

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ELAINE NUNES DE AGUIAR COVOLAN

**ESCULTURAS BOSCHIANAS: EXPLORANDO
POSSIBILIDADES ESCULTÓRICAS A PARTIR DA OBRA DE
HIERONYMUS BOSCH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Artes, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de Mestre,
na Área de Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação
defendida pela aluna Elaine Nunes de Aguiar Covolan, e
orientada pelo Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Assinatura do Orientador

CAMPINAS, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C838e

Covolan, Elaine Nunes de Aguiar.

Esculturas boschianas: explorando possibilidades escultóricas a partir da obra de hieronymus bosch. / Elaine Nunes de Aguiar Covolan. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bosch, Hieronymus, 1516- 2. Escultura. 3. Cerâmica.
4. Religião. 5. Filosofia. I. Boccara, Ernesto Giovanni.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Titulo em inglês: Boschian sculptures: exploring sculpture possibilities from the work of hieronymus bosch.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Bosch, Hieronymus, 1516-

Sculpture

Ceramics

Religion

Philosophy

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Ernesto Giovanni Boccara [Orientador]

Edson do Prado Pfitzenreuter

Norma Tenenholz Grinberg

Data da Defesa: 18-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Elaine Nunes de Aguiar Covolan - RA 088575 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Presidente


Prof. Dr. Edson do Prado Rfutzenreuter
Titular


Profa. Dra. Norma Tenenholz Grikberg
Titular

AGRADECIMENTOS

Destacar nomes de pessoas que participaram direta ou indiretamente na construção deste trabalho seria uma tarefa impossível para mim, pois me sinto intimamente devedora a todos quantos passaram por minha vida, bem como àqueles que estão presentes, com os quais me relaciono nesses dias, me instruindo, ensinando e ajudando com suas próprias vidas, fontes renováveis de conhecimento, respeito e inspiração para mim. A todos os meus sinceros agradecimentos.

Gostaria, contudo, de agradecer de maneira especial o Prof. Ernesto Boccara pelo apoio prestado durante a realização desse trabalho e à Unicamp pela oportunidade de desfrutar de todos os meios disponibilizados por essa prestigiosa instituição.

RESUMO

O trabalho aqui apresentado consiste de uma produção artística na área de poéticas visuais, em que foram desenvolvidas expressões escultóricas originais que encontram relações com a obra do pintor Hieronymus Bosch. A semelhança mais significativa não se apresenta tanto no aspecto formal, mas é vislumbrada em outra instância, na sondagem do homem interior, na busca das realidades profundas e comuns a todo ser humano. Esta dissertação inicia-se com a investigação do universo simbólico e conceitual do tríptico “O Jardim das Delícias”, de Bosch, visando estabelecer um quadro de referências conceituais a partir do qual se consiga entrever relações entre esta obra e o trabalho aqui apresentado. A partir destas referências, as reflexões evoluem na direção de discutir a noção da identidade no tempo, a ambiguidade das relações entre conhecer e ser, e a importância do impulso vital, a vontade humana. Trata-se de indagações e perplexidades subjacentes ao próprio trabalho artístico da autora, que são elaboradas em forma dialogal com as visões de vários pensadores citados ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: Escultura, Cerâmica, Hieronymus Bosch, Religião, Filosofia

ABSTRACT

The work presented here consists of an artistic production in the area of visual poetry by which unique sculptural expressions have been developed that are in relationship with the works of the painter Hieronymus Bosch. The most significant similarity is not presented in the formal aspect, but it is seen in another instance, in the inquiry of the inner man, in the search of the profound realities common to every human being. This dissertation begins with the investigation of the conceptual and symbolic universe of the triptych "The Garden of Earthly Delights", by Bosch, aiming at to establish a conceptual frame of reference from which one can glimpse the relations between this work and the work presented here. From these references, reflections evolve towards discussing the notion of identity in time, the ambiguity of the relationship between knowing and being, and the importance of vital impulse, the human will. These are questions and concerns underlying the author's own artwork, which are elaborated in a dialoguing form with the views of various thinkers cited in this work.

Keywords: Sculpture, Ceramics, Hieronymus Bosch, Religion, Philosophy

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. HIERONYMUS BOSCH: VIDA E OBRA	4
2.1 Uma Visão Panorâmica Sobre a Obra de Bosch.....	8
2.2 O Jardim das Delícias: Interpretações.....	10
2.3 Uma Análise Crítica.....	14
3. JARDIM DAS DELÍCIAS: UMA VISÃO PESSOAL	19
3.1 O Tríptico Fechado	19
3.2 Painel Esquerdo.....	20
3.3 Painel Central.....	25
3.4 Painel Direito	29
4. ESCULTURAS BOSCHIANAS	33
5. TRABALHO ESCULTÓRICO E REFLEXÃO	54
5.1 Expressão da Ambiguidade Humana.....	54
5.2 Bosch, Um Cristão de Seu Tempo	60
5.3 Noção de Identidade	67
5.4 Indagações Sobre a Realidade de Ser e Conhecer	69
5.5 Vontade e Poder	74
5.6 A Questão da Escolha	83
6. OBSERVAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	91
APÊNDICE	93

1. Introdução

Meu trabalho em escultura foi inicialmente voltado para a construção de peças em metal. Mais recentemente, seduzida pela fragilidade e plasticidade do barro (característica que evoca a própria condição humana) e a necessidade do fogo para alcançar alguma resistência (como metáfora das crises que forjam a natureza humana), fui conduzida à manipulação espontânea da matéria, deixando que a sua plasticidade natural fizesse parte do meu processo criativo. Em dado momento, dei-me conta de que as esculturas por mim produzidas de forma espontânea evocavam a atmosfera das obras do pintor Hieronymus Bosch. A surpresa dessa constatação foi seguida por uma fase de estudos preliminares da obra desse artista, período em que pude constatar a complexidade que constitui a interpretação de seu universo simbólico, ainda hoje aberto à investigação.

As esculturas, após esse contato inicial com Bosch, continuaram, curiosamente, a apresentar um aspecto boschiano, ainda que isso não fosse intencional. Isto suscitou-me o interesse no simbolismo de Bosch, levando-me a indagar sobre uma possível similaridade entre este simbolismo e as inquietações com as quais me relaciono no dia a dia e que acabam por ser expressas em meus trabalhos. Dessa forma, proponho neste projeto explorar esta conexão de uma forma mais intencional e sistemática, a partir de uma reflexão que será desenvolvida adiante.

Não obstante o aspecto aleatório e a aparência de dissipação e decadência que algumas das pinturas de Bosch sugerem à primeira vista, Ludwig von Baldass, uma das maiores autoridades em Bosch, afirma que o pintor possuía um “programa claramente definido” (Read, 1983). Em minha pesquisa, tenho observado que alguns autores contemporâneos, embora reconheçam o caráter unívoco da obra de Bosch, um

cristão ortodoxo de seu tempo, interpretam *O Jardim das Delícias* tendo como referência principal a tese de Wilhelm Fraenger (1995), autor da interpretação sobre esta obra mais difundida e aceita nos dias de hoje. Sua tese, porém, é vivamente rejeitada pela maioria dos eruditos, em razão da ausência de provas históricas que sustentem as conotações heréticas sugeridas por este autor.

Em geral, *O Jardim das Delícias* é visto como uma obra hermética e caótica, apresentando reais dificuldades interpretativas. Entendo, porém, que existe uma “ordem sob o caos”, uma intencionalidade aparentemente encoberta, mas coerente com o indivíduo Bosch e coerente com as obras do mesmo período, ricas em crítica social.

Penso que esta crítica expressa por Bosch não só está afinada com o espírito de seu tempo, como também revela aspectos atemporais que podem ser discutidos em nosso próprio tempo. Walter Gibson (1973), por exemplo, referindo-se a Bosch, se diz “convencido de que a sua arte enigmática foi inspirada não por heresias medievais ou práticas herméticas, mas por experiências religiosas ortodoxas, comuns à sua época”. De fato, Baldass, citado por Read (1983), afirma que a característica marcante da realização de Bosch, “é a coerência e lucidez de sua concepção do mundo, manifesta em todos os quadros que produziu. Essas qualidades só se encontram nos verdadeiros líderes espirituais da humanidade”.

Pode-se apreciar em suas obras iniciais, cenas bíblicas ambientadas em aspectos da vida cotidiana contendo alguns elementos simbólicos, retratadas de forma acessível à interpretação. Com o tempo, porém, seu trabalho foi sendo enriquecido por um simbolismo extremamente elaborado, muito peculiar, o que provavelmente refletia um aprofundamento na sua visão de mundo e do homem. Este homem é mostrado em algumas de suas pinturas simbólicas com aspectos que apontam para uma natureza dividida, fragmentada, um ser que se constata estranho, incompleto.

A partir de certo momento em meu trabalho, pude observar (com alguma surpresa) que as esculturas que produzia pareciam pertencer à atmosfera e ao mundo que estão presentes nas obras mais tardias de Bosch. Esta percepção, que se apresentava inicialmente apenas como uma semelhança na forma evoluiu para a compreensão de que poderia haver também uma semelhança do ponto de vista

simbólico-conceitual. Assim, a intenção é explorar, no âmbito deste projeto, a possibilidade de se produzir esculturas que expressem a percepção que primeiramente tenho de mim mesma e dos que estão a minha volta, predispondo e estimulando a reflexão sobre a natureza humana e, em paralelo, sobre o que observo nas pinturas simbólicas que Bosch produziu especialmente em *O Jardim das Delícias*.

Esta dissertação está organizada da seguinte forma. No Capítulo 2, apresento uma visão panorâmica da vida de Hieronymus Bosch, procurando realçar também, aspectos de sua obra relevantes para este trabalho, focalizando *O Jardim das Delícias*. No Capítulo 3, faço uma análise sucinta do Tríptico, apresentando minha interpretação pessoal dessa obra. No Capítulo 4, é apresentada a produção escultórica propriamente dita, bem como a poesia de Fernando Pessoa, por mim musicada, com o fim de compor o espaço por ocasião da exposição do trabalho. No Capítulo 5, procuro refletir sobre aspectos filosóficos e conceituais contidos nas obras de alguns autores contemporâneos que elaboram ideias subjacentes a este trabalho. As observações finais estão apresentadas no Capítulo 6.

2. Hieronymus Bosch: Vida e Obra



Figura 1 – Retrato de Hieronymus Bosch, atribuído a Jacques Le Boucq

As principais fontes para um estudo sobre a biografia de Hieronymus Bosch (Fig. 1) são encontradas nos registros municipais da localidade onde ele viveu e trabalhou, 's-Hertogenbosh, uma cidade holandesa, cujo nome é uma contração de *des Hertogen bosch*, literalmente *Floresta do Duque*, localizada não muito distante da fronteira atual com a Bélgica, a qual deu origem ao nome (pseudônimo) do artista. Encontramos também informações em livros de uma confraria religiosa de leigos, a *Illustre Fraternidade de Nossa Senhora*, fundada por volta de 1318, em 's-Hertogenbosh, segundo Hitner (1998). Esses registros oferecem poucas informações sobre a vida de Bosch, nem mesmo o ano de seu nascimento é conhecido com certeza. Especula-se esta data a partir de um retrato do artista (Fig. 1), possivelmente um

autorretrato, conhecido atualmente através de cópias, no qual Bosch aparenta ter aproximadamente 65 anos. Considerando que o retrato original tenha sido realizado pouco antes de sua morte em 1516, data esta bem documentada, historiadores deduzem que seu nascimento tenha se dado por volta de 1450 (Gibson, 1973; Bosing, 1973).

No último período da Idade Média, 's-Hertogenbosh era uma das quatro cidades mais prósperas do Brabante Setentrional, uma das doze províncias que compõem o Reino dos Países Baixos. Situada ao centro de uma extensa área agrícola, próspera também em atividades comerciais, 's-Hertogenbosh era conhecida por suas confecções de roupas, fabricação de órgãos e sinos. A vida religiosa parecia ser particularmente florescente: um grande número de conventos e mosteiros situava-se ao redor da cidade. Segundo Bosing (1973), de particular interesse são as duas casas fundadas pelos *Irmãos e Irmãs da Vida Comum*, uma comunidade de leigos que se desenvolveu na Holanda do final do século XIV, na tentativa de retornar a uma forma simples e pessoal de celebrar o culto cristão. O espírito dessa comunidade está bem exemplificado no famoso tratado devocional *Imitação de Cristo*, atribuído a Thomas Kempis, que teve um importante papel na renovação da fé cristã no século XV e provavelmente contribuiu para o extraordinário incremento do número de fundações religiosas em 's-Hertogenbosh. Segundo Gibson (1973), nesta cidade, dez anos após a morte de Bosch, em 1526, uma pessoa para cada dezenove pertenciam a uma ordem religiosa. A fé cristã, portanto, permeava todos os aspectos da vida diária.

Por volta de 1525, uma obra importante é concluída na cidade, a igreja de São João. Projetada pelo arquiteto Willem van Kessel em 1380, esta igreja é conhecida ainda hoje por seu estilo gótico brabantino, tendo sido construída no local de uma antiga igreja românica. A igreja de São João é notável por curiosas figuras assentadas sobre colunas que apoiam o telhado, algumas das quais lembram o mundo fantástico de Bosch. Esta obra arquitetônica testemunha a prosperidade material e religiosa da cidade de 's-Hertogenbosh (Gibson, 1973).

Foi durante a fase inicial da construção da igreja de São João, no século XIV, que os antepassados de Bosch estabeleceram-se na cidade. O nome de sua família,

van Aken, sugere que eram originários de Aachen, Aix-la-Chapelle (Bosing1973). Alguns estudiosos, porém, defendem a ideia de que o nome da família van Aken, era comum na região desde 1250 (Hitner, 1998). De qualquer maneira, somente por volta de 1430-31, pela primeira vez aparece uma referência ao avô de Bosch, Jan van Aken, nos registros da cidade, o qual morreu em 1454. Jan teve cinco filhos, um deles era Anthonius van Aken, pai de Bosch, pintor, assim como três de seus irmãos (Bosing 1973). Anthonius morreu por volta de 1478-9, tendo sido casado duas vezes, a primeira com Aleid, filha do alfaiate Bartholomeus van der Mijnnem. Desse primeiro casamento, teriam nascido cinco crianças: Jan, Herberta, Katherijn, Goessem e **Jerome**. Referências ao nome de Bosch em documentos contemporâneos aparecem de várias formas, por exemplo, Jeroen, Jeronimus, Joen ou Jheronymi, mas o artista se auto assinava Jheronimus Bosch (Hitner, 1998). Depois da morte de Aleid, mãe de Bosch, Antonius casou-se com Mechteld, que provavelmente não teve filhos e morreu em 1482. Segundo Teixeira Leite (1956), Bosch é citado pela primeira vez em um registro municipal no ano de 1474, juntamente com dois irmãos e uma irmã. Em algum momento entre 1479 e 1481, Bosch casou-se com Aleyt Goyaerts van den Meerverne, alguns anos mais velha que ele e proveniente de uma rica família local. Aleyt possivelmente o ajudou a estabelecer importantes contatos sociais (Gibson, 1973; Hitner, 1998).

Entre 1486-87, o nome de Bosch aparece pela primeira vez na lista de membros da Fraternidade de Nossa Senhora, da qual sua esposa fazia parte desde os dezesseis anos. Bosch permaneceu associado a esta comunidade até o fim de sua vida. Pertenciam à fraternidade, leigos e religiosos, homens e mulheres, pessoas que devem ter contribuído significativamente para a vida religiosa e cultural de 's-Hertogenbosch. Cantores, organistas e compositores trabalhavam para as missas e festas solenes. Também eram comissionados trabalhos de arte para a capela de Nossa Senhora, que ficava nas dependências da igreja de São João. A maior parte da família de Bosch pertencia à fraternidade, sendo que vários de seus membros eram encarregados de diversas tarefas (Gibson, 1973).

Em janeiro de 1488, Bosch foi promovido a *Notabel of Gezwoeren Broeder* (literalmente Personalidade ou Irmão Solene) em função de suas habilidades particulares e constante trabalho a serviço da Fraternidade. Como membro desta organização, Bosch participa das atividades, reuniões para preces em comum, distribuição de donativos aos pobres, celebração de funerais, ornamentação de retábulos, colaboração com figurinos e máscaras dos Mistérios, que consistiam de representações teatrais. Há também registros de contribuição generosa em dinheiro e de encomenda de vidros especiais para vitrais que o próprio Bosch esboçara em 1493-94 para a nova capela da confraria que estava sendo construída (Hitner, 1998).

Não há documentos evidenciando que Bosch tenha deixado sua cidade natal, entretanto, existe um período entre 1498 e 1503, extremamente silencioso no que diz respeito à vida do pintor em sua cidade, que atualmente se atribui a uma viagem de Bosch à Itália (Bosing, 1973).

No início do século XVI, Bosch era um artista conhecido dentro e fora do seu país. Em 1504, recebeu sua maior encomenda documentada. Filipe II, rei da Espanha, encarregou “Hieronymus van Aken chamado Bosch” (pela primeira vez designado pelo local de seu nascimento) de pintar um grande retábulo sobre o Juízo Final, uma obra que nunca foi encontrada. Para alguns historiadores, há fragmentos desta obra em Munique e o tríptico homônimo, que se encontra em Viena, constitui somente uma versão menor deste retábulo (Gibson, 1973).

Nos últimos anos de sua vida, Bosch trabalhou assiduamente para a nova capela da Irmandade de Nossa Senhora, para a qual, entre outras obras, projetou um crucifixo (entre 1511-12) e um candelabro (entre 1512-13). O registro seguinte informa que, no dia 9 de agosto de 1516, provavelmente aos 65 anos, Bosch vem a falecer. Seu funeral foi cerimonialmente celebrado na Capela da Fraternidade e sua morte documentada em registro denominado *Nomina Decanorum et Praepositorum 1318-1638*. Segundo os livros da Fraternidade, Aleyt, sua esposa, morre anos depois entre 1522-23, não sendo encontrado registro de filhos. Desta maneira, após a morte de Aleyt, o patrimônio do casal foi doado pelo Estado a um sobrinho (Hitner, 1998).

Em coleções da Europa e dos Estados Unidos encontram-se numerosas pinturas atribuídas a Bosch. Muitas delas são apenas cópias ou imitações, entretanto trinta pinturas e um pequeno número de desenhos podem ser considerados com bastante segurança como trabalhos de próprio artista (Bosing, 1973).

2.1 Uma Visão Panorâmica Sobre a Obra de Bosch

Estudiosos procuram distinguir períodos na obra de Bosch com o objetivo de melhor compreendê-la. Isto, porém, não é tarefa fácil, pois as pinturas não são datadas e são poucas as provas documentais que permitem estabelecer uma cronologia. Com o objetivo de ganhar uma visão geral e, dessa forma, posicionar *O Jardim das Delícias* no corpo da obra de Bosch, optou-se aqui por escolher dois historiadores com diferentes abordagens para compor este painel de referências. O primeiro deles é o historiador de arte espanhol Fernando Marías Franco (1986), que classifica a obra de Bosch por períodos de desenvolvimento técnico-artístico. O segundo é Herbert Read (1983), que busca afinidades por assunto ou tema.

Para Marías (1986), existem quatro períodos. O primeiro período mostra afinidades com painéis holandeses do final do século XIV e começo do século XV, bem como com antigas xilogravuras e gravuras em metal holandesas e alemãs. Interiores arquitetônicos tão usados por Van Eyck e outros mestres, estão presentes nessas primeiras obras e apenas nelas. As cenas bíblicas incorporam elementos da vida cotidiana e possuem um simbolismo que as distingue claramente das pinturas convencionais. A técnica é precária, com pincelada limitada, figuras achatadas e rígidas, composição esquemática. Como exemplo desse período, pode-se citar a obra *A Extração da Pedra da Loucura*, que se encontra no Museu do Prado, em Madri.

O segundo período, situado aproximadamente entre 1470 e 1485, constitui uma fase de transição. As figuras ainda são duras, mas já apresentam algum movimento, sobretudo na dobra das vestes. A técnica mostra-se um pouco mais aprimorada, embora a composição continue esquemática. Nesse período, há uma

ampliação da temática, apontando para os grandes painéis futuros e demonstrando a capacidade cada vez maior de causar impacto. “O desenho torna-se cada vez mais fluido e expressivo, porém ao mesmo tempo há lembranças de sua feitura juvenil, vacilante e audaz, sobretudo na paisagem” (Marías,1986). Entre os trabalhos aceitos como pertencentes a este período, encontram-se várias cenas bíblicas: *Epiphany*, *Adoração dos Magos* que está em Filadélfia, e *Ecce Homo*, em Frankfurt. Uma outra versão desta obra está no *Museum of Fine Arts*, em Boston. Em Viena, encontra-se outra obra representativa deste período, *Cristo Carregando a Cruz*.

O terceiro período, situado mais ou menos entre 1485 e 1505, inclui as obras da maturidade, entre as quais estão os trípticos mais famosos: *A Carroça de Feno*, *O Jardim das Delícias* e *As Tentações de Santo Antão*. Sua pintura agora é imediata e cheia de expressividade e ousadia. O tema central, informa Marías (1986), “fraciona-se numa infinidade de subtemas alusivos em que as representações e símbolos se entrecruzam de maneira inextricável; cada figura tem um significado, que a forma tende a sublinhar; em cada imagem, expressão alusiva de um símbolo, encontra-se, semiculto, um conceito”. A composição organiza-se por meio de planos que se justapõem, de baixo para cima, cheio de detalhes carregados de significados.

Considera-se o quarto e último período como sendo de 1505 até sua morte. Parece ser um momento de descanso de sua inquietação espiritual e artística. As cores estão mais claras e as figuras crescem a ponto de se tornarem elementos únicos de atenção. As obras representativas deste período são *São João Batista no Deserto*, que se encontra no *Museo Lázaro Galdiano*, em Madrid, e *São Cristovão*, em Roterdã, no *Museum Boymans-van Beuningen*.

Herbert Read (1983), por sua vez, classifica a obra de Bosch em duas categorias sem qualquer preocupação cronológica. Os critérios são estabelecidos por gênero ou assunto. A primeira categoria é exemplificada pelos temas bíblicos: *O Filho Pródigo*, que se encontra no *Museum Boymans*, de Roterdã, *A Coroação com Espinhos*, que está na *National Gallery*, em Londres, *Cristo Carregando a Cruz*, que se encontra no Museu de Ghent, na Bélgica. Esta categoria, de um ponto de vista estilístico, pode ser chamada de realista, “sendo Bosch reconhecido como um dos

pioneiros do realismo na pintura europeia” (Read, 1983). A segunda categoria inclui as obras altamente complexas e simbólicas que fizeram dele um artista tão singular: *A Carroça de Feno* e *O Jardim das Delícias* que estão no Museu do Prado, em Madri. A estas duas categorias correspondem dois métodos de composição. Os quadros realistas religiosos seguem o método tradicional de posicionar a figura no centro do espaço pictórico, de acordo com esquemas geométricos, enquanto que os quadros simbólicos são bastante diferentes.

Read (1983) acredita que a estrutura dessas composições simbólicas não é arbitrária e que, apesar de aparentemente caóticas, podem ser lidas em sequência vertical ou horizontal, partindo de um primeiro plano detalhado e afastando-se em direção ao espaço aberto e longínquo da paisagem. Para ele, a composição é determinada por objetivos precisos, “uma perfeita simultaneidade de visão e pensamento”. Bosch pode ser considerado também como o pioneiro da pintura fantástica.

Cabe destacar, que várias outras obras importantes de Bosch não foram consideradas por esses autores em seus respectivos esquemas classificatórios, tais como: *Os Sete Pecados Capitais* e *A Crucificação de Santa Júlia*, que estão no Palácio dos Doges, em Veneza; *Enterro*, que se encontra no Museu Britânico; *O Prestidigitador*, que está no Museu Municipal de Saint-Germain-en-Laye; *A Morte do Avarento*, que está na *National Gallery of Art*, Washinton, D.C.; *A Nave dos Loucos*, no Louvre, em Paris, *As Tentações de Santo Antão*, uma das versões está no Museu de Arte de São Paulo e uma outra no Museu de Arte Antiga de Lisboa; *São Jerônimo Penitente* e *Bodas de Caná*, que estão no Museu de Ghent, na Bélgica (Linfert, 2003).

2.2 O Jardim das Delícias: Interpretações

De acordo com Marías (1986), as pinturas do terceiro período, especialmente *O Jardim das Delícias* (Fig. 2), sempre fascinaram os observadores da obra de Bosch ainda nos primeiros anos após sua morte. As cenas estranhas, diabólicas, eram

consideradas como tendo a intenção de apenas divertir, algo como os *grotescos* dos ornamentos da Renascença Italiana. Segundo Bosing (1973), Felipe de Guevara, o humanista espanhol, na apreciação mais antiga da obra de Bosch, datada de cerca de 1560, escreve que o artista era visto apenas como um “inventor de monstros e quimeras”. Assim também, o historiador de arte e biógrafo holandês Carel van Mander, meio século mais tarde, descreve as pinturas de Bosch como “fantasias milagrosas e estranhas... causando muitas vezes uma impressão de horror em vez de agradável” (Bosing,1973). Felipe II, soberano espanhol do século XVI, austero e profundamente religioso, tinha em alta conta a obra de Bosch da qual colecionava vários exemplares e os considerava mais como edificação do que entretenimento, uma exceção.



Figura 2 - Tríptico "O Jardim das Delícias", de Hieronymus Bosch

Pesquisadores da arte de Bosch do século XX consideram que *O Jardim das Delícias* possui significados mais profundos e empenham-se em muitas tentativas de explicar sua origem e sentido. Alguns definem o artista como um surrealista do século XVI por permitir que conteúdos do inconsciente manifestem-se em formas pictóricas, ou

seja, um freudiano antes de Freud. Estes escritores frequentemente associam Bosch a Salvador Dalí. Outros consideram que *O Jardim das Delícias* reflete práticas esotéricas da Idade Média, tais como a alquimia, a astrologia ou a bruxaria. Particularmente, Wilhelm Fraenger (1995) atribuiu a Bosch uma ligação com as concepções místicas dos Irmãos do Livre Espírito, também conhecidos por adamitas, uma seita herética surgida no século XII e difundida por toda a Europa durante vários séculos. Para seus adeptos, toda a humanidade seria salva desde que recuperasse a inocência de Adão e Eva, e o meio mais eficaz de atingir tal objetivo seria a prática do ato sexual em promiscuidade ritualística. Sobre isso, Bosing (1973) afirma que: “A última fonte segura da existência desta seita nos Países Baixos, data do ano de 1411, em Bruxelas. Mesmo que os adamitas tivessem sobrevivido sem serem descobertos até ao princípio do século XVI, o próprio Bosch não pode ter sido senão um cristão ortodoxo”. Ainda assim, Fraenger (1995) defende a tese de que o painel central do *Jardim das Delícias* foi pintado para um grupo de adamitas, residentes no local onde Bosch nasceu, relacionando também outros trabalhos do artista a este grupo. Para vários historiadores, a tese de Fraenger não tem consistência, na medida em que não há como provar que Bosch ou qualquer pessoa de sua cidade pertencesse a esta seita, assim como não há registro da presença dos Irmãos do Livre Espírito, particularmente em ‘s-Hertogenbosch nos fins da Idade Média. “Não existem provas históricas de Bosch ter pertencido à seita adamita ou que tenha sequer pintado para eles, isto, porém, não quer dizer que não tenha colhido alguns símbolos desta e outras fontes.” [...] “As teorias de Fraenger merecem uma atenção especial devido a sua grande difusão; ilustram também, as grandes dificuldades encontradas ao interpretar essa arte” (Bosing, 1973). Embora a maioria dos eruditos rejeite a tese de Fraenger, esta é a mais aceita em nosso tempo. É provável que seja assim, em razão de esta teoria alinhar-se à concepção contemporânea de que o exercício livre da sexualidade é não somente desejável como indispensável, afirmando em contrapartida, que a contenção de impulsos de natureza sexual, seriam os principais responsáveis pelo desencadeamento de sérias dificuldades no âmbito da existência humana (Bosing, 1973). “A libido, segundo Reich, é o dínamo de todas as

ações humanas e a repressão sexual o grande causador das neuroses que governam o mundo” (Figueiredo, 2008).

Segundo Teixeira Leite (1956), o historiador C. A. Wertheim Aymès propôs que *O Jardim das Delícias* e as outras obras simbólicas estabeleceriam uma relação entre o pintor e a confraria Rosa-Cruz. Esta teoria é também muito frágil por não poder fornecer dados que a comprovem, pois é sabido que a ordem Rosa-Cruz era inexistente nos tempos de Bosch. A relação com a gnose, com a filosofia e crenças dos antigos egípcios, persas e assírios, assim como referências ligadas aos motivos greco-romanos, são outras especulações extravagantes sobre a vida e obra do artista (Read, 1983).

Para J. H. Plokke, conforme Teixeira Leite (1956), Bosch era adepto da *Devotio Moderna*, uma forma de praticar a religião de maneira mais simples e pessoal, forma esta peculiar às práticas dos Irmãos da Vida Comum. Esta era uma das muitas confrarias religiosas em 's-Hertogenbosh, criada por Gerhard Grote no século XIV, discípulo do grande místico e eremita flamengo Jan van Ruysbroeck, e trazida para a cidade de Bosch na primeira metade do século XV (Teixeira Leite, 1956). A Irmandade pregava profunda piedade pessoal, combatendo ao mesmo tempo as seitas heréticas e a corrupção do clero. A firme devoção dos seus adeptos levava-os a renunciar aos “apelos do mundo” e a partilhar tudo o que possuíam, prática semelhante à dos primeiros cristãos, conforme relato de Lucas em *Atos dos Apóstolos*, Cap. 2, v. 44: “Todos os que creram estavam juntos, e tinha tudo em comum”. As ideias da *Vida Comum* devem ter exercido forte influência sobre a vida e obra de Bosch, assim como possivelmente, ocasionaram profunda mudança na orientação da Irmandade de Nossa Senhora.

As bases nas quais assentaremos as reflexões para o desenvolvimento deste trabalho estarão fundamentadas na historicidade dos dados biográficos disponíveis de Bosch, assim como na coerência desses dados com o conjunto iconográfico de sua arte, com ênfase no *Jardim das Delícias*.

2.3 Uma Análise Crítica

Proponho nesta seção, uma breve abordagem crítica sobre alguns dos mais frequentes pontos de vista acerca da obra de Bosch. O que pretendo delinear aqui terá conexão com o conteúdo desenvolvido no Capítulo 5.

Os historiadores, responsáveis que são pelo estudo e a análise dos fatos ao longo do tempo, coletam, organizam e interpretam os dados recolhidos. Quais seriam, porém, os critérios a partir dos quais fariam suas escolhas interpretativas? Bosch, por exemplo, seria um pintor renascentista ou um pintor medieval? Qual a necessidade dessa definição? Existe um propósito em localizar a obra e a pessoa no tempo? Somos o tempo em que estamos inseridos?

O historiador de arte espanhol Fernando Marías (1986) demonstrou o desenvolvimento artístico de Bosch ao longo do tempo, conforme mencionado anteriormente. Da juventude de Bosch à sua maturidade, muito foi acrescentado, já que avanços na análise técnico-artística adicionaram valor à experiência do pintor na fase juvenil. Seria, então, possível afirmar que a maturidade do indivíduo Bosch, sob todos os aspectos, o colocaria em um nível superior ao de sua mocidade? Seria razoável supervalorizar um período em detrimento de outro? Alguns dos valores mais desejáveis da juventude raramente permanecem na fase adulta, sendo substituídos no tempo pelas contingências naturais da vida. Por outro lado, a maturidade pode acrescentar novos e importantes valores, que nem mesmo foram imaginados ou desejados enquanto se era jovem. Saberíamos rejeitar qualquer ideia que desprezasse ou supervalorizasse radicalmente uma época em detrimento de outra.

Bosch pertence ao último período da decadente Idade Média ou ao período do grande florescimento do espírito humano, a Renascença? Frequentemente, o uso desses termos, historicamente consagrados, ocultam critérios arbitrários, insubstanciais e estereotipados, que reduzem ou supervalorizam épocas e períodos. Em minha opinião, todos eles são igualmente importantes para o desenvolvimento da humanidade no decorrer do tempo. O termo desenvolvimento, da forma como aqui é empregado,

não significa uma melhora em todos os sentidos, pois necessariamente contempla também as perdas e não somente os ganhos adquiridos com o passar do tempo.

Renascimento ou Renascença são termos usados para identificar o período da história da Europa aproximadamente entre fins do século XIII e meados do século XVII. Contudo, não há consenso quanto a essa cronologia, havendo consideráveis variações de datas, conforme o autor. O termo foi registrado pela primeira vez por Giorgio Vasari, já no século XVI, mas a noção de Renascimento, tal como a entendemos hoje, surgiu a partir da publicação do livro “A cultura do Renascimento na Itália”, do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), em 1867. Usualmente se define este período como “o grande florescimento do espírito humano”, algo como a “descoberta do mundo e do homem”. Embora meu objetivo não seja discutir e avaliar opiniões sobre este extenso e controverso período, considero necessário fazer algumas observações a seu respeito.

Segundo Hauser (1980), “a descoberta do mundo e do homem” não é o traço fundamental da Renascença. “O interesse pelo objeto individual, a busca da lei natural e o sentido de fidelidade à natureza, na arte e na literatura, surgem ainda antes da Renascença. O naturalismo do século XV é mera continuação do naturalismo do período gótico, no qual a concepção pessoal de coisas individuais começa já a manifestar-se claramente”. Hauser (1980) critica Burckhardt e a maioria dos seus sucessores por “esquecerem que o que havia de novo na arte da Renascença não era o naturalismo em si, mas sim, o caráter científico, metódico e totalitário deste naturalismo. O que representava um progresso sobre as concepções medievais não era a observação e análise da realidade, mas simplesmente a deliberação e constância com que conscientemente se registravam e analisavam os critérios da realidade”.

“A afirmação da descoberta da natureza pela Renascença foi uma invenção do liberalismo do século XIX, que agitou a bandeira do deleite da natureza pela Renascença em oposição à Idade Média, a fim de desferir um golpe na filosofia romântica da história” (Hauser, 1980). A doutrina que defende como realizações do século XV o naturalismo espontâneo, o ideal de liberdade e de consciência, a emancipação dos indivíduos e o princípio de democracia, combatendo o espírito de

autoridade e hierarquia, é a mesma que busca criar um contraste tendencioso e arbitrário entre a “escuridão” da Idade Média e a “luz” da Idade Moderna. A Renascença não foi assim tão hostil à autoridade, à rigidez da ordem, como o Iluminismo e o Liberalismo quiseram nos fazer crer.

“Dentre as conclusões preconcebidas, está o caráter irreligioso da Renascença e, desde então, até aos nossos dias tem sido identificada por esta característica, não obstante, embora fosse, na realidade, anticlerical, antiescolástica e antiascética, não sendo de forma alguma cética” (Hauser,1980). Estas características podem ser observadas n’*O Jardim das Delícias*, bem como em outras obras de Bosch do mesmo período. Por exemplo, no painel da direita do *Jardim*, no canto inferior, vê-se um porco vestido com o hábito de religiosos católicos.

O historiador Herbert Read (1983) afirma que a cosmovisão de Bosch é “uma filosofia basicamente cristã, e ao mesmo tempo crítica das instituições da Igreja, acima de tudo dos mosteiros. Bosch pertenceu, sem dúvida, ao movimento reformista representado pelas grandes figuras de Erasmo e Lutero”.

É possível dizer que as ideias acerca do pecado original e a esperança de redenção, que permearam a vida de muitos homens medievais, também revestiram de significado a vida de uma grande parcela de pessoas na Renascença, tornando-se, ao longo dos anos, apenas ideias secundárias, para alguns. É absolutamente inaplicável considerar o ceticismo como característico à Renascença. O Renascimento é uma fase muito mais complexa e contraditória do que se supôs ao longo de gerações. Por esta razão, é difícil aceitar afirmações como a de Gibson (1973) ao dizer que “Bosch é um artista fora do seu tempo”. Este tipo de julgamento poderia referir-se ao fato de Bosch ter vivido entre os séculos XV e XVI e ainda continuar pintando como se vivesse em séculos anteriores? Questiono ainda outras afirmações como: “A obra de Bosch reflete os desejos e medos da Idade Média em declínio” (Gibson, 1973). Estaria este autor afirmando que Bosch seria um artista que pinta aspectos decadentes e ultrapassados da realidade?

Há ainda outras posições questionáveis, como, por exemplo, as de Read (1983), que subscreve a posição de “uma grande autoridade em Bosch”, Erwin

Panofsky, o qual, em sua obra *Early Netherlandish Painting* (1953), afirma: “[Estou] profundamente convencido de que ele [Bosch], um cidadão que gozava de grande consideração em sua pequena cidade e que durante 30 anos teve uma boa situação na muito respeitável Confraria de Nossa Senhora (*Lieve-Vrouwe-Broederschap*), não poderia ter pertencido e trabalhado para um clube esotérico de heréticos, que acreditavam numa mistura rasputiniana de sexo, iluminação mística e nudismo e que foi efetivamente sufocada por um julgamento em 1411, não se sabendo se sobreviveu a ele”. Não obstante apoiar esta declaração, Read não se satisfaz com estes argumentos. Embora os considere como provindos de fontes confiáveis (neste caso, Panofsky), prefere rejeitá-los a fim de acolher a hipótese interpretativa de Fraenger (1995) sobre *O Jardim das Delícias*, que se trata, conforme vimos, de uma tese reconhecidamente especulativa.

Não seria isto porque se pretende apresentar o artista e sua obra de forma mais palatável a novos padrões de pensamento supostamente superiores? Por que esta necessidade de alinhar o diferente ou o estranho aos moldes do *modus vivendis* da sociedade em que se está inserido?

Read (1983) reconhece suas limitações no trabalho de analisar a obra *O Jardim das Delícias* quando escreve: “As visões escatológicas de Bosch não são parte de nossa cosmologia esclarecida: o céu e o tormento eterno, não menos que as alegrias serenas do Paraíso, já não são, portanto, símbolos significativos para o homem moderno”. Ele se alinha, mais uma vez, ao pensamento de Fraenger sobre Bosch ao dizer que: “O que era antes considerado como apenas o delírio incontrolado de uma mente presa pela obsessão medieval com o Diabo (...) passa a ser visto como um sistema de ensinamentos ético-sexuais, no qual os motivos pictóricos eram símbolos didáticos, e acima de tudo, reflexos claros da filosofia natural do Renascimento e, portanto, padrões de um tipo intelectual moderno que apontam para o futuro” (Read, 1973).

Para mim, opiniões como a deste autor exibem o fato de que o ser humano em sua trajetória, tanto como indivíduo como no processo histórico, não somente reflete o seu tempo, como está subjugado ou mesmo escravizado a ele. Ou seja, Read, ao

tentar interpretar Bosch, simplesmente apregoa o espírito de sua época, enquanto curiosamente, desarticula o artista do seu próprio tempo.

Considero que Bosch foi um cristão genuíno de seu tempo, tendo representado em seus trabalhos além de características de sua época e de sua visão de mundo, aspectos contraditórios da natureza humana observados em seu tempo, mas presentes ainda hoje e de forma cada vez mais acentuada.

O desenvolvimento recente de artefatos aponta para uma trajetória espetacular de invenções tecnológicas e científicas que superam o inimaginável. Imerso nessa atmosfera do fantástico, o homem “atual” imagina-se também em franco “desenvolvimento”. Na persistente tentativa de reinventar-se a partir de referências oferecidas pelo mundo externo, o indivíduo do nosso tempo encontra-se mais e mais alienado de si mesmo e do outro.

Penso que meu trabalho artístico se refere a estes aspectos contraditórios e alienantes do ser humano. Aspectos que, segundo entendo, Bosch representou magistralmente no painel direito do *Jardim das Delícias*, conhecido como *Inferno*. Estes pontos serão detalhados mais adiante.

3. Jardim das Delícias: Uma Visão Pessoal

O Jardim das Delícias é um tríptico de grandes dimensões, cujo postigo da esquerda mede 220 cm de altura por 97,5 cm de largura, que são as mesmas dimensões do postigo da direita. A tábua central, por sua vez, mede 220 cm de altura por 195 cm de largura. Esta obra, que se encontra no Museu do Prado, em Madri, é provavelmente a mais fascinante e perturbadora de seu autor. Não há unanimidade por parte dos especialistas quanto à época em que foi pintada, sendo aceito em geral que tenha sido produzida por volta de 1510 (Gibson, 1973).

3.1 O Tríptico Fechado

Quando as abas (postigos) da direita e da esquerda fecham-se sobre o painel central, vê-se a pintura do globo terrestre. A terra plana dentro de uma esfera transparente, possivelmente apontando para a visão da fragilidade do universo (Fig. 3). Vê-se apenas formas vegetais e minerais pintadas em tons suaves, que vão do branco a um cinza escuro esverdeado, o que para Bosch poderia corresponder a terra, sem os astros que a alumiam. Em Gênesis 1:14, encontra-se o relato de que estes luzeiros foram criados no quarto dia. Por esta razão, em geral, essa pintura é considerada como uma representação do mundo criado em seu terceiro dia, prefácio para as cenas que se desenrolarão no interior do tríptico. No canto superior esquerdo, há uma representação de Deus, um ancião de longas barbas, sentado, com um livro sobre os joelhos, uma coroa sobre a cabeça e um manto sobre os ombros. Em cima do globo terrestre, há

uma inscrição: *Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt. Sal., XXXIII, 9.* Este texto corresponde ao versículo nove de Salmos 33: “Pois ele falou e tudo se fez; ele ordenou e tudo surgiu.” Bosch representa a criação do mundo de acordo com a história bíblica, segundo a qual Deus criou o mundo pela Sua Palavra. Os historiadores de Bosch pesquisados concordam com essa leitura do painel fechado.

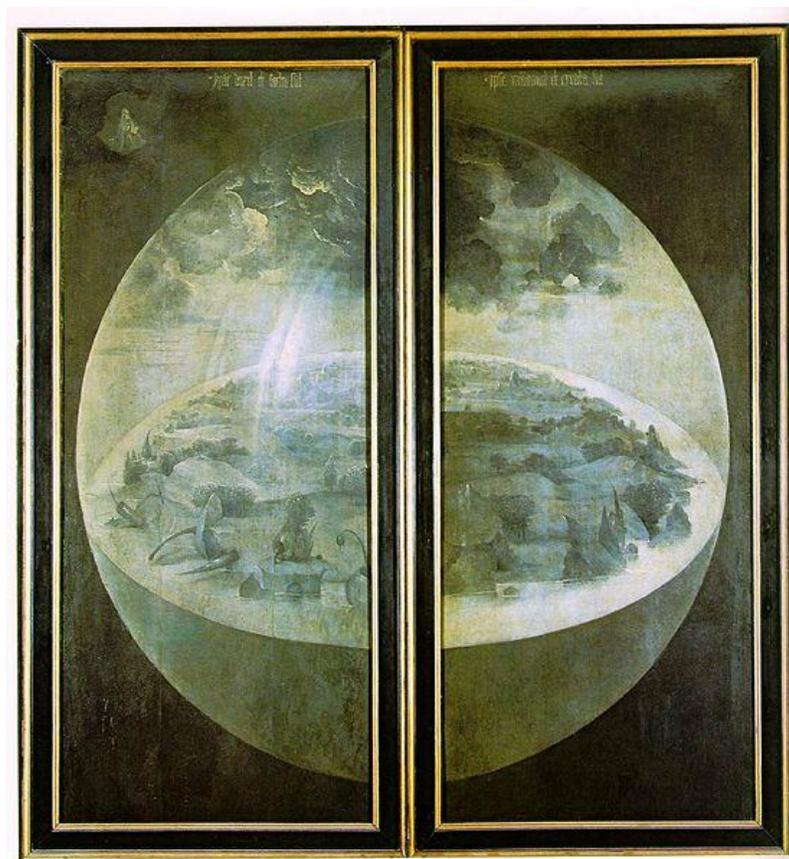


Figura 3 - O tríptico fechado: A Criação do Mundo.

3.2 Painel Esquerdo

Abrindo-se o postigo esquerdo, vê-se o *Jardim do Éden*, imaginado por Bosch e ali apresentado em toda a sua plenitude. É repleto de seres que povoam as

águas, voam pelo céu, caminham ou rastejam sobre a terra, vendo-se também neste painel, o homem e a mulher (Fig. 4). Deus é representado na pessoa de Cristo, de aparência mais juvenil do que a do Criador, representado no tríptico com os postigos fechados. O artista concebe a pessoa de Cristo como figura central nos acontecimentos que se deram no início de tudo, apontando para a segunda pessoa da Trindade, presente no ato da Criação.



Figura 4 - Painel esquerdo do tríptico “O Jardim das Delícias”

O historiador Teixeira Leite (1956) afirma que este é um simbolismo exclusivamente reconhecido pela Igreja Medieval, embora se trate de uma posição bíblicamente bem estabelecida desde o início da era cristã até os nossos dias. No evangelho de João 1:1b-3 lemos que: “Ele [Cristo] estava com Deus, e era Deus. Ele estava com Deus no princípio. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele; sem ele, nada do que existe teria sido feito.”

A figura de Cristo segura o braço de Eva, apresentando-a para Adão recém-acordado, como referência a Gênesis 2:21,22: “Então o Senhor Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu: tomou uma de suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher, e a levou até ele.” Esta referência está subentendida, observando-se o homem ainda sentado sobre a relva, parecendo recém acordado do seu sono.

No centro da composição, com grande destaque, Bosch representa a árvore da vida e, ao seu lado, de expressão bem inferior, a árvore do conhecimento do bem e do mal, a árvore do fruto proibido. No texto de Gênesis 2:9, é dito: “O Senhor Deus fez nascer então do solo todo tipo de árvores agradáveis aos olhos e boas para alimento. E no meio do jardim estavam a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal.” Bosch representa a árvore da vida como uma bela estrutura esguia e rosácea, semelhante a um tubérculo gótico finamente trabalhado, da qual parecem jorrar, como de uma fonte, fios de água, tendo pedras preciosas que brilham na base da árvore. A outra árvore, representada à direita da árvore da vida, está pintada em tons de ocre como as demais árvores do *Jardim*, passando quase despercebida pelo observador.

A árvore do conhecimento do bem e do mal está plantada sobre uma rocha que sugere um rosto oculto, de cujo caule esgueira-se uma serpente em direção ao interior escuro dessa mesma rocha, para onde também parecem dirigir-se outros répteis de características estranhas. Seres estranhos como estes também estão à margem e dentro de um pequeno lago que se encontra diante dos três personagens principais (o Criador, o homem e a mulher), podendo Bosch estar sugerindo com isso a presença do mal no ambiente idílico do Jardim. No livro de Gênesis, Capítulos 1 e 2, não há menção de qualquer presença maléfica no Jardim. Na verdade, há apenas uma advertência do

Criador ao homem e à mulher: “De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gênesis 2:16).

A obra apresenta uma intensa luminosidade, com predomínio do amarelo, que contrasta com os verdes e azuis da paisagem e com a brancura dos corpos dos seres humanos e de alguns animais. A árvore da vida no centro do Jardim, assim como o manto e o rosto de Cristo, pintados em tons que vão do vermelho ao rosa claro, parecem sugerir a semelhança entre a natureza destes elementos, uma natureza espiritual. Ao mesmo tempo, a semelhança física entre o Deus transcendente, representado no painel fechado, com o Deus imanente e os seres humanos no painel esquerdo, parece uma alusão ao relato de Gênesis 1:26, “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança”.

É necessário destacar que os eventos que darão continuidade à história relatada nos Capítulos 1 e 2 de Gênesis não foram representados por Bosch na aba esquerda do *Jardim das Delícias*, como ele fez nos dois trípticos de temática semelhante, *A Carroça de Feno* e *O Último Julgamento* (Ver Fig. 5). Esta observação é importante, pois a omissão da sequência da história bíblica na aba esquerda do *Jardim* deveria implicar em uma interpretação para esta obra completamente diferente daquela que usualmente é feita para as outras duas (*A Carroça de Feno* e *O Último Julgamento*). As pinturas nos postigos esquerdos desses dois trabalhos estão de acordo com Gênesis, Capítulos 1 e 2, incluindo também a continuação da história que se encontra no Capítulo 3 (ver Fig. 6).

Em Gênesis 3, encontramos o relato da *Queda do Homem*: “Mas a serpente, mais sagaz que todos os animais selváticos que o Senhor Deus tinha feito, disse à mulher: ‘É assim que Deus disse: não comereis de nenhuma árvore do jardim? Respondeu-lhe a mulher: ‘Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: ‘dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais.’ Então a serpente disse à mulher: ‘É certo que não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal.’ Vendo a mulher que a árvore era

boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido e ele comeu. Abriam-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si.” (Gênesis 3:1-7)



Figura 5 - Painéis esquerdos dos trípticos “A Carroça de Feno” (à esquerda) e “O Último Julgamento” (à direita).

A tentativa do homem e da mulher de se esconderem, procurando folhas de figueira, foi a primeira atitude do casal após terem comido do fruto da “árvore do conhecimento do bem e do mal”. Esta parte da história não está representada por

Bosch na aba esquerda do *Jardim*, sendo necessário reconhecer que a nudez no painel central implica em um novo direcionamento criado por ele para a história do Gênesis. Esta é a interpretação que será elaborada a seguir.



Figura 6 - Tríptico "A Carroça de Feno", de Hieronymus Bosch

3.3 Painel Central

Em minha interpretação, a humanidade concebida por Bosch no painel central de *O Jardim das Delícias* (Fig. 7) não passou pela experiência de ter seus “olhos abertos”. Estão nus e não se envergonham disso. Penso que Bosch imagina uma sequência diferente para a história, na qual o homem e a mulher não cedem à argumentação da serpente e não comem do fruto da árvore do conhecimento do bem e

do mal, como o Criador lhes havia ordenado, tendo sido advertidos de que, caso o fizessem, certamente morreriam. Desta maneira, o que observamos no painel central seria a continuidade da qualidade original da vida doada ao homem no início de tudo.



Figura 7 - Painel central do tríptico “O Jardim das Delícias”

A paisagem parece indicar que o painel central é uma extensão do Jardim do Éden apresentado à esquerda. Bosch utiliza os mesmos tons da paleta e o mesmo tratamento para a luz. No horizonte longínquo, da esquerda para a direita, vemos em sequência uma suave cadeia de montanhas e, no plano imediatamente anterior, grandes e fantásticas plantas. Há um rio que banha o *Jardim*, e os quatro braços que dele procedem recortam a vasta paisagem. A referência a estes rios, seus nomes e disposição geográfica são encontrados no relato de Gênesis 2:10-14: “No Éden nascia

um rio que irrigava o jardim, e depois se dividia em quatro. O nome do primeiro é Pisom. Ele percorre toda a terra de Havilá, onde existe ouro. O ouro daquela terra é excelente; lá também existem o bdélio e a pedra de ônix. O segundo, que percorre toda a terra de Cuxe, é o Giom. O terceiro, que corre pelo lado leste da Assíria, é o Tigre. E o quarto rio é o Eufrates.” Isto reforça a ideia de que Bosch, no painel central, expressa a continuidade da vida que teve seu início no painel esquerdo.

No painel central, Bosch representa também a resposta humana à determinação de Deus ao homem, encontrada em Gênesis 1:22: “Sede fecundos, multiplicai-vos”. No Jardim, fervilham homens e mulheres nus, em convívio pacífico com pássaros, animais e uns com os outros. Divertem-se na água dos rios e lagos e em toda a área livre do jardim, deleitando-se em diferentes jogos e brincadeiras.

O ambiente despreocupado do painel é acentuado pela intensa luminosidade e pela expressão serena dos seres humanos, claramente observável. Homens e animais compartilham pacificamente dos frutos que a terra produz em abundância, sem a necessidade de qualquer esforço. Alguns desses frutos são gigantescos.

Esta cena idílica, em muitos aspectos, assemelha-se a um “jardim do amor”. Neste *Jardim* há expressões diversas do amor natural humano, classificados pela tradição clássica como *Eros*, *Philia* e *Koinonia*.

Depois da tese de Fraenger, é lugar comum afirmar que o painel central manifesta uma reverência à sensualidade e à devassidão, e que os personagens nus deleitam-se em diversos jogos eróticos (Bosing, 1973). Compreendo, porém, que existe apenas uma discreta alusão a *Eros* no *Jardim*, o amor sexual.

Na parte inferior, à esquerda, um casal encontra-se dentro de uma esfera transparente semelhante a uma enorme flor. Ao lado deste casal, dentro de uma concha que está sobre as costas de um homem, percebem-se os pés de outro casal, provavelmente desfrutando do ato sexual. Um jovem introduz flores no ânus do seu companheiro, bem como outro homem, de cabeça para baixo, dentro da água, esconde o sexo com as mãos, tendo entre as pernas um enorme fruto e um pássaro. Estas sugestões de natureza sexual apontam para mais uma das inúmeras brincadeiras compartilhadas no jardim. Contudo, o impulso biológico sexual não parece ser a energia

motriz ou única razão da frenética atividade no painel central, como a tese de Fraenger defende. O historiador Herbert Read (1983), afirma: “Custa-nos aceitar que as pessoas despreocupadamente se dedicam a jogos amorosos e cometem o pecado mortal da luxúria (...), podíamos objetar que Bosch não utilizaria provavelmente cores e formas tão encantadoras para um objeto que queria representar como condenável”.

Observo também neste painel expressões do amor amizade, *Philia*. Em “Os quatro amores”, Lewis (1960) enuncia aspectos desta ligação afetiva: “... trata-se de uma relação de mentes desembaraçadas ou despidas. Eros quer corpos nus, a Amizade, personalidades nuas”.

Entendo que no painel central, Bosch vale-se da nudez como expressão eloquente de uma existência utópica, radicalmente distinta da vida comum. A nudez poderia indicar que os seres humanos estariam desembaraçados das implicações morais e de todo condicionamento, instintivo ou não, igualmente despídos de motivações confusas tais como a inveja e o poder, e desta forma estariam despojados de todos os deveres, exceto aqueles que o amor assume livremente. Cada ser vivo no *Jardim* é livre para ser o que é e prosseguir sendo, em intercuro com os outros seres igualmente desembaraçados. Um mundo onde há uma base comum para os relacionamentos é um mundo confortável, tranquilo, possuído pelo valor igualitário da vida.

Os seres humanos de Bosch, ocupados numa serena mutualidade inventam juntos coisas para fazer, sem a necessidade do necessário. Experimentando o sentido imperscrutável de ser ao mesmo tempo unidade na diversidade, autonomia na interdependência. Percebendo-se pessoalmente como uma integralidade, partilham a deliciosa e inespecífica capacidade de se deixarem influenciar por seus companheiros e por tudo à sua volta. Assim, saboreiam a emergência do conhecimento numa atmosfera amorosa.

Este anseio por integração relacional costuma ainda hoje despertar a pergunta: “Como alcançar a unidade na (apesar da?) diferença e como preservar a diferença na (apesar da?) unidade?” (Bauman, 2005).

No painel central, *Koinonia* é outra expressão amorosa, visível e amplamente demonstrável entre as figuras representadas por Bosch. A palavra *Koinonia* inclui o sentido dos outros dois amores, *Eros e Philía*, e também, o sentido daquilo que é comum, mútuo e íntimo, associado a movimento e ação.

Todos no *Jardim*, com raras exceções, estão reunidos em pequenos agrupamentos com dois ou mais integrantes, partilhando algum tipo de interesse comum. Um alimento, uma brincadeira, uma descoberta, uma palavra. Há uma enorme multiplicidade de posturas e movimentos corporais, desde atividades mais dinâmicas e viris, como a cavalgada no centro superior, até as mais serenas, no primeiro plano do painel, onde as figuras se apresentam como se apenas trocassem ideias. Tudo, entretanto, parece apontar para a totalidade e efervescência da vida no Jardim.

3.4 Painel Direito

Um salto do sonho para a realidade do pesadelo. Entendo que a visão que Bosch nos apresenta no painel direito (Fig. 8) não é o Inferno escatológico bíblico, mas um lugar de desolação sobre a terra. O inferno da vida real vivida.

Edifícios ao fundo da paisagem ardem e nuvens de fumaça explodem contra o céu escuro. Reflexos colorem a água que os circundam como se tintas de sangue. Ao longe, logo abaixo deste cenário, vislumbramos pequenas multidões num sinistro desfile, deslocando-se em grupos, aparentemente conduzidas por estranhos seres. Entendo que estes seres, encontrados em todo o painel, podem ser vistos não só como demônios, mas como um misto de humano, animal e demoníaco.

Bosch representa uma sequência de cenas lúgubres tomadas como em recorte, aproximando-se progressivamente do primeiro plano da pintura, em meio aos tons sombrios. Nelas, frágeis e aparentemente indefesos seres humanos são afligidos por toda sorte de infortúnios, subjugados pelos circunstantes. A nudez dessas figuras pode representar a parte humana que se manteve ingênua, limitada em sua percepção.

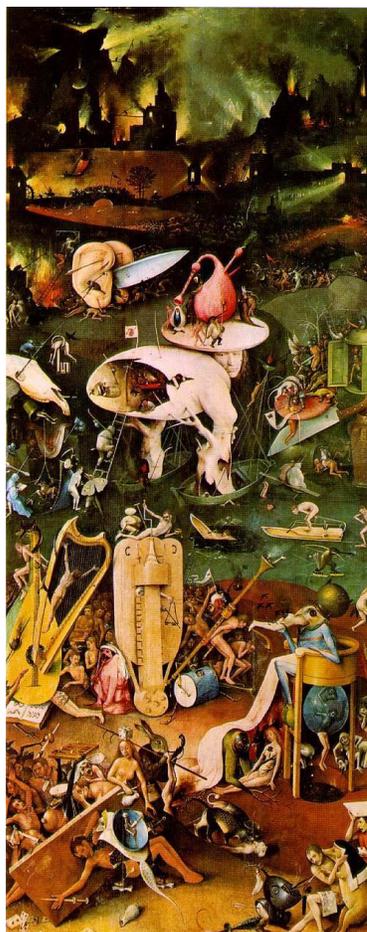


Figura 8 - Painel direito do tríptico “O Jardim das Delícias”

Objetos de uso cotidiano, mas de proporções gigantescas, são usados como instrumentos de tortura. Uma figura está amarrada ao braço de um enorme alaúde, enquanto outra está desamparadamente presa nas cordas de uma harpa. No lado esquerdo, uma lanterna enorme é usada como cárcere e, do lado oposto, um homem pende do orifício de uma chave gigantesca. Junto da lanterna-prisão, outro homem, com uma armadura, é devorado por uma espécie de lagarto. Seu estandarte tombou por terra e o conjunto inteiro está apoiado sobre o gume de uma faca. A lâmina de um gigantesco facão desponta entre duas orelhas enormes, trespassadas por um dardo.

Uma figura em destaque, um pouco acima do centro da composição, tem um rosto humano. Sobre a cabeça, tem um disco, uma espécie de chapéu e sobre ele uma

estranha procissão circula em torno de um instrumento de sopro. O rosto volta-se para traz e tem uma expressão misteriosa, melancólica talvez. No corpo em forma oval, de superfície alva e finíssima, abre-se uma cavidade disposta em sentido oposto à posição da cabeça. No interior dessa cavidade, observa-se uma cena: pessoas sentadas à mesa e uma espécie de freira retira uma bebida de um barril. As pernas desta insólita figura são como dois troncos de árvores, não enraizados ao solo, mas apoiados em canoas oscilantes.

No lago congelado, logo abaixo desta figura, um homem numa espécie de patim gigante, dirige-se diretamente para um buraco no gelo à sua frente, no qual um companheiro está na iminência de afogar-se, já que o gelo cedeu sob ele. Ao lado, observa-se outro homem que equilibra um ovo sobre suas costas. Numa mesa tombada, outro homem tem a mão atravessada por um punhal, presa no tampo da mesa. Próximo a esta cena, um coelho conduz um homem pendente de sua vara. “Hoje é dia de caça e não de caçador.” Ao lado, um homem caído é devorado por dois animais. Próximo ao canto inferior direito, um pouco abaixo destas cenas, Bosch parece fazer referência a Satanás (etimologicamente, adversário ou acusador), o príncipe espiritual do mundo. Sentado em um trono, tem os pés enfiados em cântaros e leva à cabeça, como chapéu, um caldeirão. Devora e excreta os seres humanos.

Compreendo que o hibridismo das figuras e da composição tem a meta de alcançar a essência profunda e invisível que o pintor imagina existir nas coisas. Transcender o plano das aparências, o mundo sensível e imediato parece ser a finalidade do artista.

O painel direito se assemelha ao habitat humano, interior e exterior a ele mesmo. Habitat criado principalmente a partir das coisas extraídas do mundo interno. Assim, convertendo o mundo externo num espaço de objetos interiores que se projetam nos espaços partilhados pelo homem. Neste painel, Bosch parece salientar a condição humana oprimida e, sob certos aspectos, essencialmente opressora. Os objetos gigantesco por ele pintados, nos quais seres humanos estão aprisionados, parecem demonstrar esta relação de condicionamento entre sujeito e objeto, apontando para

realidades externas que fazem o caminho inverso e atuam como criadores de realidades internas, condicionando e acrescentando valor e identidade ao sujeito.

Esta reflexão inicial a respeito da obra de Bosch, em especial sobre *O Jardim das Delícias*, visa estabelecer um quadro de referências conceituais a partir do qual consigo entrever algumas relações entre esta pintura e o meu próprio trabalho. Não se trata evidentemente de estereotipagem. As eventuais semelhanças morfológicas que podem ser observadas apontam para afinidades que estão em outras instâncias, pois consigo vislumbrar, através da interpretação pessoal esboçada aqui (que não tem pretensão maior do que apenas explicitar o meu ponto de vista), aspectos fundamentais do trabalho de Bosch que, entendo, se assemelham às ideias, sentimentos, indagações e perplexidades subjacentes ao meu próprio trabalho. Estes aspectos, apenas delineados aqui, serão apresentados com mais detalhes no Capítulo 5.

4. Esculturas Boschianas

Neste capítulo, será apresentado o registro fotográfico das Esculturas Boschianas, bem como a poesia de Fernando Pessoa (1985), que musiquei com a intenção de compor o espaço expositivo.

No esforço por penetrar os lugares pouco acessíveis da alma, encontro um dos maiores poetas da língua portuguesa e da literatura universal, Fernando Pessoa. Ele contribui com sua visão pessoal que, em certo sentido, se alinha com aspectos discutidos no meu trabalho artístico, as proposições sobre o tema “quem sou” e “de onde venho”.

Fernando Pessoa concebeu a sua individualidade na existência literária como um conjunto de personalidades distintas, os heterônimos. O problema central em sua obra é a questão da unidade ou pluralidade do ser, a noção de realidade e a estranheza da existência. Questiona também a franqueza, ou a verdade da expressão da sua emotividade, que se processam através da linguagem, problemas estes que traduzem a consciência de um eu fragmentado (Pessoa, 1985).

Em um cenário nostálgico, o poeta propõe a pergunta “quem sou”. E a resposta que deverá ser dada, se funde com o que é entendido como mundo externo, com a percepção de encontrar-se, ao mesmo tempo, saudoso e estranho de si, intuindo ser o agente do seu próprio desencontro. A música por mim composta conduz o texto de maneira intimista, sem muitas surpresas, uma escolha intuitiva que decidi contrastar com a densidade da letra. Criar um clima leve para considerar assuntos pesados parece ser a sugestão do próprio Pessoa, que inicia o poema dizendo, “Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo (...) quero considerar e ver aquilo que sou”. O sentido tonal na música tem seu propósito, na medida em que esta estruturação, num certo

aspecto, está ligada à mente racional, recurso através do qual Pessoa entra em contato com o seu caos pessoal.

Segue o poema de Fernando Pessoa (1985):

*Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo,
E a noite chega sem que eu saiba bem,
Quero considerar-me e ver aquilo
Que sou, e o que sou o que é que tem.*

*Olho por todo o meu passado e vejo
Que fui quem foi aquilo em torno meu,
Salvo o que o vago e incógnito desejo
De ser eu mesmo de meu ser me deu.*

*Como a páginas já relidas, vergo.
Minha atenção sobre quem fui de mim,
E nada de verdade em mim albergo
Salvo uma ânsia sem princípio ou fim.*

*Como alguém distraído na viagem,
Segui por dois caminhos par a par.*

*Fui com o mundo, parte da paisagem;
Comigo fui, sem ver nem recordar.*

*Chegado aqui, onde hoje estou, conheço.
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou.*

*Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e
No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por 'star aqui?*

*Serei eu, porque todo o pensamento.
Podendo conceber, bem pode ser,
Um dilatado e múrmuro momento,
De tempos-seres de que sou o viver?*



Figura 9 – Peça no. 1



Figura 10 – Peça no. 2



Figura 11 – Peça no. 3



Figura 12 – Peça no. 4



Figura 13 – Peça no. 5



Figura 14 – Peça no. 6



Figura 15 – Peça no. 7



Figura 16 – Peça no. 8



Figura 17 – Peça no. 9

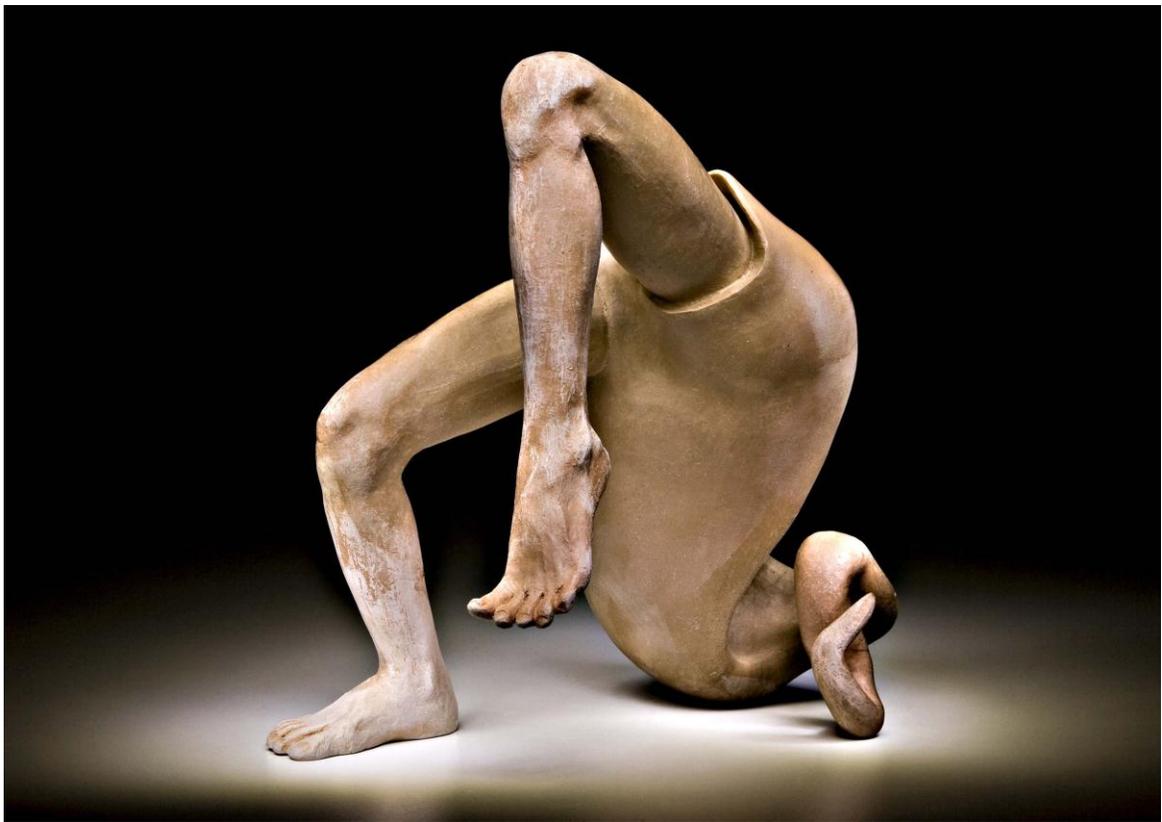


Figura 18 – Peça no. 10



Figura 19 – Peça no. 11



Figura 20 – Peça no. 12



Figura 21 – Peça no. 13



Figura 22 – Peça no. 14



Figura 23 – Peça no. 15



Figura 24 – Peça no. 16



Figura 25 – Peça no. 17



Figura 26 – Peça no. 18



Figura 27 – Peça no. 19



Figura 28 – Peça no. 20



Figura 29 – Peça no. 21

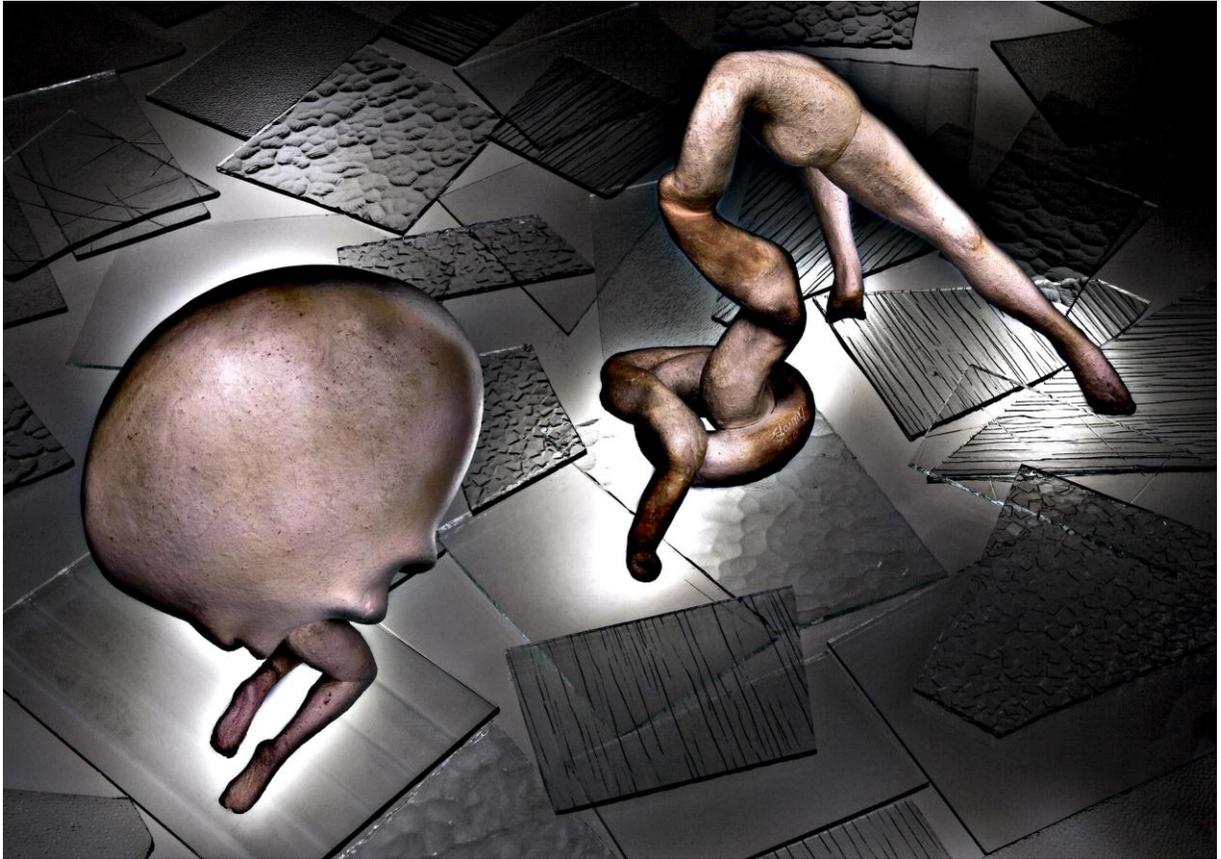


Figura 30 – Tabuleiro: forma proposta para exibir as peças

5. Trabalho Escultórico e Reflexão

5.1 Expressão da Ambiguidade Humana

O Jardim das Delícias é uma composição monumental, de estilo vigoroso, cuja mensagem aparentemente fantástica e pouco acessível tem, na verdade, um forte significado espiritual. A palavra espiritual será usada aqui com referência ao que é imaterial, o que está além do sensível, mas fundamentalmente presente. O espiritual transcende o tempo e a experiência vivida no tempo.



Figura 31 – Detalhe do painel direito de “O Jardim” e peça no. 22

Entendo que, não obstante o estilo idiossincrático de Bosch e o tempo/espaço que nos distanciam, existe um diálogo entre a obra *O Jardim das Delícias* e meu trabalho artístico. Não há uma afinidade estreita do ponto de vista

formal, embora haja algumas indicações importantes disso (Fig. 31), e nem semelhança descritiva correspondente à riqueza de detalhes dessa obra, caracterizada por uma profusão de formas e cores que, sem dúvida, manifestam aspectos específicos da visão deste artista no tempo em que ele esteve inserido. Avisto, porém, a possibilidade de uma similitude com aspectos que transcendem o tempo, chegando até nós da maneira como sempre foram. É sobre estes aspectos transcendentais que imagino existir afinidades as quais tratarei adiante.

Em minhas esculturas há uma simplificação de formas, uma “simbiose”, uma inter-relação de pelo menos dois elementos distintos, que operam em conjunto para “benefício mútuo”. Em geral, pernas e um corpo estranho se compõem dando origem a algo novo, inesperado, facilitando adaptações funcionais de tal forma íntima que são, para mim, essencialmente obrigatórias (Fig. 32).



Figura 32 – Peças nos. 16 e 23. Cerâmicas queimadas a 1000 ° C. As cores diferentes resultam de diferentes argilas e do gradiente de temperaturas.

As pernas são o impulso vital, a força objetiva, que frequentemente estabelece o ritmo e direcionam o resto do corpo. Sua principal missão parece ser estender limites, subjugando aparentes impossibilidades, procurando sempre estabelecer novos referenciais de força, beleza e vitalidade, mas que, no conjunto, corre o risco de criar o grotesco.

O corpo estranho, em geral, a maior parte do “ser”, é uma estrutura que se caracteriza por uma ativa estagnação, repleta de percepções particulares, porém com pouca força argumentativa, capaz de dialogar com o impulso vital objetivo. Trata-se de elemento com potencial enorme de expansão, crescimento e definição, porém, essencialmente frágil e debilitado na percepção de suas razões (Fig. 33).



Figura 33 – Peça no. 9. Primeira queima a 1000 ° C. As cores diferentes resultam de diferentes argilas.

“Quem sou eu afinal?”, ele se pergunta, impossibilitado, na maior parte das vezes, de comunicar seus segredos, suas dúvidas e hesitações com a estância objetiva, as pernas. Estas, sempre muito assertivas, vigorosas em suas convicções e crenças, não tendo olhos para ver nem ouvidos para ouvir as suspeitas do corpo estranho. Frequentemente, as pernas nem se dão conta de que se fragilizam ao carregar um excesso enorme de peso morto. Mesmo assim, numa relação funcional, esforçam-se e colocam-se em pé. Pernas e corpo encontram um equilíbrio delicado de forças, sem, entretanto, ter a garantia absoluta do tempo em que se manterão assim (Figs. 33 e 34).



Figura 34 – Peça no. 7. Cerâmica queimada a 1000 °C. As cores escuras foram produzidas posteriormente com fumaça de serragem.

Este ser híbrido é a expressão da ambiguidade humana. Manifesta divergências e contradições em relação a si mesmo, ao ambiente e ao outro. Esses elementos díspares estão consubstanciados em minhas esculturas, porém, em Bosch, estão claramente distanciados e decompostos. Ocupam espaços diferentes e são apresentados como entidades diferentes e autônomas. Os seres grotescos no painel direito do *Jardim das Delícias* infligem terror aos entorpecidos e débeis seres humanos, atuando como déspotas do absurdo sobre a outra face ingênua e nua (Fig. 35).



Figura 35 – Detalhes do painel direito de “O Jardim das Delícias”

Em outras obras simbólicas de Bosch, pode-se notar um entrelaçamento, uma fusão de elementos díspares, porém, no *Jardim das Delícias* isto não é comum (Fig. 36).



Figura 36 – Detalhe do painel central de “As Tentações de Santo Antônio”

O Jardim das Delícias traz para o meio pictórico a reflexão de vivências nem sempre acessíveis, em razão de expor contradições essenciais, difíceis de serem examinadas. No campo da pesquisa acadêmica, somente há pouco tempo estes conteúdos de natureza psíquico-espirituais foram observados e, até certo ponto, sistematizados pelas formulações teóricas de C. G. Jung. Por exemplo, as categorias do inconsciente e suas imagens arquetípicas. Segundo Zimmerman (1992), “para Jung, o inconsciente é a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade.” Jung observa, descreve e depreende sentidos das manifestações do inconsciente. “Não há dúvida, de que o processo de tomada de consciência daquilo que se acha guardado e mantido secretamente no recôndito de nós mesmos nos põe diante de um conflito interior insolúvel. É assim, pelo menos, que se afigura a consciência. Mas os símbolos que emergem do inconsciente nos sonhos revelam a confrontação dos opostos, enquanto as imagens de finalidade representam a união bem sucedida desses opostos. Nesse ponto nossa natureza inconsciente nos vem ao encontro com uma ajuda que podemos constatar empiricamente. É tarefa da consciência compreender estas indicações” (Zimmerman, 1992).

Bosch expressou de maneira notável no painel direito do *Jardim*, e em outras obras simbólicas, essa “confrontação de opostos”, aparentemente “um conflito interior insolúvel”. O conflito em suas obras, de fato, permanece insolúvel e sem chances de possível elucidação. De certa forma, acredito que “a união bem sucedida desses opostos” parece ser vista em minhas esculturas. Entretanto, o que aparentemente estaria ajustado à definição das categorias do inconsciente de Jung, difere essencialmente do que observo em meu trabalho, ou seja, conflitos de dimensão espiritual. O espiritual é distinto do sensível, do biológico, do intelectual, não obstante compreenda todas estas dimensões.

O Jardim das Delícias, por apresentar aspectos simbólicos de difícil definição, é uma obra frequentemente incompreendida. Nos primeiros anos após a morte do artista, era considerada, como as demais obras simbólicas, como tendo a intenção de apenas distrair e divertir seu público, como os *grotescos* do Renascimento Italiano. Felipe de Guevara, humanista do século XVI, conforme Gibson registrou (1973), a maioria das pessoas considerava o artista como “o inventor de monstros e quimeras”. O historiador de arte e biógrafo holandês Carel van Mander, meio século mais tarde, se referiu as pinturas de Bosch como “fantasias milagrosas e estranhas, causando muitas vezes uma impressão de horror em vez de agradável” (Bosing, 1973). *O Jardim das Delícias* prossegue sendo uma obra incompreendida ainda no século XXI. Alguns a definem como surrealista, supondo que seus símbolos são manifestações que emergem do inconsciente. Outros consideram que esta obra reflete práticas esotéricas da Idade Média, alquimia e bruxaria. Outros ainda utilizam termos tais como “céu” ou “paraíso” para descrever o painel esquerdo, e “inferno” ou “tormento eterno” para descrever o painel direito, reduzindo desta maneira o largo espectro interpretativo que esta obra requer a estereótipos ingênuos, sem nenhum significado.

5.2 Bosch, Um Cristão de Seu Tempo

Para uma análise do *Jardim das Delícias*, ainda que algo restrita, será necessário mergulhar na visão de mundo do artista. De fato, Bosch opera dentro de um sistema de pensamento que, em essência, é um conjunto de pressuposições que sustentam a formação básica da sua visão de mundo, o teísmo cristão. A cosmovisão teísta, claramente dominante até os fins do século XVII, sustenta que tudo deriva de Deus, “Nada O antecede ou a Ele se iguala. Ele é Aquele que é” (Sire, 2004).

No painel fechado (Fig. 3), Bosch representa a principal proposição teísta, que se relaciona com a natureza de Deus. Deus é transcendente em relação à sua criação, ele está além de nós e do nosso mundo. A transcendência de Deus significa que todas as metáforas, imagens e símbolos usados no esforço para descrevê-lo serão altamente inadequados. O Deus transcendente não é um deus de uma localidade ou de uma tribo, preso ao espaço ou ao tempo de uma cultura específica. Não é talhado à imagem de seres humanos como os deuses dos povos, “nem é servido por mãos humanas como se de alguma coisa precisasse; pois ele mesmo é quem a todos dá vida, respiração e tudo mais.” (Paulo, Atos 17: 24-25).

No painel esquerdo (Fig. 4), Bosch representa outra qualidade da natureza de Deus. Deus é imanente à sua criação. A imanência de Deus significa que ele está intimamente envolvido, desde o princípio, em uma contínua atividade criativa em relação ao seu Universo. Não se trata de ele ter criado a matéria e as leis que atuam sobre ela, e então ter se retirado, retornando ocasionalmente para intervir em sua criação, como pensam os deístas. Paulo, em sua carta aos Colossenses, descreve o Deus imanente, referindo-se à Cristo: “Ele é a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação, pois nele foram criadas todas as coisas, nos céus e sobre a terra, as visíveis e as invisíveis. (...) Tudo foi criado por meio dele e para ele. Ele é antes de todas as coisas. Nele tudo subsiste” (Colossenses 1:15-17). Segundo Sire (2004), “Deus é imanente, aqui, em todo lugar, num sentido completamente harmônico com sua transcendência”.

Outro aspecto da natureza de Deus, indiretamente envolvido no painel esquerdo do *Jardim das Delícias*, é que Deus é bom. A criação não teve lugar num vácuo moral. A moralidade foi tecida dentro da estrutura da criação. Repetidamente, no Capítulo 1 de Gênesis, é encontrada a expressão “... e era bom”. Bom implica não somente em utilidade e complexidade, mas em valores morais. O caráter de Deus de ser bom é refletido em sua criação, a qual, em seu estado original, era boa.

Ainda no painel esquerdo, vemos outra proposição teísta, que se relaciona à natureza de Deus. Deus é pessoal. “Isso significa que Deus não é uma simples força, energia ou substância existente. Deus é ele; isto é, Deus tem personalidade. Personalidade requer duas características básicas: autoreflexão e autodeterminação” (Sire, 2004).

Uma das implicações da personalidade de Deus é que, sendo ele a origem de tudo, fundamenta a mais alta aspiração humana, a personalidade. Em Gênesis 1:26-27, vemos a expressão chave, *imagem* de Deus ocorrendo três vezes nos dois versos, acentuando o conceito de parença, similitude. “Disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.” A cosmovisão teísta de Bosch tem base para sustentar o conceito humano de personalidade, transcendência, inteligência, moralidade, senso gregário e criatividade, qualidades derivadas de Deus.

No painel esquerdo, Bosch representa Adão. A palavra Adão é de origem hebraica, *Adhâm*, da raiz *adhâmâh*, pó da terra. A palavra *Adhâm* é usada no livro de Gênesis com três significados distintos: homem, espécie humana e nome próprio, apontando para a existência do primeiro homem, não apenas biológico, mas pessoal e verdadeiramente espiritual, o “*Homo divinus*”, conforme a designação de Alexander (2008).

Não obstante a substância de que é constituído, *adhâmâh*, os seres humanos têm base para a dignidade pessoal. No Salmo 8:5, é dito que o ser humano foi feito “um pouco menor do que seres celestiais”, pois o próprio Deus o fez desta

maneira e o corou “com glória e honra”. Sire (2004) ressalta que a dignidade humana resulta da Dignidade Final: “A dignidade humana, de certa maneira, não é uma característica própria nossa; ao contrário do que disse Protágoras, o homem não é a medida. A dignidade humana é derivada de Deus”.

O Deus transcendente, imanente e pessoal tem uma natureza trinitária. O texto de Gênesis citado acima aponta para esta afirmação: “*Façamos* o homem à nossa imagem, conforme a *nossa* semelhança”. A terceira pessoa, o Espírito, do grego *pneuma*, o mesmo que “vento” ou “ar em movimento” é mencionado em Gênesis 1:2. “A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” No Salmo 104:30, o salmista cita o Espírito como participante de ações criativas: “Envias o teu Espírito, e são criados, e assim renovas a face da terra”.

No painel central (Fig. 7), o convívio amistoso entre os seres vivos parece fruto de um único espírito atuante nas relações. A nudez das figuras é uma eloquente expressão do desembaraço das personalidades. Lewis (1960) associa o desembaraço das personalidades ao laço da amizade e escreve: “Trata-se de uma relação de mentes desembaraçadas ou despidas, Eros quer corpos nus, a Amizade, personalidades nuas” (Lewis, 1960).

No painel central, vejo a humanidade como uma unidade, participante de uma mesma substância, *adhâmâh*, porém de subsistência distinta. O que as distingue enquanto pessoas não é o valor pessoal, pois são essencialmente iguais, exercendo, todavia, funções diversas no grupo.

Estes seres humanos pintados por Bosch, constituídos de uma mesma substância, porém de subsistência distinta, não parecem estar autolimitados por seu meio ambiente. Como seres autodeterminados, atuam de acordo com sua natureza única e pessoal. Observa-se na pintura que escolhem o que querem fazer, com quem e onde querem estar, mantendo desta maneira relacionamentos harmônicos. Compreendo que o pintor representa neste painel o anseio pelo sentido completo, ontológico e metafísico do ser. O ser é o intercuro entre a unidade e a diversidade, entre o geral e o particular.

Este é um tópico sobre o qual o sociólogo Zigmunt Bauman oferece sua perspectiva que se assemelha à citada acima. “Quem sou eu? E, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que lhe possa ser dada, qualquer que seja - não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas” (Bauman, 2005).

No painel central do *Jardim das Delícias*, cada indivíduo, único em sua personalidade, completa-se no contínuo e dinâmico fluxo das relações. Neste sereno partilhar de interesses, esta humanidade idealizada saboreia a emergência do conhecimento numa atmosfera amorosa, resultado de não terem tomado do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, permanecendo no conselho do seu Criador. Deste modo, os seres humanos descobrem-se desembaraçados de restrições morais, ou seja, do que distingue o certo do errado. E assim, desvestidos de todos os combates patrocinados pela inveja e pelo poder, e igualmente “despojados de todos os deveres, exceto aqueles que o amor assume livremente” (Lewis, 1960), usufruem da liberdade relacional ambicionada por todos.

A serpente, o animal responsável por introduzir o engano no *Jardim*, foi representada por Bosch saindo de cena, esgueirando-se por uma rocha logo abaixo da árvore do conhecimento do bem e do mal. Os seres humanos, sabendo-se criaturas, consideraram seriamente a palavra que lhes fora dirigida pelo Criador. Não questionaram, nem se apropriaram do direito “naturalmente” devido a ele de estabelecer limites. Seguros do amor e fidelidade do seu parceiro divino, compreendiam que as prerrogativas da ordem criada são atribuições intransferíveis do seu Autor, cujos planos, propósitos e desígnios são de seu inteiro direito e autoridade. Desta maneira, exercem plenamente toda a liberdade que lhes fora dada. Bosch, no painel central, representa a liberdade concedida aos seres humanos, descrita em Gênesis 1:28-30: “Disse Deus: ‘Sejam férteis e multipliquem-se! Encham e subjuguem a terra! Dominem sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela terra’. Disse Deus: ‘Eis que lhes dou todas as plantas que nascem em toda a terra e produzem sementes, e todas as árvores que dão frutos com sementes. Elas servirão de alimento para vocês. E dou todos os vegetais como alimento a tudo o que tem em si

fôlego de vida: a todos os grandes animais da terra, a todas as aves do céu e a todas as criaturas que se movem rente ao chão’.” Observamos na pintura a expansão numérica dos seres humanos, bem como detalhes que denotam o domínio destes sobre os outros animais. Alguns humanos trazem peixes enormes nos braços, enquanto voam pelos ares, conduzindo seres alados ou cavalgam por terra em quadrúpedes. É interessante notar também que o texto de Gênesis enuncia que as plantas e as árvores que produzem sementes e seus frutos, foram dadas para alimento “a tudo o que tem em si fôlego de vida”. Bosch representa alguns pássaros e humanos alimentando-se de frutos. Neste relato de Gênesis, conhecemos que o projeto inicial, era que todos fossem herbívoros, não havia licença para matar e comer. Estabelecidos como administradores, os seres humanos exercem sua liberdade de ação em obediência à palavra que os comissionou para gerenciar a ordem criada. Exercem seu direito de regentes, sem abusar do poder possivelmente decorrente do seu uso.

No painel direito (Fig. 8), deixamos para trás a utopia e o devaneio do painel central e tocamos o chão da realidade, onde se observa a confusão pessoal e social das criaturas e a convulsão do meio ambiente. Embora Bosch não explicita a razão para toda essa desordem, sabemos que no relato de Gênesis, os seres humanos não deram atenção ao único limite estabelecido pelo seu Criador, quando disse: “De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Gênesis 2:16-17). Em decorrência do ato de desobediência, a morte espiritual tomou lugar na vida dos seres humanos e alçou domínio sobre toda a ordem criada.

Em Gênesis 3:17, é dito: “E ao homem [Deus] declarou: “Visto que você (...) comeu do fruto da árvore da qual eu lhe ordenara que não comesse, maldita é a terra por sua causa; com sofrimento você se alimentará dela todos os dias da sua vida (...).” No Novo Testamento, também lemos uma referência às convulsões do meio ambiente: “Sabemos que toda a natureza criada geme até agora, como em dores de parto e não só isso, mas nós mesmos, (...) gememos interiormente” (Romanos 8:22). Esta morte, ampla e abrangente, protagonizada pelos seres humanos, é em essência de natureza espiritual. O rompimento do primeiro e mais fundamental dos vínculos, a separação do

íntimo companheirismo com a transcendência única e final, trouxe resultados de confusão interna, estendidos também ao mundo externo.

No painel direito, a nudez permanece, como se ainda pudéssemos ver os valores originais. Entretanto, a maioria das figuras se encontra apática e submetida a fatores diversos. Seres estranhos utilizam objetos, alguns deles gigantescos, como instrumentos de tortura. Conduzidos calmamente, em aflição, ou violentamente atingidos, sozinhos ou acompanhados, os humanos parecem viver o tormento da opressão. Desejando se organizar como seres autônomos, árbitros de sua própria maneira de viver, compreendem-se, na verdade, incapacitados de determinar livremente o próprio curso de ação.

Hannah Arendt comenta esta situação: “Os seres humanos são seres condicionados; tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. (...) Tudo o que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante” (Arendt, 1981).



Figura 37 – Detalhe da pintura “As Tentações de Santo Antão” e peça no. 24. Cerâmica queimada a 1000 °C. As cores escuras foram produzidas posteriormente com fumaça de serragem.

Submetido a múltiplos fatores condicionantes, subitamente, o ser humano se dá conta da insuficiência de conhecer plenamente sua natureza pessoal. É sobre esta incerta noção de identidade que minhas esculturas e os seres híbridos de Bosch, até certo ponto, se assemelham (Fig. 37).

Em decorrência desta noção basal prejudicada, de conhecer-se de maneira satisfatória, parece também estar diminuída a capacidade de entender plenamente o mundo externo. Criando algo como uma colcha de retalhos mal alinhavados, o ser humano procura disfarçar o desconforto da falta de respostas razoáveis para o sentido do todo.

Debilitado em julgar e tomar decisões verdadeiramente livres, o ser humano opera mais como serviçal da natureza, de tal modo que nem sempre é capaz de agir sem muitos desacertos. Se antes, no painel central, a humanidade de Bosch não conhecia esta perspectiva, agora, no painel direito, distinguir entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, torna-se tarefa difícilíssima de alcançar êxito. Até a imaginação parece constituir obstáculo ao conhecimento, tornando-se instrumento de ilusão.

O impacto da realidade do mundo como força condicionante, retroalimentado em um circuito fechado pela insuficiência humana de se desvencilhar destes mesmos condicionamentos, resulta em uma existência alienante.



Figura 38 – Detalhe do painel direito de “O Jardim” e peça no. 2

No *Jardim das Delícias*, Bosch não parece contrapor-se às proposições cristãs teístas, como alguns autores sugerem, mas pelo contrário as confirma. Anuncia a aspiração pelo descanso, no painel central, enquanto denuncia a condição espiritual decadente, manifesta no painel direito, condição esta à qual os considerados religiosos também estão sujeitos. A figura abaixo exemplifica essa crítica (Fig. 38).

5.3 Noção de Identidade

No ocidente, do início da Idade Média até os fins do século XVII, poucos desafiavam a ideia da existência de Deus ou sustentavam que o princípio de todas as coisas era impessoal. A maior parte das pessoas reconhecia que Deus se revelara, podendo assim ser conhecido, e aceitava que o Universo era sua criação e os seres humanos, sua criação especial. “Disputas intelectuais - e havia tantas quantas há hoje – eram, em sua maioria, disputas familiares. Dominicanos podiam discordar de jesuítas, jesuítas de anglicanos, anglicanos de presbiterianos, *ad infinitum*, mas todas essas partes concordavam com o mesmo conjunto básico de pressuposições” (Sire, 2004).

Entretanto, em nossa época “líquida moderna”, analisada por Bauman, as coisas mudaram. “Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma comunidade de ideias e princípios, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver (...), a questão de *la mêmète* (a consistência e continuidade de nossa identidade com o passar do tempo). Poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma ‘comunidade de ideias e princípios de cada vez, de modo que a maioria tem problemas semelhantes com a questão da *l’ipséite* (a coerência daquilo que nos distingue como pessoas, o que quer que seja)” (Bauman, 2005).

Em nosso tempo, as cosmovisões proliferaram, há “uma dúzia de padrões distintos de compreensão sobre o que é a existência” (Sire, 2004). E, uma vida examinada, não é fácil de ser alcançada, pois requer intrincados desafios, que não raro, nem se cogita considerar. Sobre este tópico, Bauman escreve: “Em nossa época líquida

moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (Bauman 2005).



Figura 39 – Peça no. 11. Primeira queima a 1000 °C (à direita); segunda queima a 1250 °C (à esquerda) mudando textura, resistência e cor.

Quanto às demandas relacionadas à noção de identidade, este autor afirma que: “A identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta” (Bauman, 2005) (Fig. 39).

Do início da Idade Média até os fins do século XVII, havia consenso cultural que fornecia sentido de lugar para as pessoas, certezas e estabilidade, “uma base tanto para o significado como para a moralidade e também para a questão da identidade” (Sire, 2004). Então, por qual razão, Bosch teria pintado no painel direito uma comunidade desintegrada, fragmentada?

A mim parece que a “verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade”, condição esta intensificada em nosso tempo, não é uma

experiência nova. A expressão de Baumam “identidade eternamente inconclusa” aponta para uma realidade antiga e teimosa, a qual possivelmente Bosch já podia observar, criticando as certezas e estabilidades apenas maquiadas em seu próprio tempo.

O artista traz para o espaço pictórico bem mais que o “delírio incontrolado de uma mente presa pela obsessão medieval com o Diabo” (Read, 1983). Na verdade, estes conteúdos difíceis de serem examinados revelam a condição precária da noção de identidade, matéria que tende a ser vigorosamente “suprimida e laboriosamente oculta”, dificultando a análise. Entendo que estes são aspectos que transcendem o tempo e o espaço, independem de consenso cultural ou político favorável, pois se trata de demandas de outra ordem. Esta problemática é manifesta em minhas esculturas e, como entendo, em alguns dos seres híbridos de Bosch (Fig. 40).

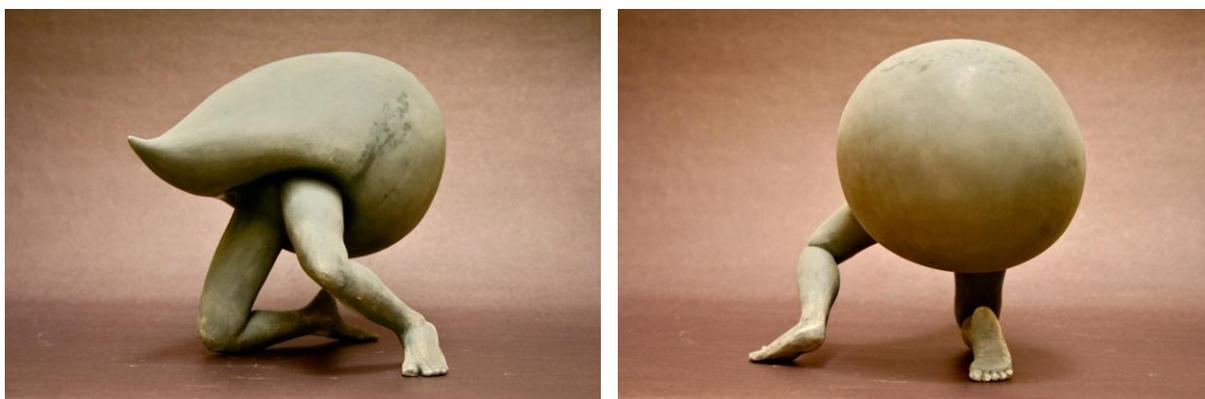


Figura 40 – Peça no. 12. Cerâmica queimada a 1000 °C.

5.4 Indagações Sobre a Realidade de Ser e Conhecer

Algumas das proposições do teísmo foram anteriormente apresentadas na análise do quadro *O Jardim das Delícias*, não tendo sido incluída a doutrina da redenção, evento central da fé cristã, que inaugura o conceito de que a história tem sentido. De acordo com Sire (2004), sabemos que “por trás do aparente caos de

eventos, está o Deus amoroso suprindo a todos”. A Bíblia aponta para a salvação planejada pelo Deus transcendente-imanente: “Pois Deus enviou o seu Filho ao mundo, não para condenar o mundo, mas para que este fosse salvo por meio dele”. (João 3: 17). Estes são aspectos que não foram representados por Bosch no tríptico *O Jardim das Delícias*.

A visão teísta de mundo, incluindo a redenção, penetrou no Ocidente, expandindo-se e consolidando sua influência em grande parte das nações civilizadas ao longo dos séculos. Segundo a cronologia histórica aceita, esta visão já teve seu apogeu e declínio, dando lugar a várias outras cosmovisões derivadas. É possível, portanto, afirmar que a influência desta visão de mundo diminuiu significativamente ao longo dos séculos. Em alguns lugares, isto se deu de maneira mais acentuada do que em outros, sem que esta visão tivesse sido extinta por completo. Observa-se, no entanto, um ressurgimento das bases deste pensamento nas últimas décadas.

Contudo, uma das cosmovisões dominantes da atualidade é o naturalismo. Segundo Sire (2004), o naturalismo nasceu no século XVIII, cresceu no século XIX e chegou à maturidade no século XX. Porém, para Hauser (1980), “o interesse pelo objeto individual, a busca da lei natural e o sentido de fidelidade à natureza, na arte e na literatura, surgem ainda antes da Renascença. O naturalismo do século XV é mera continuação do naturalismo do período gótico, no qual a concepção pessoal de coisas individuais já começa a manifestar-se claramente”.

Apesar dos “sinais da idade”, o naturalismo tem tido grande poder de permanência e se mostra ainda mais vivo em nosso tempo. “Ele domina as universidades, faculdades, colégios e fornece um referencial para a maioria dos estudos científicos” (Sire, 2004). Bauman (2001), por sua vez, critica as leituras usualmente rígidas da história: “Não há como dizer que uma sucessão de eventos chegou ao fim ou em que ponto termina: a história humana permanece obstinadamente incompleta e a condição humana subdeterminada”. Não obstante isso possa constituir uma afirmação controversa, entendo que essas duas correntes de pensamento, teísmo cristão e naturalismo, têm peregrinado lado a lado ao longo dos séculos, no Ocidente,

gerando interpelação mútua, justamente pelas polarizações que suscitam, com grande poder de permanência ainda em nosso tempo.

Para mim, Bosch traduziu no painel direito do *Jardim* uma observação de aspectos naturais da vida. Uma espécie de “busca da lei natural e o sentido de fidelidade à natureza”, porém, harmonizado com sua concepção pessoal teísta, provocando uma reflexão crítica a partir dessa inter-relação (Fig. 41).



Figura 41 – Detalhe do painel direito de “O Jardim das Delícias”

Vamos considerar aqui, de maneira breve, as proposições básicas que definem o naturalismo.

1º - Não existe nada fora do sistema, o cosmos. Não há Deus, o que existe é somente a matéria. Sire (2004) subscreve La Mettrie: “No Universo inteiro não há nada mais do que uma única substância com várias modificações.” Desde o século XVIII, a ciência tem aperfeiçoado a compreensão do sentido da palavra matéria.

2º - “O cosmos existe como uma uniformidade de causa e efeito num sistema fechado” (Sire, 2004). Este mesmo autor, subscrevendo Émile Bréhier, apresenta a discussão da seguinte maneira: “Ordem na natureza, não é nada mais do que o arranjo rigorosamente necessário das suas partes, inerente à essência das coisas; por exemplo, a maravilhosa regularidade das estações não é a consequência de um plano divino mais resultado da gravitação.” O determinismo de um sistema fechado assegura um inexorável e inquebrável vínculo de causa e efeito, excluindo qualquer possibilidade de ação externa.

3º - O ser humano é uma inter-relação de propriedades físicas e químicas, uma máquina complexa. “Somos feitos dela [de matéria] e somente dela. As leis que se aplicam à matéria aplicam-se também à nós. De nenhum modo transcendemos o universo” (Sire, 2004).

4º - “A morte é a extinção da personalidade e da individualidade”. Segundo Sire (2004), o Manifesto Humanista II declara que: “Até onde podemos saber, a personalidade total é uma função da transação do organismo biológico num contexto social e cultural. Não há nenhuma evidência crível de que a vida sobreviva à morte do corpo”. Sire subscreve também Ernest Nagel: “O destino humano é um episódio entre dois esquecimentos”.

Quando nos deparamos com declarações com estas citadas acima, somos convidados a aceitar o que parece honesto e objetivo, “o que parece estar baseado em fatos e resultados seguros da investigação científica ou da erudição” (Sire, 2004). Para um naturalista não há Deus. Ele vê os seres humanos como criadores de valores, embora rejeite a ideia de que o ser humano ocupa um lugar especial no universo por virtude ou propósito. O problema destas afirmações está na coerência, “nas próprias trincheiras naturalistas surgiram murmúrios de descontentamento” (Sire, 2004).

Para os naturalistas, a percepção da inteligência superior humana, a sofisticação cultural, o senso de certo e errado, não apenas nos distinguem como humanos, mas são capacidades que conferem valor aos seres humanos. Um primeiro questionamento a esta afirmação é o seguinte: “O naturalismo nos deu uma razão adequada para considerarmos a nós mesmos valiosos? O fato de sermos únicos talvez. Mas os gorilas também o são. E assim é toda a categoria da natureza. Valor é a primeira questão preocupante. Poderia alguém surgir do acaso e ter dignidade?” (Sire, 2004). Um segundo questionamento é proposto: “Poderia um ser cujas origens fossem tão “duvidosas”, confiar em sua própria capacidade de conhecer (...)”? Se minha mente está contígua ao meu cérebro, se ‘eu’ sou apenas uma máquina pensante, como posso confiar no meu pensamento? Se a consciência é um epifenômeno da matéria, talvez a aparência de liberdade humana que reside na base da moralidade é um epifenômeno do acaso ou da lei inexorável. Talvez o acaso ou a natureza das coisas apenas tenham

embutido em mim o ‘sentimento’ de que sou livre, mas, na verdade não sou” (Sire, 2004). Estes questionamentos sobre valor, dignidade e capacidade humana de conhecer são, de certa maneira, o resultado da interpelação mútua entre as duas visões de mundo, o teísmo cristão e o naturalismo, que ainda hoje estabelecem juízo crítico uma em relação à outra.

A ambígua capacidade humana de conhecer parece resultar de uma complexa vinculação, o que penso ser e saber em oposição às condições objetivas disponíveis para viver. Este conflito aponta para aspectos envolvidos no meu trabalho artístico (Fig. 42). “Talvez o acaso ou a natureza das coisas apenas tenham embutido em mim o ‘sentimento’ de que sou livre, mas na verdade não sou” (Sire, 2004). Ou ainda, conforme Fernando Pessoa:

(...)

*Olho por todo o meu passado e vejo
Que fui quem foi aquilo em torno meu,
Salvo o que o vago e incógnito desejo
De ser eu mesmo de meu ser me deu.*

(...)

*Como alguém distraído na viagem,
Segui por dois caminhos par a par.
Fui com o mundo, parte da paisagem;
Comigo fui, sem ver nem recordar.*

*Chegado aqui, onde hoje estou, conheço.
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou.*

(...)

(Pessoa, 1985)



Figura 42 – Peça no. 20. Cerâmica queimada a 1000 °C.

5.5 Vontade e Poder

Edgar Morin (2000), ao tratar da filosofia da complexidade, traz novos ares para a discussão sobre a capacidade humana de conhecer. Ele considera primeiramente que o *Homo Sapiens* possui uma consciência objetiva que reconhece aspectos objetivos da realidade, fatos observáveis, como por exemplo a natureza mortal humana. Por outro lado, o *Homo Sapiens* possui também uma consciência subjetiva que “sente-se à vontade em afirmar uma trans-mortalidade”, como recurso para exorcizar a ideia de que a vida seja, conforme Ernest Nagel, apenas “um episódio entre dois esquecimentos”. Morin (2000) afirma que: “Tudo nos indica (...) que esse homem não só recusa esta morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve no mito e na magia.” A perplexidade humana diante dos mistérios da existência provoca a erupção

do imaginário na vida diurna. Em coexistência, as duas consciências, objetiva e subjetiva, ligadas como que através de laços que não se podem desatar, amalgamadas numa ruptura intransponível, estabelecem frequentemente relações ambíguas e confusas, provocando algo como “se o homem fosse um simulador sincero em relação a si próprio” (Morin, 2000), um ser autoenganado.

“O *Sapiens* inventou a ilusão, o escoamento do universo fantástico na vida acordada, as extraordinárias relações que se tecem entre o imaginário e a percepção do real, tudo aquilo que (...) constitui a origem das ‘verdades’ ontológicas do *Sapiens* e, ao mesmo tempo, a origem de inúmeros erros” (Morin, 2000).

As ambíguas relações entre o imaginário e a percepção do real seriam da responsabilidade de apenas uma das duas consciências? Qual delas estaria no banco dos réus? Seria a dimensão objetiva, acusada de provocar um estado de interferência na percepção do real, como alguns pensadores defendem? E assim, tentando expurgar como malévolos a influência a rigidez da ordem objetiva, declaram duvidar da relevância deste conhecimento, fundamental na manutenção e qualidade da vida no planeta. Se não é a consciência objetiva a responsável, seriam então as sensações, a intuição, as funções não linguísticas do pensamento os responsáveis por suscitar um ser autoenganado? Seguramente a dimensão da subjetividade humana é também essencial na construção do conhecimento. A importância da subjetividade na formação do conhecimento pode ser posta numa frase de Albert Einstein que, de tão citada, já se tornou um truísmo: "Todo conhecimento inicia-se na imaginação, no sonho; só depois desce à realidade material e terrena por meio da lógica".

Distintas enquanto força e qualidade, as duas consciências, objetiva e subjetiva, revelam a admirável e indescritível beleza da mente humana. E, como entendo, estariam ambas absolvidas da culpa por suscitar um ser autoenganado. Seria, então, o mundo externo o responsável por induzir à desorientação interna? Ou seria o outro ser, constituído das mesmas consciências, o responsável? O inferno é o outro? (Fig. 43)

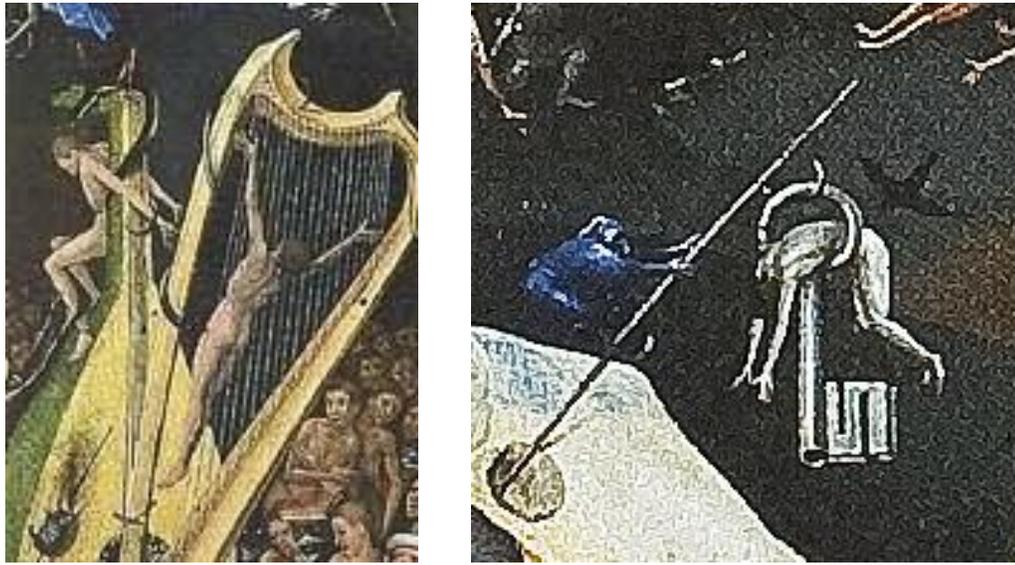


Figura 43 – Detalhes do painel direito de “O Jardim das Delícias”

Por enquanto, é possível acenar para o fato de que caso as duas consciências estivessem “perfeitamente integradas”, em cooperação e suporte mútuo, poderiam engendrar um indivíduo bem mais harmonizado. E, nestas condições, capaz de estabelecer a “sonhada comunidade calorosa e solidária”, citada por Bauman (2005) e pintada por Bosch no painel central. “Não há indivíduos autônomos sem uma sociedade autônoma, e a autonomia da sociedade requer uma auto-constituição deliberada e perpétua, algo que só pode ser uma realização compartilhada de seus membros” (Bauman, 2001).

Neste lugar idealizado, não haveria a quem se opor, nem armas a utilizar, nem de quem se esconder ou do que se envergonhar. Não haveria disputas pelo poder, o certo ou o errado não seriam matérias de discussão. Desfrutariam a condição utópica da unidade na diversidade, interior e exterior. Um desejo partilhado e jamais renunciado por homens e mulheres de todos os tempos, aspirado e profundamente ambicionado como um dos projetos mais essenciais da pessoa humana.

Por que, apesar da grandeza da mente humana, as dimensões objetiva e subjetiva parecem cindidas numa trágica ambivalência? (Fig. 44) "Nós, homens do

conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmo somos desconhecidos." (Nietzsche, 1978).



Figura 44 – Peça no. 19. Cerâmica queimada a 1000 °C. As cores escuras foram produzidas posteriormente com fumaça de serragem.

A mim parece que o que se observa com mais frequência é uma sofisticada e crescente capacidade de ocultamento da percepção, de insuficiência e inadequação do ser humano diante da vida, por vezes, uma experiência apenas subjetiva, ação e intenção de encobrir como forma explícita de rejeição e repúdio à percepção de vulnerabilidade diante da vida, um acobertamento de si próprio e especialmente do outro. “Tudo nos indica (...) que esse homem não só recusa esta morte, mas que a rejeita ()” (Morin, 2000). A recusa certamente não é só da noção de morte física, mas de toda experiência que possa infligir fragilidade, dúvida ou medo.

Adolf Tobeña, em suas pesquisas sobre o cérebro e o poder, registra que: “As manchetes jornalísticas – em qualquer meio, escrito ou áudio visual - refletem de

forma clara que as lutas pelo poder são o assunto primordial, o centro das atenções na vida em sociedade (). Os litígios pela supremacia ou pelo triunfo em qualquer esfera são o tempero da vida cotidiana. A própria substância do incessante jogo social” (Tobeña, 2009). Isso pode ser notado desde os episódios bélicos às disputas eleitorais ou aos conclaves para designar um novo papa, das operações financeiras à final dos campeonatos de futebol, da disputa pelo Oscar ao anúncio do prêmio Nobel. Qualquer embate de ação global ou local capta, de maneira infalível, a atenção de todas as pessoas em todos os lugares. Este autor se declara surpreso quanto ao “estrondoso vazio de pesquisas dirigidas a esclarecer as molas propulsoras do desejo de poder. Trata-se de um tema que costuma ser remetido para as complexidades, frequentemente intocáveis, das interações sociológicas ou econômicas, fugindo da análise individual, ou seja, dos mecanismos mais íntimos onde se aquecem tais ambições” (Tobeña, 2009).

Estes mecanismos íntimos parecem um jogo de forças travado nos cantos mais inacessíveis da alma, de onde emana o combate ferrenho à ideia (objetiva ou subjetiva) de fragilidade. Este embate, extremamente laborioso, é pela gerência e pela conservação do vigor e do poder, ação que emerge silenciosa dos recônditos profundos do ser e, em curso ininterrupto, avança para as regiões exteriores e mais ruidosas das relações humanas (Fig.45).

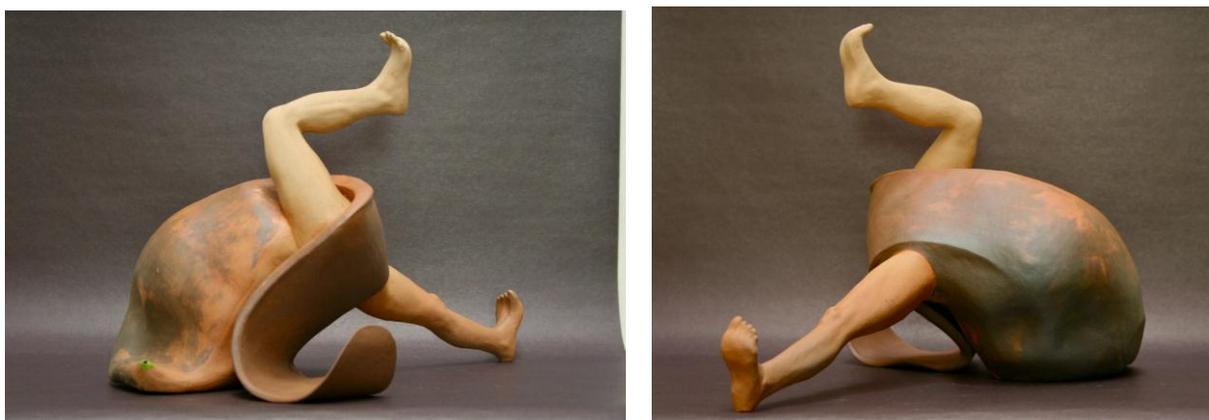


Figura 45 – Peça no. 13. Coloração produzida pelo uso de argilas diferentes. Queima a 1000 °C.

A avidez por domínio, influência e prestígio é fato conclusivo em todos os extratos sociais, um apetite pela preservação pessoal no âmbito do agrupamento humano, que ampara aspirações pelo *status* de vencedor. Hobbes (*apud* Tobeña, 2009) sustenta que o pilar-mor que descreve a condição humana é a vontade de possuir e melhorar, isto é “o apetite de conseguir bens, posição e influência na medida do possível, e, em qualquer caso, numa quantidade maior do que alcançada pelos outros.” Segundo Tobeña, há vencedores e perdedores em todos os elos da interação social e é sobre este fundamento que “certamente, assentam-se as diversas modalidades do capitalismo, uma fórmula econômica que se revelou como a única que tende a perpetuar-se, a despeito de agourentas condenações à morte das epopeias e cataclismos associados às tentativas de superá-lo” (Tobeña, 2009).

Contudo, é muito curiosa a tendência sistemática à ocultação do desejo de alcançar poder. “Quase ninguém confessa que o que realmente lhe importa é triunfar, dominar ou influenciar. Isso tem uma explicação inicial e imediata, que reside nas inevitáveis táticas das relações humanas: as possibilidades de satisfazer os próprios apetites dependem criticamente dos limites impostos pelos desejos e ambições dos demais” (Tobeña, 2009).

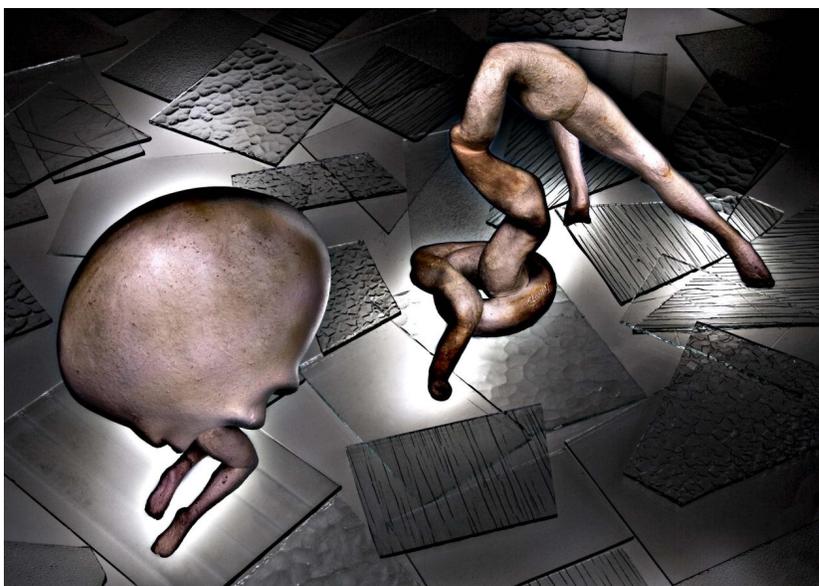


Figura 46 – Tabuleiro: forma proposta para exibir as peças

Assim, o que quer que pareça ameaçar o direito inalienável por segurança, conforto e bem estar da pessoa encontrará pronta resistência, porém, na medida do possível, empregando as ‘armas corretas’ nas ‘situações corretas’ (Fig. 46). Com este cenário, podemos entender porque as “nossas atitudes em relação aos vínculos humanos, tendem a ser penosamente ambivalentes, e as chances de resolver essa ambivalência são hoje em dia exíguas” (Bauman, 2005).

Um ligeiro traço de fragilidade costuma provocar uma das respostas mais previsíveis e poderosas na interação com o outro, o movimento de validar-se a todo custo. Este é o chão batido onde se instaura a batalha, a trilha mais percorrida no ímpeto desesperado de consolidar a fugidia noção de identidade. “A identidade - sejamos claros sobre isso - é um conceito altamente contestado. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que esta havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta de ser devorado” (Bauman, 2005).

O campo de batalha, “o lar natural da identidade”, se caracteriza pela preservação das cercaduras do domínio pessoal nas instâncias do pensamento conhecido e previsível para a manutenção de um ser significativo. Este pensamento conhecido e previsível é capaz de negar os fatos mais óbvios da observação do real, para sustentar as ‘verdades’ estabelecidas pelo eu (Fig. 47).

A “vontade de potência”, conceito filosófico desenvolvido por Nietzsche, oferece suporte para esta discussão. A vontade é uma energia, uma força em movimento, que abrange a existência histórica e psicológica do homem em todas as esferas sociais. É a luta do ser contra o não ser. Compreendo que é a vontade humana, posicionada no centro da vida psíquica, quem determina e induz aspectos de natureza alienante no âmbito das consciências objetiva e subjetiva.

Conduzido a atitudes extremadas em face às desconfortáveis diferenças do outro, pois “o inferno é o outro”, o ser humano mostra-se incapaz de considerar qualquer possibilidade de erro. Bauman (2001) subscreve as palavras de Jock Young:

“O desejo de demonizar os outros se baseia nas incertezas ontológicas dos de dentro.” Os de dentro seriam aqueles que supostamente estariam ao nosso lado: família e afins. E os de fora, aqueles que certamente “mereceriam o benefício da dúvida”. O lar familiar, acolhedor e seguro, onde jaz a origem, é um tipo de comunidade, “que para a maioria das pessoas é mais como um belo conto de fadas que uma questão de experiência pessoal” (Bauman, 2001).



Figura 47 – Peça no. 14. Segunda queima a 1250 °C.

No filme *Cisne Negro* (*Black Swan*), dirigido por Darren Aronofsky, com roteiro adaptado do livro homônimo de Nassim Taleb, a protagonista, frágil e vulnerável às pressões externas do exercício persecutório e enérgico do poder, tanto dos de dentro (a mãe), como dos de fora (os colegas de trabalho), em crise de pertencimento, entra em colapso esquizofrênico, que culmina em sua morte. A “comunidade includente” seria uma contradição em termos, com essa “inclinação fratricida inata” (Bauman, 2001).

A inclinação para o aniquilamento alheio é, simultaneamente, um obstáculo dos mais formidáveis para o indivíduo perseguir eficazmente seu objetivo de ser um ser autosobrevivente. Também constitui obstáculo para obter a coragem necessária de perseguir estes mesmos objetivos. Este é um paradoxo profundamente enraizado na natureza da vida.

Enredado nas tramas da vontade soberana, o ser humano não consegue discernir o claro do escuro, o bem do mal, o certo do errado; neste caldo indiferenciável, mergulha e nada de braçadas. Enquanto lhe restarem forças, instituirá para si mesmo uma verdade supostamente 'poderosa e única'. Desse modo, engendra um ser alienado de si mesmo e de todos à sua volta, podendo dizer que "tudo está muito bom e muito bem!" (Fig. 48).



Figura 48 – Peça no. 21. Queima a 1000 °C.

5.6 A Questão da Escolha

Posicionando-se na ofensiva, o ser humano é capaz de imaginar e criar possibilidades, sem mesmo ter dados consistentes ou coerentes para isto, provocando um verdadeiro atentado à percepção do real.

Foi na defesa enérgica da proposição básica do naturalismo, de que não existe nada fora do sistema, o cosmos, que cientistas como Richard Dawkins e Daniel Dennett, destacaram-se “como acadêmicos articulados, que empregam energia considerável para explicar e difundir o darwinismo, declarando publicamente que a aceitação da evolução na Biologia exige que se aceite o ateísmo na Teologia” (Collins, 2007). Dawkins, um biólogo britânico, evolucionista, professor em Oxford e um dos mais influentes intelectuais da atualidade, em “Deus um Delírio”, publicado em vários países do mundo, defende o ateísmo. Negando a existência de Deus, de maneira debochada e agressiva, ele escreve: “Se esse livro funcionar do modo como espero, os leitores religiosos que o abrirem serão ateus quando o terminarem” (Dawkins, 2007).

Dawkins (2007) afirma que a religião é um dos maiores males dos tempos modernos, “histórias criativas para explicar tudo o que conhecemos, porém irreais sem nenhuma veracidade racional ou lógica.” A ideia de um criador é “uma falsa credence mantida diante de fortes evidências contraditórias”.

E se ele estiver errado? Seria razoável defender uma visão filosófica e pessoal da vida como se fosse verdade científica e exata? Seria razoável lançar mão do prestígio e das prerrogativas de uma carreira científica bem sucedida para justificar opiniões sobre uma área do conhecimento fora de seu campo de *expertise*?

Campos Maciel (2004), em seu artigo sobre a dimensão espiritual no pensamento de Viktor Frankl, afirma que se os que fazem ciência experimental não tem consciência dos limites da própria atividade, e se essa consciência não é tematizada criticamente, atacam uma área com dados retirados de outra; atacam o existencial, o dinâmico, o espiritual, com dados retirados do fisiológico, biológico, neurológico e assim por diante. Numa operação reducionista, circunscrevem campos de estudo ao que pode ser observado e quantificado, transformando o seu recorte em visão de mundo. Visão

dogmática que denuncia uma falácia lógica nas bases de seus argumentos, negando a dimensão espiritual da existência humana e apontando, desta maneira, para uma imagem deformada do ser humano, uma abstração mutiladora pelas generalizações dos resultados de um método (Fig. 49).

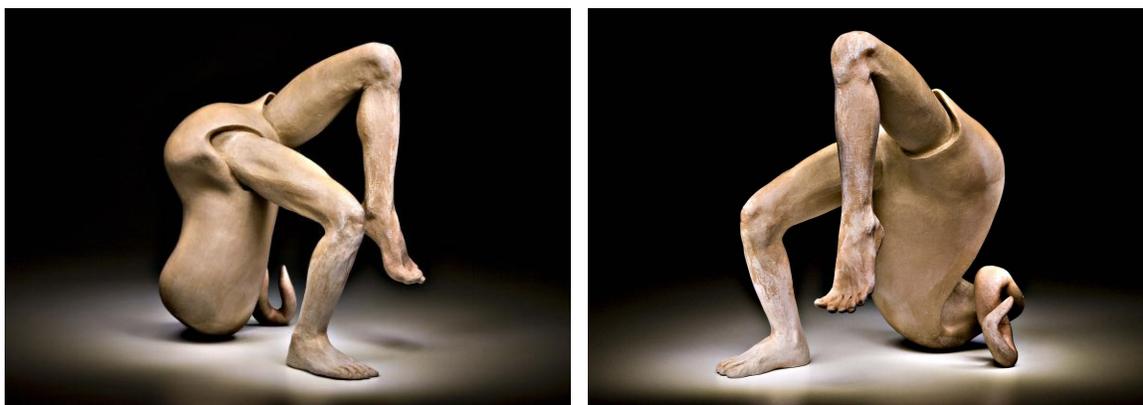


Figura 49 – Peça no. 10. Queima a 1000 °C.

“O fato é que, com todos os esforços modernos de erradicar a religião, primeiramente tida como intolerante, depois como ignorante, em seguida como repressora, indutora de estados neuróticos, e enfim alienante [responsável por todos os males dos tempos modernos], para citar apenas alguns lugares comuns, ela sobreviveu” (Maciel, 2004).

Para nossa sorte, existem pessoas que se dispõem a examinar atentamente não somente os fatos objetivos da realidade, como também aspectos da natureza humana, nem sempre fáceis de definir. Apesar das dificuldades próprias da tarefa, reconhecem com honestidade as limitações do conhecimento humano, sua natureza interna propensa ao erro, procurando dessa maneira serem cautelosos em suas afirmações, e fundamentalmente não cindir campos do conhecimento. Francis Collins e John Polkinghorne são dois desses homens.

Polkinghorne é um físico teórico inglês, ex-professor da Universidade de Cambridge, tendo deixado sua cátedra na universidade para se tornar um teólogo anglicano. Foi presidente do Queens’ College, em Cambridge de 1988 até 1996. É

autor de cinco livros sobre física e 26 sobre as inter-relações entre ciência e fé. Algumas de suas publicações incluem *The Quantum World* (1989), *Quantum Physics and Theology: An Unexpected Kinship* (2005) e *Exploring Reality: The Intertwining of Science and Religion* (2007).

Polkinghorne, sem a mesma divulgação e notoriedade de Dawkins, discute questões relevantes dentro dessa temática, mas fora da instrução cética e notória do momento, afirmando que há uma inter-relação entre ciência e teologia (Polkinghorne, 2005). Segundo este autor, estes dois campos do conhecimento não se excluem; pelo contrário, completam-se na tarefa de conhecer a natureza da realidade. Propondo diferentes perguntas aos diferentes desafios do conhecimento, ciência e religião participam da busca pelo conhecimento, desvendando a exuberante e multifacetada natureza da vida do homem e do universo.

A palavra religião, não será usada aqui com o sentido pejorativo do termo, mas com aquele do latim, *religio*, que tem o sentido de “ligar novamente” ou simplesmente “religar”. “Como?” é a indagação com a qual a ciência se ocupa. Por quais processos as coisas acontecem? Na religião, entretanto, a pergunta que se faz é “Por quê?”. Há um propósito e significado por trás do que acontece? Precisamos dos *insights* dessas duas áreas do conhecimento para compor uma visão mais coerente da riqueza da realidade na qual estamos imersos. Em *Questions of Truth*, Polkinghorne (2009) argumenta que: “Nós temos muitas razões para afirmar que a ciência é capaz de responder suas próprias perguntas sem ter que recorrer à religião. Da mesma maneira, os questionamentos que são próprios ou propostos pela religião não podem ser respondidos pela ciência. ‘Como’ e ‘Porque’, mecanismo e significado, são inquirições distintas. Embora isso não signifique que as respostas estejam completamente desconectadas”.

Estar convicto do processo evolucionário no desenvolvimento da vida no planeta não implica em ateísmo. A complexa organização da matéria inanimada alcançou um estágio que produziu sistemas que poderiam manter e reproduzir a si mesmos. Esta ideia não invalida nem tão pouco se opõe ao texto de Gênesis. “Darwin sofreu por defender este ponto, assim como muitos dos grandes cientistas que

desenvolveram a moderna compreensão da evolução, tais como Mendel, Fischer, e Dobzhansky, que eram cristãos, assim como aqueles que lideram o evolucionismo contemporâneo, tais como Simon Conway Morris e Martin Nowak. A ideia de que a religiosidade estabelece oposição a Darwin é uma completa invenção” (Polkinghorne, 2009). Este autor sustenta que o livro de Gênesis, especialmente o primeiro e o segundo capítulos, não tem a pretensão de ser um relato científico, preciso e detalhado do que aconteceu no início de tudo, mas sim um relato teológico, que revela aspectos fundamentais sobre a natureza do ser humano, a natureza de Deus e seu propósito na criação. O termo “científico”, como hoje é conhecido, é um conceito novo. É preciso, portanto, cautela para não impor esta moderna categoria ao texto antigo, e nem dele fazer uma interpretação simplista.

Analisando o entendimento bíblico sobre a criação, prioritariamente, não preocupado em descrever como as coisas começaram, mas, porque elas existem, é que fazemos a seguinte consideração. Se aceitarmos que os seres humanos têm uma existência moral e espiritual consciente, dentro de uma perspectiva evolucionista, houve um tempo no passado quando isto não era assim. Então, deve ter havido um tempo, quando pela primeira vez estas propriedades emergiram na humanidade (*Homo divinus* - Alexander, 2008). E ainda, um outro tempo, quando uma dramática ambivalência, tomou lugar, limitando sensivelmente a capacidade humana de usufruir toda plenitude e beleza da vida (Fig. 50).



Figura 50 – Peça no. 18. Queima a 1000 °C. Coloração escura obtida pela fumaça de serragem.

A busca pelo bem, pelo bom e pelo melhor parece frequentemente a direção para onde o ser humano apaixonadamente se inclina. Porém, mais cedo ou mais tarde, descobre que a trajetória escolhida não lhe conduziu a todo o lucro e proveito esperado. Seguindo, como que de olhos vendados, às apalpadelas, descobre que o caminho tem pista dupla, cuja faixa de alta velocidade, a gerência enérgica do poder, atua mais como um perigoso instrumento de morte. A faixa lenta, por sua vez, nem sempre inspira atenção por parecer uma sugestão fraca, instruindo cautela e exame. “Há caminhos que ao homem parecem bons, mais ao final são caminhos de morte” (Provérbios de Salomão 14:12).

Uma investigação honesta, ainda que superficial das motivações da vontade camuflada nos recônditos escuros da alma, possivelmente exibirá um panorama pouco otimista. Esta visão impelirá o indivíduo a fazer uma escolha dentre duas alternativas possíveis: retroceder à superfície, ao caldo indiferenciável da alienação, ou mergulhar nas águas profundas e desconhecidas da Causa Primeira.

A escolha preferencial, mais segura e desejada é vista no painel direito do *Jardim* de Bosch e em minhas esculturas (Fig. 51), opção amplamente notória de um caminho solidamente pavimentado, que garante a “liberdade” do indivíduo nas instâncias da vida.



Figura 51 – Peça no. 17. Queima a 1000 °C.

“A distinção entre liberdades ‘subjéitiva’ e ‘objéitiva’ abriu uma genuína caixa de Pandora de questões embaraçosas como fenômeno versus essência – de questões

filosóficas variadas, mas no todo considerável, e de importância política potencialmente enorme. Uma dessas questões é a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas possam estar satisfeitas com o que lhes cabe, mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser 'objetivamente' satisfatório; que vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar; e assim percam a chance de ser genuinamente livres" (Bauman, 2001).

A segunda alternativa mencionada só será de fato considerada após o indivíduo estar persuadido, objetiva e subjetivamente, da falência das soluções para engendrar um homem plenamente livre e significativo.

Retornar à Causa Primeira, ao "princípio de todas as coisas", de onde procedemos e subsistimos é retornar ao descanso. Abrir mão de instituir controle e diretrizes que providenciem sentido fundamental à existência é mover-se na direção do *kenosis* e experimentar o apaziguamento.



Figura 52 – Peça no. 15. Cerâmica e balão de gás (à direita): primeira queima a 1000 °C. Segunda queima a 1250 °C (à esquerda).

Segundo o dicionário do Novo Testamento, o substantivo grego *kenosis* significa literalmente "de mãos vazias". *Kenosis* compõe uma ação básica no sentido de viabilizar a restauração do relacionamento entre Criador e criatura. Relacionamento

planejado desde o começo de tudo e apresentado por Bosch em apenas uma tomada no painel esquerdo do *Jardim das Delícias*.

A experiência do *kenosis* não tem como alvo contemplar o vazio, como se o vazio fosse um fim em si mesmo (Fig. 52, esquerda). Esvaziar-se aponta simultaneamente para uma ação oposta: permitir um preenchimento pelo Único que realmente é (YHWH). “Eis que estou à porta e bato; se alguém ouvir a minha voz, e abrir a porta, entrarei em sua casa, e com ele cearei, e ele comigo” (Apocalipse 3:20).

Nestas condições, a resposta para a pergunta “Quem sou eu?” deverá ser necessariamente redefinida e o sentido de identidade, reconstruído ao longo da experiência do *kenosis* (Fig. 52). Novas formas escultóricas certamente surgiriam, mas pela maneira como as atuais se apresentam hoje, para mim, constituem uma experiência pessoal de *kenosis*.

6. Observações Finais

O desenvolvimento deste projeto de pesquisa ensinou-me o valor dos processos envolvidos neste trabalho, que envolvem uma inter-relação de forças, isto é, o valor da dimensão objetiva associado ao processo do conhecimento artístico. Conhecimento que se apresentou como um movimento de descobertas, surpreendentes e instigantes, como resultado de um contínuo ato de fazer. O objetivo e o subjetivo intimamente ativos, por um processo em que muito se acrescentou à intuição primeira, o projeto original.

Neste processo de trabalho, não me distanciei nem um só momento da pesquisa ativa, de estar em contato com os desafios dos meus próprios e contraditórios conteúdos internos. E assim, de camarote, assisti o desabrochar de uma paixão. Uma paixão que se descortinou, não apenas como um impulso de natureza intelectual ou artístico, mas algo que me envolveu por inteiro. Examinar e experimentar, pensar e modelar, escrever e tocar, mas sobre todos estes aspectos, assisti o despertar de um apaixonado fascínio pela dimensão espiritual. Uma potência de sentidos e significados, ativos em meus membros, precedendo ainda as deliciosas experiências das dimensões do sensível. Ao atravessar um processo de *kenosis* pessoal, percorrendo a trajetória surpreendente do conhecimento do Deus Eterno, a mim revelado na pessoa do seu Filho, encontro a experiência mais central e definitiva da vida. Na verdade, compreendo que esta dimensão espiritual impulsiona as demais dimensões existenciais na direção de uma coerência interna, de equilíbrio e de uma satisfação íntima. Acredito que esta satisfação seja decorrente, sobretudo, de me saber acompanhada da inefável presença do Amor Incondicional em todas as áreas da vida, provendo experiências de descobertas contínuas de quem sou e daquele com o qual “estou ceando”.

Referências

Alexander, Denis - *Creation or Evolution: Do we have to choose?* Michigan, USA, Monarch Books, 2008.

Arendt, Hannah – *A Condição Humana*; tradução de Roberto Raposo e introdução de Celso Lafer, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

Bosing, Walter – *Bosch*; Taschen edição brasileira, London, Thames and Hudson Ltd, 1973.

Bauman, Zigmunt - *Identidade*; Entrevista a Benedetto Vecchio; tradução Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2005.

Bauman, Zigmunt - *Modernidade Líquida*; tradução Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2001.

Collins, Francis S., - *A Linguagem de Deus: um cientista apresenta evidências de que Ele existe*; tradução Giogio Cappelli, São Paulo, Editora Gente, 2007.

Dawkins, Richard – *Deus, Um Delírio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Figueiredo, João – *Os efeitos da repressão sexual na sociedade, segundo Reich*, 2008, acessado na página www.recantodasletras.com.br/e-livros/1315360, em junho de 2011.

Fraenger, Wilhelm - *Hieronymus Bosch*, Basel, Art Stock, 1995.

Gibson, Walter S. - *Hieronymus Bosch*, London, Thames and Hudson Ltd, 1973.

Hauser, Arnold, - *História Social da Literatura e da Arte*, vol. 1, 3ª ed., São Paulo SP, Editora Mestre Jou, 1980.

Hitner, Sandra D. A. C. – *Jheronimus Bosch e “As tentações de Santo Antão”*; Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Campinas SP, Unicamp, 1998.

Keller, Timothy J. - *A Fé na Era do Ceticismo*, Como a razão explica as crenças divinas; tradução Regina Lyra, Rio de Janeiro, Elsevier, 2008.

Lewis, Clive S. - *Os quatro amores*; 2ª ed. Brasileira, São Paulo SP, Editora Mundo Cristão, 1986.

Linfert, Carl - *Hieronymus Bosch*; New York, Harry N. Abrams, 2003.

Maciel, Josemar de Campos - *Psicologia, Religiosidade e Fenomenologia*; organizador Adriano Holanda, Campinas SP, Editora Alínea, 2004.

Marias Franco, Fernando - *Heronimus Bolch*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1986.

Morin, Edgard – *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*. 6ª. Ed. Lisboa: Europa – América, 2000.

Nietzsche, Friedrich – *Genealogia da Moral*, em *Nietzsche*, Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Pessoa, Fernando - *Poemas/Fernando Pessoa*; seleção e introdução de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Polkinghorne, John C. - *Exploring Reality: The Intertwining of Science and Religion*; United States, Yale University Press USA and in Great Britain by SPCK, 2005.

Polkinghorne, John C., and Beale, Nicholas - *Questions of Truth: fifty one responses to questions about God, science, and belief*; first edition, Louisville, Westminster John Knox Press, 2009.

Read, Herbert - *Arte e Alienação*; Rio de Janeiro, Zahar Editores S.A., 1983.

Ryrie, Charles C. - *Teologia Básica, ao alcance de todos*; São Paulo SP, Editora Mundo Cristão, 2004.

Sire, James W. – *O Universo ao Lado, A Vida Examinada, Um catálogo elementar de cosmovisões*; tradução Paulo Zacarias, São Paulo SP, Editora Hagnos, 2004.

Teixeira Leite, José Roberto – *Jheronimus Bosch*, Brasília, DF, MEC – Serviço de Documentação, 1956.

Tobeña, Adolf – *Cérebro e Poder*; tradução de Paulo Augusto Almeida Seemann, São Paulo SP, Editora Senac, 2009.

Zimmermann, Elisabeth B. - *4 - Estrutura da Psique e teoria da Individuação, Desenvolvimen.to da Personalidade através da Integração de processos interiores*; Dissertação de Mestrado em Saúde Mental, Campinas SP, Unicamp,1992.

Zimmermann, Elisabeth B. - *Dinâmica da Psique e transformação simbólica*. Texto de Estudo. Campinas: Unicamp; 1992.

Apêndice

Neste Apêndice, são apresentadas, em ordem cronológica, algumas peças que não estão incluídas no Cap. 4 juntamente com outras que estão. Trata-se de um registro informal, em que se procurou incluir algumas peças que não fizeram parte da exposição por problemas diversos (quebras, rachaduras, etc.).



Figura A.1



Figura A.2



Figura A.3



Figura A.4



Figura A.5

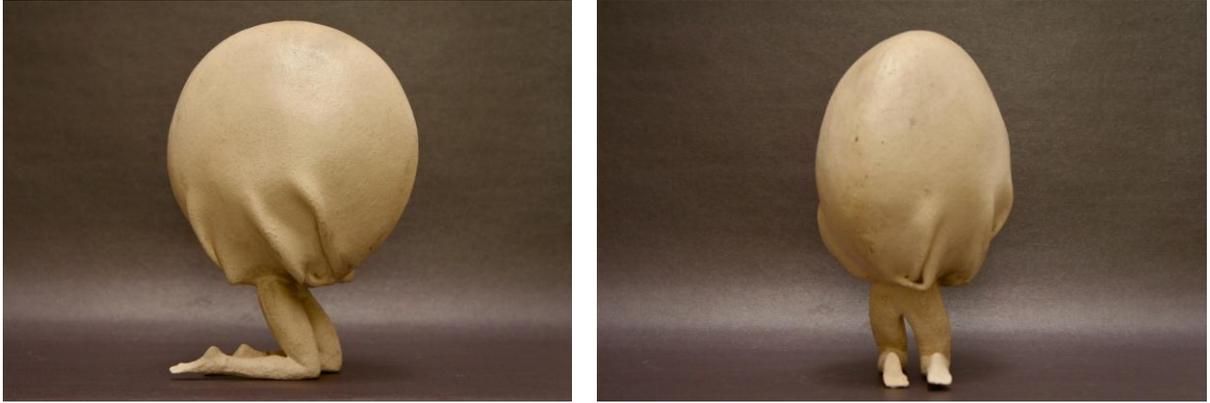


Figura A.6



Figura A.7



Figura A.8

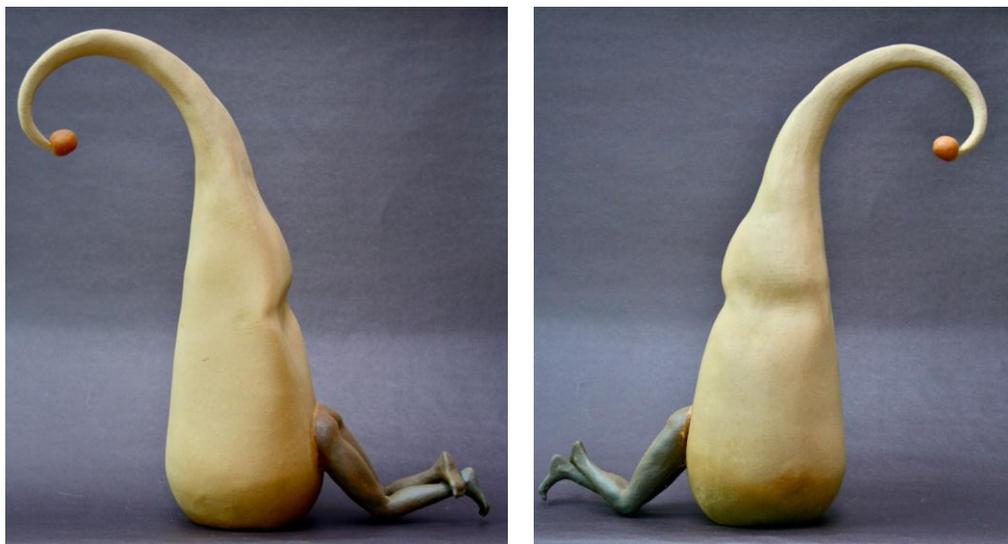


Figura A.9



Figura A.10

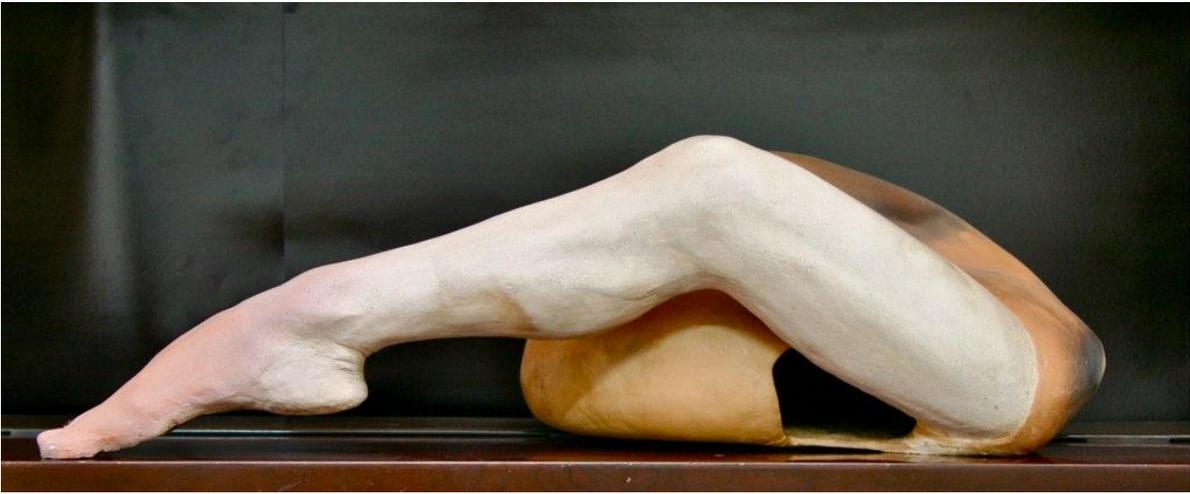


Figura A.11



Figura A.12



Figura A.13



Figura A.14



Figura A.15



Figura A.16



Figura A.17

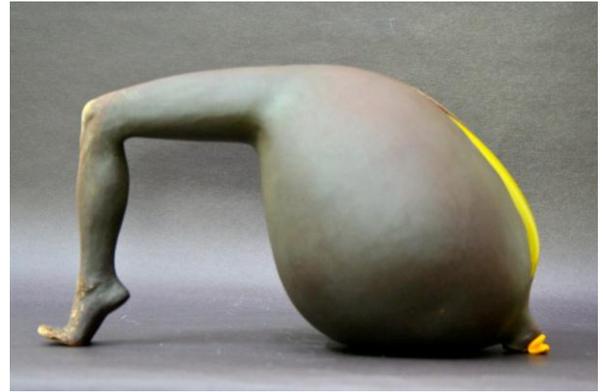


Figura A.18



Figura A.19

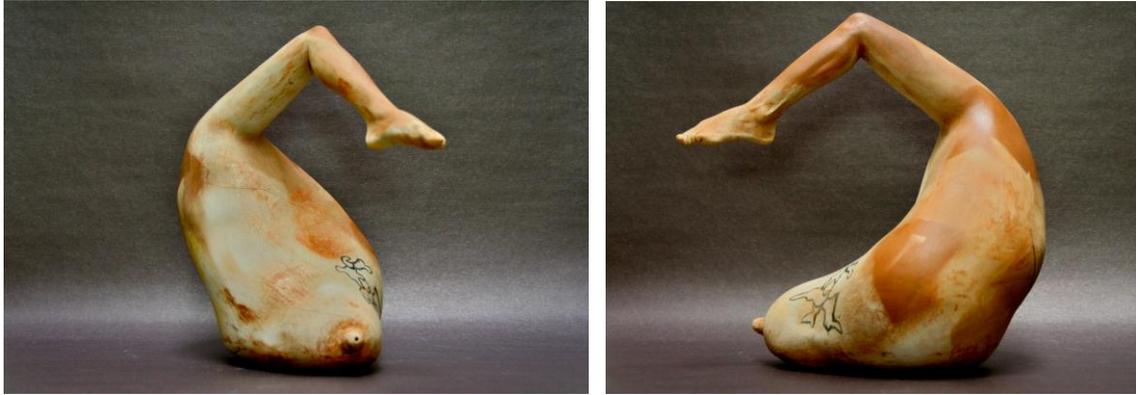


Figura A.20



Figura A.21



Figura A.22