ângulos. De Tolnay³⁵ foi o primeiro a sugerir que esta estrutura de conjunto da composição lembra as representações do Universo e que o jogo de tons claros e escuros dá a aparência de uma esfera, referência, sem dúvida, ao globo terrestre. Seria uma *imago mundi* como aquela que se pode admirar nos painéis externos do tríptico *Jardim das delícias*? Não esquecendo que Bosch pode ter se inspirado nas mais variadas fontes, ainda que os *scholars* afirmem que não se conhece nenhum modelo que lhe possa ter servido de antecedente iconográfico, interessa-nos, como já assinalamos acima, o significado simbólico da obra do pintor de 's-Hertogenboch. O círculo, em termos psicológicos, é uma clara alusão à unidade, à totalidade da alma humana, ao *Self*. Jung demonstrou, baseado em estudo comparativo³⁶, que a “quadratura do círculo” é um dos mais importantes temas arquetípicos do ponto de vista funcional. Ocupando um lugar central nos documentos históricos – basta observar, por exemplo, o esquema das imagens divinas nas visões de Ezequiel, Daniel e Enoch ou na imagem de Hórus com seus quatro filhos³⁷ –, tem também um significado transcendente no nível do sujeito. Em geral, a mandala, designação sânscrita para círculo, aparece em estados de desorientação psíquica oferecendo um continente e uma ordenação concêntrica à multiplicidade dos elementos contraditórios e

³³ Cf. Carl LINFERT, *Bosch*, p. 37-8.

³⁴ Não dispomos, ainda, de uma cronologia da obra bosquiana, apesar dos extensos estudos desenvolvidos nesta área. De qualquer maneira, embora por critérios diferentes, há uma concordância entre os *scholars* de que a *Mesa dos pecados mortais* faz parte do período de juventude do pintor, sendo provavelmente uma de suas primeiras obras. Cf., por exemplo, Charles DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, p. ; Mia CINOTI, *El Bosco*, p. 87; Marcel GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch “el bosco”*, p. ; Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 330.

³⁵ Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 328.

³⁶ Jung estuda o tema da mandala em várias obras, mas principalmente em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*; *Psicologia e alquimia* e *Psicologia e religião*.

³⁷ *Apud* C.G. JUNG, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, p. 386.

irreconciliáveis. Ora, diante dos excessos e desequilíbrios que marcaram sua época, Bosch não estaria refletindo na *Mesa*, tal qual em um espelho, a imagem da natureza humana em sua totalidade?



Fig. 16 *Mesa dos pecados mortais*. Madrid, Museo del Prado.

Todavia, embora a imagem do espelho seja freqüente nos tratados morais da época³⁸, para que o observador pudesse se confrontar com sua própria alma desfigurada pelos vícios e, assim, reparar seu caminho de pecados, a interpretação da *Mesa* como uma pintura didática nos parece superficial. O que mais chama a atenção é a disposição das cenas: no centro do círculo, Cristo, ereto no sepulcro, exibe suas chagas: uma recordação da possibilidade de redenção ou a lembrança da ferida da encarnação? Nas partes quadrangulares (trapézios) que compõem a periferia do círculo, estão representados os sete pecados mortais, não como figuras alegóricas, mas como experiências da vida cotidiana, aliás uma das grandes inovações de Bosch, como demonstraram os vários comentadores. Observe-se que

³⁸ Cf. Walter S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 37.

todas as cenas parecem acontecer ao mesmo tempo e no mesmo local. Há uma continuidade no céu e na paisagem em todas elas, mesmo naquelas que ocorrem no interior de um recinto qualquer – como a Soberba, a Gula e a Acédia –, como se pode ver através das janelas. Ainda que Bosch não tenha usado a técnica da perspectiva, que daria a ideia de tridimensionalidade no plano, trata-se de uma representação vertical, isto é, o observador olhando de cima precisa dar a volta na mesa para poder ver todas as partes desenhadas. É como se Bosch o incluísse no quadro. As cenas também não obedecem a uma seqüência, um sentido horário ou anti-horário, o que aponta para o dinamismo próprio do ser humano que é determinado pela temporalidade da vida concreta, mas traz algo de intemporal intrínseco a ele: seu fundamento espiritual, representado por Cristo no centro do círculo. Da mesma maneira, a disposição dos pecados na parte externa, periférica, circundando a figura de Cristo, mostra a diferenciação da unidade inicial na multiplicidade das experiências vividas. São, com efeito, “os mil incidentes da vida de cada dia que nos dão ocasião de pecar”³⁹. Ocasião esta que, em termos psicológicos, é um elemento necessário no processo de formação e ampliação da consciência. Como disse Honório de Autun, “a criatura concebida na mente divina é simples, invariável e eterna, mas em si mesma ela é múltipla, variável e transitória”⁴⁰. Desta forma, para além do aspecto moral, do olho de Deus que tudo vê – muitas vezes interpretação dos raios dourados que circundam a figura de Cristo, onde aparece a inscrição *Cave, cave, D[omi]n[u]s videt* (Cuidado, cuidado, Deus vê) –, o espelho reflete aqui uma outra imagem: o homem descobrindo-se como criatura, desdobrando-se em aparências em busca da sua essencialidade. É importante ressaltar que reflexão não significa reprodução de uma imagem, nem o simples ato de pensar; como bem indica a palavra *reflexio*, isto é, “inclinação para trás”, a reflexão é uma atitude, como nos lembra Jung, um ato espiritual, uma relação e um confronto com o presenciado; por conseguinte, “deve ser entendida como uma tomada de consciência”⁴¹.

Chama-nos a atenção, também, que Bosch apresente entre os sete pecados a acédia, que não mais figurava entre eles desde o século VI, quando Gregório

³⁹ J.V.L.BRANS, *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*, p. 10.

⁴⁰ *Apud* C.G.JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, p. 271.

⁴¹ C.G.JUNG, *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, p. 46.

Magno a suprimiu, agregando seus efeitos aos da tristeza, como já foi mencionado no capítulo precedente. Além disso, recordemos que, do ponto de vista fisionômico e caracteriológico, os saturninos ou melancólicos eram avaros, luxuriosos, cobiçosos, coléricos e, sobretudo, preguiçosos, todos presentes nas cenas retratadas ao longo do círculo. É interessante notar, ainda, que no lugar de honra, ocupado pela Soberba ou Orgulho na Idade Média, está a Ira, em linha direta à figura de Cristo. Entretanto, as pilastras que dão suporte ao “olho de Deus” encerram entre elas a cena da Inveja e, seguindo um pouco adiante, parecem encaixar o círculo do ângulo inferior esquerdo, no qual está representado o Inferno, ainda tímido se comparado às composições monstruosas do *Jardim das delícias* e do *Carro de feno*. Por que Bosch destaca essa cena? Seria uma alusão ao desejo do homem de ser como Deus? De possuir o que Ele detém, o conhecimento do bem e do mal? E às consequências inevitáveis que este conhecimento traz?

O conceito teológico de pecado, em termos psicológicos, associa-se à ideia de inflação. Dissemos, anteriormente, que a apropriação de conteúdos e qualidades que ultrapassam os próprios limites, que pertencem a outrem, é definida por Jung como inflação, numa analogia ao conceito grego de *hybris* que, originalmente, significava violência ou paixão voluptuosa que emergem do orgulho. Encontramos, na mitologia, diversas descrições desse estado inflado. Íxion, por exemplo, quando tentava seduzir Hera, foi surpreendido por Zeus que, como punição ao seu pecado da luxúria, aprisionou-o a uma roda de fogo que girava interminavelmente no céu. Em termos simbólicos, a roda, enquanto estrutura mandálica, designa a totalidade, o que significa que quando a identificação do homem à divindade se prolonga, ou, em linguagem psicológica, do *ego* ao *Self*, pode se converter em tortura.⁴² Mas, foi Santo Agostinho quem apresentou de forma mais vívida o estado de inflação, quando, em suas *Confissões*, mostrou a natureza do pecado como uma tentativa de imitação da divindade.

O orgulho imita a altura; mas só Vós, meu Deus, sois excelso sobre todas as coisas. Que busca a ambição senão honras e glórias, embora só Vós tenhais o direito a ser honrado e glorificado eternamente? A sevícia dos poderosos aspira a fazer-se temer; mas quem deve ser temido senão Deus? [...] A curiosidade parece ambicionar o estudo da ciência, quando só Vós é que conheceis plenamente tudo! [...] À preguiça parece apetecer apenas o descanso; mas que repouso seguro há fora do Senhor? A luxúria deseja apelidar-se saciedade e abundância; Vós, porém, sois a plenitude e a abundância interminável da suavidade incorruptível. [...] A avareza quer

⁴² Cf. Edward EDINGER, *Ego e arquétipo*, p. 56.

possuir muito; e Vós possuís tudo. A inveja litiga acerca da “excelência”; mas que ser é mais excelente que Vós? A ira procura a vingança; e quem se vinga mais justamente que Vós? [...] A tristeza define-se com a perda dos bens em que a cobiça se deleita – porque desejaria que nada, como a Vós, se lhe pudesse tirar. É assim que a alma peca, quando se aparta e busca fora de Vós o que não pode encontrar puro e transparente, a não ser regressando a Vós de novo. Imitam-Vos perversamente todos os que se afastam de Vós e contra Vós se levantam. [...] As almas não buscam, em seus próprios pecados, senão uma espécie de semelhança com Deus.⁴³

Todavia, buscar uma semelhança com Deus é não se reconhecer criatura, é, em linguagem psicológica, permanecer em um estado infantil, de indiferenciação, de inflação e, portanto, de inconsciência. Essa ideia aparece nas faixas colocadas na parte superior e inferior da *Mesa*, onde estão inscritos os versos do Deuteronômio. Acima se lê: *Gens absque consilio e[st] et sine prudentia / Utina[m] Sapere[n]t et i[n]telligere[n]t ac novíssi[m]a providere[n]t* (Porque são gente falha de conselhos e neles não há entendimento. Oxalá eles fossem sábios! Que isto entendessem, e atentassem para seu fim!) (Dt 32:28-29). E, abaixo: *Absconda[m] facie[m] meã[m] ab eis et considerabo novíssi[m]a eorum* (Esconderei o meu rosto deles, verei qual será o seu fim) (Dt 32:20). Estes versos falam de uma inconsciência, de uma ignorância da realidade que traz, como consequência, o afastamento de Deus. O que em linguagem religiosa é visto como um castigo devido à desobediência das leis divinas, em termos simbólicos, significa que enquanto o homem permanecer identificado às energias suprapessoais, utilizando-as para fins de prazer e de poder pessoais, preso aos seus anseios e desejos, será consumido pelo fogo ardente de suas paixões. Isto está representado na cena do Inferno, na qual cada tormento é nomeado pelo pecado correspondente, cena que, curiosamente, como indicamos acima, parece encaixada entre as pilastras da Inveja. Paradoxalmente, é essa experiência de separação da unidade original, essa desobediência, que torna possível o reconhecimento do substrato espiritual da existência e de sua condição de só poder participar da unidade enquanto criatura única.

É assim que podemos entender a circularidade da figura: o homem, só em seu constante caminhar – imagem que Bosch retoma no reverso do *Carro de feno* e no *Filho pródigo* –, passando por todas as experiências encarnadas, pode descobrir sua ascendência divina, não como modelo de conduta, uma mera formalidade, mas

⁴³ Santo AGOSTINHO, *Confissões*, p. 71-2.

como seu próprio fundamento. E é exatamente na experiência da morte – representada no canto superior esquerdo, provavelmente a prefiguração da *Morte do avaro* –, esta “situação limite”, tomando emprestado a expressão de Karl Jaspers, que se nos apresenta a possibilidade de tomada de consciência do nosso próprio ser. Talvez a primeira vivência dos opostos, a diferenciação eu-outro, essencial ao nascimento e desenvolvimento da consciência, tenha sido o contraste entre o vivo e o morto presenciado pelo homem primitivo e que se tornou personagem principal na época de Bosch. Ao mesmo tempo em que a morte evidencia a finitude, a pequenez do ser humano, sua maior fraqueza, e, portanto, sua unicidade, que é sinônimo de limitação, possibilita, justamente por isso, a conscientização do ilimitado, do infinito. Bosch parece colocar tudo sobre a *Mesa*: a existência humana só adquire significado quando se torna consciente, quando se choca com seus limites. E este choque ocorre na multiplicidade vivida na experiência encarnada. Contudo, só o homem consciente pode reconhecer que não é dono de si mesmo, que é regido por forças que estão para além dele, como aparece nos círculos à direita. Acima, o Juízo Final pode ser entendido, psicologicamente, como o encontro da consciência com o inconsciente, do *ego* com o *Self*. Observe-se que na cena do Paraíso, no canto inferior direito, local onde se gozaria da Glória da eternidade, Bosch coloca uma figura demoníaca, negra, que tenta puxar uma das almas que está adentrando ao pórtico. Seria para lembrar que a vida humana nunca poderá alcançar a perfeição, quiçá a plenitude?

III. 2 EXTRAÇÃO DA PEDRA DA LOUCURA

O que sente o homem quando se percebe vulnerável às forças externas e internas a ele e que o instigam a envolver-se no mundo? Talvez o mesmo que Lubbert Das, personagem central deste quadro onde se lê *Meester snijdt die Keye ras / Myne name is lubbert das* (Mestre arranca rapidamente esta pedra, meu nome é Lubbert Das), circundando a figura. Qual seria o sofrimento deste homem?

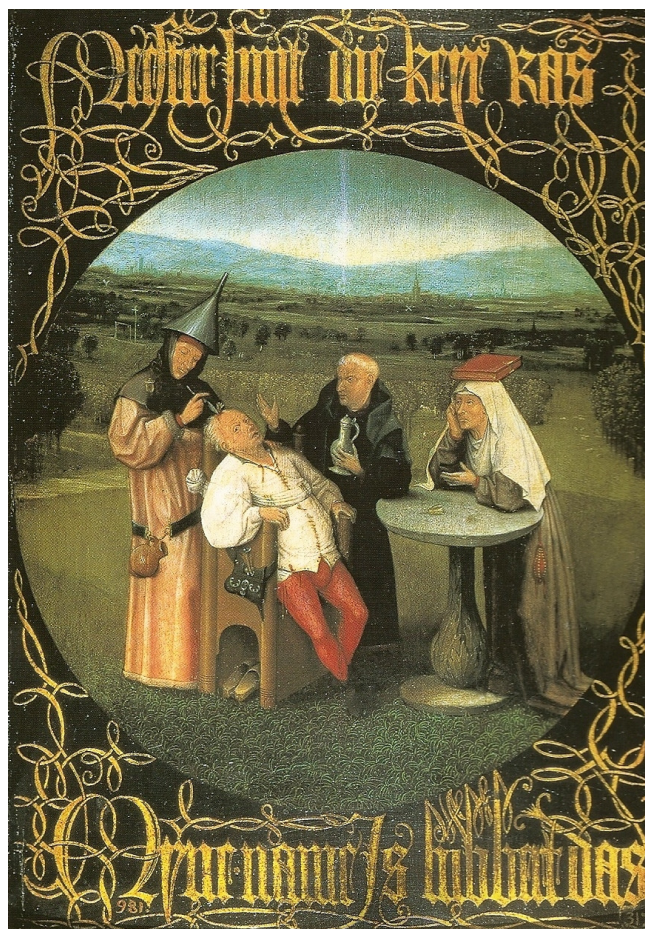


Fig. 17 *Extração da pedra da loucura*. Madrid, Museo del Prado.

Extraír uma pedra da cabeça significava, na linguagem popular dos Países Baixos, desde fins do século XV até o século XVII, estar louco. Isso pode ter contribuído para se fixar o título da obra, pois Bosch não datou ou intitulou qualquer um de seus quadros. Ao mesmo tempo, era objeto de mofa acreditar que se poderia extrair a loucura da cabeça de alguém por meio cirúrgico, considerada uma prática de curandeiros e charlatões⁴⁴. Somado a isso, na literatura holandesa o nome Lubbert designava a estupidez e a credulidade humana⁴⁵, o que levou os comentadores a interpretar essa pintura como uma sátira anedótica, uma crítica à insensatez humana. Para Marijnissen, entretanto, trata-se de um nome cristão, pois havia, em 1445, um vigário na Igreja de São João de 's-Hertogenbosh chamado Lubbertus Sprakelar.⁴⁶ Dentre as várias interpretações deste quadro, a do filólogo e historiador da arte flamenga, Domien Roggen, é a mais picante: um homem, que

⁴⁴ Cf. Ludwig von BALDASS, *Hieronymus Bosch*, p. 225-6.

⁴⁵ Cf. Walter S. GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 40.

⁴⁶ Cf. Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 443.

teria surpreendido sua esposa com um clérigo, é convencido por ela com a ajuda de seu cúmplice de que está sofrendo de alucinações e que é necessário curar-lhe o mal.⁴⁷ Hipótese duvidosa já que, como observou Marijnissen, nenhuma Cluyte van Lubbert Das, a suposta esposa, figura nos documentos mencionados.⁴⁸ Também não se encontrou provas históricas para a interpretação de Fraenger que, seguindo sua teoria de que Bosch pertencera à seita dos Irmãos do Espírito Livre, apontou que se trata de uma cena de circuncisão ritual⁴⁹, ou ainda para a sugestão de Lynda Harris⁵⁰ de que seria uma ilustração de um batismo espiritual cátaro. Para Bax, que investigou a relação das obras bosquianas com os provérbios e o folclore local, seria uma tradução visual de uma das representações que tinham lugar sobre os carros de cortejo de uma *Ommegang* (procissão), como a que foi celebrada em Amberes, em 1563, na qual foi encenada uma operação da loucura.⁵¹ Marijnissen chama a atenção, no entanto, para um documento de 1550, “que tem sido ignorado pelos historiadores e que poderia nos fornecer alguma luz sobre o significado da obra ou mesmo a intenção de Bosch”⁵² sem, porém, aprofundar-se na discussão. Trata-se de um pedido de permissão ao Conselho da cidade de Gante para uma cirurgia de remoção de uma pedra que causava “enorme e intolerável sofrimento”. Mas, estaria a pintura de Bosch ilustrando uma realidade médica ou refletindo os textos e provérbios moralizantes de seu tempo?

De fato, na Idade Média, entre as terapêuticas para a cura da loucura melancólica figurava uma que aparece descrita e ilustrada em vários tratados de cirurgia medievais – a trepanação –, como, por exemplo, nos “diagramas de cauterização”⁵³, como o de Erfurt, do século XIII (fig. 18); no tratado do cirurgião Hans Gersdorff, de 1517 (fig. 19); em uma publicação de 1533 do texto de Hildegard

⁴⁷ *Apud* Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 328.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁹ Cf. Wilhelm FRAENGER, *Bosch*, p. 203-6.

⁵⁰ Cf. Lynda HARRIS, *The secret heresy of Hieronymus Bosch*, p. 160.

⁵¹ Cf. Dirk BAX, *Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered*, p. 127.

⁵² Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 443. O referido documento foi publicado por Prudens van Duyse, em 1840, sem qualquer comentário adicional (*Belgisch Museum*, 4, 1840, p. 380-1).

⁵³ Cf. PANOFSKY; KLIBANSKY; SAXL, *Saturno y la melancolía*, lâmina 74.

von Bingen, citado anteriormente⁵⁴ (fig. 20); ou, ainda, no tratado do médico hispano-árabe Albucassis, que se converteu em texto imprescindível aos cirurgiões europeus até o início da Idade Moderna⁵⁵. Lembremos, também, que desde a Antiguidade a melancolia esteve associada aos transtornos das faculdades do espírito – imaginação, entendimento e memória, sediadas no cérebro –, embora essa sistematização tenha ocorrido com Averrões. Ideia expressa em linguagem poética, por Alain Chartier que disse, em seu *Espérance ou Consolation des Trois Vertus*, de 1428, “[...] que Dama Melancolia oprimia com suas duras mãos, senti que o órgão situado no meio da cabeça, na região da imaginação (que alguns chamam ‘fantasia’) se abria e entrava em fluxo e movimento [...]”⁵⁶.



Fig. 18. O melancólico. Diagrama de cauterização. Prescrições para a cauterização. Efurt, séc. XIII.

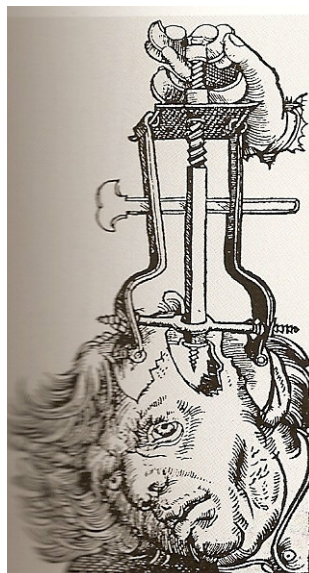


Fig. 19. Trepanação. Hans Gersdorff, *Feldbuch der Wundartznei*, 1517.



Fig. 20. Médicos consultando. Hildegard von Bingen, *Causae et Curae*, 1533.

Não se pode negar a semelhança entre essas imagens e o quadro de Bosch, mas, igualmente não se pode afirmar que ele delas tivesse conhecimento. Mas, supondo que sim, elas apenas lhe teriam servido de inspiração. A suposta cirurgia do quadro de Bosch difere das ilustrações dos tratados, pois é realizada ao ar livre,

⁵⁴ *Causae et curae*. Na edição impressa de 1533, do manuscrito do século XII, o editor Johann Schott acrescentou uma gravura que mostra quatro médicos consultando um homem que parece estar sofrendo alguma espécie de doença no crânio. Cf. Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 56-7.

⁵⁵ Cf. Enrique GONZALEZ DURO, *Historia de la locura en España*, p. 110-2.

⁵⁶ *Apud* PANOFKY; KLIBANSKY; SAXL, *Saturno y la melancolía*, p. 224.

em uma ampla paisagem, outra inovação do pintor brabantino na arte holandesa. Isso parece ser uma indicação de que não se trata de um doente em particular, mas de um representante do gênero humano no palco do mundo, o que pode ser reforçado pelo semblante quase uniforme das personagens que compõem a cena. Além disso, a combinação de cores ocre, verde e azul sugere, como apontou Delevoy⁵⁷, “um sentimento de profundidade” que confere um valor universal à paisagem. Seria, então, uma crítica à estupidez humana, ou ao saber médico ou, ainda, ao clero como têm insistido os comentadores? Ou poderíamos pensar que essa imagem reflete a dor da angústia de viver, a tensão sempre experimentada pelo homem que carrega a marca da finitude no corpo e a intemporalidade de seu existir na alma, como tanto sofrera, por exemplo, Ficcino?

O contraste de tons escuro, no primeiro plano, e claro, ao fundo, mostra o jogo dos opostos. Em termos psicológicos, podemos entender a oposição entre a consciência e o inconsciente, e não há experiência de totalidade sem a vivência dos opostos. A estrutura mandálica, com as quatro personagens, uma vez mais aponta para a ideia de totalidade, como uma imagem que reflete a condição do homem que traz em si, na cabeça, algo que lhe provoca sofrimento: a dor da eterna ferida incurável como a de Prometeu? A conquista da consciência confere poder e fere o indivíduo ao convocá-lo, inevitavelmente, a suportar o peso da responsabilidade que esta conquista implica. Sede das faculdades intelectuais, morada da alma, a cabeça simboliza o princípio espiritual que governa a vida. Como diz um texto alquímico, “a inteligência existe naquele órgão [a cabeça], e ela governa a alma e a ajuda na libertação dela”⁵⁸. Representa, para os alquimistas, por sua forma esférica, o vaso onde ocorrem as transformações. Se atentarmos para a imagem, a cabeça de todas as personagens estão destacadas: a do paciente, a do médico que usa um funil como chapéu, a do monge, acentuada pela calvície e “coroadada” por cabelos brancos, e a da mulher, que equilibra um livro sobre ela. Se, como nos sonhos, em termos simbólicos, cada personagem representa uma faceta do sonhador, e o protagonista neste quadro é o homem suplicando para que dele seja extraído a causa de seu mal, poderíamos pensar que cada um desses elementos pertence a ele. O funil, cuja ponta está tocando o céu, indicaria que a “cura”, representada pelo

⁵⁷ Robert L. DELEVOY, *Bosch*, p. 24.

⁵⁸ *Apud* C.G.JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, p.270.

médico, só poderá ocorrer se houver uma ligação entre as esferas material e espiritual da existência, o que é reforçado pela presença do monge, no centro da figura. Mas não basta o intelecto, o espírito, representado pela ciência (medicina) e pela teologia (monge). É necessária a sabedoria do elemento feminino, que aparece deles separada pela mesa, na qual ela se apóia em linha direta com o paciente. Símbolo da emoção, da lua, dos ritmos biológicos, da mãe que gera a vida, da alma que anima a carne, a mulher também está associada à matéria e, conseqüentemente, ao mal⁵⁹. Isto significa que só o confronto com a realidade concreta, encarnada, é capaz de ativar a dimensão dual da existência e constelar, a partir daí, a necessidade de integração da alma com o espírito criador.

Do ponto de vista simbólico, confrontar o mal, sofrer suas tentações e viver profundamente sob a força de seu assédio, move o indivíduo a procurar se libertar da dor. Tentando dela se esquivar, volta a mergulhar no inumano mundo da inconsciência instintual, perdendo sua condição humana. Buscando enfrentá-la, precisa se comprometer com a recém adquirida consciência e com o fardo que isso significa. É aí que enfatizamos a melancolia como palco de experimentação desta dualidade do ser: não mais inconsciente de sua condição incompleta e finita, ansiando por completude e eternidade, refugia-se na busca do elo perdido e no retorno ao seu fundamento originário. De forma magnífica, na obra de Bosch, da pedra brota a flor, numa referência a efemeridade da vida e à grandeza transformadora do humano em conquistar a beleza naquilo que parecia só aridez e abandono, pois, embora a flor caia no campo, como disse o profeta Isaías (Is 40, 7), é ela que engendra o fruto. A consciência brota como a mais plena possibilidade de participação do humano no mistério da criação da vida extraíndo da dor a flor. A flor é significado que germina e integra dor e graça, numa alusão ao retorno ao *centro*, imagem tanto da pedra filosofal, dos alquimistas, quanto da flor de ouro, da filosofia

⁵⁹ De acordo com Gerard Dorneus, médico e alquimista do séc. XV, no segundo dia da criação, quando separou as águas superiores das águas inferiores, Deus criou o *Binarius*, a dualidade, e, diferente de todos os outros dias, não disse “que era bom”. E como a dualidade é feminina, o diabo tentou Eva, pois não tinha certeza de alcançar algo com Adão, que fora assinalado com a marca do *um*, ímpar, masculino. Dessa forma, o mal ficou associado ao segundo dia, *dies lunae*, ao diabo, ao feminino e à matéria. Cf. C.G.JUNG, *Psicologia e religião*, p. 65; _____ *Interpretação do Dogma da Trindade*, p. 2, p. 61.

chinesa, símbolos de totalidade e de reunião do espírito e da matéria, a união dos opostos⁶⁰.

III. 3 O CARRO DE FENO

“Toda carne é feno, e toda a sua glória é como a flor do campo” (Is 40, 6). De acordo com Frei José de Sigüenza (1605) são estas palavras de Isaías que fundamentam este tríptico que, na sua opinião, refere-se à corruptibilidade da carne, à futilidade e à ambição do homem. Desde então, há uma concordância entre os *scholars* quanto à natureza moralista da obra que, para muitos, é uma sátira da estupidez, do egoísmo e da cupidez humana, uma alegoria do caráter passageiro das coisas mundanas e da concupiscência dos bens terrestres efêmeros, representados pelo feno.⁶¹ De fato, o termo *hooi* (feno), designava, na língua holandesa antiga, a efemeridade das coisas, o que levou De Tolnay a supor que o quadro seria uma ilustração do provérbio flamengo: *De Werelt is een hooiberg; elk plukl ervan wat hij krijgen* (O mundo é como uma montanha de feno; cada um toma dela o que pode colher).⁶² Todavia, pouca atenção tem sido dada ao que, sabe-se hoje, foi o primeiro comentário à obra de Bosch: a comparação feita pelo historiador espanhol Ambrosio de Morales (1513-1591) entre o *Carro de feno* e a *Tabla de Cebes*, apenas mencionada por alguns comentadores.⁶³ Na terceira parte de seu

⁶⁰ Foi graças ao texto chinês *Segredo da flor de ouro*, enviado pelo filólogo Richard Wilhem, em 1928, que Jung entrou em contato com a alquimia chinesa. Daí em diante, estudou profundamente a Alquimia, em suas vertentes oriental e ocidental, pois percebeu aí a conexão histórica da psicologia do inconsciente. Comparando os símbolos presentes no processo de metamorfose alquimista com aqueles que emergem durante o processo de desenvolvimento psicológico, observados tanto no nível individual, nos sonhos e fantasias, quanto no coletivo, nos diferentes sistemas religiosos e na transformação de seus símbolos, Jung pode compreender que o inconsciente é um processo que gera e sofre transformações. Tanto as declarações sobre a pedra filosofal quanto aquelas referentes à flor de ouro, quando consideradas do ponto de vista psicológico, descrevem o arquétipo da totalidade, o *Self*. Por isso encontramos alusão a esse tema em toda obra de Jung, mas principalmente em: *O segredo da flor de ouro, Psicologia e alquimia e Mysterium Coniunctionis*.

⁶¹ Cf. Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 337; Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 95; Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complete works*, p. 52-8; Walter GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 70-2; Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 107- 11.

⁶² *Apud* Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 23.

⁶³ O texto *La Tabla de Cebes* foi citado pela primeira vez por Juan de Contreras, Marques de Lozoya, (Algo más sobre la fortuna del Bosco em Espana, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXIII, out-dec, 1948, p. 285-94), que disse tratar-se de um autor anônimo, publicado em 1701. Mas foi graças às pesquisas desenvolvidas por Abdón M. SALAZAR, que sabemos tratar-se de Ambrosio de Morales que acrescentou ao seu *Theatro Moral de la vida humana* “la Tabla de Cebes por ser una de las mejores cosas de la Antigüedad, y por ser una verdadera Pintura de la Vida Humana”. Ambrosio de MORALES, *Theatro Moral de la Vida Humana, en cien emblemas; con el*

Theatro moral de la vida humana, escrito, provavelmente, entre os anos 1524 e 1531, o autor afirma que o tríptico é “quase imitação” da *Tabla de Cebes*, um quadro traçado pelo filósofo tebano, discípulo de Sócrates, chamado Cebes (c.440 a.C), que retrata a vida humana do início ao fim, que fora colocado, como afirma seu autor, no templo de Saturno em Atenas. Acredita, Peñalver Alhambra, que este fato apoiaria sua interpretação de que o tríptico de Bosch seja uma versão pessoal do carro de Saturno, pois “o verdadeiro protagonista da vida dos homens na terra de pecado não é outro, portanto, que o tempo, cuja presença está acentuada pela vacuidade dos bens temporais simbolizados pelo feno”⁶⁴.

Contudo, como vimos anteriormente, Saturno, o planeta da melancolia, o mais contraditório e ambivalente dos planetas, o “segundo sol”, está associado, também, à contemplação mais elevada, à vida espiritual, à sabedoria que se alcança com a maturidade, depois de uma série de vivências que engendram desprendimento e desapego, libertando o homem de sua vida instintiva e de suas paixões. E a pintura de Cebes (fig. 21) expressa esse caminho, “porque a declaração desta *Tabla* é muito semelhante à pergunta que a Esfinge aos homens propunha: quem a entendesse ganhava a vida, e quem não soubesse dela desembaraçar-se, ficava perdido”⁶⁵. Ao longo de três círculos, que formam uma montanha em espiral, o ser humano se depara com inúmeras situações que tanto podem salvá-lo como destruí-lo, dependendo da atitude tomada. Uma multidão de pessoas entra na vida no amplo círculo da base, no qual os homens são movidos apenas por seus instintos e paixões; no segundo, são as falsas opiniões que os conduzem; o percurso vai se estreitando cada vez mais chegando ao terceiro círculo, no qual reina a “verdade que se apóia em uma pedra quadrada”⁶⁶ que conduz quem a ela chega até “o lugar mais alto onde parece que ninguém habita, antes representa uma grande solidão”⁶⁷. Porém, são poucos os que conseguem alcançá-lo, porque o caminho é muito apertado e “parece muito difícil e áspera a subida”. Mas aquele que o atinge, “destruiu terríveis monstros que antes o tragavam, o afligiam e o tinham posto em

Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platónico. Cf. também Abdón M. SALAZAR, El Bosco y Ambrosio de Morales, *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, n. 110, p. 117-138.

⁶⁴ Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 115.

⁶⁵ Ambrosio de MORALES, *Theatro Moral de la Vida Humana*, p. 239.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 242.

penosa servidão. Tudo isso venceu e [...] se fez Senhor de si mesmo”⁶⁸. Em termos simbólicos, a *Tabla de Cebes* destaca as agruras e as dificuldades ao longo da trajetória humana, apontando seus enlaces e desafios bem como as respostas ou atitudes que o indivíduo é capaz de acessar ao longo de seu desenvolvimento. Desenvolvimento este marcado desde seu início pela ânsia e pela angústia da tomada de consciência e pelos inúmeros esforços solitários para a atribuição de significado às experiências vividas. Ânimo, coragem e firmeza de propósito tornam-se condições necessárias nesta senda para que se atinja a bem-aventurança. É importante ressaltar, no entanto, que o alvo a ser atingido não é a fugacidade de alguns ganhos, materiais ou não, e tão pouco um contentamento ilusório, tolo e passageiro. Trata-se, com efeito, da conquista de um estado de aceitação de sua própria condição e da confiança de se estar a salvo do abismo do sem sentido. A subida íngreme, o medo da queda e o patamar da confiança definem momentos de um processo solitário, árduo, inadiável que culmina na aguda percepção da tensão que separa o indivíduo criado de sua fonte de criação. Eis aí a presença sempre marcante da melancolia, mote de dor ao mesmo tempo que possibilidade de superação da falta de significado da existência.

Provavelmente, Bosch não conheceu a obra de Cebes, pois a primeira representação estampada da *Tabla* é uma xilogravura usada como frontispício na edição da tradução latina de Aesticampianus, publicada em 1507.⁶⁹ Isto, no entanto, serve para reforçar nossa hipótese sobre a natureza simbólica da obra do pintor brabantino, acreditando, assim, que desfiguraríamos o sentido mais profundo do tríptico se o considerássemos como uma simples alegoria moral, uma pregação para que os homens arrependam-se dos seus pecados ou uma figuração do tempo que a tudo corrói. Sem dúvida, esses elementos estão presentes, mas, para além deles, as imagens bosquianas, como aquelas de Cebes, parecem espelhar as condições próprias da existência humana, existência marcada, desde seu início, pelo antagonismo.

⁶⁸ Ambrosio de MORALES, *Theatro Moral de la Vida Humana*, p. 245.

⁶⁹ Cf. Sagrario López POZA, *La Tabla de Cebes y los Sueños de Quevedo*, In: Lía SCHWARTZ (ed.), *Las Sátiras de Quevedo y su recepción*. Antología crítica. Centro Virtual Cervantes, 2004. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo.



Fig. 21 *Tabla de Cebes*, Matthäus Merian, 1638

Nos painéis internos do tríptico, Bosch mostra a entrada do homem na vida e as vicissitudes de sua jornada. No painel esquerdo, observa-se a criação de Eva, a tentação pela serpente e a expulsão do Paraíso, como está descrito no Gênesis. No entanto, o pintor brabantino inova não só na concepção do formato tríptico, apresentando as cenas em continuidade – o que até então consistia em imagens separadas, com dois painéis flanqueando o painel central que, normalmente, continha uma cena do Novo Testamento⁷⁰ –, mas também introduzindo, diferente do relato bíblico, a queda dos anjos rebeldes, representada por uma legião de diabos-

⁷⁰ Cf. Carl LINFERT, *Bosh*, p. 58. Cf., também, nota 36, p. 40.

insetos que se precipita das nuvens, acima das quais está Deus sentado em seu trono. Por que essa alusão a Lúcifer? Bosch parece mostrar, intuitivamente, que mesmo antes que o primeiro par humano comesse o fruto proibido, já existia um princípio de contraposição a Deus no Paraíso. Em termos psicológicos, é este princípio que possibilita a consciência, pois sem uma vontade própria, como disse Jung, “ou, eventualmente, uma vontade contrária à do seu Criador e qualidades diversas das dele, como as de Lúcifer”, um ser não poderia ter uma existência autônoma, sendo, no máximo, uma máquina que só funcionaria quando acionada por seu Criador, ou seja, um ser inconsciente. Mas, de acordo com Jung, “porque assim o quis, Deus dotou o homem, segundo Gênesis 3, da capacidade de querer o inverso do que Ele manda”⁷¹, o que está expresso no drama da tentação e da queda: diz a serpente que quando “vós comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal” (Gn 3, 5). O conhecimento do bem e do mal, dos opostos, característica essencial da consciência, é induzido pela serpente que simboliza, assim, a necessidade de autorealização do homem. O mito representa o nascimento do *ego* e, como efeito desse processo, a separação de suas origens. O pecado original, a *hybris* cometida por Adão e Eva tomados pelo desejo de serem como Deus, que numa visão teológica é fonte de todo mal na natureza humana, ao mesmo tempo, numa perspectiva simbólica, é o alicerce da construção da alteridade, pedra angular do relacionamento autônomo com o outro. Outro enquanto possibilidade de diferenciação (criação, discriminação e ampliação da consciência) e como anunciação ou, em outras palavras, como revelação e desdobramento do Uno.

A consciência nasce, então, com a queda, trazendo consigo a dor, o sofrimento e a morte, uma espécie de ferida incurável, o espinho cravado permanentemente na carne. Contudo, é significativa a cena da expulsão do casal transgressor do primeiro plano. Na espada que empunha o anjo há dois peixes, como que pousados sobre ela, o que indica que estão vivos apesar de fora de seu ambiente natural. O peixe tanto no Egito antigo, como na Fenícia e, principalmente, na Mesopotâmia (Oannes, o deus-peixe) representa o *Revelador*, e na hermenêutica patrística, pode se referir ao demônio ou a Cristo.⁷² Ou seja, considerando a

⁷¹ C.G.JUNG, *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, p. 85.

⁷² Idem, *Aion*, p. 67-8.

ambigüidade característica do símbolo, poderíamos pensar que na própria expulsão está embutida a ideia de salvação. Interessante notar, ainda, que da parede de pedra da caverna, logo atrás do anjo, brota um estranho fruto do qual se alimenta um pássaro (fruto que aparece novamente em *São Jerônimo em oração*, em *São João Batista em meditação* e no *Jardim das delícias*); germinação esta análoga àquela que vimos na *Extração da pedra*. Seria uma alusão à fecundidade, à posteridade numerosa, tal qual aparece no painel central? Ou talvez fruto de uma mandrágora, planta que contém em si os elementos masculino e feminino, que possui, ao mesmo tempo, qualidades afrodisíacas⁷³ e propriedades curativas, principalmente dos males espirituais, usada, desde a Antiguidade, no tratamento da melancolia?

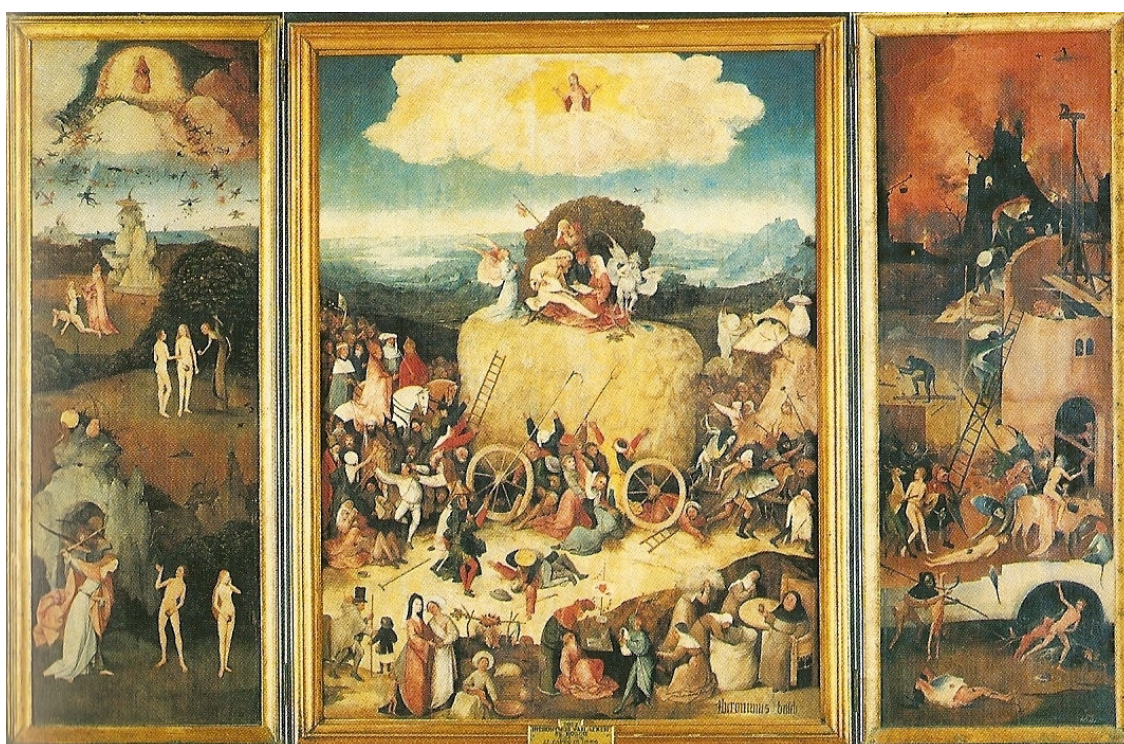


Fig. 22 *O carro de feno*. Museo del Prado, Madrid. Tríptico aberto.

No painel central, a existência no tempo e no espaço segue seus desígnios. O homem, agora no mundo, busca preencher o vazio resultante da cisão original, entregando-se a toda sorte de experiências, sem delas extrair um sentido que as

⁷³ Na Idade Média, esta planta herbácea, por suas propriedades narcóticas e alucinógenas, foi associada à bruxaria e à magia do amor e encabeçava a lista das plantas zoomórficas e falantes. Dizia-se que “quando dela se colhe, ela se queixa, chora e grita”. Cf. Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, p. 132.

justifique. Um grande número de pessoas, das mais variadas estirpes – pobres, vagabundos, dignatários, prelado, homens e mulheres –, rodeiam um veículo carregado de feno que está sendo puxado por seres monstruosos. O carro, apoiado sobre rodas – as mesmas que simbolicamente movem os ciclos da vida –, parece inclemente na direção a seguir; ora puxado, ora seguido e até mesmo arrastando aqueles que se interpõem à sua rota, distribui enganos, equívocos e anuncia igualmente o inevitável enfrentamento da paradoxal condição humana que mescla a irreabilidade da natureza e o universo fantástico da realidade.

No topo do carro de feno temos celebrado um encontro coroado por presenças sutis. Amantes parecendo alheios a toda manifestação e agitação que envolve o carro, ladeados por faces angelicais e diabólicas, desfrutam de prazeres ternos, tendo a árvore verde da vida como tela na qual tudo se projeta e os olhos como aqueles que tudo vêem. Olhos da coruja, que vêem clareza na escuridão, e o olhar de Deus que, a exemplo da *Mesa*, contempla e preside tudo que se move, agora pairando nas nuvens, envolto pelo círculo solar. Dentro de uma compreensão psicológica, isso significa que a fonte originária da consciência (*Self*) procura seu constante espelhamento e reconhecimento, nutrindo, amparando e libertando o *ego* para o ato criativo e original. Daí que o maior atributo do homem é a consciência, mas também seu maior pecado. Pretendendo-se absoluta, porque se sabe falível e carente, a consciência que deveria iluminar acaba por cegar e lançar o homem numa violenta batalha na qual ele não só é o algoz, mas também a vítima. Acreditando-se “senhor em sua própria casa”, não percebe que está servindo a “terríveis monstros”, como contemplamos de forma inequívoca no painel central. Monstros que arrastam a todos, independente de sua posição ou origem, para o painel direito onde um fogo (como Bosch já havia indicado na *Mesa*), não iluminador, mas sim abrasador consome os condenados por suas próprias paixões. Isso nos remete a Orígenes que, em seu tratado *On First Principles*, ao comentar o significado do “temido fogo eterno”, equipara o fogo às paixões do homem, lembrando as palavras de Isaías (Is 50,11): “Andai no lume do vosso fogo, e por entre as labaredas que ateastes”. Para o teólogo alexandrino,

Estas palavras parecem indicar que cada pecador ateia ele mesmo seu próprio fogo, não sendo atirado a um fogo que alguém ateou previamente ou que existia antes dele. Desse fogo, o alimento e o material são nossos pecados, chamados pelo apóstolo Paulo madeira, feno e palha [...] na própria essência da

alma, aqueles mesmos desejos daninhos que nos levam ao pecado produzem certos tormentos. Considera o efeito das faltas da paixão que com freqüência acometem os homens, como ocorre ao ser a alma consumida pelas chamas do amor, atormentada pelo fogo do ciúme ou da inveja, tomada pela raiva furiosa ou consumida pela intensa melancolia, lembrando como alguns homens, por considerarem o excesso desses males um peso demasiado para ser suportado, julgaram mais tolerável submeter-se à morte do que arcar com essas torturas.⁷⁴

Observamos, aqui, uma notável interpretação psicológica do fogo do inferno. Ela demonstra que se o homem não possuir um conhecimento mais apurado a respeito de sua própria natureza não poderá avançar no caminho da vida. Como disse Cebes, “a ignorância é a Esfinge para o homem”⁷⁵. Ignorância que, psicologicamente, significa inconsciência. Entretanto, ter consciência não é simplesmente agir de acordo com um código moral, de forma autômata; antes significa lançar luz sobre dois modos possíveis de comportamento, o que gera, inevitavelmente, conflito, pois implica julgamento e escolha. “A consciência significa uma exigência que se impõe ao sujeito em geral, ou, ao menos, lhe traz grandes dificuldades.”⁷⁶ A consciência é, pois, anterior ao código moral, exigindo que o indivíduo obedeça à sua voz interior; é uma forma particular de conhecimento que comporta, de um lado, um ato de vontade ou um impulso para a ação, que não tem como base um motivo consciente e, por outro, um julgamento para o qual o intelecto não é suficiente, isto é, não pode ser qualificado como moral, conforme aos costumes (*mores*). Como assinalou Jung, é necessária a “*força criadora do etos*, que representa a pessoa inteira [...] um entendimento e cooperação entre os fatores conscientes e inconscientes, expresso na linguagem religiosa como a *razão* e a *graça*”⁷⁷.

Essa experiência, porém, traz um sentimento de derrota e fracasso, de abandono e solidão, tal como expressa o “*Vagabundo*” do reverso do tríptico. Bosch mostra, aqui, o peregrino da vida. Peregrinação que, como nos recorda Jung, é a imagem da nostalgia, “do anseio nunca aplacado que em parte alguma encontra seu objeto”⁷⁸; imagem tão vividamente descrita por René de Chateaubriand, que apenas

⁷⁴ Apud Edward F. EDINGER, *Anatomia da psique*, p. 48.

⁷⁵ Ambrosio de MORALES, *Theatro Moral de la Vida Humana*, p. 239.

⁷⁶ C.G.JUNG, *Civilização em transição*, p. 173.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 180. (grifos do autor)

⁷⁸ Idem, *Símbolos da transformação*, p.190.

sabia que buscava um “bem desconhecido”, como vimos anteriormente⁷⁹. Um homem, que já não é jovem, muito magro e com suas vestes puídas, imagem que guarda muitas semelhanças com o *Filho Pródigo* de Rotterdam, bem como com a *Tabla de Cebes*, percorre, fatigosamente, uma via que leva a uma ponte estreita e frágil, indicando os perigos e as incertezas inerentes ao caminho da vida. De Tolnay⁸⁰ recorda, a esse propósito, o Salmo 25,4 – “Mostrai-me, Senhor, os



Fig. 23 *O carro de feno*. Madrid, Museo del Prado.
Tríptico fechado

vossos caminhos, e ensinaí-me as vossas veredas” –, ao que poderíamos acrescentar os versículos 16, 17 e 18: “que me vejo só e desvalido. Aliviai as angústias de meu coração, e livrai-me de minhas aflições. Vede a minha miséria e meu sofrimento”. Identificado como filho de Saturno por Pigler⁸¹, esse representante

⁷⁹ Cf. p. 125.

⁸⁰ Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 337.

⁸¹ Cf. p. 64.

do homem mortal (*Elckerlijc*⁸²), melancólico, assinala a tensão permanente entre a inflação e a violência por ela gerada, representadas na cena do roubo, à esquerda, e a serenidade na celebração sugerida pela dança que tem lugar em uma paisagem harmônica, à direita. Testemunha da trágica condição humana, ele não vaga errante, mas avança em direção a uma ponte: para onde ela o conduzirá? Significativamente, Bosch não nos mostrou a outra margem. Apenas sugeriu a marca da humanidade na sua estrutura mais básica, essencial e permanente, simbolizada pelos ossos ao lado do caminho, que apontam tanto para a mortalidade quanto para a imortalidade.

III.4 O JARDIM DAS DELÍCIAS

Se diante do *Carro de feno*, “esta labiríntica composição do humano em multidão”, como o descreveu José Ángel Valente⁸³, o visitante da sala 56a do Museo del Prado é tomado de um misto de maravilhamento e assombro, ante esta “pintura da variedade do mundo cifrada em diversos disparates [...] que chamam de *El Madroño*”, como se lê no inventário das obras que Felipe II enviou ao Monastério de San Lorenzo de El Escorial, em 1593⁸⁴, pode ser surpreendido por uma vertigem, tal a complexidade deste, sem dúvida, mais enigmático quadro de Bosch. Sem paralelos que forneçam qualquer orientação quanto às suas verdadeiras intenções, esta obra extraordinária é a que mais tem recebido a atenção dos *scholars*, porém com pouca convergência de opiniões. Apresentá-las, pois, constituiria, por si só, um outro trabalho. É suficiente assinalarmos que tanto a mística de seu tempo, como a heresia adamita, a astrologia, a alquimia, o folclore, até a psicanálise, foram referências tomadas na tentativa de explicar esse tríptico que nem sequer sabemos seu título original. Se o conhecêssemos, talvez, como disse o historiador espanhol Joaquín Yarza Luaces, fosse possível “que muitas dúvidas sobre seu significado se

⁸² Cf. Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch. The complete works*, p. 57.

⁸³ José Ángel VALENTE, *Variaciones sobre el pájaro y la red; precedido de la piedra y el centro*, p. 29.

⁸⁴ Os *Inventarios de los bienes de Felipe II* estão agrupados nos volumes dos *Inventarios Reales* que podem ser consultados na Biblioteca do Museo del Prado, Madrid. Cf., também, Julián ZARCO CUEVAS, El inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años 1571 a 1598, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, v. 96, n. 846, p. 156 (entrega n. 6).

dissipassem”⁸⁵. Tão pouco temos informações sobre seu destino primeiro. Teria sido um retábulo da Catedral de São João de ‘s-Hertogenbosch, a “*tabula creationis mundi retro sedem episcopalem extra*” retirada do altar maior por ordem episcopal, em 1615?⁸⁶ Ou teria servido ao afã colecionista tão característico da Corte de Nassau?⁸⁷

Contudo, a interpretação mais difundida é a moralista-didática, que tem suas raízes nos comentários de Frei José de Sigüenza (1605), para quem o quadro representava “a gloria vã e o breve gosto do morango ou do medronho e seu aroma, que mal se sente já passou”⁸⁸. Ainda que com algumas discrepâncias, a maior parte da crítica é concorde em alguns aspectos: o tríptico fechado mostra o terceiro dia da criação, de acordo com o Gênesis (1, 9-13); no painel esquerdo interno, a criação do primeiro casal humano e, especialmente, o momento em que Deus apresenta a primeira mulher ao primeiro homem e os abençoa; o painel central representa um jardim de delícias, onde jovens desnudos, de ambos os sexos e da raça branca e negra, vivem entregues ao gozo dos prazeres dos sentidos, figurados nos dons da natureza e nos jogos de amor; e no painel direito interno está pintado o inferno, embora de maneira bastante original. Aspectos estes bastante óbvios num olhar mais superficial. Mas, tomando a perspectiva simbólica, nosso interesse, alguns pontos chamam-nos a atenção: por que Bosch escolheu o terceiro dia da criação? Por que não representou a tentação e a expulsão no painel esquerdo do tríptico, como o fizera no *Carro de feno* e no *Juízo final* (de Viena)? Como, então, entender o painel central? Seria o “paraíso das delícias”, descrito no Gênesis 2 (10-15), ou o mundo das paixões, pós-Queda, no qual o homem se entrega aos prazeres da carne? E o inferno, como considerá-lo como local de condenação pelo vício da luxúria, se ali são “castigados” outros vícios como o jogo, a gula, a avareza, a

⁸⁵ Joaquín YARZA LUACES, *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, p. 15.

⁸⁶ Cf. p. 41.

⁸⁷ Cf. Hans BELTING, *Hieronymus Bosch. Garden of earthly delights*, p. 71-84. O autor apresenta o percurso do tríptico desde o Palácio de Nassau (sabe-se, hoje, que Henrique III de Nassau herdou o tríptico de seu tio Engelbert van Nassau), onde foi visto por Antonio de Beatis, que o descreveu em seu diário de viagem, em 1517, (cf. p. 53) até chegar a D. Fernando de Toledo, prior da Ordem de São João de Jerusalém, passando, em seguida, para a Corte Espanhola nas mãos de Felipe II. Cf., também, Fernando MARIAS, *El bosco y las tablas de meditación*. In: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, p. 249.

⁸⁸ José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 214.

embriaguez, a música – que, inclusive, foi tomada para nomear o painel como *Inferno musical* –, vícios dos quais parecem estar livres os habitantes do jardim?

Observemos, em primeiro lugar, o tríptico fechado. Na parte superior se lê: *Ipse dixit et facta su[n]t* e *Ipse ma[n]davit et creata su[n]t*, o que corresponde ao Salmo 32, 9 – “Ele disse e as coisas foram feitas. Ele o ordenou e elas foram criadas”. Deus, no canto superior esquerdo, com um livro na mão esquerda e com o



Fig. 24 *O jardim das delícias*. Madrid, Museo del Prado.
Tríptico fechado.

indicador da direita em riste, aponta para sua criação: o mundo com a terra abaixo, da qual brotam plantas e árvores, e o céu acima, como uma esfera de cristal: é o terceiro dia da criação, quando aparece o elemento árido, isto é, a terra. Diferente do ar, volátil, e da água, líquida, que se moldam ao recipiente que os contém, a terra é o elemento que possibilita a concretização em uma forma particular, sólida; é o elemento do qual se originará o homem, ou seja, o elemento capaz de engendrar a

existência. Interessante lembrar que é o elemento de Saturno que, na Alquimia, governa a *coagulatio*, a operação da materialização. Segundo Jacob Böhme (1575-1624)⁸⁹, “como o Sol é o coração da vida, e matriz de todos os espíritos do corpo desse mundo, assim também Saturno é iniciador de toda a corporeidade, compreensibilidade ou palpabilidade”⁹⁰. Recordemos que Saturno é o planeta da melancolia, fundamento da experiência humana encarnada e separada da unidade original. Psicologicamente, podemos dizer que aqui já estão os alicerces, a condição indispensável para a criação e desenvolvimento da consciência. Forma, permanência, limite e estabilidade são algumas das qualidades estruturantes do elemento terra inerentes à construção de um ser enraizado no tempo e no espaço.

A desproporção entre o tamanho diminuto da figura divina e o grande globo que ocupa todo o espaço da tela assinala não o afastamento de Deus ou sua permanência fora do mundo, mas antes a imagem como um espelho da divindade, com símbolos que evidenciam a unificação. Nela contemplamos o Universo em sua totalidade com claros vislumbres do jogo dos opostos, expressos em luzes e sombras, nos planos celeste e ctônico, superior e inferior, destro e sinistro, simbólico e diabólico. O formato circular dividido horizontalmente e verticalmente, inscrito numa estrutura quadrangular, uma vez mais aponta a quadratura do círculo, tema do qual também deriva o símbolo do cristal, exemplo da união dos contrários. Sua transparência indica um plano intermediário entre o visível e o invisível, entre o material e o espiritual. Ainda que exista como matéria, é como se não existisse, pois é possível se ver através dela. Jung nos lembra que a chamada “estrutura do cristal” é única e a mesma precondição de milhões de cristais de mesma composição química: embora não visível na solução-mãe, ela representa seu sistema axial ao qual se agregam os íons e depois as moléculas. É por isso, diz ele, que “nenhum cristal individual pode falar de *sua* estrutura, pois ela é única e a mesma precondição de todos (e nenhum deles a realiza perfeitamente!)”⁹¹. É assim que se configuram os conteúdos do inconsciente coletivo: imperceptíveis, não representáveis, em toda

⁸⁹ A obra gigantesca de Jacob Böhme, que utiliza muito a linguagem alquímica, consiste em uma das referências tomadas por Jung em seus estudos sobre a relação da psicologia com a Alquimia, sobretudo por estar sob o signo da revelação do antagonismo incompreensível de Deus. Para o místico e filósofo alemão, o bem e o mal são necessidades existenciais, pois tanto o “amor de Deus” quanto a “ira de Deus” pertencem inseparavelmente um ao outro, em termos psicológicos, aspectos opostos da totalidade. Cf., principalmente, C.G.JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, v. 2, p. 96.

⁹⁰ *Apud* Edward EDINGER, *Anatomia da psique*, p. 109.

⁹¹ C.G.JUNG, *Cartas 1946-1955*, p. 13.

parte e “eternamente” os mesmos, são condições prévias da constituição psíquica em geral. Simbolicamente, então, Bosch retrata nesta imagem o princípio de tudo, o germe do vir a ser. Em termos psicológicos, ela representa a unidade original indiferenciada da qual a consciência aflora em sua especificidade e se torna capaz de reconhecer, na totalidade, seus aspectos múltiplos.

Multiplicidade que se descortina no tríptico aberto com uma diversidade de símbolos que exprimem a origem e a natureza da vida humana, sua dinâmica e desdobramentos. No painel esquerdo, o paraíso terreno, observa-se a criação completa: plantas e árvores já florescem, animais de diversas espécies povoam terra, água e ar, e os astros já foram criados, o que está indicado pelos tons claros e brilhantes. Bosch, porém, introduz imagens que diferem das tradicionais. As enormes formações rochosas pontiagudas, já prefiguradas no painel externo, são, paradoxalmente, de um azul brilhante, como o céu e as águas. A mais imaterial das cores, o azul indica a altura e a profundidade; traz em si mesmo as contradições e as alternâncias, como o dia e a noite, que dão ritmo à vida humana; é a cor da pedra dos alquimistas, a quinta essência.⁹² A fonte da vida, no centro do painel, está apoiada numa estrutura esférica, de formato estranho, semelhante a uma carapaça de crustáceo, muitas vezes associada ao signo de Câncer e, portanto, a um significado solar e cristológico.⁹³ No centro oco da fonte se encontra uma coruja, símbolo de maus presságios e também de sabedoria. Vale ressaltar que uma das alegorias de Cristo na hermenêutica patrística é a coruja.⁹⁴ Isso parece representar o anúncio da vida alicerçada na unidade que contém em si a polaridade: de um lado, a ignorância, entendida como inconsciência, e, de outro, o conhecimento que advém da aquisição da consciência. Ainda na fonte, dispostos em sua verticalidade, encontram-se as vertentes dos quatro rios do Paraíso apontando, novamente, a revelação da totalidade através da quaternidade. Contudo, aparecem só dois braços de rio, como que para reforçar a ideia de dualidade e oposição na experiência vivida. Do lado esquerdo, a vida flui em seu curso ordinário, com animais figurados em sua forma natural. Já à direita, a vida se manifesta de forma extraordinária e fantástica, num desfile de animais monstruosos e inusitados que saem da água e escalam uma

⁹² Cf. C.G.JUNG, *Psicologia e alquimia*, p. 222 et seq.; *Psicologia e religião*, p. 104-5.

⁹³ Cf. Joaquín YARZA LUACES, Reflexiones en torno al significado de *El Jardín de las delicias*, p. 55.

⁹⁴ Cf. C.G.JUNG, *Aion*, p. 67.

rocha constituindo uma imagem de uma cabeça, identificada, muitas vezes, como sendo a do diabo. Interessante notar, que nesta rocha está fincada uma árvore, que podemos reconhecer como a da ciência do bem e do mal, pois nela se enrosca uma serpente. Assim, diferente da descrição tradicional, não é a árvore da vida que está junto à fonte, mas aquela que produz o fruto proibido, a que traz o princípio da separação. Daí depreende-se que, simbolicamente, a existência humana se revela na oposição e que só adquire significado e finalidade se enraizada na consciência. Ao mesmo tempo, é da fonte que flui a força vital em incessante renovação. Como verdadeiro regente, a fonte orchestra toda a cena, alinhando-se com Cristo, no primeiro plano, de modo a formar um eixo ordenador que, em termos psicológicos, podemos traduzir como o eixo *ego-Self*, o eixo que sustenta e alimenta o desenvolvimento do *ego*, o centro da consciência.

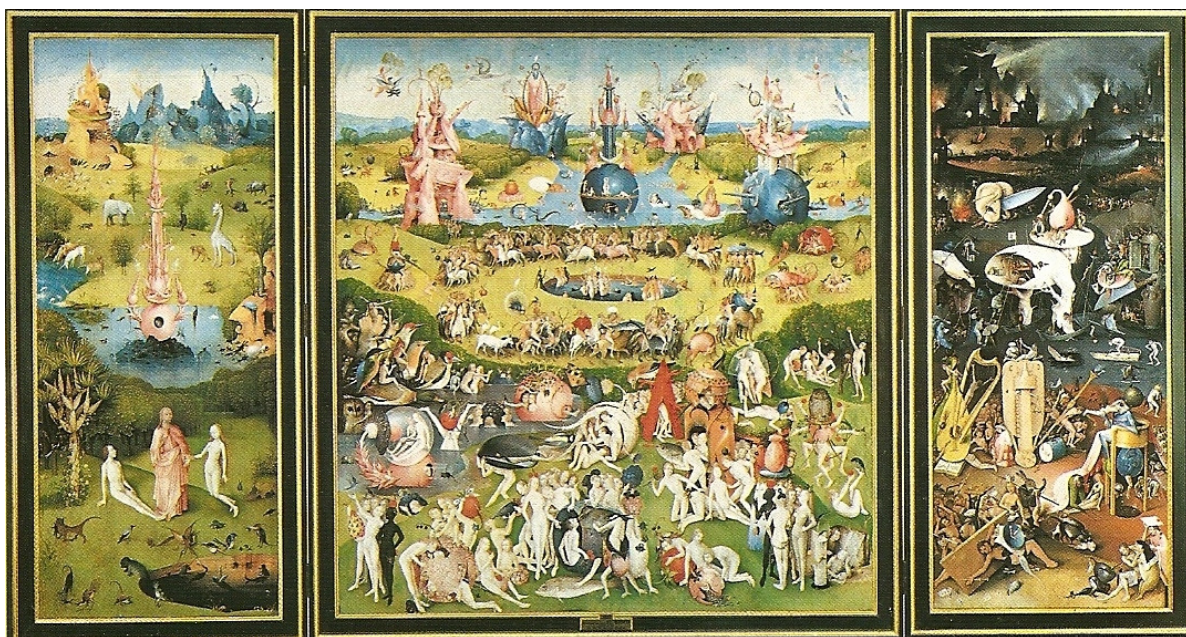


Fig. 25 *O jardim das delícias*. Madrid, Museo del Prado. Tríptico aberto.

No primeiro plano, não é Deus quem abençoa o primeiro casal, mas Cristo, o que já prefigura as ideias de encarnação e de redenção. Atrás deles, a árvore da vida, representada por uma planta exótica, possivelmente um dragoeiro (*Dracaena draco*). Nativa das Canárias, esta árvore, que atinge enorme tamanho e vive por muitos séculos, ficou conhecida por seus poderes curativos: exsuda uma resina vermelha denominada “sangue de sapo”, ou “sangue de dragão”, que estanca o

fluxo de sangue e promove grande resistência.⁹⁵ Afora as várias interpretações que poderiam ser elencadas, lembremos apenas que a árvore simboliza não só a fonte da vida, mas também o processo de transformação, o mistério de vida, morte e renascimento, além de incluir os três níveis: o infraterrestre, com suas raízes; o terrestre, com seu tronco; e o celeste com seus galhos que atingem as alturas. É importante salientar que essa verticalidade faz da árvore um símbolo de ligação entre o terrestre e o celeste. Bosch assinala essa verticalidade não só no eixo entre a fonte e a figura de Cristo, mas também ao colocar Adão entre a árvore e Cristo, acentuando a analogia já existente na tradição cristã: a árvore da Primeira Aliança e, também, da cruz, da Nova Aliança. Ou seja, a árvore que dá os frutos da vida, e assegura a imortalidade, também fornece a madeira para a crucificação. Além deste significado geral, a árvore aqui é um dragoeiro que, com seu simbolismo ambivalente, traz em si aspectos demoníacos e divinos, maléficos e benéficos; seu “veneno” é remédio que cura. A obscuridade da cena é acentuada pelo lago circular de água escura, à frente, onde se pode ver alguns animais de aparência fantástica, que devoram uns aos outros, como sinais que ameaçam a aparente estabilidade. Em termos psicológicos, essa imagem contém todo o caráter antitético do arquétipo do espírito revelado na ambiguidade do símbolo da árvore e do sangue – o fluxo de energia curativa proveniente do *Self* – e na ideia de que o desenvolvimento espiritual e a aquisição de significados ao longo da vida só poderão ocorrer com raízes concretas. Como disse Jung: “Deus quer realizar-se na chama cada vez mais alta da consciência humana. E quando esta não tem raiz na terra?”⁹⁶ Ou seja, sem o homem a quem se revelar, Deus permaneceria Uno; sem uma consciência não se pode experimentar o fundamento originário, o *Self*.

O processo psíquico humano é de natureza estruturante e tem como parte de sua constituição essencial a busca de um relacionamento significativo com os mistérios da vida. Não podemos conhecer os mistérios, mas, por nossa natureza, somos compelidos a nos colocar numa relação significativa com eles. Dessa forma, se entendermos a alma como a encarnação e a representação desses mistérios, está implícita aqui a necessidade humana de vinculação e enredamento na trama simbólica, expressão de motivos recorrentes e padrões primais que estruturam o

⁹⁵ Cf. Robert A. KOCH, Martin Schongauer's Dragon Tree, *Print Review* 5, p. 115-9.

⁹⁶ C.G.JUNG, *Cartas 1906-1945*, p. 80.

processo psíquico. Tais motivos nos chegam através da consciência e “são expressos em formas vivas e dinâmicas que se acham, por sua vez, expostas a múltiplas influências de natureza tanto interna como externa. Por isso quando falamos de conteúdos religiosos, situamo-nos em um mundo de imagens que se referem a um determinado inefável”⁹⁷. A consciência capta e a alma traduz em significados a experiência vivida, religando-a ao seu fundamento originário.

Adentrando alguns passos no *Jardim*, percebemos que não há uma separação entre o painel esquerdo e o central. Como assinalamos anteriormente, Bosch não figura a criação de Eva a partir da costela de Adão, nem a tentação e sua conseqüente expulsão. Ao contrário, observando de perto o painel central, é possível observar uma continuidade na paisagem evidenciada pelas montanhas, águas, relva e árvores, e pelo igual matiz brilhante e luminoso das cores, que lhe confere uma tonalidade harmoniosa tão contrastante com a desordem e obscuridade espectral do painel direito. Seria um falso paraíso, como insistem alguns comentadores, ou uma “utopia pintada”, uma narrativa ficcional do artista que vê a humanidade vivendo no Paraíso intocado pela Queda, um mundo além dos limites do tempo⁹⁸? Atentemos, no entanto, ao relato bíblico do sexto dia da criação:

Disse também Deus: façamos o homem à nossa imagem e semelhança, o qual presida aos peixes do mar, às aves do céu, às bestas, e a todos os répteis que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra. E criou Deus o homem à sua imagem: fê-lo à imagem de Deus, e criou-os macho e fêmea. Deus os abençoou e lhes disse: crescei e multiplicai-vos, e enchei a terra, e tende-a sujeita a vós, e dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, e sobre todos os animais que se movem sobre a terra. Disse-lhes também Deus: eis aí vos dei eu todas as ervas, que dão as suas sementes sobre a terra; e todas as árvores que têm as suas sementes em si mesmas, cada uma segundo a sua espécie, para vos servirem de sustento a vós, e a todos os animais da terra, a todas as aves do céu e a tudo o que tem vida e movimento sobre a terra, para terem de que se sustentar. E assim se fez. E viu Deus todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas. E da tarde e da manhã se fez o dia sexto. (Gn 1, 26-31)

⁹⁷ C.G.JUNG, *Resposta a Jó*, p. 2.

⁹⁸ Cf. Hans BELTING, *Hieronymus Bosch. Garden of earthly delights*. Opondo-se à opinião corrente de que Bosch estaria condenando o pecado da luxúria, pintando um “falso paraíso” para mostrar o engano do homem ao se entregar aos prazeres dos sentidos, como apontaram, entre outros, Marcel Gauffreteau-Sévy, Joaquín Yarza Luaces, Luis Peñalver Alhambra, Belting, apoiado na literatura de ficção, como as descrições do Novo Mundo e a ilha de Thomas More, propõe que o *Jardim das delícias* representa um novo conceito de arte, inaugurado por Bosch que coloca a pintura em diálogo com a literatura.

Essa descrição não se aproxima, pois, das imagens plasmadas por Bosch nos painéis esquerdo e central do tríptico? O casal abençoado, no painel esquerdo, poderia ser, então, o primeiro homem, feito à imagem e semelhança de Deus, feminino e masculino, andrógino, tal qual o “homem primevo redondo” de Platão, ou o “nosso homem interior e invisível, incorpóreo, imaculado e imortal” de Orígenes, ou, ainda, o homem “de natureza incorruptível” de Filon, para citar somente alguns exemplos.⁹⁹ Desse modo, o painel central não seria o mundo pós-Queda, um “sonho erótico” ao qual se entregam os descendentes de Adão e Eva que “abandonaram o verdadeiro paraíso por causa de um falso”¹⁰⁰, como afirma Gibson para quem Bosch reproduz os “Jardins de Amor” medievais, principalmente apoiado nas cenas populares do “banho de Vênus”. No *Jardim* bosquiano não vemos a luxuosa arquitetura, a rica vestimenta e os instrumentos musicais, elementos essenciais desses jardins. Ao contrário, parece representar a vida no paraíso, onde, o homem “vivía como queria, porque só queria o que Deus havia mandado [...] [onde] a abundância de alimentos o livrava da fome [...] e sua carne gozava de perfeita saúde, e sua alma, de tranqüilidade absoluta”¹⁰¹. Essa descrição de Santo Agostinho faz eco àquela que fez Hesíodo da primeira idade do homem, a Idade de Ouro, na qual o homem “viveu num estado divino, sem a mais remota angústia e livre da labuta e do sofrimento. [...] a terra fértil oferecia, espontaneamente, frutos em abundância, ilimitadamente. Vivía em conforto e em paz em suas terras [...] rica em rebanhos e amada pelos deuses bem-aventurados”¹⁰². Na parte superior, nota-se a fonte da vida, agora com seus quatro rios que “regavam o paraíso” (Gn 2, 10). Inúmeros animais servem de montaria aos homens, indicando seu domínio sobre eles. Enormes frutos – amoras, cerejas, medronhos e morangos –, sem cultivo algum, servem de alimento ao sem número de homens e mulheres, brancos e negros, que se espalham pelo painel: parece ser o cumprimento da ordem divina –

⁹⁹ Sobre a natureza contraditória de Adão cf. C.G.JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, p. 160-7, em que apresenta material histórico sobre a ideia do Anthropos que está na origem do desenvolvimento do pensar alquímico. Entre outros, o autor cita Orígenes: “Deus plasmou o homem, isto é, ele o formou do barro da terra. Mas este outro que foi feito à imagem de Deus e à sua semelhança, é nosso homem interior, invisível, incorpóreo e imortal”; e também Filon, que distingue o Adão feito de barro e mortal daquele outro criado à imagem de Deus: “O que foi formado segundo à imagem de Deus é uma ideia ou um gênero ou um sinete, espiritual, incorpóreo, nem homem nem mulher, de natureza incorruptível”.

¹⁰⁰ Walter GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 93.

¹⁰¹ Santo AGOSTINHO, *A cidade de Deus*, Livro XIV, cap. XXVI, p. 167.

¹⁰² *Apud* Edward EDINGER, *Ego e arquétipo*, p. 28.

“crescei e multiplicai-vos”. As figuras humanas, de silhueta e fisionomia muito semelhantes, estão desnudas, isto é, despojadas do característico atributo mundano – a vestimenta. Todavia, há duas figuras vestidas no canto inferior direito que nos chamam a atenção: saindo de uma gruta, uma mulher coberta por uma fina túnica transparente, segura um fruto com a mão direita – o fruto proibido? – tendo a cabeça apoiada na mão esquerda e o olhar como que perdido, o que nos lembra a imagem característica do melancólico; atrás dela, apontando-a com o indicador direito, está um homem, com uma espessa túnica escura, que parece fitar quem contempla o quadro. Se, como afirmam os comentadores¹⁰³, trata-se de Adão e Eva, não poderíamos pensar, então, em outro lugar senão no *paraíso de delícias* (Gn 2, 10).

Dessa forma, o painel direito, do qual eles estão a um passo, não expressaria o inferno, o lugar dos castigos pelos pecados cometidos no mundo. Antes, seria o próprio mundo. Observemos que, em contraste com os painéis anteriores, nos quais tudo parece ter saído diretamente das mãos de Deus, nele se espalha toda sorte de invenções humanas: facas, espadas, aparelhos musicais, que se convertem em instrumentos de suplício. Até o fogo que consome uma cidade – uma construção humana –, na parte superior, é resultado do incêndio provocado por uma guerra travada por uma multidão de monstros que se misturam com seres humanos. As delícias da inocência do painel central se perdem, e são substituídas pela dor do desespero, da violência, da solidão, da ferida da separação. Dor estampada na mais enigmática figura bosquiana: o homem-árvore, com seu corpo quebrado, ferido na perna direita, navegando à deriva em águas negras, plúmbeas, com a cabeça virada para trás, mas olhando para lugar nenhum. Este gigantesco monstro, que ocupa o centro do painel, curiosamente a mesma posição da fonte da vida do painel esquerdo, que deixava entrever em seu centro, oco, o olhar de uma coruja, abriga, em seu corpo, também oco, uma espécie de taberna, onde algumas pessoas se deleitam com o vinho, e na sua extremidade uma figura, na tradicional postura saturnina, contemplando a realidade do homem no mundo. Bosch sintetiza nessa imagem a mais pura expressão da alma melancólica que experimenta na carne os “terrores e horrores”¹⁰⁴ gerados pela aguda consciência do vazio que nada pode

¹⁰³ Cf. Isabel MATEO GÓMEZ, *El Bosco en España*.

¹⁰⁴ Cf. p. 124.

preencher, nem a alegria provocada pelo vinho que “afoga a angústia vigilante da alma”¹⁰⁵.

A multidão de símbolos espalhados por todo o tríptico é a expressão mais clara do mistério da alma humana que, não sendo acessível diretamente à consciência, precisa de numerosas e diferentes imagens para poder expor a multiplicidade de seus aspectos. Tal qual o arquétipo como descrito por Jung, ou como as Ideias expressas por Platão, o tríptico prefigura o humano, sua relação com o divino e seu destino, apresentando o padrão formativo impessoal e universal da Criação. Tudo isso colocado a um passo do painel direito que nos põe diante da realidade material, representada pelos diferentes instrumentos forjados pelo homem. Bosch apresenta de forma assombrosa o contraste e o conflito entre a realidade transcendente e a imanente; entre o que eleva espiritualmente e o que aprofunda, corporificando o martírio, a angústia e a tensão, símbolos vivos da melancolia religiosa. Fonte de inquietação íntima é desespero, mergulho nas trevas e, simultaneamente, anseio pela totalidade, renascimento na luz.

III. 5 O NOVO TRÍPTICO

Anseio que acompanha a jornada humana, marcada por obscuridades e indeterminações como as que podemos reconhecer neste conjunto de imagens que, graças aos estudos técnicos iniciados nos anos 1960¹⁰⁶, sabemos hoje que, provavelmente, formara um tríptico. *Filho pródigo* (de Rotterdam) teria sido o painel externo, cujo painel interior central está perdido, tendo à direita, na parte superior, *Nau dos loucos* (do Louvre) e, na parte inferior, *Alegoria da gula* (de New Haven), e à esquerda a *Morte do avaro* (de Washington). Ainda que haja controvérsias em função do estilo pictórico, a crítica é quase unânime com relação ao tema abordado: uma sátira à loucura e estupidez humana, uma condenação moral aos pecados e vícios do homem. De acordo com Marijnissen, se realmente formaram um tríptico, trata-se do mesmo motivo da *Mesa dos pecados mortais*.¹⁰⁷ De fato, como em toda sua obra, Bosch continua explorando sua preocupação inicial: o paradoxo que é a

¹⁰⁵ Cf. p. 125.

¹⁰⁶ Cf. p. 62.

¹⁰⁷ Cf. Roger H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch: the complet works*, p. 315.

condição humana, com os grandes riscos que se interpõem durante seu caminho, o perigo de se manter inconsciente de sua própria realidade e de seus limites.

Essa, porém, parece ser a condição da tripulação amontoada na *Nau dos loucos*: navegando à deriva numa embarcação sem timoneiro, cujo mastro inclinado mostra sua condição frágil e instável. Estariam eles loucos, entregues ao desvario de acreditar na ilusória felicidade promovida pelos prazeres, como advertiu Burton?¹⁰⁸ Ou estariam desenraizados de sua verdade ôntica dada pelo fundamento de sua existência?

Como o homem-árvore, essa estranha barca navega em águas escuras, plúmbeas. Seu leme é um galho seco no qual se assenta uma figura cuja indumentária nos remete ao bobo da corte ou ao louco. Figura ambígua, o louco, aquele que parece ter se perdido do mundo e de si mesmo, destituído de razão, é o mesmo que recobra e se move por uma razão sentimental, cujos significados se relacionam pelo apelo emocional e seu característico poder de transformar. O louco descortina os sentidos e conduz para uma nova realidade. Da mesma forma que o carro, a nau é o veículo que transporta de um lugar a outro, de uma realidade à outra; é o símbolo da viagem, tema insistente na obra bosquiana: a peregrinação pela vida que, inelutavelmente, culmina na morte. Mas Bosch, significativamente, não indica nem a origem nem o ponto de chegada; sugere a turbulência do movimento com seus percalços e equívocos, não apontando uma clara direção. Estaria se referindo ao perigo da navegação como finalidade em si, isto é, não como um trânsito, uma possibilidade de evolução? Ou estaria insinuando que a escolha da direção a seguir é uma responsabilidade que cabe ao homem assumir?

Bosch aponta o desmoronamento do plano invisível que sustentava o plano visível. A natureza do ser e das coisas é dessacralizada deixando a alma à deriva. Neste momento, o humano apresenta um julgamento equivocado do seu caminho e destino, uma vaidade inflacionada que se arroga capacidades que não possui. Anunciam-se efeitos deletérios que só poderão ser evitados com o compromisso humano de assumir a responsabilidade pelo sentido de suas próprias ações e a incumbência de sua própria salvação. Imersos na vivência do sem sentido, esses passageiros podem se perder. Contudo, ainda que não percebida, a Árvore da

¹⁰⁸ Cf p.122.

Vida¹⁰⁹, servindo de mastro, sugere a sustentação, a ligação sempre presente entre o humano e o divino. Uma coruja, quase imperceptível, que se confunde com a folhagem da copa, parece tudo observar: seriam os olhos que tudo vêem? Cabe ao homem o resgate, através da ampliação de sua consciência, do fundo arquetípico de sua existência, realizando e atualizando seus motivos primordiais na experiência cotidiana.



Fig. 26 *A nau dos loucos*. Paris, Musée du Louvre (acima). Fig. 27 *Alegoria da gula*. New Haven, Yale University Art Gallery



Fig. 28 *A morte do avaro*. Washington, National Gallery of Art

¹⁰⁹ Cf. Marcel GAUFFRETEAU-SÉVY, *Hieronymus Bosch, "el bosco"*, p. 96. O autor considera que se trata da Árvore de Maio, cujo simbolismo coincide com o da Árvore da Vida.

Tomado pela angústia de ansiar pela luz e pela eternidade e imerso em seu distanciamento, o homem se encontra no espaço de diferenciação entre a vontade divina e as pulsões humanas. Na tentativa de se encontrar e de tudo conhecer, forja um estado de saturação para o preenchimento de um vazio que se instaurou. A *Alegoria da Gula* simboliza esta avidez e voracidade de tudo se apropriar. Na gula busca a completude, mas subvertendo as necessidades essenciais e se entregando à incorporação do supérfluo e artificial. O excesso e a incorporação indiferenciada de tudo o que alcança desloca-o do foco de sua jornada, como esse homem barrigudo que navega nas mesmas águas escuras, sobre um barril de vinho. Comete mais uma vez a *hybris* atribuindo valores invertidos às suas verdades e necessidades, substituindo-as por demandas materiais compulsivas. Agarrado aos seus instintos mais primitivos, pode se dissolver em aspectos materializantes (involução da consciência) ou ser conduzido a uma esfera espiritualizante (diferenciação e ampliação da consciência).

Excesso que Bosch focaliza, também, na *Morte do avaro*. Um moribundo, despido de suas vestes suntuosas, de suas armas e de toda sua riqueza, agora nas mãos de pequenas figuras monstruosas, recebe a visita da morte. Sua cobiça já nada pode contra aquela que tudo devora. Não se trata, porém, como têm insistido os comentadores, da indecisão da alma entre o bem e o mal, a vitória do anjo ou do demônio, da salvação ou condenação eternas da alma, tema amplamente difundido pelo *Ars Moriendi*. Antes, do confronto do homem com sua imagem refletida na face da morte: espelho que revela sua limitação e finitude. Morte como condição que lhe define e lhe pertence e não como ameaça, como castigo ou punição pelos seus delitos e falhas. A percepção profunda e transcendente da morte constrói o caminho tanto para a compreensão da própria vida plena de significado como para entendimento da dor fundamental que separa Criador eterno da criatura efêmera. E a própria vivência desta efemeridade se constitui na essência da melancolia religiosa.

Bosch mostra, na parte interna do tríptico, o que o peregrino da vida, representado no painel externo, encontra durante seu caminhar. *Filho pródigo*, título que apareceu com Glück (1904), seguido por alguns comentadores, como Friedlander e De Tolnay, foi considerado infundado por outros, como Gibson e

Peñalver Alhambra.¹¹⁰ De fato, para além de uma ilustração da parábola do Evangelho de Lucas (Lc 15, 11-32), como um sermão que mostra o homem arrependido de seus pecados, parece indicar o contínuo, inevitável e solitário percurso humano. A figura desse homem, já maduro, com suas vestes puídas, lembra-nos a triste condição da alma humana colocada nos versos de Freidank: “não sei quem sou, nem onde devo ir”¹¹¹.



Fig. 29 *Filho pródigo*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Entretanto, essa dúvida só aparece no ser consciente, naquele que já não tem a confiança inconsciente na natureza, que se desprende de qualquer traço de infantilismo e de animalidade. Essa condição é simbolizada pela forma de

¹¹⁰ Cf. Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 40; Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, p. 225; Walter GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 104.

¹¹¹ *Ich weiz selbe nit zé wol / wer ich bin und war ich sol*. Apud Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 112. Com o nome de Freidank Bescheidenheit se conhece uma coleção de sentenças que tratam de questões políticas e religiosas, datadas da primeira metade do século XII. Cf. Isidro B. TORVISO; Fernando MARÍAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, p. 171.

apresentação circular, agora inscrita em uma estrutura octogonal, o que nos remete, novamente, à imagem da totalidade, tal como um espelho – espelho da realidade. Mas não se trata da totalidade inicial, indiferenciada, pois o número oito, símbolo do infinito em matemática, é múltiplo de quatro e, assim, a totalidade se apresenta, agora, desdobrada. Este estado provoca, porém, um sentimento de solidão, de orfandade e de abandono: a melancolia que podemos observar no rosto abatido deste andarilho, que exhibe a ferida da encarnação na perna esquerda e mostra seu contínuo caminhar pela vida, incerto, desequilibrado, com um pé na esfera terrena e outro, na espiritual, o que é indicado pelo uso de sapato em um pé, e de chinelo no outro. Semelhante ao *Vagabundo*, dos painéis exteriores do *Carro de feno*, traz nas costas um cesto: qual seria o seu conteúdo? Talvez a bagagem das experiências pelas quais passou, “pelos excessos e privações”, nas palavras de Brion¹¹², que conduzem a uma consciência mais ampliada capaz de reverenciar um poder maior, por exemplo, ao tirar o chapéu e segurá-lo em uma das mãos. Na outra, um bastão, instrumento de defesa, que serve para afastar o cão raivoso, símbolo do instinto, ao mesmo tempo de apoio e de autoridade, ele parece conhecer os riscos do homem puramente natural, mostrados na parte interna do tríptico. Seu olhar para trás, representa um gesto de reflexão, uma tomada de consciência, uma atitude de inclusão dos diferentes momentos de sua jornada, compreendendo a continuidade da vida temporal (o andar para frente) e reconhecendo sua dimensão espiritual. O caminho conduz a uma paisagem depois da porteira, quadrangular com um triângulo e um pássaro sobre ela, e um boi como guardião. Sem nos aprofundarmos na questão dos números três e quatro como símbolos da totalidade, extensivamente discutida por Jung¹¹³, é-nos suficiente lembrar que ela carrega a hesitação entre o espiritual e o físico. O mesmo pode ser verificado pela presença do pássaro, símbolo da relação entre terra e céu, e do boi que, de acordo com Dioniso o Areopagita, “marca a força e a potência, o poder de cavar sulcos intelectuais para receber as fecundas chuvas do céu”¹¹⁴. Igualmente, pode-se observar na árvore ao lado da porteira, uma coruja, ave sempre presente nos quadros de Bosch, pousada sobre

¹¹² Marcel BRION, *Bosch*, p. 12.

¹¹³ Cf. C.G. JUNG, *Psicologia e alquimia*, *passim*.; _____ *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, *passim*.; _____ *ALON*, *passim*.

¹¹⁴ *Apud* Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 138.

um galho seco, e o pássaro carpinteiro, símbolo do Salvador¹¹⁵, acima da cabeça do andarilho. Isto significa, em termos psicológicos, que na indiferenciação inicial não há oposição, mas quando o inconsciente se manifesta, quando a consciência, cuja essência é a diferenciação, tem origem, ocorre a cisão dos opostos, como na Criação, e a meta do desenvolvimento anímico consiste na sua reunião na totalidade diferenciada.

Na obra bosquiana instala-se, assim, o paradoxo da essência e da existência humana. Em cada detalhe da obra, imagens desfilam diante de um espelho que reflete a imagem do homem, seus encontros e descaminhos, sua melancolia e sua busca de iluminação. Como imagem e semelhança do Criador, o homem deve, em sua trajetória, refletir a divindade e criar novas realidades. O universo se vê desdobrado e multiplicado em imagens opostas que poderão se encontrar numa unidade conforme o juízo, a expressão e a finalidade que a elas atribuímos.

¹¹⁵ Cf. Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 122.

CAPÍTULO IV

VOZES NO DESERTO

Deus opera por meio de opostos, de modo que o homem se sente perdido precisamente no momento em que está prestes a alcançar a salvação. Quando Deus está prestes a perdoar o homem, amaldiçoa-o. Aquele a quem Deus quer tornar vivo primeiro deve morrer. O favor de Deus é de tal forma comunicado através da ira que a graça parece mais distante precisamente quando está à mão. É preciso que antes o homem se lamente, dizendo que não há cura para si. É preciso que o homem se veja consumido pelo horror. Esse é o sofrimento do purgatório. [...] Em meio a esses distúrbios, a salvação tem início. Quando um homem sente que está profundamente perdido, surge a luz.

Martinho Lutero¹

Encontramos nessas palavras de Lutero a expressão máxima da melancolia religiosa, manifestando a natureza paradoxal de Deus e a ambigüidade do humano: um ser encarnado no tempo e no espaço sob a égide do Espírito. O homem se sente perdido quando não encontra mais onde se apoiar; quando descobre que não é capaz de tudo dominar; quando percebe, enfim, que tudo aquilo que acreditava dar sentido à sua vida se revela fugaz. Diante disso, mergulha perplexo em um doloroso dilema. A dor é o grande pilar da existência, perpétua companheira do ser senciente, sua aliada na tormentosa jornada da alma e presença constante que anuncia os limites materiais da vida e atesta a separação da totalidade primordial que tudo continha e que tudo sustentava. A dor configura a condição insuficiente, insegura e incerta da experiência encarnada, assim como prepara o humano para o retorno à unidade originária. Percebida, a dor separa e reconhecida, reúne. Em termos psicológicos, a dor registra na carne o início da jornada da alma, o clímax da melancolia religiosa: a angústia pela separação vivenciada como desespero,

¹ *Apud* Edward EDINGER, *Ego e arquétipo*, p. 90.

abandono e tormento. Isso evidencia a necessidade da experiência de separação como prelúdio à experiência religiosa. Vale lembrar que, na perspectiva junguiana, religião não é uma confissão de fé, uma crença professada por um grupo organizado. Derivado de *religere* – considerar cuidadosamente, examinar de novo, refletir bem –, o termo é tomado para indicar “uma cuidadosa observação e consideração dos numina divinos”². O homem só pode experimentar a existência de Deus quando não estiver identificado inconscientemente com Ele. Deus, visto como Outro pelos olhos da consciência, constela-se como dimensão a ser apreendida, adquirindo uma realidade em oposição à humana. A criatura, nos diferentes enfrentamentos e embates com o Criador (a luta e a relação entre o *ego* e o *Self*), tanto pode se reconhecer e enriquecer no contato com as fontes divinas como se deformar na tentativa de incorporá-las ou projetá-las como se a ela pertencessem. A dinâmica desse embate reflete as provações, as privações e as tentações às quais o humano está submetido na busca da substância espiritual de sua alma. Igualmente remete à dor do mortal frente à esmagadora e paradoxal realidade do mistério da vida. Mistério esse que clama por se revelar e por assegurar o destino e a finalidade da existência de cada ser. Tal é a ambigüidade do homem que, em sua materialidade, “dentro de toda a monstruosa desordem biológica, aparentemente sem sentido”, como diz Jung, tem a “responsabilidade cósmica” de superar os antagonismos na imagem de Deus, induzidos pela consciência.

Vivenciar esse embate, entretanto, é se experimentar esvaziado, estéril, tal qual as terras áridas e desoladas do deserto. Não é por acaso, pois, que esta é a imagem clássica da melancolia. Covil dos demônios, lugar de castigo e das tentações, conforme se lê nos relatos bíblicos, é também no deserto que Deus se manifesta, enviando o *maná*, o alimento milagroso. Na imagem da solidão, do desamparo, da desolação, a ambivalência do símbolo se expressa: esterilidade sem Deus, fertilidade com Deus. Neste sentido, retirar-se para o deserto não significa um afastamento, uma fuga das alegrias e prazeres do mundo. Antes, simboliza o confronto consigo mesmo. Confronto que observamos vivamente retratado nas

² C.G.JUNG, *Cartas 1946-1955*, p. 440. Cf., também, *Psicologia e Religião*, p. 10, onde Jung lembra que, para Cícero, religião “é aquilo que nos incute zelo e um sentimento de reverência por uma certa natureza de ordem superior que chamamos divina”. Essa natureza divina pode ser entendida como “fatores dinâmicos concebidos como potências: espíritos, demônios, deuses, leis, ideias, ideais, ou qualquer outra denominação dada pelo homem a tais fatores” que, no mundo da experiência, mostram-se tão poderosos, perigosos ou mesmo úteis que merecem respeitosa consideração por sua grandiosidade.

imagens bosquianas do *Juízo Final*, de Santo Antão, dos Santos e, sobretudo, em Cristo, Deus que se fez homem, que foi tentado no deserto, que sofreu a Paixão em sua carne mortal, carregando a cruz da natureza humana e sentindo o abandono do Pai.

IV. 1 JUÍZO FINAL

Um tema tão caro à época de Bosch, como vimos anteriormente, o Juízo Final adquire sob os pincéis do pintor brabantino uma versão única, sem precedentes. De acordo tanto com a tradição bíblica quanto com a artística, depois de ressuscitar a humanidade e reuni-la diante de Seu trono, Deus julgará os mortos conforme suas ações no mundo, separando os justos, que terão a glória da vida eterna, dos condenados, que serão lançados no fogo, também eterno. Imagem que se assemelha àquela da cena do canto superior direito da *Mesa dos pecados mortais*. Mas neste tríptico denominado *Juízo Final*, não há eleitos, nem tão pouco castigo correspondente a cada um dos pecados, como na *Mesa*. O único elemento comum com a tradição é a figura de Cristo como Juiz, ladeado pelos apóstolos e anjos, que aparece num semicírculo celestial mais claro, quase como um globo de luz que se eleva sobre a cena trevosa, cuja disposição alude ao mesmo formato esférico, dando a ideia, a um só tempo, de centro e periferia de um círculo. Uma vez mais, a totalidade se apresenta com todo seu jogo de opostos: superior e inferior, luminoso e obscuro, celeste e ctônico, central e periférico, mas não como na *Mesa*, em um plano, e sim insinuando um volume, sugerindo a ideia de concretude, o que nos leva a pensar que Bosch estaria representando a realidade e a necessidade da vivência dessa totalidade. Vivência que se mostra como um confronto direto, sem a intermediação da Virgem Maria e de São João Batista, que sempre desempenharam a função de intercessores entre o ser humano e o Juiz, e que aqui foram relegados para uma posição posterior a Ele. Em termos psicológicos, já não se trata do choque entre o indivíduo, o eu, com as normas e regras da vida consciente pessoal ou coletiva. Antes significa o embate entre o *ego* e o *Self*, entre a consciência e o inconsciente, ou, na perspectiva teológica, entre o homem e Deus. Como nos diz Jung,

O si-mesmo [Self] em seus esforços de autorealização, vai além da personalidade-ego em todas as direções; graças à sua natureza de elemento que a tudo abarca, o si-mesmo é mais claro e mais escuro que o ego e, por essa razão,

confronta-o com problemas que ele gostaria de evitar. A força moral ou a percepção pessoal ou ambos os elementos falham, até que o destino final decida [...] o indivíduo tornou-se vítima de uma decisão tomada à revelia de sua mente e que lhe desafia o coração. A partir disso podemos ver o poder numinoso do si-mesmo, que dificilmente pode ser experimentado de alguma outra forma. Por essa razão, *a experiência do si-mesmo sempre representa a derrota do ego*.³

Também diverso da tradição é a inclusão do paraíso terreno no painel esquerdo, com a criação de Eva, no primeiro plano, a tentação e a expulsão no plano intermediário e, coroando o painel, a queda dos anjos rebeldes, em forma de diabos-insetos e Deus em seu trono, como aparece no *Carro de feno*⁴, ainda que em ordem inversa. Como comentamos anteriormente, a queda dos anjos simboliza o princípio de contraposição a Deus. Isso significa, do ponto de vista psicológico, que a vontade e a contravontade, o bem e o mal, estão contidos na própria *imago Dei*. Segundo Jung,

quem se submete, a priori, à lei ou à expectativa em geral, comporta-se como o homem da Parábola, que enterrou o seu talento. O processo de individuação [a realização do *Self*] constitui uma tarefa sumamente penosa, em que há sempre um conflito de obrigações, cuja solução supõe que se esteja em condições de entender a vontade contrária como vontade de Deus.⁵

Mesmo que se trate daquele quadro supostamente encomendado por Felipe o Belo em 1504, no qual deveria “aparecer o julgamento de Deus, quer dizer, o Paraíso e o Inferno”⁶, a complexidade das imagens bosquianas o colocam numa posição singular, pois não há mortos ressuscitando, nem Paraíso onde os eleitos viverão eternamente na Glória, nem Inferno. Diferente, por exemplo, do altar de Roger van der Weyden (Hotel-Dieu, Beune), no qual a ênfase reside no ato do julgamento, que ocupa a maior parte do políptico, mostrando tanto a felicidade do salvo quanto o sofrimento dos condenados, no quadro de Bosch uma verdadeira orgia de ódio, vingança, furor cego e destruidor, insaciável de variações fantásticas e aterradoras cobre quase todo o tríptico, estendendo-se pelos painéis central e

³ C.G.JUNG, *Mysterium coniunctionis*, p. 303, v.I. (grifos do autor)

⁴ Cf. p. 167.

⁵ C.G. JUNG, *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, p. 87.

⁶ Cf. p. 29. As medidas do tríptico de Viena (5 ½ x 7 ½ pés), contudo, não são as mesmas que constam do documento de Lille (9 x 11 pés), o que tem provocado muitas discussões entre os *scholars*. Haveria diferença entre a escala de medidas medieval e moderna? Seria uma cópia do original perdido? O trabalho encomendado teria sido concluído, uma vez que Felipe o Belo morreu em 1506? Cf. Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 290.

direito. Não se trata apenas das covas e fornos ardentes, lagos e rios onde homens são torturados, sapos, dragões e serpentes que rastejam sobre as rochas deliciando-se com as entranhas de suas vítimas, ou dos homens fabulosos da literatura de viagens ou das criaturas legendárias do Oriente que invadiram o imaginário medieval⁷. Os monstros de Bosch, criaturas bizarras constituídas de partes da anatomia humana e de animais irracionais, ou mesmo de objetos inanimados⁸, já não vivem às margens do mundo ou em outro mundo; antes habitam o espaço da vida cotidiana, com um realismo brutal, uma vitalidade tão intensa, que já não podem ser considerados como mero capricho ou um jogo da fantasia sem limites. Como acertadamente afirma Basltrušaitis, “já não são mais as máscaras greco-romanas, nem figuras grotescas de extravagâncias marginais, mas verdadeiros retratos”⁹.

Retratos que expressam, no mínimo, uma parte essencial da alma que, por ser desconhecida, inconsciente, manifesta-se em imagens protéticas e assustadoras. Imagens deformadas, pois desdobrada em opostos não encontra seu ponto de reunião, encerrando em si uma contradição interna. Imagens absurdas como aquela do canto inferior direito do painel central, semelhante a um pássaro que ajuda a carregar uma faca gigantesca: seu tronco termina num rabo de peixe de onde saem duas pernas humanas enfiadas em jarras. Ou, ainda, as várias cabeças ora com pés humanos, como a do canto inferior esquerdo, ora com garras de aves e cauda de réptil, como o barbudo que tem um caldeirão vermelho como chapéu, na parte central esquerda. Ver nesse panorama gigantesco e horrendo uma representação do nascimento do pecado e suas conseqüências, como têm apontado os comentadores, seria, pois, perder a profundidade que ele abriga.

⁷ Cf. Henri FOCILLON, *Art d'Occident : Le Moyen Age roman et gothique*; Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*; Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*.

⁸ Em seus *Comentários de La pintura*, Felipe de Guevara aproximou “os personagens curiosos e estranhos de El Bosco” ao gênero de pintura da Antiguidade denominado *grylla*. O nome *grylla*, segundo o texto de Plínio o Velho se relacionava com “a caricatura de um tal Grylos (leitão) realizada por Antiphilos o Egípcio, contemporâneo de Apeles. Utilizado primeiro genericamente para designar o gênero satírico da pintura com grandes deformações, o nome acabou sendo aplicado exclusivamente à glíptica que representava seres cujo corpo se compunha de cabeças”. Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Média fantástica*, p.23 e p. 53.

⁹ Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, p. 53.



Fig. 30 *Juízo Final*. Viena, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Tríptico aberto.

Entretanto, se tomarmos a Expulsão e o Juízo Final como faces de uma mesma moeda forjada à luz de uma consciência, que reconhece a separação e a mortalidade como indispensáveis para o nascimento em outra perspectiva de compreensão da vida, vemos que a trajetória humana curva-se sobre si mesma e se recolhe nos mistérios do espírito conferindo profundidade à experiência interior. Experiência interior animada e movida por uma atenção diferenciada à convocação sagrada de assumir a responsabilidade pelo significado de cada existência particular e pela participação no destino coletivo. O *Juízo*, antes de ser uma separação entre pecadores e eleitos, ou uma condenação aplicada aos ímpios, mostra-se como uma necessidade de atribuição de valores espirituais à experiência ordinária. Trata-se menos da condenação do indivíduo possuído pela *hybris*, ou seja, o castigo para o pecador, como aparece na *Mesa*, e mais do impulso natural e inerente ao ser em se dobrar e reverenciar a força de manifestação do Uno na criação de orientações de sua alma; é ânsia e desespero em participar da divindade e de diminuir o vácuo criado entre Criador e criatura. O humano revela-se como um vazio escancarado a ser preenchido de coragem e escolhas e também como o frágil fio suspenso sobre o abismo de uma existência incerta, ameaçada por terrores abissais, sobre o qual precisará realizar sua travessia. A irrupção de imagens tão poderosas, como as que figuram no tríptico de Bosch, denuncia a imersão do humano no necessário distanciamento da totalidade e, ao mesmo tempo, revela a convocação feita pelo

Self à participação nos mistérios da criação, o embate fundamental para a construção de um encontro, de uma significação transcendental para a vida. Significação que é o elo que une os homens entre si e também ao mistério. Bem e mal aparecem como engrenagens que movimentam a jornada espiritual, traduzindo a inquietação íntima profunda que se revela tanto nas figuras monstruosas e protéticas quanto no fogo dilacerante. Como comparou Jung, o fogo das profundezas da psique é aquele que nos “cozinha na fornalha da aflição”, que, nas palavras de Isaías, “é a vontade do próprio Deus”¹⁰. Estamos diante de um dinamismo que exalta o paradoxal na medida em que a busca de reunião com a totalidade só se dá a partir da experiência prévia e fundamental da separação e de seu, conseqüente, desdobramento em polaridades. Torturas e horrores parecem ser experimentados como epítomes da perda de vinculação com a totalidade ao mesmo tempo em que demonstra o anseio por luz e eternidade, num tempo de trevas e morte. Não são os poderes normativos da tradição cristã que se explicitam na obra de Bosch, mas sim a angústia existencial, o ápice da experiência da melancolia religiosa. A melancolia religiosa, com enorme pujança, deflagra a tensão homem-mundo-Deus e mostra a vida humana como combustível para a iluminação espiritual ou como palco de dores infinitas que consomem e levam à destruição.

IV.2 O DILEMA DOS SANTOS

Como mostra Delumeau, o culto aos santos e à Virgem nunca foi tão divulgado quanto no final do medievo, pois, diante das tantas calamidades da época, eram os únicos que poderiam oferecer proteção e refúgio contra as enfermidades e a morte e, também, uma espécie de “bônus” para livrar-se do inferno no momento do Juízo Final.¹¹ Vários foram os santos cultuados nesse período, cada um responsável na cura de um mal: São Sebastião, São Roque, São Lázaro, São Valentin, das epidemias; São Mauro, da gota; São Simão e São Judas, dos falsos testemunhos; e muitos outros.¹² Sem nos esquecermos de Santo Antão, considerado o mais

¹⁰ “Por amor do meu nome alongarei o meu furor: e enfrentar-te-ei com meu louvor, para que não pereças. Eis aqui estou eu que te tenho acrisolado, mas não como a prata, tenho-te testado na fornalha da aflição. Por amor de mim, por amor de mim o farei.” (Is, 48, 9-11). Jung cita essa passagem em uma carta de março de 1955. Cf. C.G.JUNG, *Cartas 1946-1955*, p. 404.

¹¹ Jean DELUMEAU, *La Reforma*, p. 10.

¹² Johan HUIZINGA, *O declínio da Idade Média*, p. 158-60.

“curandeiro” de todos pela fé popular. Era invocado na cura do “fogo de Santo Antão”, uma enfermidade que hoje, sabemos, é o *ergotismo*, uma intoxicação causada por um fungo que contamina o centeio e outros cereais. Os acometidos por esse mal se retorciam e gritavam de dor, como se fossem consumidos por um fogo; tinham alucinações em que se viam atacados por monstros e demônios; convulsionavam como os epiléticos. Estavam, pois, a um passo da fogueira, já que eram acusados de possessão pelo demônio, como as bruxas e as feiticeiras.

Bosch também se interessou pelos santos, mas sua preocupação, no entanto, não recaiu sobre os milagres ou a vitória sobre algum mal. Sua escolha parece estar voltada para a peregrinação em busca de Deus, uma vida que atravessa o deserto, *locus* privilegiado da revelação e também da solidão, onde a presença e ausência de Deus perseguem o peregrino. É o caso de São Tiago, o Maior, ou Santiago de Compostela que, juntamente com São Bavo, compõe os painéis externos do tríptico *Juízo Final*. Esse fato é tomado, muitas vezes, como prova de que se trata do quadro encomendado, em 1504, por Felipe o Belo, pois o primeiro é patrono dos espanhóis e o segundo, de Flandres.



Fig. 31 *Juízo Final*. Viena, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Tríptico fechado. São Tiago e São Bavo.

Por que Santiago e São Bavo anunciando o Juízo Final? De acordo com a *Legenda Áurea*, Tiago, junto com seu irmão João Evangelista, foi o discípulo mais íntimo de Jesus, que lhes deu a conhecer a Transfiguração no Monte Tabor, por ocasião da ressurreição de uma menina, e no Monte das Oliveiras, pouco antes da prisão de Cristo. Ambos destacaram-se dos outros apóstolos pela preocupação em saber sobre o dia do Juízo e o que estava por vir. Rumou até Espanha, para evangelizar os pagãos, mas não obteve sucesso. Retornou a Jerusalém, onde foi decapitado por ordem de Herodes Agripa, rei da Judéia, no ano de 44, como está narrado na Bíblia: “E neste mesmo tempo enviou o rei Herodes tropas para maltratar alguns da Igreja. E matou, à espada, a Tiago, irmão de João” (At 12, 1-2). Segundo a tradição, seu corpo teria sido sepultado na Galizia, Espanha, em um lugar chamado Compostela. Ainda que não se tenha como comprovar historicamente, acredita-se que as relíquias encontradas, em 814, por um eremita chamado Pelaio, que tivera uma revelação em sonho, eram de Tiago. Sobre o túmulo foi erguida a Catedral de Santiago de Compostela e o caminho que leva ao seu santuário, um dos mais famosos lugares de peregrinação. É essa a imagem que Bosch nos apresenta: o peregrino Santiago que, descalço, conhecedor de sua realidade, entrega-se ao caminho cheio de ameaças, como o *Vagabundo*, dos painéis exteriores do *Carro de feno*, consciente de que não pertence a si mesmo.

Por outro lado, São Bavo, oriundo de uma família nobre, converteu-se ao cristianismo logo após a morte de sua esposa, depois de ouvir um sermão de um monge, Santo Amando. Decidiu, então, reparar sua própria vida, doando sua riqueza aos pobres e seguindo o monge em sua peregrinação pela França e Flandres. Viveu recluso em um tronco de árvore e depois no mosteiro construído na cidade de Gante. Geralmente é representado como um nobre, empunhando uma espada na mão direita e um falcão, na esquerda. Mas a cena mais popular é o momento de sua conversão. Bosch também reproduz o santo como um nobre, mas introduz uma mulher com duas crianças, que parecem pedir-lhe esmolas, e um mendigo, provavelmente, com o “fogo de Santo Antão”, a julgar pelo pé colocado de forma ritualística sobre um pano branco, como aparece também no painel central de *Tentações de Santo Antão*, de Lisboa, do qual falaremos mais adiante.

É interessante notar que os dois santos são peregrinos. Um símbolo religioso que, como falamos anteriormente, remete-nos à situação do homem sobre a terra,

em meio a provações e tentações em busca de um preparo de iluminação do seu próprio eu e da revelação divina. Um apóstolo e um nobre, aparentemente opostos, cuja conversão os coloca na mesma direção: diante do mistério de como as coisas são de fato. Os santos são aqueles que revelam, com a própria biografia, a experiência da melancolia religiosa, uma poderosa experiência que coloca o santo diante da ambigüidade de atender o chamado de Deus ou de permanecer no próprio sofrimento. Isso significa, segundo Jung,

que até mesmo o homem iluminado permanece aquilo que é, nada mais do que o seu próprio eu colocado em face daquele que habita em seu íntimo, cuja figura não tem limites definidos e reconhecíveis, e que o envolve por todos os lados, profundo como os fundamentos da terra e imenso como a vastidão dos céus.¹³

No quadro *São João Evangelista em Patmos* vemos aquele que recebeu “a revelação dos mistérios concernentes à Divindade do Verbo e ao fim do mundo”¹⁴. É conhecido pela tradição que durante seu exílio na ilha de Patmos, São João Evangelista teria escrito o *Apocalipse*, a segunda grande revelação que teve lugar nos alvares do cristianismo que anuncia a vinda do Anticristo. Interessante notar que Bosch, o pintor de monstros e demônios, escolhe a cena da mulher solar e não dos monstros apocalípticos para pintar. O que isso significa? Para Jung, a mulher solar representa a união do elemento tenebroso ao elemento numinoso, a união dos contrários que reconcilia a natureza com o espírito.¹⁵ O filho que ela carrega é o símbolo dessa unificação. Unificação mostrada no reverso do quadro com as cenas da Paixão dispostas em uma forma circular, em cujo centro encontramos o pelicano, aquele que alimenta seus filhotes com sua própria carne e com seu próprio sangue. Chama-nos a atenção que essa figura de um círculo menor envolto por outro maior é a representação do “Pelicano Filosófico” da alquimia, o vaso “onde inferior e o superior se encontram em um e o mesmo círculo”, quando não é mais possível discernir “o exterior e o interior, o inferior e o superior: mas tudo seria um só num único círculo ou vaso”¹⁶. Conhecida alegoria de Cristo, o pelicano não só simboliza o sacrifício e a ressurreição, mas também a chaga do coração de onde flui o sangue e a água da vida. Como escreveu Angelus Silesius, “desperta, cristão morto, vê, nosso

¹³ C.G.JUNG, *Resposta a Jó*, p. 113.

¹⁴ Jacopo de VARAZZE, *Legenda Áurea*, p. 113.

¹⁵ C.G.JUNG, *Resposta a Jó*, p. 81.

¹⁶ Idem, *Psicologia e alquimia*, p. 139.

Pelicano te rega com seu sangue e com a água de seu coração. Se a recebes bem [...] estarás em um instante vivo e salvo”¹⁷. Bosch parece indicar a Paixão como tema central: a paixão de Cristo, de um lado, e a paixão do próprio homem, na figura de João, que se reconhece criatura diante do Criador. Sofrimento do homem e sofrimento de Deus formam uma complementaridade, o que significa, em termos simbólicos, a “revelação de uma vida divina no homem”, o que gera um efeito compensador, possibilitando que seja conhecido o verdadeiro significado de seu sofrimento: o homem “como parte do divino processo da vida”¹⁸.

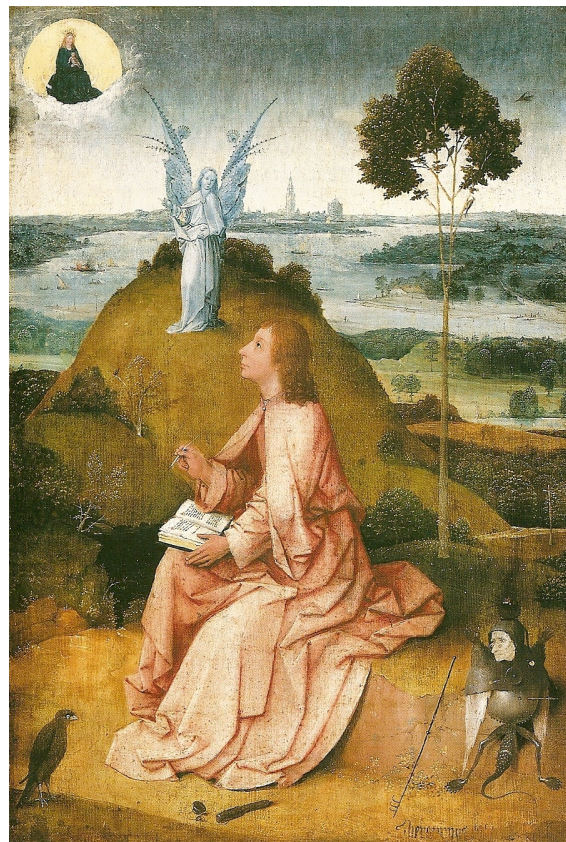


Figura 32 *São João Evangelista em Patmos*. Berlim, Gemäldgalerie, Staatliche Museen. Reverso e Anverso.

Na imagem de *São João Batista em meditação* reconhecemos o Precursor, pela indicação do “Cordeiro de Deus” (Jo 1,29), pois, por certo, aqui não estamos diante do austero asceta que pregou no deserto da Judéia, anunciando a vinda do Salvador.

¹⁷ Apud Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 705.

¹⁸ C.G.JUNG, *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, p. 45.

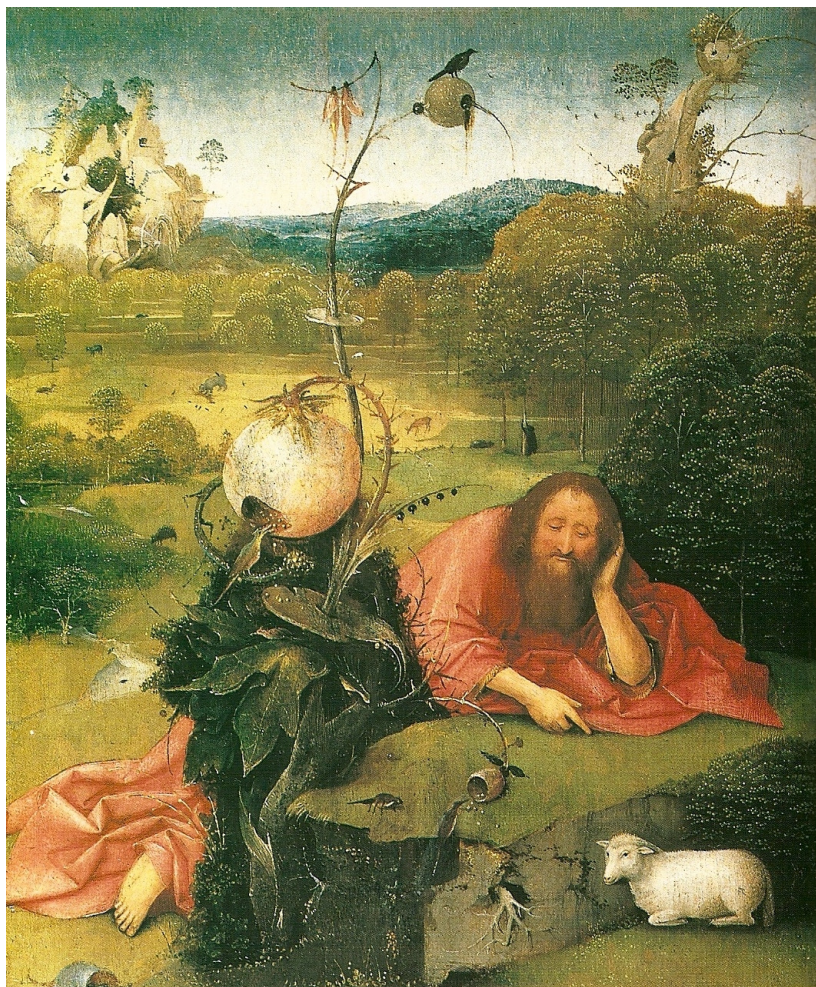


Figura 33 São João Batista em meditação. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Abandonado na relva, não usa vestes de pele de camelo (Mt 3,4), nem tão pouco se encontra nas terras áridas do deserto da Terra Santa, onde se alimentava de gafanhotos e mel silvestre (Mt 3,4), enquanto se preparava para a vinda do Salvador. Apoiado sobre uma pedra, na clássica postura melancólica, João medita apontando um cordeiro. Essa imagem nos remete àquela do alquimista diante do *opus* (obra alquímica). Sua atitude, frente à dificuldade e aflição da alma, é de *meditatio*, isto é, “um diálogo interior com alguém invisível que tanto pode ser Deus, quando invocado, como a própria pessoa ou seu anjo benigno”¹⁹. Em termos psicológicos, não se trata de uma simples reflexão, mas de um diálogo interior, uma relação viva com o “outro” em nós, com os poderes invisíveis da alma, com o inconsciente. Outra atitude era a *imaginatio*, que não significava uma fantasia insubstancial, mas “um extrato concentrado das forças vivas do corpo e da alma”,

¹⁹ Definição de *meditatio* do *Lexicon Alchemie*, de Ruland, datado de 1612. *Apud* C.G.JUNG, *Psicologia e alquimia*, p. 286.

uma representação e realização da “coisa maior que a *anima* [alma], como ministro de Deus, imagina criativamente e *extra naturam*”²⁰. Em termos psicológicos, é a atividade formadora de símbolos que permite a concretização de conteúdos do inconsciente.

João, com os olhos fechados, mergulhado em sua profunda melancolia, entrega-se ao diálogo com os símbolos invisíveis que o rodeiam. A paisagem clara, verdejante, à primeira vista parece transmitir placidez e harmonia, mas, uma vez mais, Bosch introduz alguns elementos ambíguos e inquietantes. A planta que está enraizada na rocha, ao lado do santo, a mesma mandrágora que observamos no *Carro de feno*, densa e opressiva, ameaça atacá-lo como se fosse uma planta carnívora, uma espécie de “réptil vegetal”, como a denomina Delevoy. Um fruto seco rompido que pende de seu galho alimenta um pássaro, identificado como um picanço, uma ave invariavelmente solitária, que tem sua morada no tronco oco de árvore, e não se alimenta de vegetais, mas de insetos e pequenos vertebrados e utiliza espinhos para capturar suas presas. Seria novamente uma alusão à Paixão? Ao mesmo tempo, ele é símbolo de proteção e segurança – alimentava Rômulo e Remo – e imagem libertadora do pensamento.²¹ Em um galho seco, dois peixes pendurados e noutro, pousado sobre uma cabaça, está um corvo, símbolo de mau agouro, prenúncio de desgraça, e, simultaneamente, mensageiro dos deuses, como já aparecera em *São João em Patmos*. Lembremos, ainda, que peixe e corvo simbolizam, na hermenêutica patrística, tanto Cristo quanto o demônio.²²

A meditação e a oração, se compreendidas em sua forma mais profunda, podem se constituir como um meio de elevação da alma para Deus. Para Jung, um meio de alterar a condição da mente, necessária “porque torna diretamente real o além que supomos e conjecturamos e nos transpõe para a dualidade do eu e do obscuro outro”²³. A oração indica a dificuldade do caminho, assim como o retorno a si; sua meta é tornar-se cada vez mais transparente a Deus, como fica evidente na imagem de *São Jerônimo em oração*.

²⁰ Apud C.G.JUNG, *Psicologia e alquimia*, p. 290 e 295.

²¹ Idem, *Símbolos da transformação*, p. 341.

²² Idem, *Aion*, p. 67.

²³ Idem, *Cartas 1906-1945*, p. 343.



Figura 34 *São Jerônimo em oração*. Ghent, Musée des Beux-Arts.

De acordo com Laurinda Dixon²⁴, o interesse crescente, no século XVI, na imagem de São Jerônimo como representante da melancolia foi introduzido pelo próprio Bosch que, como visto anteriormente²⁵, recebe seu nome, provavelmente, em homenagem ao santo. Porém, tradicionalmente, o santo era figurado como um intelectual em sua cela, como, por exemplo, em Dürer. Diversamente, o Jerônimo bosquiano parece encarnar a intensa agonia da alma atormentada, como ele mesmo descreveu: “lágrimas e gemidos eram minha porção diária e se arriscasse adormecer para superar minha luta contra isso, meus ossos descobertos, que quase não se mantinham juntos, chocavam-se contra o solo [...] Indefeso, eu me lançava aos pés de Jesus”²⁶. Seu exílio no deserto, o santo define tomando a passagem

²⁴ Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 168.

²⁵ Cf. p. 28.

²⁶ *Apud* Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 169.

bíblica: “as raposas têm buraco, e os pássaros, ninhos; mas o filho de Deus não tem lugar para deitar sua cabeça” (Mateus, 8:20-22)²⁷.

A galeria de santos de Bosch culmina no “*Christum ferens*”, “aquele que carrega Cristo”.



Figura 35 *São Cristóvão*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Pouco se conhece da vida de São Cristóvão que, segundo a *Legenda Áurea*²⁸, chamava-se Réprobo, tinha um aspecto terrível e estatura gigantesca. Em sua busca do “maior príncipe do mundo”, serviu primeiramente a um rei, mas deixou-o quando percebeu que ele temia o diabo. Partiu, então, à procura deste, servindo-o

²⁷ *Apud* Laurinda DIXON, *Bosch*, p. 169.

²⁸ Cf. Jacopo de VARAZZE, *Legenda Áurea*, p. 571-5.

por algum tempo, até observar seu medo ao passar por uma cruz na estrada. Concluiu, assim, que havia alguém mais poderoso que ele: Cristo. Andou por longo tempo a procura de Cristo para servi-lo, mas ninguém lhe dava qualquer informação. Até que um eremita lhe instruiu que atravessasse as pessoas por um rio perigoso, o que ele seguiu prontamente. Um dia, uma criança pediu que ele a ajudasse na travessia. Mas, durante o trajeto, Réprobo experimentou uma profunda angústia, pois a água subia e o peso da criança em seus ombros se tornava mais e mais insuportável, como se carregasse o mundo em suas costas. Ao atingir a outra margem, soube então que se tratava de Cristo e, passou, daí, a chamar-se Cristóvão. Saber-se condutor de Cristo, em termos psicológicos, significa tomar consciência da orientação interna autônoma que, distinta do *ego* e muitas vezes antagônica a ele, pode ser um enorme alívio, mas também uma carga descomunal.

Observando aspectos de identidade na pintura desses santos, é possível perceber que Bosch deu voz para aqueles que, no silêncio do deserto, expressam nossa realidade gritante: a solidão e a angústia, o caráter agônico da existência, esse *Mysterium Magnum* enraizado na alma humana. Mistério que Bosch, o “pintor de Santo Antão”²⁹, como o denominou André Chastel, figurou de forma mais vividamente detalhada no tríptico de Lisboa, *Tentações de Santo Antão*.

IV. 3 TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

O que mais surpreende neste tríptico é a proliferação de figuras monstruosas em um tema que não é nem inferno nem Juízo Final, ainda que na literatura da época ou na iconografia sejam encontradas inúmeras imagens grotescas que poderiam ter servido de fonte para Bosch. Em *Vida de Santo Antão*, escrita por Santo Atanásio e traduzida para o holandês em 1490, vários diabos, em forma de leão, dragão, urso, lobo, serpente, infligem tormentos ao eremita em seu retiro no deserto egípcio; igualmente, ocorre em *A Legenda Áurea*, de Varazze, cuja primeira impressão holandesa veio à luz em 1478, e em *Vitae Patrum*, vertido para o holandês nos anos 1480, além dos relatos da superstição popular e das inúmeras

²⁹ André CHASTEL, La tentation de Saint-Antoine ou le songe du mélancolique. *Gazette des Beaux-Arts*, XV, p. 218.

descrições feitas pelos inquisidores dos rituais de bruxaria, com suas cavalgadas pelo ar, seus sacrifícios humanos e das cenas infernais da missa negra.³⁰



Fig. 36 *Tentações de Santo Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Tríptico Aberto.

Sem dúvida, alguns motivos do tríptico de Lisboa estão relacionados à hagiografia tradicional. O episódio no qual o santo, em êxtase, é arrebatado e transportado por demônios pelos ares e, depois de sua queda, sustentado por dois monges antoninos e um personagem laico, identificado algumas vezes como autorretrato do pintor³¹, está indicado no painel esquerdo. O encontro do santo com a rainha que se banha no rio³², parece retratado no painel direito, que mostra uma mulher desnuda, que se oculta sensualmente na fenda de um tronco de árvore seco. A torre semidestruída do painel central lembra a fortaleza abandonada às margens do Nilo, na qual, segundo Santo Atanásio, o eremita ficara recluso.³³ Esses momentos da vida do santo, mesmo que representados em meio a uma diversidade de criaturas heteróclitas e de elementos alheios ao tema, como a missa negra no painel central, por exemplo, têm sido tomados pelos comentadores, que tendem a uma opinião moralizante, para explicar o tríptico como uma advertência de Bosch

³⁰ Cf. Mia CINOTTI, *La obra pictórica completa de El Bosco*, p. 106.

³¹ Cf. cap. I, p. 35, fig. 5. Cf., também, Dirk BAX, *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*, p. 40; Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 337; Walter GIBSON, *Hieronymus Bosch*, p. 142.

³² Cf. Dirk BAX, *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*, p. 41.

³³ Cf. Charles DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, p. 338.

quanto aos extravios humanos em um mundo de pecado, império de Satã, uma crítica às superstições populares que trocam o reto caminho de Cristo pelos saberes ocultos, demoníacos, da magia, da astrologia e da alquimia.

Todavia, lembremos que foi escrevendo sobre a vida do eremita, que Atanásio introduziu a ideia de acédia no vocabulário cristão para indicar um dos efeitos gerados na alma pela aparição dos demônios. Ideia que influenciou fortemente Evagrio que lhe dispensou especial atenção, dedicando-lhe o mais longo dos oito capítulos do seu *Tratado Prático*. Desde então, a acédia passou a designar a mais temível das tentações. É interessante notar que o contrário de acédia, na lista das virtudes, é a paciência (*hipomonè*), entendida, em seu sentido forte, como “resistência”.³⁴ Dessa forma, sua essência não pode estar sob o signo da preguiça, como se popularizou posteriormente. Segundo Evagrio, a dor e os pensamentos obsessivos que pesam sobre o acedioso de nenhuma forma se devem à indolência ou à apatia; esse peso é “tensão interior, impaciência febril ou prostrada, *ennui*”³⁵. Ou seja, seu caráter distintivo é a angústia e o desespero. Também, de acordo com São Tomás de Aquino, é falsa a afirmação de que a acédia é preguiça, “pois a preguiça opõe-se ao zelo, e a satisfação espiritual opõe-se à acédia”³⁶. A partir da reunião, numa síntese rigorosa e exaustiva, das observações dos Padres em sua *Suma Teológica*, São Tomás definiu a acédia como um *recessus a bono divino*, um afastamento do bem divino; uma fuga de Deus; uma separação dramática.³⁷ Por conseguinte, não é a consciência de um mal o que aflige o acedioso, mas sim a dificuldade de assumir o compromisso diante de Deus e a responsabilidade pelas possibilidades espirituais, fundamento da experiência encarnada. A acédia não é um pecado da ação, mas um pecado do coração, aquele “desgosto do coração” como assinalou João Cassiano³⁸, ou a “apatia do coração” da qual fala Walter Benjamin em sua sétima tese da história da filosofia³⁹. O acedioso retrai-se na busca do caminho da realização espiritual que daria significado e sustentação para sua

³⁴ Cf. Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 202, nota 2.

³⁵ *Tratado Prático*. In: Patrick DANDREY, *Anthologie de l'humeur noire*, p. 203.

³⁶ *Apud* Giorgio AGAMBEN, *Estâncias*, p. 29.

³⁷ Cf. Michael THEUNISSEN, *Anteproyectos de modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*, p. 51 e p. 57.

³⁸ Cf. p. 102.

³⁹ *Apud* Michael THEUNISSEN, *Anteproyectos de modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*, p. 53.

existência. Assim, vive uma ambigüidade essencial que se manifesta como desespero e ao mesmo tempo como apatia. Deseja ardentemente o encontro com o divino e desesperadamente toma a dificuldade de fazer o caminho necessário como inevitável desistência. Em termos psicológicos, a necessidade de atualizar as potências arquetípicas, sendo ou não reconhecida pela consciência, é imperativa e se expressa inequivocamente. O indivíduo tem sua consciência retraída, obscurecendo o reconhecimento da determinação do significado espiritual de seu desenvolvimento. A despeito desse movimento unilateral da consciência, o *Self* se expressa em sua magnitude e exuberância, convocando todo o ser a espelhá-lo em suas ações. O acedioso não deixa de desejar o encontro com a totalidade, mas se prostra diante da missão, paralisando-se num deserto de incertezas e dúvidas que lhe inspiram profundo terror. Como acertadamente diz Agamben,

A retração do acedioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz, e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo.⁴⁰

A sabedoria psicológica dos Padres do Deserto parece que foi ignorada pelos comentadores da obra bosquiana em detrimento de uma interpretação superficial que a reduz a uma denúncia moral que opõe a virtude ao vício. Bosch, porém, intuitivamente expressou no tríptico de Lisboa essa tentação das tentações, que traduzimos como melancolia religiosa, o processo da alma humana que tal como o forno dos alquimistas⁴¹, com seu fogo lento, “tortura” a matéria para que ela se transforme. Paixão das paixões, não há imagem que a circunscreva, já que o objeto que ela designa é indefinido.⁴² O que tenta o santo não é a luxúria ou a gula, que aparecem no painel direito, facilmente rechaçáveis quando se tem um firme propósito, mas o abismo incomensurável “que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto”⁴³. Por isso, suscita imagens sem fim, como as que se espalham pelo tríptico. Enumerá-las, pois, seria nos perder nessa confusa e rica rede de detalhes, exatamente como quer o “demônio do meio-dia”. É isso que Bosch

⁴⁰ Giorgio AGAMBEN, *Estâncias*, p. 29.

⁴¹ *Acedia* era o nome dado pelos alquimistas ao forno no qual a matéria passava pelo processo de transformação. Cf. Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 781.

⁴² Cf. p. 101.

⁴³ Giorgio AGAMBEN, *Estâncias*, p. 30.

provoca no observador, de forma tão viva e impressionante: o desespero de não se poder fixar em nenhum ponto e, ao mesmo tempo, a curiosidade de investigar cada pormenor. Desespero que, como suspeita Pascásio Radberto, “é assim chamado porque a ele falta o pé para andar no caminho de Cristo”⁴⁴. Suspeita essa que pode ser apenas uma audaz especulação, mas que pode, também, ter um significado simbólico. Observemos que no meio do painel central, em uma espécie de plataforma, a maior extensão não ocupada por qualquer figura, se comparada ao resto do tríptico, está um pé cuidadosamente colocado sobre um pano branco (como em São Bavo), em linha direta com Santo Antão e com o Cristo crucificado, quase imperceptível, dentro da construção em ruínas. Teria sido esta a intenção do pintor de 's-Hertogenbosch?

Notemos que Santo Antão, situado no ponto médio do painel central, é o eixo do tríptico sobre o qual se fecham os painéis exteriores, onde estão pintadas duas cenas da Paixão. À esquerda, a tortura no Jardim do Getsêmani, onde Jesus experimenta a mais profunda angústia e, no entanto, exclama: “Não se faça contudo a minha vontade, senão a tua!” (Lc 22,42). O que podemos entender, numa perspectiva psicológica, como modelo de resistência e de entrega: a alma aflita que reconhece sua pequenez bem como sua responsabilidade em refletir o fundamento da existência. À direita, o momento em que Cristo, a caminho do Calvário, sucumbe ao peso da cruz e Verônica limpa-lhe o suor do rosto. Mais uma vez a presença do elemento feminino, que surge aqui como uma alusão ao sustento do esforço na busca da integralidade. Elemento essencialmente de relação, potência estruturante para o encontro, ou seja, força motriz da reunião, o feminino funciona como verdadeiro “vaso alquímico”, um recipiente acolhedor e germe de toda união. Elemento fecundante que acolhe, recolhe e aprofunda o contato com o princípio criador, no plano do intuído e do desejado. Neste sentido, o feminino representa o desejo e a nostalgia (dor pelo lar) do encontro e da recuperação de um estado uno, único e essencial.

⁴⁴ *Apud* Giorgio AGAMBEN, *Estâncias*, p. 30.



Fig. 37 *Tentações de Santo Antônio*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.
Tríptico fechado

Santo Antônio encarna, assim, para o pintor brabantino, a alma humana em seu constante e contraditório movimento de “*fuga de*” e “*fuga para*”, tomando emprestado as palavras de Agamben⁴⁵. Talvez Bosch, quase cinco séculos antes, poderia ter dito com Aldous Huxley que a acédia, que podemos ler como a melancolia religiosa, “não é nem pecado, nem uma doença dos hipocôndrios; ela é um estado de espírito que nos impôs o destino”⁴⁶.

IV. 4 O SALVADOR

Terminamos esse percurso pelas obras bosquianas com uma imagem que o próprio Bosch apresenta: *Ecce Homo*. Neste quadro de Frankfurt, observamos a expressão do homem “consumido pelo horror”, solitário e desamparado. O homem

⁴⁵ Giorgio AGAMBEN, *Estâncias*, p. 32.

⁴⁶ *Apud* Yves HERSANT, *Mélancolies*, p. 782.

Jesus, com as mãos amarradas, coroados com espinhos, quase nu, mostra sua carne sangrando pelos golpes de chicotes. Pilatos, às suas costas, distante e indiferente, entrega-o a uma feroz multidão que grita: *Crucifige eu[m]* (crucifica-o). Apenas dois perfis sombreados, no canto inferior esquerdo, quase imperceptíveis, suplicam: *Salve nos Chr[ist]e r[e]de[m]ptor*.



Figura 38 *Ecce Homo*. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie.

A multidão indiferenciada, como um rebanho monstruoso, movida pela paixão do poder, toma a Paixão de Cristo, feita humanidade em carne viva, como alvo de sua fúria, terror e condenação. A massa indistinta de pessoas procura manter alijado de si e projetado no outro aquilo que lhe pertence e lhe define. A fragilidade, a carne, o sangue e o *pathos* ficam retratados em Cristo e reconhecidos por poucos, ainda imersos em sombras, por representarem a insipiência de uma consciência que se esforça em emergir. Cristo catalisa o mistério de morte e de ressurreição que deve se realizar em cada ser; promove uma iniciação, uma tomada de consciência da filiação divina que o Logos revela e desperta em cada um. É neste despertar único e

individual que o ser caminha para dentro de si e lá encontra toda a humanidade, fazendo cumprir a finalidade espiritual e o destino sagrado da existência. É o momento em que o indivíduo está no mundo em sua forma encarnada ao mesmo tempo em que se percebe não ser deste mundo por pertencer à totalidade infinita. Como disse Jung: “o drama da vida de Cristo nos dá uma descrição, através de imagens simbólicas, daquilo que se passa tanto na vida consciente como na vida que está além da consciência do homem, o qual é transformado por seu destino mais alto”⁴⁷. Isso significa que se o homem só pode perceber a si mesmo como um *ego*, e a totalidade psíquica, o *Self*, não sendo passível de qualquer descrição, manifesta-se indistintamente como *imago Dei*, o processo de desenvolvimento psíquico, isto é, de criação e ampliação da consciência, em termos religiosos ou metafísicos, é análogo à encarnação divina. Como esse processo consiste em uma “tarefa heróica ou trágica [...], ela implica o sofrimento, a *paixão do ego*, ou seja, do homem empírico, do homem comum, atual, quando entregue a um domínio mais amplo e despojado de sua própria vontade, que se julga livre de qualquer coação”⁴⁸.

Se Bosch inicia sua reflexão sobre a vida e o destino humanos colocando sobre a *Mesa* a necessidade da diferenciação da unidade inicial na multiplicidade das experiências vividas, com sua conseqüente ferida, no quadro de Frankfurt mostra sua expressão máxima na figura de Cristo que assinala a diferenciação e a aproximação Criador-criatura numa vivência que toma por referência a imagem semelhança: é o Outro e, ainda assim, o Mesmo. A experiência da dor de Cristo, o clamor por amparo, a necessidade de compreender o sentido das coisas vividas e o profundo sentimento de solidão, representado pelo mais absoluto abandono, que faz ansiar por uma urgente comunhão com o Uno protetor, revelam, de modo inequívoco, um percurso necessário, doloroso e solitário de encontro de significados que coroem esse calvário de glória. Glória que advém da possibilidade de transformar desespero em seu contrário: a paz de ver uma orientação e uma direção no caminho percorrido. Caminho, tema insistente na obra bosquiana, aludido na própria disposição da pintura em quatro planos, formando uma cruz: o posterior, no qual se observa uma cidade longínqua, inconsciente da cena brutal que se

⁴⁷ C.G.JUNG, *A interpretação psicológica do Dogma da Trindade*, p. 45.

⁴⁸ *Ibidem*.

desenrola no primeiro plano, o anterior; e o esquerdo, com Cristo sendo entregue à massa enfurecida, no direito. Caminho que indica o destino de Cristo, a crucificação.

Caminho que também vemos retratado em *Cristo carregando a cruz*, expressão direta do drama.



Figura 39 *Cristo carregando a cruz*. Ghent, Museum voor Schone Kunsten

Paradoxalmente, o pintor brabantino já não recorre à perspectiva, utilizando um único plano para todas as figuras. Não há espaço, não há mundo. Como escreve Delevoy, é um “mundo sem dimensão. Mundo sem mundo. Espaço sem espaço. Inferno do inferno.”⁴⁹ Cristo, com os olhos fechados, recolhido em sua profunda dor, despido de seus atributos divinos eternos e infinitos, carrega a cruz da natureza humana, em meio a uma multidão de faces grotescas e bestiais, que lembram as criaturas monstruosas do *Juízo Final* ou das *Tentações de Santo Antão*, só que agora em sua forma humana. Uma forma deformada, como se fosse uma máscara, construída pela inconsciência e pela *hybris*, reduzida às aparências e que podem se tornar grotescas ao não contemplar o ser em sua identidade original, desvinculado de sua alma e de sua missão. Máscaras que desfiguram e simulam uma existência

⁴⁹ Robert L. DELEVOY, *Bosch*, p. 60.

que já se perdeu na poeira da alienação e da simulação de uma nobre humanidade não reconhecida e há muito perdida. No próprio movimento de afastamento do *Self*, temos a perda da face humana que este contato promove, com a consequente denúncia da marca sombria infringida. Na imagem pintada por Bosch, Cristo aparece de olhos fechados, numa clara representação da visão interior que não se deixa descaracterizar pelas aparências. É a reconciliação do homem com Deus. Como diz Mestre Eckhart,

Agora o homem pode reconhecer claramente por que e donde lhe vem o desconsolo em todos os seus sofrimentos, desventuras e males. Ele nasce sempre e tão-somente do seu distanciamento de Deus, da falta de liberdade em relação à criatura, da desigualdade com Deus e da frieza no amor a Deus.⁵⁰

Todavia, a obra de reconciliação não é um pagamento de uma dívida, não se trata de uma *imitatio Christi* de forma exterior. Bosch mostra, em suas pinturas, que o critério moral não se resume à lei ou à convenção, mas à consciência reflexa, isto é, a vivência genuína daquele que se entrega à sua própria natureza, vivendo, como Cristo, sua própria vida com todas as suas conseqüências, experienciando o desconhecido (inconsciente) com seriedade e sacrifício, assumindo a responsabilidade de realizar em si mesmo a união de suas próprias antinomias, ciente de não poder se libertar do “espinho fincado na carne”. É um caminho de sangue e de sofrimento, semelhante a qualquer outro passo na estrada da evolução da consciência humana. Contudo, poderia o homem suportar um aumento de consciência? A obra de Bosch, que expressa de forma magistral a realidade paradoxal da condição humana, talvez pudesse ser sintetizada nas palavras de Cristo: “Ó homem, se sabes o que estás fazendo, és feliz; se, porém, não sabes o que estás fazendo, és um maldito e um transgressor da lei!”⁵¹.

⁵⁰ MESTRE ECKHART, *O livro da divina consolação e outros textos seletos*, p. 68.

⁵¹ *Apud* C.G.JUNG, *Resposta a Jó*, p. 76. Trata-se de uma interpolação apócrifa de Lc 6,41.

CONCLUSÃO

Cientes de que esse trabalho constitui tão somente mais uma tentativa, dentre tantas, de aproximação a uma temática tão profunda quanto perene, encerramos essa nossa peregrinação pelas paisagens labirínticas bosquianas sem que nossas dúvidas tenham se dissipado. E nem poderia ser diferente, pois o “enigma Bosch” é assim denominado não sem razão: em suas imagens vemos estampado o próprio enigma da vida. Imagens que funcionam como inspiração, como verdadeira impressão, que mobilizam, que e-mocionam, pois tocam nosso ser mais profundo despertando a memória no sangue, o que permite reconhecer em seus motivos e temas aquilo que sempre estará vivo na arte: sua capacidade de nos remeter a uma outra realidade e nos fazer reconhecer a finalidade de realizarmos nossa humanidade compartilhada. Esse é o caráter universal da verdadeira obra de arte: simbólico e transformador, é capaz de nos colocar em contato com aquilo que nos define íntima e estruturalmente, elevando o destino pessoal ao destino da humanidade.

No intuito de conhecer um pouco mais sobre esse pintor, cuja vida é tão enigmática quanto sua própria obra, iniciamos nosso percurso com os poucos dados que nos chegaram de sua história, através dos registros de sua cidade natal, material pouco evidente que se mescla com as mais diversas e contraditórias interpretações sobre a sua obra, sem deixar de considerar o contexto de crise que se apresentava no final do medievo, período em que viveu o pintor brabantino. Chamou-nos a atenção, no entanto, que, se de um lado, alguns comentadores afirmaram seu caráter de pregação, por outro, houve aqueles que apontaram para a vivência de um conteúdo espiritual que poderia refletir a própria existência

humana: a vivência de uma ruptura, o *sogni dei pittori*. Mas à qual ruptura estaria se referindo a obra bosquiana?

Movidos pela hipótese de que a obra bosquiana é uma atualização de um processo típico da alma humana, a contradição cravada no “coração da condição humana”, fundamento da melancolia, seguimos, no capítulo dois, fazendo um levantamento da história deste conceito que aponta para uma dualidade expressa no próprio termo que o nomeia, como foi cunhado em sua origem na medicina hipocrática. Mapeando sua trajetória, foi possível perceber que a dificuldade em se precisar o conceito de melancolia, restringindo-o ao campo da medicina, deve-se ao fato de que, para além de uma patologia, a melancolia se refere a uma experiência e, como tal, não pode ser expressa de maneira unívoca em um conceito, pois ultrapassa nossas categorias de linguagem. Essa ambiguidade do tema indica seu caráter simbólico, sustentando o conceito de melancolia religiosa que nos serviu de apoio para a interpretação das imagens bosquianas. Interpretação essa que foi feita a partir da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, que vê na obra de arte o ressoar da imagem primordial. Uma análise simbólica, a partir de uma perspectiva psicológica junguiana, remeteu-nos a questões fundantes da alma humana, sua origem e destino, da trajetória melancólica de um ser que procura um significado para sua existência

A obra de Bosch, para nós, tal qual um espelho, reflete nossa condição de humanos. Retrato intuído a partir das imagens que buscamos analisar nos capítulos III e IV. Um retrato do humano e sua relação com a potência divina, seu fundamento espiritual, e com seu destino de criatura mortal. Um retrato do homem pós-queda, sua condição trágica resultante do afastamento de sua essência sobrenatural, cuja existência é marcada pela melancolia. A melancolia que, como símbolo, ultrapassa a horizontalidade da consciência e alcança a verticalidade da alma, é o sentido espiritual da condição humana refletindo no sofrimento do corpo a agonia da alma, o afastamento e a privação da imagem divina. A melancolia simboliza o desamparo da criatura e o desejo de aproximação e reconciliação com seu Criador, fundamento de seu ser. Portanto, um processo típico da alma, um estado psíquico que marca a condição do humano.

As imagens de Bosch refletem, assim, uma questão intemporal: a existência humana, sua paradoxal condição de laceração e privação. Neste sentido, o caráter

religioso da obra de Bosch não se reduz à pregação ou à moral tomada a partir de um código moralizante e de costumes. Antes se refere ao aspecto ético, isto é, à atitude do homem em assumir a responsabilidade de sua existência no mundo, consciente de seu fundamento originário, ciente de que suas decisões não são produto apenas de sua consciência racional, mas emergem das águas escuras das profundezas do seu ser. Bosch evidencia uma nova forma de experimentação religiosa, construída na intimidade e na interioridade. Suas imagens, entre o grotesco e o sublime, apontam a paradoxalidade da condição humana, que só adquire significado na experiência encarnada, na materialidade do corpo, cuja existência é sustentada pela imaterialidade da alma, revelando, assim, o processo típico da alma humana, o caráter melancólico da existência presente em sua obra. É assim que o pintor responde aos seus contemporâneos mostrando a realidade da natureza humana para um mundo que vivia a religião de maneira formal, instituída e secular. Natureza esta que se afigura irreal se considerada do ponto de vista racional, mas que se entendida em seu significado maior, como *graça*, transforma-se numa fantástica realidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina S.A., 2000.

BALDASS, Ludwig von. *Hieronymus Bosch*. New York: Harry N. Abrams, 1960.

BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de 'professori del disegno...* Firenzi: studio per edizione Scelte, 1974-5, v. II.

BASTELAER, René van; Georges Hulin DE LOO *Peter Brueghel l'ancien, son oeuvre et son temps*. Bruxelles: Librairie Nationale d'art et d'histoire, 1907.

BALTRUSAITIS, J. *La Edad Media fantástica*. Madrid : Catedra, 1983.

BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*. Rotterdam: A. A. Balkema, 1979.

BELTING, Hans. *Hieronymus Bosch. Garden of earthly delights*. New York: Prestel Verlag, 2002.

BENESCH, Otto. *Hieronymus Bosch and the thinking of the late Middle Ages*. Separata. Viena: Sartryck ur Konsthistorisk Tidskrif, 1957, p. 103-27.

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1964.

BOSING, Walter. *Bosch. Entre o céu e o inferno*. Germany: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991. Trad. Casa das Línguas Ltda.

BRAND-PHILIP, Lott. *The Pedlar by Hieronymus Bosch. A study in detection*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, (9), 1958.

BRANDÃO, Junito de Souza. 4.ed. *Mitologia grega*. Petrópolis : Vozes, 1992, v. III.

_____ 8.ed. *Mitologia grega*. Petrópolis : Vozes, 1993, v. I.

BRANS, J.V.L. *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*. Barcelona: Omega, 1948.

BRION, Marcel. *Bosch*. Paris: Libraire Plon, 1938.

_____. Bosch, Goya et le fantastique. Prefácio. In: MARTIN-MÉRY, Gilbert. *Catalogue*. VII Exposition Internationale de Bordeaux. Bordeaux: Delmas, 1957, 20 mai – 31 jui.

_____. *L'Art fantastique*. Paris: Albin Michel, 1989.

BURTON, R. *The anatomy of melancholy*. New York: NYRB, 2001.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

CASTELLI, Enrico. *Le démoniaque dans l'art*. Sa signification philosophique. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1959.

CASTELLI, Enrico et al. *El mito de la pena*. Caracas : Monte Avila, 1970.

CHASTEL, André. La tentation de Saint-Antoine ou le songe du mélancolique. *Gazette des Beaux-Arts*, XV, p. 218-29, 1936.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 15.ed. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIARDI, Roberto Paolo. *Scritti sulle arti*. Firenzi: Marchi & Bertolli, 1974, v. II.

CINOTTI, Mia; BUZZATI, Dino. *La obra pictórica completa de El Bosco*. Barcelona: Noguer, 1968.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda., 2000.

CLAIR, Jean (org.) *Mélancolie: génie et folie em Occident*. En hommage à Raymond Klibansky (1905-2005). Paris: Réunion des Musées Nationaux; Gallimard, 2006.

DANDREY, Patrick. *Anthologie de l'humeur noire*. Paris: Gallimard, 2005.

DELEVOY, Robert L. *Bosch*. Genève: Skira, 1990.

DELUMEAU, J. *Histoire du péché du XIV^{ème} au XVII^{ème} siècle*. Paris: Fayard, 1983.

_____. *La Reforma*. 4.ed. Barcelona: Labor, 1985.

_____. *El miedo en Occidente*. (siglos XIV-XVIII): una ciudad sitiada. Madrid: Taurus, 2002.

DE TOLNAY, Charles. *Jérôme Bosch*. Paris: Book International, 1967.

- DIXON, Larurinda. *Bosch*. London: Phaidon, 2005.
- EDINGER, Edward. *Anatomia da psique*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- _____. *Ego e arquétipo*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELSIG, Frédéric. *Jheronimus Bosch*. La question de la chronologie. Genève: Droz, 2004.
- FOCILLON, Henri. 3.ed. *Art d'Occident : Le Moyen Age roman et gothique*. Paris: Armand Colin, 1955.
- FOUCAULT, M. *Historia da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRAENGER, Wilhem. *Hieronymus Bosch*. Amsterdam: G+B Arts International, 1999.
- FRENKEN, Ton W. El Bosco, pintor insigne. Madrid, *Goya*, n. 83, p. 272-81, mar-abr/1968.
- FREUD, Sigmund. Luto de Melancolia. In: _____. *Artigos sobre metapsicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV. p. 269-292.
- _____. 31.^a Conferência. A dissecação da personalidade psíquica, 1933. In: _____. *Novas Conferências Introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XXII. p. 75-102.
- FRIEDLÄNDER, Max J. *De Van Eyck a Bruegel. Les primitifs flamands*. Paris: René Julliard, 1964.
- FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Paris: Le Seuil, 1976.
- _____. *Verdade e método*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARRIDO, Carmen; SCHOUTE, Roger van. *El Bosco en el Museo del Prado*. Estudio técnico. Madrid: Museo del Prado; Aldeasa, 2001.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. *Hieronymus Bosch "el Bosco"*. Barcelona: Labor, 1969.
- GERLACH, P. Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch. *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXI, fev., 1968.
- GIBSON, Walter. *Hieronymus Bosch*. London: Thames & Hudson, 2005.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *The heritage of Apelles*. Studies in the Art of the Renaissance. Oxford: Phaidon, 1976.

GONZALEZ DURO, Enrique. *Historia de la locura en Espana*. Madrid: Temas de Hoy, 1994-1996.

GOSSART, Maurice. *La peinture de diableries à la fin du moyen-âge*. Jérôme Bosch, le efaiseur de dyablese de Bois-le-Duc. Lille: Impr. centrale du Nord, 1907.

GUARDINI, Romano. *De la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Madrid: ed. Antonio Ponz, 1788.

HARRIS, Lynda. *The secret heresy of Hieronymus Bosch*. 2. ed. Singapore: Floris Books, 2002.

HERSANT, Yves. *Mélancolies*. De l'Antiquité au XX^e siècle. Paris: Robert Laffont, 2005.

HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Edusp / Verbo, 1978.

INVENTARIOS REALES. Madrid, 1555-1623 (v. I), 1686 (v. III), 1794 (v.XI).

JACKSON, Stanley W. *Melancholia and depression* : From hippocratic times to modern times. New Haven : Yale University Press, 1990.

JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____ *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____ *A natureza da psique*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____ *O desenvolvimento da personalidade*, 1988.

_____ *O segredo da flor de ouro*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____ *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____ *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____ *Símbolos da transformação*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____ *Aion*. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____ *Civilização em transição*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____ *Psicologia e alquimia*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____ *Psicologia e religião*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

JUNG, Carl Gustav. *A vida simbólica*. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 2.

_____ *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____ *Cartas 1906-1945*. Petrópolis: Vozes, 2001, v. I.

_____ *Cartas*. 1956-1961. Petrópolis: Vozes, 2003, v. III.

_____ *Estudos alquímicos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

JUSTI, Carl. Die Werk des Hieronymus Bosch in Spanien. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, X, 1889.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KLIBANSKY, R; PANOFSKY, E & SAXL, F. *Saturno y la melancholia*. Madrid: Alianza Forma, 1991.

KOCH, Robert. Martin Schongauer's Dragon Tree. *Print Review* 5, Princeton, Spring, 1976, p. 115-119.

KOLDEWEIJ, Jos; VANDENBROECK, Paul; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch: The complete paintings and drawings*. Amsterdam: NAI Publishers Rotterdam and Ludion Ghent, 2001.

KOLDEWEIJ, Jos; VERMET, Bernard (ed). *Hieronymus Bosch*. New insights into his life and work. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers Rotterdam and Ludion Ghent, 2001.

LAFOND, Paul. *Hieronymus Bosch*. Son art, son influence, ses disciples. Bruxelles et Paris: G. van Oest & Cie, 1914.

LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*. Paris: Klincksieck, 1973.

LINFERT, Carl. *Bosch*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1989.

MARIJNISSEN, Roger H. *Hieronymus Bosch: the complete works*. Antwerp: Mercatorfonds, 1987.

_____ *Jheronimus Bosch*. 3.ed. Bruxelles : Arcade, 1975.

MAETERLINCK, L. A propos d'une oeuvre de Bosch au musée de Gand, *Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 1906.

MATEO GÓMEZ, Isabel. *Temas profanos na escultura gótica española: Las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1979.

MATEO GÓMEZ, Isabel. *El Bosco en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

_____. El peregrino de la vida humana del Bosco. Madrid, *Archivo Español de arte*, n. 279, p. 298-302, 1997.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MERLEAU-PONTY. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MESTRE ECKHART. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MICHIELS, Joseph Alfred X. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Bruxelles: Librairie Ancienne et Moderne de A. Vandale, 1845. Tomo Premier.

MINISTÉRIO NEERLANDÊS DE NEGÓCIOS ESTRANGEIROS, Haia. *História dos Países Baixos*. 's-Hertogenbosch: Studio 3, 1998.

MINOIS, Georges. *Histoire du Mal de Vivre*. De la mélancolie à la dépression. Paris: La Martinière, 2003.

MORALES, Ambrosio de. *Theatro Moral de la Vida Humana en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platônico*. Amberes: Por la Viuda de Henrico Verdussen, 1733.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *As tentações de Bosch ou o eterno retorno*. Lisboa: Electa, 1994.

ODHEUESDEN, Jan van ; VOS, Aart (ed.) *The world of Bosch*. 's-Hertogenbosch : AH Adr. Heinen, 2001.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. “Segunda edición que se hace de este libro fielmente copiada de la primera que dio a la estampa su autor en Sevilla el año de 1649”. Dirigida D. G. Cruzada Villosamil. Madrid: Manuel Galdiano, 1866, tomo II.

PANOFSKY, E. *Significados nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis. La extracción de la piedra de la locura del Bosco o la cura de la melancolía. *Reales Sítios: Revista del Patrimonio Nacional*, Madrid, n. 133, p. 44-51, 1997.

_____. *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.

PESSOTI, I. *A loucura e as épocas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

PIGEAUD, Jackie. *La Maladie de l'Âme*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

PIGEAUD, Jackie. Métaphore et mélancolie, *Littérature, Médecine, Société*, Université de Nantes, n. 10, 1989.

PLÍNIO, o Velho, *The Natural History*, book XXXV, cap. 37. www.perseus.tufts.edu/

PIGLER, Andrew. Astrology and Jerome Bosch, *The Burlington Magazine*, XCII, Londres, 1950.

PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIGENT, Hélène. *Mélancolie*. Les métamorphoses de la dépression. Paris: Gallimard; Réunion des Musées Nationaux, 2005.

PUENTE, Pedro Antonio de la. *Viage de España*. Madrid: Joachin Ibarra, 1773. v. II.

ROOSES, Max. *Histoire générale de l'art Flandre*. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1913.

SALAS, Xavier de. *El Bosco em la literatura española*. Barcelona: [s.e] Imp. J. Sabater, 1943

SALAZAR, Abdón M. El Bosco y Ambrosio de Morales. Madrid, *Archivo Español de Arte*. n. 110, Tomo XXVIII, p. 117-38, abr-jun/ 1955.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção *Os Pensadores*.

_____. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

SCHAERER, René. *L'homme antique et la structure du monde intérieur*: D'Homère à Socrate. Paris, Payot, 1958.

SCHWARTZ, Lía (ed.). *Las Sátiras de Quevedo y su recepción*. Antología crítica. Centro Virtual Cervantes, 2004. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo.

SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*. Madrid: Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo de Carlos III, 2003. Libro IV, Discurso XVII.

SILVA MAROTO, Pilar. *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo del Prado; Aldeasa, 2001.

SILVER, Larry. *Bosch*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2006.

_____. God in the details: Bosch and judgement(s). New York, *Art Bulletin*, v. 83, n. 4, p. 626-50, dec/2001.

STAROBINSKY, J. *Historia del tratamiento de la melancolia desde los orígenes hasta 1900*. Basle: J.R.Geigy, 1962.

THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA. New York: Robert Appleton Company, 1912. v. XIII.

THEUNISSEN, Michael. *Anteproyectos de modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*. Valencia: Náyade, 2005.

TORVISO, Isidro B.; MARÍAS, F. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. S.I., Silex, 1982.

VALENS D'ANTIOCHE, Vettius. *Anthologies Livre 1*. Leiden: Brill, 1989.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea*. Vida de Santos. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nascidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. 3.ed. Madrid: Cátedra, D.L., 1988.

YARZA LUACES, Joaquín. El Bosco, un artista inquietante. Madrid, *Descubrir el ARTE*, n. 3, p. 51-60, may/1999.

_____. Reflexiones en torno al significado de *El jardín de las delicias*. In: EL JARDIN DE LAS DELICIAS DE EL BOSCO: Copias, Estudio Técnico y Restauración. Madrid: Museo del Prado, Fundación Winterthur, 2000, p. 49-69.