

## SERIA HIERONYMUS BOSCH UM CÁTARO? WAS HIERONYMUS BOSCH A CATHAR?

**Lilian Wurzba**

Mestre em Ciências da Religião PUCSP  
Doutoranda em Ciências da Religião PUCSP  
e-mail: laliwi@uol.com.br

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre a obra de Lynda Harris, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, que aponta os quadros do pintor flamengo como uma expressão codificada de sua fé secreta: o catarismo. Para corroborar sua tese, a autora recorre aos escritos de Santo Agostinho, dos clérigos e inquisidores, fontes fundamentais para o estudo desta seita gnóstica, além dos textos cátaros *Secret Book*, do século XI, e a versão cátara de *Visão de Isaías*, bem como um grupo de salmos maniqueus cópticos do século XIV. Analisa, também, vários quadros do pintor a fim de verificar se os símbolos por ele empregados correspondem às idéias cátaras.

**Palavras-chave:** Bosch, cátaros, maniqueísmo, símbolos.

**Abstract:** The purpose of this article is to ponder Lynda Harris' work, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, wherein the paintings of the Flemish artist are seen as a codified expression of his secret faith: Catharism. In order to corroborate her thesis the author has recourse to Saint Augustine's writings, to the clerics and inquisitors' documents that constitute the fundamental sources for studying this Gnostic sect, as well as the Cathar *Secret Book* from the Eleventh Century, the Catharist *Vision of Isaiah*, and a group of Coptic Manichean Psalms from the Fourteenth Century. She also analyses many of Hieronimus's paintings in order to verify whether the symbols he used actually corresponded to Catharist ideas.

**Keywords:** Bosch, Catharism, Manicheism, symbols.

**H**ieronymus Bosch (1450?-1516), autor do conhecido e polêmico quadro *O Jardim das Delícias*, foi um herege dos Irmãos do Espírito Livre ou um católico ortodoxo? Um erótico obsessivo ou um moralista? Teria ele pintado seus quadros sob efeito de alucinógenos? Desde 1517, um ano após sua morte, até hoje, impressões das mais diversas têm sido apresentadas sobre os trabalhos do pintor flamengo. Por que a obra de Bosch suscita diferentes interpretações?

Lynda Harris, historiadora da arte, aponta em sua obra *The secret heresy of Hieronymus Bosch*<sup>1</sup>, objeto da presente reflexão, que todas as interpretações apresentadas até hoje sobre as obras de Bosch, ainda que compreensíveis, estão baseadas em uma concepção equivocada sobre os reais motivos do pintor: ele “foi acima de tudo um místico, que viu o mundo como escuridão, em comparação com o domínio do espírito” (Harris, 2002, p.23).

Nesta obra, resultado de muitos anos de pesquisa, a autora tem como objetivo traçar as conexões entre os misteriosos símbolos de Bosch com sua fé que, segundo ela, é secreta, herética e mística: o catarismo, uma religião gnóstica, que vê, como todo Sistema Gnóstico, o mundo da matéria – esfera da escuridão e da morte, criado e governado pelo demiurgo – totalmente separado do mundo do espírito – domínio da luz e da vida, mundo do Deus Verdadeiro. Sua tese é de que, embora Bosch parecesse um cristão convencional, sua aparente piedade era superficial, pois mesmo sendo místico, ele não foi seguidor de Jan van Ruysbroek<sup>2</sup> (1293-1381) ou dos Irmãos da Vida em Comum<sup>3</sup>, como sugeriram alguns *scholars*, já que estes, ainda que criticassem o clero e fossem dualistas, aliás, bem menos do que Bosch, mantinham a Igreja e o Papado. Além disso, todos os esforços para encaixar o dualismo de Bosch nos padrões da ortodoxia falharam porque muitas de suas “originalidades” ficavam de fora. Mesmo que sejam levados em conta os elementos de dualismo contidos no cristianismo medieval, a maior diferença estava na

---

<sup>1</sup> Publicada em 1985, em primeira edição, e em 2002 pela Floris Books, Edinburgh.

<sup>2</sup> Místico flamengo, Ruysbroek foi um dos mais importantes escritores religiosos do século XIV, nos Países Baixos. Entre aqueles cujo trabalho ele influenciou diretamente estão o religioso holandês reformado Gerhard Groote e o místico alemão Johannes Tauler.

<sup>3</sup> De acordo com Walter Bosing (1991, p. 11), os Irmãos e Irmãs da Vida em Comum, uma comunidade de leigos sem votos fundada na Holanda no final do século XIV, tinham como objetivo praticar uma religião mais simples e pessoal, baseada na *Devotio Moderna*, cujo papel foi importante na renovação religiosa do século XV.

visão de mundo natural: a Igreja não ignorava o pecado e o diabo, mas insistia que a Terra era um lugar sagrado no qual a criação de Deus estava manifesta.

Neste sentido, o trabalho de Bosch só pode ser explicado, segundo Harris, se o compreendermos como um verdadeiro dualista que acreditava que Deus e a natureza são completamente separados. Como os dualistas genuínos, para Bosch, Jesus e o espírito humano são estranhos ao mundo físico, pois pertencem ao mundo de luz do Pai, localizado bem longe das influências malignas do universo visível. Como Bosch não podia expressar essas visões de forma aberta – pois seria perseguido pela Inquisição – utilizava símbolos ambíguos e um contínuo contraste entre o bem e o mal, espírito e matéria. O mundo físico mostrado por Bosch é literalmente escuridão, embora frequentemente o desenho como sedutoramente claro e bonito, entretanto basicamente doente. Todavia, Bosch não era anti-cristão, mas anti-Igreja, afirma Harris, já que o pintor toma traços tradicionais, porém torna seus significados exatamente o oposto. Sua atitude positiva com Jesus e negativa com a Igreja estabelecida mostra que sua religião era alguma cristã, mas não romana. Muitos pesquisadores, a partir do século XVII, vêem-no dessa forma. Assim, conclui a autora, ele só podia ser um cátaro já que a única heresia medieval dualista era a cátara.

Mas como é possível que Bosch tenha sido um cátaro se esta heresia supostamente teria sido extinta em sua época? Para Lynda Harris, ele não poderia ter desenterrado esta religião para usar suas doutrinas, mitos, metáforas e idéias em seus trabalhos; ele teria que ter participado dela com outros crentes. E há evidências que isso seja possível, pois o catarismo permaneceu ativo, mesmo que clandestinamente, em Veneza, norte da Itália e Alemanha até o século XVI, período em que viveu Bosch.

Para demonstrar sua tese, Harris percorre a história do catarismo tendo como fontes os escritos de Santo Agostinho, dos clérigos e inquisidores, fontes estas fundamentais para o conhecimento dessa seita gnóstica que nelas aparece como religião maniqueísta. Ainda que a Igreja tenha subjogado o maniqueísmo no século VI, no Ocidente europeu, ele permaneceu no mundo não cristão, caminhou em direção ao Leste pela rota da seda, floresceu na Ásia Central durante o século IX e esteve ativo na China do século VII ao XIV. Também se manteve forte no Oriente Médio e influenciou uma seita armênia no século VII – os paulicãs – que, por sua vez, exerceu um importante papel no desenvolvimento do catarismo, tendo chegado na Turquia e nos Bálcãs durante o século VIII.

As idéias maniqueístas podem também ter sido incorporadas por outra forma de gnosticismo cristão do século IV: o messalianismo que, tendo iniciado no começo do século IV na Mesopotâmia, logo caminhou para a Síria, onde entrou em contato com o maniqueísmo. O messalianismo se espalhou pela Armênia, Capadócia e costa da Turquia e foi a segunda maior influência sobre o desenvolvimento do catarismo. No século VIII vivia ao lado dos paulicans, nos Bálcãs. Na metade do século IX a mistura entre os paulicans e os messalians dá origem ao bogomilismo que teve vários nomes, um dos quais catarismo. Para muitos *scholars*, o catarismo foi uma versão moderna cristianizada do maniqueísmo. Alcançou a Bulgária, o resto da Macedônia, Constantinopla e a Trácia, permaneceu ativo nessas regiões até a chegada dos turcos no século XIV.

O movimento se espalhou pela Europa ocidental rapidamente e, por isso, foi perseguido ferozmente pela ortodoxia grega e pela Igreja de Roma<sup>4</sup>. Alguns refugiados desta perseguição se uniram aos cátaros da Bósnia entre os séculos XII e XIV, tornando-se a religião líder de lá. “Os cátaros da Bósnia, que eram dualistas brandos, ficaram conhecidos como patarenes ou membros da Igreja da Bósnia” (Harris, 2002, p.31). Interessante notar que patarenes é o mesmo nome que tinha sido dado aos cátaros da Lombardia e Tiemont. Vários documentos da Inquisição do final do século XIV apontam viagens de pessoas da Bósnia para Chieri cujo objetivo era ensinar e aprender sobre a religião cátara. Além disso, existem as cartas trocadas entre os Papas e seus enviados à Bósnia. Mesmo depois da invasão turca, em 1460, muitos patarenes permaneceram na Bósnia e é provável que tenham se convertido ao islamismo somente no século XVI. Alguns, porém, tiveram proteção da República Veneziana e obtiveram permissão para se assentar em seus territórios. Isso aconteceu acerca dos anos de 1460. A autora aponta que mais e mais evidências<sup>5</sup> da heresia na Veneza renascentista e no norte da Itália estão continuamente

---

<sup>4</sup> A Inquisição, instituição da Igreja Católica Romana, com seu início marcado por duas bulas editadas pelo Papa Gregório IX em 20 de abril de 1233, acossou toda forma de heresia e bruxaria, ora eliminando, ora tentando a conversão para a ortodoxia cristã.

<sup>5</sup> Muitas dessas evidências foram trazidas à luz por Domenico Scandella, um herético originário de uma pequena cidade (Montereale) do norte de Veneza, que foi julgado, condenado, liberto e novamente julgado e condenado, sendo queimado na fogueira em 1599, aos 67 anos, por ter se mantido herético e discursado em público suas crenças. Ginzburg (1987), que analisou os escritos de Scandella nos anos 1970, concluiu que suas crenças eram uma mistura de algumas doutrinas, às vezes muito antigas, enquanto Andréa del Col (1996) as aponta como claramente cátaras, ainda que com algumas modificações que podem ter sido introduzidas durante os séculos XV e XVI pela incorporação de outras heresias como o Anabatismo.

sendo desenterradas por *scholars* como, por exemplo, Carlo Ginzburg, Andréa de Col, John Matin e Nicholas Davidson, o que mostra que o aparente cristianismo da superfície de fato cobria uma variedade de crenças religiosas.

Nesse sentido, a própria família de Bosch poderia ser cátara: Mosmans acredita que a família Van Aken chegou em 's-Hertogenbosch por volta de 1250, baseando-se em documentos da cidade. Seria apenas coincidência o fato de terem chegado lá exatamente no período em que Conrad de Marburg se esforçava para eliminar os cátaros da Alemanha? Aachew é uma cidade próxima à Colônia, Bonn e Trier. Harris não acredita ser uma mera coincidência.

Ainda para corroborar o ponto de vista de que Bosch teria sido um cátaro, a autora apresenta evidências circunstanciais – pois não há documentos para uma prova conclusiva – sobre sua possível estada em Veneza, ou em Brescia, cidade pertencente aos domínios de Veneza que foi um dos centros mais importantes do catarismo no norte da Itália em fins do século XIII e início do século XIV. Estas evidências estariam nos próprios trabalhos do pintor, pois as imagens dos seus trabalhos que lá estão têm muito em comum com as visões místicas da versão cátara *Visão de Isaías*. Um exemplo disso é o *Altar de Santa Júlia*, hoje no palácio de Veneza, que provavelmente foi encomendado por uma igreja de Brescia, um dos poucos centros de culto a esta santa. Além disso, parece haver influência de Bosch nos trabalhos de pintores como Giulio Campagnola (1482-1515), Marcoantonio Raimondi (1480-1534), Giorgione (1477-1510), bem como uma influência mútua entre Bosch, Giorgione e Leonardo da Vinci.<sup>6</sup>

A iconografia de Bosch, para Harris, corresponde às idéias dos cátaros brandos, um dos grupos dos cátaros que, no início de seu desenvolvimento, dividiam-se em: dualistas absolutos e dualistas brandos; os bogomilos da Bulgária e os patarenes da Bósnia. Enquanto os primeiros se aproximavam mais de Mani em sua aceitação da idéia presente no zoroastrismo de que o governo da escuridão do universo visível sempre existiu, como os paulicans,

---

<sup>6</sup> Bernard Aikema (2001) aponta duas principais razões para se acreditar que de fato Bosch teria estado na Itália. A primeira é o manuscrito de aproximadamente 140 páginas do veneziano Marcantonio Michiel – *Notizia d'opere del disegno* – extraordinário documento no qual estão descritos as principais coleções de arte e alguns dos maiores trabalhos públicos de arte do nordeste da Itália, visitado pelo autor no início do século XVI. Neste manuscrito aparece a coleção do cardeal veneziano Domenico Grimani (1461-1523), que foi vista por Michiel em 1521, na qual havia três trabalhos de Bosch. A outra razão é que há no Palácio Ducal de Veneza três trípticos de Bosch: *Mártir Crucificada* (Santa Júlia ou Liberata), *Eremita* e quatro painéis usualmente chamados de *Visões do Além*.

os dualistas brandos estavam mais perto dos zervirates, contemporâneos do zoroastrismo na Mesopotâmia de Mani. Estes acreditavam numa forma mais antiga de dualismo: duas deidades da escuridão e da luz como filhas de uma única divindade. Suas doutrinas provavelmente vieram dos messalianos.

Sobre as crenças dos cátaros brandos, pode-se encontrar nos escritos da Inquisição e em alguns textos cátaros que sobreviveram, sendo o mais importante o *Secret Book* do século XI. De acordo com Harris, há doze comentários interessantes na cópia de Viena em que é feito um paralelo com o Novo Testamento, para ajudar a entender os mistérios desnorteantes dos trabalhos de Bosch. Outro texto é *Visão de Isaías*, provavelmente escrito no Monastério São Joaquim Osogovo, de acordo com Jordan Ivanov (1976). E, também, na literatura maniqueísta, especialmente um grupo de salmos maniqueus cópticos do século XIV que chegaram ao mercado do Cairo em 1930. Os salmos provavelmente foram escritos na Spiria por volta do ano 340 e levados logo depois por missionários maniqueus. Embora Bosch não os tenha visto, as conexões com suas imagens podem ser explicadas pela tradição maniqueísta cristianizada ou messaliana que ajudou a formar o catarismo.

Depois de fazer esse percurso sobre a história do desenvolvimento do catarismo, Lynda Harris analisa vários quadros do pintor com o objetivo de verificar se os símbolos por ele empregados são aqueles presentes nesta religião gnóstica, o que corroboraria sua tese de que Bosch teria sido um cátaro. A seguir, apontaremos, de forma condensada, os principais aspectos analisados pela autora.

### **Crítica à religião estabelecida**

Harris observa que o tríptico Adoração dos Magos, do Prado e de Philadelphia, é um dos quadros no qual aparece mais claramente o quanto Bosch era crítico com relação ao cristianismo estabelecido, à hierarquia da Igreja, bem como ao culto da Virgem e, por isso, só aparentemente poderia ser um membro da Confraria de Nossa Senhora.

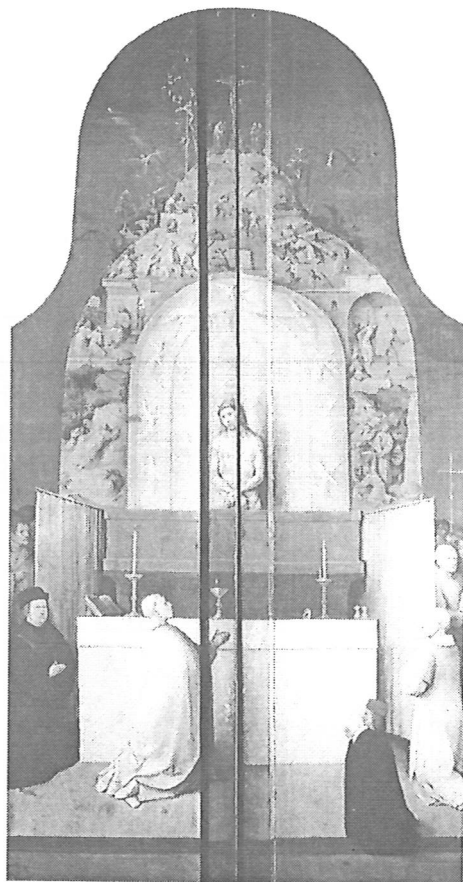


Fig. 1 *Missa de São Gregório*  
Asas externas do tríptico *Adoração dos Magos*, do Prado

Nas asas externas do tríptico do Prado – *Missa de São Gregório* – a representação da Missa caminha em um sentido diferente daquele do normal para a época. Ao invés de Cristo se dirigindo ao Papa Gregório I, Bosch mostra Jesus inerte e confinado como um Homem de Dores acima do altar. A cena da paixão mostra Jesus como um Salvador sofredor, circundado e até às vezes engolido pelas forças da escuridão. Embora essa figura não seja uma maneira usual de representar a Missa de São Gregório, seria até aceita não fossem as cenas do tríptico aberto: no painel central, a Virgem e a criança não são figuras vivas, mas estátuas de culto, o que mostra a falsidade da adoração; a roupa dos reis está decorada com figuras do mal, o que demonstra serem eles pecadores e “doentes” (insanos); o presente é uma escultura que representa o sacrifício de Isaac que, para alguns *scholars*, Bosch teria associado à celebração da missa, como

fizeram outros artistas da época, já que na Idade Média o sacrifício de Isaac era visto como uma prefiguração no Antigo Testamento do sacrifício de Cristo. Porém, na versão de Bosch, não se percebe a reverência dos outros artistas, pois ele coloca, sob a escultura, répteis para apoiá-la, o que implica associá-la à escuridão e aos demônios.

No painel central do tríptico aberto, há figuras estranhas na porta do estábulo com um olhar fixo e, em particular, um homem semi-desnudo que usa um chapéu cuja base é uma coroa de espinhos e tem uma chaga purgando e sangrando na parte superior da perna direita, coberta por uma peça que parece um relicário. A ferida na perna ou nos pés simbolizava o pecado para os heréticos, como comentou o frei dominicano Moneta de Cremona na metade do século XIII. Mas também, na tradição cristã, como em Dante, a perna ou o pé esquerdo ferido representava o pecado da luxúria, enquanto o direito, o pecado da ignorância.



Fig. 2 *Adoração dos Magos*, do Prado, tríptico aberto.



A falsa estrela colocada no beiral do estábulo também mostra a ilusão e corrupção do mundo. O próprio estábulo é uma representação da “sinagoga de Satã”, uma alusão à Igreja de Roma. As figuras que aparecem nas asas esquerda e direita também remetem a uma crítica ao Papa, por exemplo. Por essa análise mais detalhada, a autora diz que Bosch não poderia ser considerado um piedoso membro da Igreja, mas um herético.

No quadro de Philadelphia, o pintor expressa, segundo Harris, o seu ponto de vista sobre o tema da encarnação: o olhar da criança na cena da Natividade não fixa o Mago ajoelhado, como seria a cena tradicional, mas olha o céu por sobre a cabeça dos reis; os presentes que os reis trazem estão associados com a Missa na qual o corpo de Cristo é simbolicamente comido. Aqui os sentimentos de Bosch com relação aos rituais e doutrinas católicas não são expressos abertamente, mas de formas sutis e ambíguas, afirma Harris. Por exemplo, a árvore seca no canto esquerdo numa pintura religiosa tradicional poderia significar o futuro sacrifício de Cristo enquanto na pintura de Bosch estaria mais próximo do ponto de vista cátaro: seria a morte do espírito que estaria implicada na noção tradicional da encarnação de Cristo. Em pinturas da maturidade, Bosch utiliza árvores secas como símbolo de Satã e seu mundo maligno. A cor da cena também pode indicar uma referência oblíqua à encarnação: cor-de-rosa parece indicar o mundo material em vários trabalhos de Bosch. Há uma separação entre os dois pastores e os magos, a mãe e a criança, bem como estas figuras estão totalmente apartadas da figura de esperança – a estrela. Para a autora, isso porque “eles não têm uma verdadeira compreensão da natureza real do Salvador” (Harris, 2002, p.88), ou seja, seu culto da encarnação de Cristo está mal orientado.

Todavia, no quadro de Philadelphia os símbolos são mais sutis, diferentes dos trabalhos posteriores nos quais Bosch expressa mais abertamente as ambigüidades – visão dualística da Madona, que reflete as idéias dos cátaros que contrastam a sua própria imagem da Virgem Maria (a mãe do Salvador somente na aparência) com a Madona da Igreja Romana. Esta, por ter dado à luz uma criança física, era vista como impura e profana. Scandella (*apud* Ginzburg, 1987), no século XVI, faz o mesmo contraste chegando a descrevê-la como prostituta.

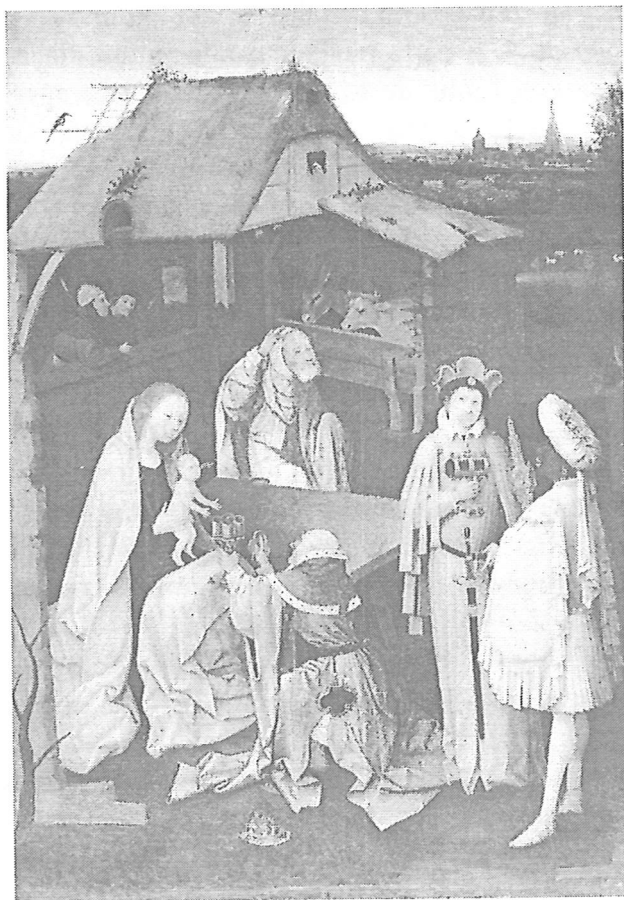


Fig. 3 *Adoração dos Magos*, de Philadelphia, painel central

Outra imagem freqüente nos trabalhos de Bosch é aquela que representa a humanidade comum, perdida no mundo de Satã e pela religião deste desviada, que aqui aparece na figura de José, figura esta que identifica os dois lados da natureza humana: aquele que coopera com a religião de Satã e o outro que, embora infeliz, se dá conta do seu desamparo ou impotência frente à armadilha desse mundo no qual está preso.

Igualmente, não seria esperado de um membro da Confraria de Nossa Senhora a imagem do cisne que Bosch emprega como símbolo da depravação, pois a Confraria, também conhecida como Irmandade do Cisne, autodenominava-se assim porque associava a imagem de pureza e graça do cisne à Madona. A figura do cisne aparece em outra pintura de Bosch – *As bodas de*

*Canaã* – na qual ele é um dos pratos servidos aos foliões corruptos, junto com a cabeça de porco (os heréticos medievais identificavam o porco ao Papa). Na cabeça do porco bem como no peito do cisne está a lua crescente, emprego também incomum, ainda que freqüente nos trabalhos de Bosch. De acordo com Bax (1979), nos séculos XV e XVI a lua crescente ficou identificada aos turcos, pois, na medida em que representavam uma ameaça ao cristianismo ocidental, a reação foi associá-los como “servos de Lúcifer”. Assim, no mundo de Bosch, a lua crescente poderia estar representando o cristianismo estabelecido, o paganismo ou o islamismo, ou seja, o Papa e a Confraria seriam, então, demoníacos.

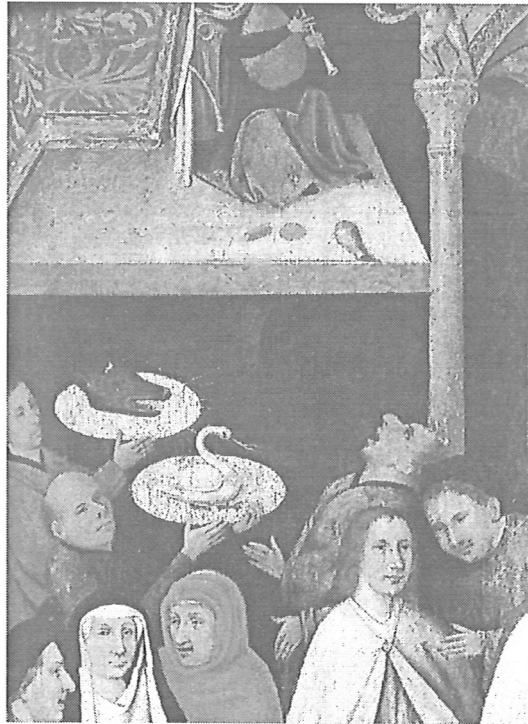


Fig. 4 Detalhe de *As bodas de Canaã*, de Rotterdam

A partir dessa discussão, Harris (2002, p.92) conclui que

Bosch era muito mais um místico. Mas, como muitos dos seus símbolos mostram, ele poderia também expressar sua raiva e infelicidade. Ele parece ter combinado os dois pólos de luz e escuridão dentro de si mesmo, e poderia até ser chamado de uma personificação viva do dualismo de sua própria religião.

### O conflito entre o bem e o mal

Um dos símbolos presente em quase todos os trabalhos de Bosch é a coruja que, na Idade Média, ou representava o diabo ou era uma imagem dos judeus que se acreditava como aqueles que valorizavam mais a escuridão do que a luz. Harris elenca alguns trabalhos onde esta ave aparece: *O campo tem olhos, a floresta tem orelhas* (Berlim), *Adoração dos Magos* (Prado), *As Bodas de Canaã* (Rotterdam), *Nau dos loucos* (Louvre), *O Prestidigitador* (St. Germain-in-Laye), *Carro de feno*, *O filho pródigo* (Rotterdam), *Ecce homo* (Frankfurt), para concluir que “a coruja, parece, nunca está ausente onde seres humanos estão sucumbindo às tentações do mundo e suas normas malignas” (Harris, 2002, p.100).



Fig. 5 Detalhe de *O campo tem olhos, a floresta tem orelhas*, de Berlim

Para Michel de Certeau (1982, p. 77), em sua análise do *Jardim das Delícias*, as corujas são representações tipicamente bosquianas da melancolia, pois “parecem figurar na manifestação carnavalesca a estrutura que a orga-

niza. [...] [E] é esta estrutura mesma que articula sobre o buraco de onde vem um *outro olhar* o teatro múltiplo das formas de prazer ou de sofrimento”.

O conflito entre o bem e o mal pode ser visto nas pinturas de Bosch na tensão entre luz e treva, ou entre Jesus e Satã, ou ainda entre o mundo material e o mundo espiritual.

Uma das poucas vezes em que o pintor flamengo representa Iaweh ou Satã<sup>7</sup> em forma humana – isso não ocorre frequentemente – é na cena de criação do mundo na parte externa do tríptico *O Jardim das Delícias*. Esse criador está mais próximo da definição dos cátaros do que das doutrinas da Igreja, pois

[...] de acordo com *Secret Book*, dos cátaros, a deidade que formou o mundo de matéria é de fato o filho mais velho do Deus da Luz, que uma vez tomou a alta posição no domínio de seu Pai. Ele caiu do mundo espiritual por causa de sua revolta e inveja de seu Pai. Depois de sua queda, Satã tentou imitar o verdadeiro Deus tomando o trono acima das nuvens como seu, e comandando seus anjos para a reorganização da terra e do céu (já criado por Deus, o Pai) em sua presente forma. Sua terra, como aquela desenhada por Bosch, era maligna desde o tempo de sua primeira criação (Harris, 2002, p.102).

Segundo os registros da Inquisição e o livro *Secret Book* dos cátaros, Satã persuadiu um grande número de anjos para se unirem a ele e, quando caíram, tornaram-se ou demônios ou almas humanas, dependendo do seu grau de pecaminosidade ou de rebeldia. Esta queda ocorre no Jardim do Éden representado por Bosch na asa esquerda do tríptico *Carro de Feno*, de Madrid, bem como no *Jardim das Delícias*. O Éden, em *Secret Book*, é referido como o jardim de Satã, feito por este com o objetivo de atrair as almas para a encarnação, que se deu, segundo o livro dos cátaros, a partir da criação de dois corpos de barro – Adão e Eva – pelo criador que ordenou então que dois anjos penetrassem nesses corpos mortais.

---

<sup>7</sup> Todos os cátaros, sejam absolutos ou brandos, acreditavam que Satã e Iaweh, o deus criador, eram uma entidade única, uma entidade maligna onipresente em seu reino – o mundo material.



Fig. 6 *Jardim das Delicias*, do Prado, tríptico aberto

A fonte da vida com seus quatro ramos – rios do mundo – em frente à qual Eva foi criada (em Bosch), aparece descrita no Gênesis, e é uma figura freqüente nos desenhos cristãos medievais tendo um significado teológico como aponta Brand Philip (*apud* Harris, 2002, p.104) ao comentar Jan van Eyck: “A água da fonte significa a redenção do ser humano”. Mas, diz Harris, a fonte em Bosch é muito diferente. Para ele é fonte de morte, não de vida, porque se trata de uma vida física, portanto de morte para o espírito.

Da mesma forma, os sentidos representam uma armadilha e quando Adão e Eva comem dos “frutos da iniquidade”, como chamam os cátaros em *Secret Book*, eles experenciam pela primeira vez os prazeres físicos. Embora os *scholars* interpretem os frutos, sementes e as ostras como símbolos da sexualidade – Harris diz que em algum nível está correto –, esses símbolos ou objetos têm um outro significado se olhados do ponto de vista dos cátaros e maniqueus. Na tradição maniqueísta, por exemplo, a ostra era um símbolo do corpo físico e a pérola, dentro dela, a semente de luz da alma, ou um fragmento original dos anjos caídos. No livro maniqueu *Kephalaia* essa semente da alma é descrita como caída de cima no mar (símbolo maniqueu do abismo da matéria), formando lá uma pérola dentro de uma ostra (Harris, 2002, p. 111). Essa reprodução mais e mais tornaria a alma emaranhada na matéria. A

autora conclui que na asa esquerda do *Jardim das Delicias* de Bosch as pedras preciosas e pérolas seriam então os ingredientes chave para a reprodução humana, bem como aparece no painel central. Neste as “sementes dos anjos” aparecem de diferentes formas: sementes peroladas e morangos ou amoras que são ingeridas pelas almas que podem aparecer como pássaros ou pequenas figuras nuas.

Na asa direita do *Jardim*, Bosch teria desenhado, segundo a autora, o lugar onde as almas permaneceriam para sempre depois do Juízo Final.

A natureza real do mundo pós Juízo Final de Bosch está resumida no monstro branco obsessivo localizado no centro da asa direita [...] A cavidade em seu corpo sugere ovos quebrados, florestas nuas e ossos branqueados, todos símbolos da aridez e vacuidade do mundo físico. O monstro satânico domina seu reino infernal e olha para trás melancolicamente para as almas que estão dentro de seu corpo. Para essas almas bem como para as outras da cena os prazeres da terra tinham sido transformados agora em tormentos, desempenhados na companhia de outros demônios. (Harris, 2002, p. 116)

Ainda que existam vários fragmentos do *Juízo Final*, todos têm um traço em comum que é significante: não há distinção entre as asas direitas, onde tradicionalmente está desenhado o inferno, e os painéis centrais nos quais tradicionalmente representam o mundo na época do Julgamento e ressurreição da morte. “O inferno de Bosch é o único que não está localizado abaixo da terra. Ao invés disso, ele é uma continuação dela” (Harris, 2002, p.117). A autora aponta que isso corresponde à idéia cátara de que a própria terra é o inferno. Assim, ela sugere que não há ressurreição do corpo físico em Bosch, mas um despertar “psicológico”.

Na literatura cátara e maniqueísta a salvação da alma é realizada por um salvador que pode parecer uma entidade separada, mas é de fato o próprio espírito da alma. Este espírito separa-se da alma quando esta cai no mundo de prazeres do corpo físico (matéria), mas ele se mantém essencialmente incorrupto.

Essa distinção entre alma e espírito, feita pelos cátaros, parece ter origem nos antigos mitos da Deusa Mãe – cujo padrão básico é encontrado, por exemplo, nos mitos de Tamuz e Ishtar, da Mesopotâmia, ou de Isis e Osiris, no Egito, ou ainda de Vênus e Adonis, na Grécia – e foi incorporada ao

Antigo Testamento, no qual a alma era chamada *nefesh* ou *psyque* e o espírito era *ruach* ou *pneuma*. Essa doutrina permaneceu até o segundo Concílio de Constantinopla que condenou Orígenes e a eliminou, pois a idéia de que os seres humanos possuíam espíritos divinos e que poderiam tornar-se divinos se suas almas se reunissem a seus espíritos era inaceitável porque reduziria o raro estado de Cristo e conflitaria também a doutrina da Igreja da salvação através da graça. Porém, essa “doutrina esotérica” nunca foi eliminada completamente, nem dentro da Igreja estabelecida. Ela foi sugerida nos escritos dos místicos cristãos italianos medievais Arnold de Brescia e Joaquim de Fiore, por exemplo, bem como no mundo islâmico pelo filósofo Averrões de Córdoba, além de ter sido aceita por judeus cabalistas que refinaram e elaboraram os conceitos bíblicos originais<sup>8</sup>.

Na tradição gnóstica essa idéia aparece desde o início no belo poema “Hino da Pérola”, que é um dos três hinos que compõem os *Atos de Tomé*; ele descreve a descida do salvador na terra que, para os cátaros, foi personificada por Jesus.

Nos trabalhos de Bosch, principalmente no *Jardim*, Jesus é representado por uma árvore – a árvore da vida, da qual é necessário comer os frutos como primeiro passo para o despertar do espírito de Adão, como aparece num texto maniqueu. Mas, há outra árvore no Éden, uma planta satânica como aponta o *Secret Book*, que também aparece no *Jardim*. A idéia das duas árvores e o conflito entre elas está reproduzida na iconografia de Bosch. Isso nos remete à crença dos cátaros brandos: Satã era o filho mais velho de Deus Pai e Jesus o mais novo. Eles viam esses dois irmãos, luz e treva, como dois aspectos do Pai; eram inimigos implacáveis e faziam da terra seu campo de batalha. No *Jardim* a figura que está colocada entre Adão e Eva pode ser dúvida – Jesus ou Satã, mesmo que isso soe estranho.

Porém, essa dupla imagem é rara nos outros trabalhos de Bosch – Jesus e Satã são representados individualmente ou como duas figuras contrastantes. Geralmente Satã é pequeno, está semi-oculto e alerta enquanto Jesus aparece num plano visível esperando que o ser humano o reconheça e aceite sua oferta de ajuda. Algumas vezes Jesus está fora do mundo, porém em muitos trabalhos

---

<sup>8</sup> Cf. Harris, 2002, p. 120. A autora se baseia, aqui, em informações da *Enciclopédia Judaica*, *Enciclopédia de Religião* e a *New Catholic Encyclopaedia*.



de Bosch ele aparece no centro do reino de Satã. É o que acontece no reverso de *São João em Patmos*, de Berlim: o mundo é um círculo duplo como um olho. O mundo de Satã não está totalmente escuro porque há a luz de Jesus. No círculo externo – íris – a paixão do salvador, no interno há um pelicano que, embora de forma diferente da tradição cristã, representava também o Cristo na tradição cátara.

Na tradição cristã a natureza é o espelho ou o reflexo do plano de Deus. Ao contrário, neste trabalho Bosch parece colocar a metáfora do *Apócrifo de João*, um texto gnóstico que não é maniqueísta, mas seus conceitos podem ter chegado aos messalians e daí aos cátaros e Bosch: o “olho solitário” que flutua num meio luminoso é o primeiro princípio; sua única função é olhar. Contudo, o reflexo que ele vê é o segundo princípio. “Em outras palavras, o universo físico, ou ‘segundo princípio’, é a imagem refletida do olho de Deus” (Harris, 2002, p.128). O reflexo é demoníaco ao invés de sagrado: a província de Satã e seus seguidores.



Fig. 7 Verso de *São João em Patmos*, de Berlim

Outra representação do olho de Deus está no tampo da mesa de Madrid que representa os sete pecados mortais. Há uma discussão sobre a autenticidade desta obra sem, porém, qualquer conclusão. De qualquer forma, para Harris, a parte principal do quadro apresenta figuras que nos remete aos princípios cátaros como, por exemplo, as formas circulares das mesas que podem estar representando a mesa do ritual de batismo cátaro que libertaria a alma presa no mundo da matéria.

É interessante ressaltar aqui as legendas que se localizam em cima e embaixo do círculo central. Na superior se lê: “Porque são gente falha de conselhos e neles não há entendimento. Oxalá eles fossem sábios! Que isto entendessem, e atentassem para o seu fim!” E na inferior: “Esconderei o meu rosto deles, verei qual será o seu fim!” (Dt 32:28-29,20)<sup>9</sup>. A partir dessa observação, Bosing (1991, pp. 25-6) aponta que, provavelmente, o tampo da mesa do Prado servia à meditação, pois Bosch coloca o olho de Deus, que observa a humanidade, como um espelho no qual estão refletidos os sete pecados mortais, expondo ao observador a sua própria alma deformada pelo vício. Porém, ao mesmo tempo, Cristo refletido na pupila parece ser o remédio para essa deformação.

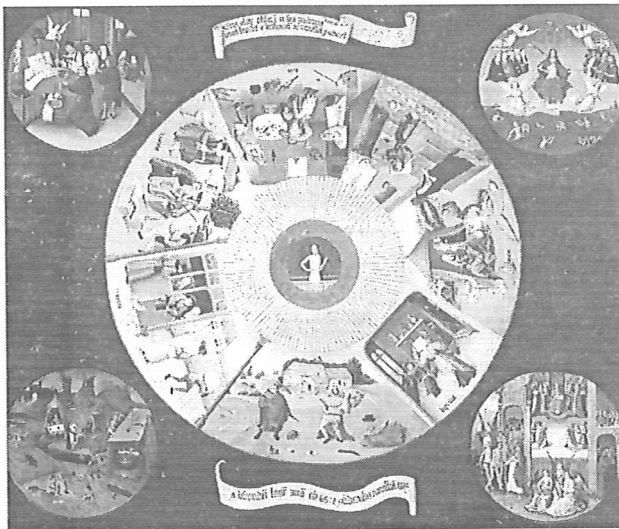


Fig. 8 *Os sete pecados mortais e os Quatro Novísimos do Homem*, Museu do Prado

<sup>9</sup> Na Bíblia Sagrada se lê: “É uma gente sem conselho e sem prudência. Oxalá que eles tivessem sabedoria, e inteligência, e previssem os fins.” E “Então disse: eu esconderei deles a minha face, e considerarei o fim que os espera: porque esta é uma geração perversa, e uns filhos infieis.” (Dt 32:28-29, 20)

Nos trabalhos de Bosch, Jesus está bem no centro do círculo, seja no tampo da mesa de Madrid, seja no reverso de *São João em Patmos*, e sua função é conduzir a alma da terra para o reino do espírito. Por isso, não é surpreendente que, em algumas pinturas de Bosch, Jesus esteja representado literalmente como uma rota de escape, que se estende para cima em direção aos céus. Um exemplo é a tapeçaria do Palácio Real de Madrid que reproduz o tríptico bem conhecido *Carro de Feno*. Embora com variações, as idéias aqui expressas são as mesmas.

A tensão entre luz e treva, Jesus e Satã, ou o Salvador e Satã, está representada também nessa tapeçaria: no alto a cruz fincada na terra e apontada para o céu, e abaixo um grande monstro marinho semi-imerso na água na qual a terra flutua. Essa imagem da terra flutuando na água está no Gênesis, cosmologia que no fim da Idade Média já não era mais tomada literalmente. De acordo com os *scholars*, Bosch fora um homem educado e, portanto, deveria conhecer o conceito da terra como o centro de uma série de esferas planetárias transparentes e concêntricas. Contudo, a imagem da tapeçaria de Bosch está mais próxima da visão bíblica, ainda que diferente, pois a Bíblia não indica que a terra ou a água seja domínio de Satã. A única visão do universo que corresponde completamente à de Bosch na tapeçaria do *Carro de Feno* é a dos cátaros.

Segundo Lynda Harris, também as cenas da paixão de Cristo desenhadas por Bosch têm como fundamento a metáfora maniqueísta depois tomada pelos cátaros: o sofrimento de Jesus é um paradigma para o sofrimento da luz ou do espírito que foi aprisionado por Satã no mundo material hostil e estranho. Isso aparece em *Ecce homo*, de Frankfurt, nas duas versões da *Coroa de espinhos*, de Londres e do Escorial, no *Carregando a cruz*, de Ghent, ou até mesmo na asa direita de *Santo Antônio*, de Lisboa.

Para a autora, os ataques selvagens sobre Jesus em todos os trabalhos de Bosch são eventos cósmicos, mas, ao mesmo tempo, um drama entre a luz e a treva que age no nível humano.

O que vemos, mais provavelmente, em todos esses trabalhos, e mais especificamente no de Ghent, é a expressão da agonia terrível de Bosch quando ele assistiu ao extermínio do catarismo por aquilo que ele teria considerado como as forças da escuridão. Do ponto de vista cátaro, a hierarquia da Igreja, com suas crenças falsas e sua aversão da religião que transmitia a luz e a real mensagem de Cristo, poderia, perseguindo os cátaros, estar atacando o próprio Salvador. (Harris, 2002, p.144)

## Os Perfects

Além da interação dos dois irmãos, Jesus e Satã, com seres humanos comuns ou demônios na forma humana, os cátaros acreditavam que há alguns seres humanos que poderiam se transformar em mais que ordinários e alcançar um estado de consciência no qual não mais seriam perturbados pelas tentações da terra. Poderíamos esperar que essas pessoas fossem os Santos desenhados por Bosch, já que supostamente teriam triunfado sobre as tentações de Satã. Porém, nem todos os Santos alcançam esse sucesso. Bosch os representa com alusões negativas ao Antigo Testamento e à fé cristã estabelecida, pois, de acordo com Harris, ele adota a visão dos cátaros de que todas as religiões estabelecidas foram inventadas por Satã para favorecer seus objetivos.

Santo Antão foi aquele que Bosch mais desenhou, o Santo, segundo a autora, mal orientado, o egípcio fundador do monaquismo. Nas duas asas externas do tríptico de Lisboa, Bosch mostra cenas de torturas e ataques no reino de Satã por vários demônios na forma humana. Na asa esquerda pode ser o próprio Santo Antão atacado por alguém do clero e na asa direita é um cátaro que sofre os ataques da Igreja. Para Harris (2002, p. 148), “o que vemos aqui são dois cátaros que caíram nas garras da Inquisição”.

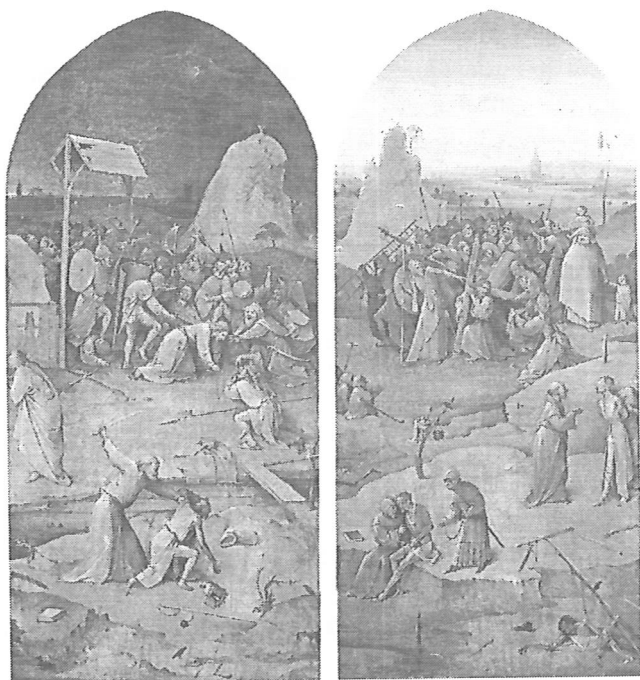


Fig. 9 Asas externas do tríptico *Santo Antão*, de Lisboa

No painel central deste mesmo tríptico, Bosch revela sua hostilidade para com os monges, clérigos e o catolicismo em geral, bem como para com o judaísmo (pilar do lado direito do painel). Depois de analisar vários símbolos, a autora mostra que Santo Antão está no reino de Satã e, na cena de Bosch, a caverna onde se encontra Antão está dilapidada, o que representa seu empobrecimento espiritual.

Ela [a caverna] representa não apenas o mundo de Satã, mas também sua Igreja – a religião com a qual ele mantém as almas aprisionadas. Ela está anexa ao pilar do Antigo Testamento porque, como na iconografia tradicional cristã, representa a nova ordem que brotou da velha. (Harris, 2002, p.151)

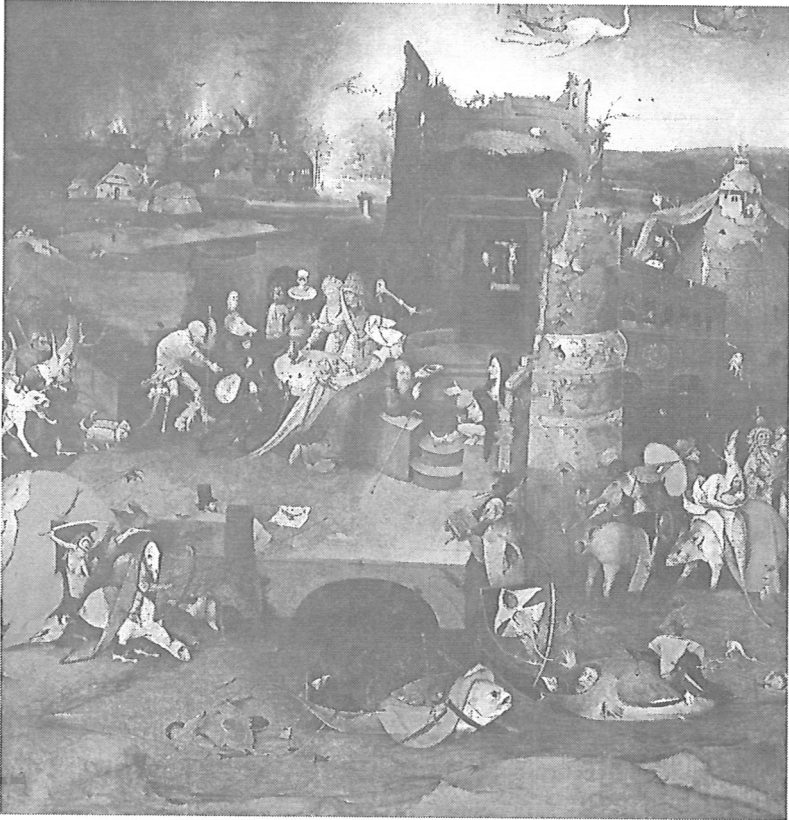


Fig. 10 Painel central do tríptico *Santo Antão*, de Lisboa

No interior desta construção-caverna existem dois Cristos: um morto, crucificado na cruz, e um vivo, cujas mãos estão em posição de prece. Esse segundo Cristo é encontrado no livro gnóstico/maniqueu *Livro de Thomas*. Na parede há um buraco pelo qual entra um fino raio de luz que estaria representando a possibilidade de iluminação. Mas Santo Antão não a vê. Neste tríptico, como nos outros trabalhos de Bosch, principalmente na asa esquerda, há muitos símbolos que representam a fé de Roma como reino de Satã.

Outros Santos que Bosch representa como cativos do reino de Satã são, segundo Harris, São Jerônimo e São João Baptista que, de acordo com os cátaros, era cúmplice de Jeová/Satã, pois introduziu o batismo com água, o que significa iniciação na religião de Satã. O pintor flamengo parece seguir de perto a posição dos cátaros e desenha João Baptista como uma figura enigmática. Contudo, diferentemente de outros pintores de sua época, Bosch incluiu muito poucos Santos em seus desenhos do Juízo Final.

Um Santo que aparece nos trabalhos de Bosch e que, diferente dos outros, parece não estar tocado pelos desejos terrenos é João, o Evangelista, o apóstolo favorito de Cristo. Isso também corresponde à visão dos cátaros com relação a esse Santo em particular, pois eles o viam como o mais sagrado dos apóstolos, humano apenas na aparência, como Jesus; um anjo de Deus realmente, que tinha um corpo que não era de carne humana comum. O desinteresse de João pelos demônios, representantes do mundo material, que Bosch apresenta em sua pintura, é a característica principal de alguém que conseguiu a *gnosis*: alguém que alcançou um nível espiritual no qual tem uma genuína compreensão e aceitação do contraste entre os dois mundos, bem como um conhecimento do Deus da Luz e seu mundo espiritual.

Esse conhecimento é conseguido pelos sacerdotes cátaros: *Perfects* ou *Elects*, homens e mulheres que se tornaram imunes aos desejos terrenos. Essa transformação radical só era possível quando a alma se unia ao espírito, o que poderia acontecer através do ritual de batismo de fogo e do Espírito Santo, ritual que ficou conhecido como *Consolamentum*. Estes *Perfects* aparecem nas pinturas de Bosch como no *Jardim das Delícias* e na *Extração da pedra da loucura*.

Nem todos poderiam ser sacerdotes ou sacerdotisas, apenas aqueles cuja alma era menos corrupta poderiam passar pelo ritual de batismo espiritual. Os

outros – os “ouvintes” – eram aqueles que estavam em constante perigo, ameaçados pelas tentações e desejos terrenos. Estes só poderiam ser batizados no leito de morte. Bosch os representou como peregrinos ou andarilhos.

### O caminho para a salvação

A união da alma e do espírito era frequentemente chamada pelos cátaros e seus predecessores de “casamento espiritual”. Essa idéia foi encontrada tanto nos registros da Inquisição quanto nos salmos cópticos maniqueus, como ainda no *Atos de Thomas*. Na tradição messaliana, o batismo também era chamado “casamento” no qual a alma era a “noiva terrena” e o espírito, o “noivo celeste”.

Lynda Harris propõe olhar para *As bodas de Canaã* de Bosch como um “casamento espiritual” dos cátaros: seus símbolos mostram um contraste entre heresia e corrupção do reino de Satã e a espiritualidade de um genuíno ritual religioso. Por exemplo, a figura ricamente vestida, pequena tal uma criança, de costas para o observador, com um cálice na mão direita e a esquerda em posição de cerimônia, não é possível de ser explicada a partir da teologia cristã tradicional, ao passo que do ponto de vista maniqueísta e cátaro seu significado pode se tornar claro. Segundo essas tradições, quando ocorria a queda dos anjos ou da alma, seus atributos de grinalda ou coroa, manto e trono eram deixados no mundo da Luz e só seriam resgatados quando a alma se unisse ao espírito novamente, e a forma de realizar essa união era através do batismo ou casamento espiritual. Assim, a noiva em Bosch representa o iniciado e aquela figura pequena e jovem, com grinalda, manto e próxima de um trono, sua alma recentemente batizada. Por outro lado, nas descrições medievais da morte e do agonizante, a alma é frequentemente representada por uma criança que está separada do corpo adulto. Quem representa então o espírito no quadro de Bosch? No simbolismo cátaro e maniqueu é Jesus quem representa o espírito e na pintura de Bosch ele está presente, inclusive diante dele há um prato circular dourado – o sol espiritual que também está no tampo da mesa na cerimônia *Consolamentum* ou batismo cátaro.

Outro elemento importante do quadro é a benção que Jesus está dando ao cálice seguro pela pequena figura: transformação da água fria (no sentido de

“morta”) terrena no vinho ardente da vida. Ou seja, Bosch estaria identificando *As bodas de Canaã* bíblica com o batismo espiritual cátaro. Porém, não há registros nem da Inquisição nem na tradição cátara ou maniqueísta que confirme esta idéia. Mas ela estaria insinuada, de acordo com Harris, pelo bispo cátaro brando chamado Nazarius, que viveu no norte da Itália durante o século XIII. Nazarius teria dito que todas as referências bíblicas sobre casamento eram interpretadas pelos cátaros italianos no sentido espiritual. Embora não haja mais nenhum detalhe sobre isso, existe uma ilustração das Bodas de Canaã do século XV em um manuscrito cátaro da Bósnia – *Missal of Duke Hrvoj<sup>10</sup> of Split* – no qual aparece o mesmo simbolismo da versão da cena de Bosch.



Fig. 11 *As bodas de Canaã*

<sup>10</sup> Sobre Duke Hrvoj, um nobre bósnio herético, veja discussão em Fine Jr. (1975).



Os mesmos contrastes, que são vistos em *As Bodas de Canaã*, entre o batismo de fogo e do Espírito Santo dos cátaros e os rituais corruptos da Igreja, embora expressos com diferentes símbolos, são encontrados no painel *Dilúvio* de Rotterdam, que se acredita serem as asas sobreviventes de um tríptico cujo painel central está hoje desaparecido. Não é possível nem imaginável qual seria o tema desse painel central, nem ter certeza de que essas asas tomariam mesmo parte do tríptico. Em uma das asas Bosch representa o mundo escuro, melancólico e infernal de Satã e seus seguidores; na outra, representa a arca de Noé depois do Dilúvio. As pessoas da arca pertencem ao mundo de Satã, o que é indicado pelos trajés como aparece em outras obras de Bosch, e ilustram a interpretação cátara da estória de Noé no Antigo Testamento, como está descrita no Ritual Latino do *Consolamentum*: “É [...] encontrado no Antigo Testamento que aqueles que vieram daquela arca e seus descendentes cometeram muitos e os mais vergonhosos crimes, e [...] que eles matavam uns aos outros” (Harris, 2002 p.176).

No lado reverso das asas há quatro círculos que têm intrigado muitos historiadores da arte. Na opinião da autora, se olharmos do ponto de vista cátaro, eles mostram claramente o relacionamento entre o batismo de água do Antigo Testamento e o batismo de fogo do Novo Testamento. Há quatro episódios do drama da alma caída: a queda da alma coletiva (Adão) no “inferno” terrestre; o homem ou a alma coletiva aprisionada e dominada por demônios; a chegada do Salvador na figura de um sacerdote cátaro que reza por uma alma; e a reunião possível da alma com o espírito.

Depois que a alma está pronta para deixar o mundo terrestre e ascender ao domínio espiritual, vem a pergunta: o que é este domínio e onde ele está? É descrito pelos maniqueus ou cátaros e aparece representado nos trabalhos de Bosch? Harris responde afirmativamente, embora as fontes não sejam completas sobre as visões cáteras e maniqueístas do assunto. Mas existem algumas descrições parciais, em palavras ou desenhos, que quando unidas permitem que uma figura completa do outro mundo maniqueísta/cátaro possa emergir. E, de acordo com ela, Bosch teria essa figura em mente ao fazer seus trabalhos.

A partir do quarto episódio do drama da alma, no qual ela está para receber o manto do espírito, a autora questiona se não há algo que insinue a ascensão da alma para longe do mundo da matéria. A figura de Jesus repre-

senta neste quarto círculo da asa (reverso) a coluna de glória como aparece nos salmos maniqueístas cópticos ou na literatura maniqueísta. Já os textos cátaros não fazem nenhuma referência à coluna, mas a um conceito correlato: a árvore da vida. Segundo Harris (2002, p. 182), não é pois coincidência “que as imagens de uma coluna antropomórfica, árvore ou cruz, que conduz para a luz, é um importante e recorrente tema nas lápides dos cátaros dos Bálcãs”, que são conhecidas localmente como *stécci*. Os ornamentos entalhados nestas lápides são tão excêntricos e enigmáticos quanto os símbolos nas pinturas de Bosch. Um desses símbolos, particularmente interessante aqui, é a representação de um canal místico, ou rota para a luz, mostrado literalmente como uma coluna, mas mais frequentemente como uma cruz antropomórfica, o que indica ter uma influência cátera.

Uma dessas imagens aparece no desenho de Bosch chamado *A morte do avarento*, um desenho preliminar de uma pintura com o mesmo tema que está no Louvre. A cruz que aparece no desenho não está na pintura.

Na tapeçaria *Carro de feno* também aparece uma cruz incomum, uma cruz de luz que é mostrada como uma rota de escape do mundo infernal. Essa cruz do desenho de Bosch é muito semelhante ao *stécci* antropomórfico bósnio, principalmente o de *Jela Suma*, que está hoje no museu de Sarajevo. “Basicamente, ambas as cruces são imagens de Jesus, a rota de escape da terra. Elas são identificadas com a árvore da vida bem como com a coluna de glória.” (Harris, 2002, p.194)

O painel central do tríptico de Veneza *Os Eremitas*, no qual aparece São Jerônimo, também apresenta uma imagem da rota de ascendência representada pela pequena figura em atitude de oração dentro de um cilindro de vidro – uma imagem da coluna de glória. Esta pintura foi localizada em Veneza por volta de 1521, o que indica que ele lá esteve, próximo de 1500. Esse quadro poderia ter sido influenciado, direta ou indiretamente, pelo texto cátera *Visão de Isaías*, que descreve as visões do profeta Isaías dos sete céus: “ele viu as coisas que não eram desse mundo, mas o que está oculto para toda carne” (Harris, 2002, p.195). Por isso, segundo a autora, não há dúvida de que Bosch desenhou a ascensão da alma mais literalmente e misticamente em seus trabalhos de Veneza do que em qualquer uma de suas outras pinturas.

A coluna de glória dos cátaros e maniqueus está representada de uma forma particularmente excepcional e inesquecível no mais famoso dos quatro painéis escatológicos de Bosch de Veneza. Esta pintura é usualmente chamada de *Ascent to the Empyrean*. Ela é excepcional – até única – na arte ocidental. Ela revela acima de qualquer dúvida que Bosch foi um místico, e alguém que acreditava que no mínimo algumas almas estavam destinadas a retornar ao mundo espiritual do qual elas teriam caído. (Harris, 2002, p.198)

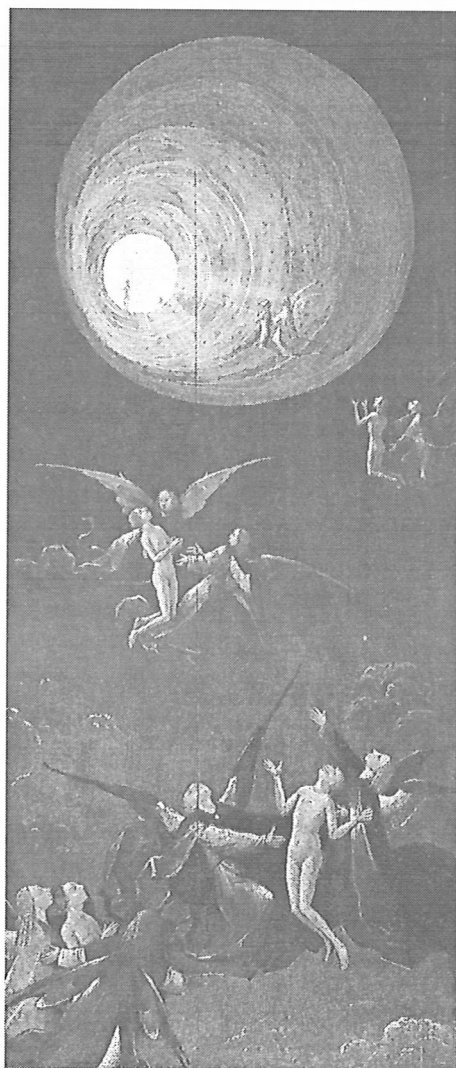


Fig. 12 *Ascensão ao Empíreo* – Painéis do *Outro Mundo*, de Veneza

De acordo com a autora, este painel foi pintado em Veneza como São Jerônimo e provavelmente inspirado pelas experiências místicas induzidas pelo livro *Visão de Isaías* dos cátaros. Para Harris, Bosch foi capaz de retratar o caminho para a salvação final de forma convincente como um canal místico e brilhante.

### A “Nova Terra”

A alma dos adeptos ou crentes, que de alguma forma tinham ligação com o mundo físico, ainda que menor no caso dos adeptos, precisariam passar por um período intermediário de re-orientação e purificação antes de poder permanecer no reino da Luz. Tanto cátaros como maniqueus acreditavam que havia um lugar onde isto ocorria. Porém, essa purificação não se dava através da punição como no cristianismo tradicional. Esse lugar, portanto, não era como o purgatório, mas uma “Nova Terra” ou, como os cátaros chamavam, o “Seio de Abraão”, que aparece numa inscrição do século XV numa lápide bósnia.

Esta “Nova Terra” ou “Seio de Abraão” estaria localizada no terceiro céu, lembrando que os cátaros visualizavam o céu como uma série de camadas horizontais. Essa idéia era compartilhada pelos primeiros cristãos – universo em camadas e um paraíso no terceiro céu – porém no século XI ou XII a idéia de um paraíso terrestre no céu desapareceu do cristianismo estabelecido que passou a acreditar que as almas salvas iriam direto para o céu de Deus Pai, pois já tinham estado no purgatório durante algum tempo. Este purgatório era na ou abaixo da terra e era pintado como um tipo de inferno temporário.

Há poucas ou quase nenhuma descrição desta “Nova Terra” dos cátaros. No *Secret Book* é apenas mencionada; em um dos depoimentos da Inquisição aparece como o lugar que contém um mistério reservado aos *Perfects*; apenas em um tratado anônimo – *Manichean Teatrise* – do início do século XIII, aparece na forma de algumas citações da Bíblia, ainda que de maneira velada, como, por exemplo, fazendo alusões a Jesus como a árvore do conhecimento e a coluna de glória ou o sol que não se põe, metáforas que encontramos também nos salmos maniqueus coptas.

Segundo Harris, um trabalho que poderia completar a idéia desta “Nova Terra” dos cátaros é do início do século I da nossa era, *Book of the secrets of Enoch*, que descreve as jornadas para o céu de forma mais concreta

e menos mística que *Visão de Isaias*. Nele, os céus são vistos como uma série de camadas horizontais e Enoch revela sua visita a cada um dos sete níveis deste universo, descrevendo-os. O terceiro céu aqui é descrito como um lindo jardim, com árvores floridas e frutíferas. A árvore da vida fica no meio do jardim com suas raízes se estendendo e penetrando abaixo do paraíso do Éden, alcançando o fim da terra. Para os cátaros sua base localizada no Éden corrupto se transformaria então na árvore da morte de Satã. Esta árvore satânica ou coluna aparece nas pinturas de Bosch.

O jardim do terceiro céu, descrito no livro apócrifo de Enoch, é um local semelhante à terra em sua aparência, portanto não está totalmente separado do domínio material: este céu está “entre a corruptibilidade e a incorruptibilidade”, como aponta o livro. Assim, a “Nova Terra” dos cátaros seria um paraíso intermediário no qual as almas mudariam sua orientação do reino material para o espiritual, como também aparece na *Visão de Isaias*: “a glória do meu espírito passou por uma transformação” (*apud* Harris, 2002, p.205).

A autora aponta que tanto o *Book of the secrets of Enoch* quanto o anônimo *Manichean Teatrise*, ainda que não forneçam um quadro completo da visão dos cátaros da “Nova Terra”, ajudam-nos a explicar algumas imagens peculiares de Bosch do outro mundo (ou além-mundo), imagens essas menos convencionais que o túnel de luz (*Ascensão ao Empíreo*) de Veneza que é única e mística, mas não de fato herética. Essas imagens mostram as almas salvas num paraíso terrestre que não apenas têm anjos, mas também pequenos monstros demoníacos, que simbolizam pecados que não têm lugar no céu do cristianismo tradicional. Contudo, na visão cátara poderia ser a “Nova Terra”, onde as almas seriam gradualmente libertas de seus vínculos com o reino de Satã.

*Paraíso* de Bosch (Veneza) é um dos seus desenhos desse jardim transitório no céu, é uma das quatro cenas escatológicas venezianas emparelhada com *Ascensão ao Empíreo*. Embora seja apontada a influência de Dieric Bouts (1415-1475) neste trabalho de Bosch, a autora observa que os conceitos por trás das imagens de Bosch são muito diferentes daqueles de Bouts. Este último representa um paraíso deserto, um local de passagem das almas para o céu do Deus Pai. Já na pintura de Bosch há alguns pequenos monstros ou figuras deformadas que simbolizam o pecado, embora em número pequeno, já que este é o lugar onde as almas, que não necessitam de tanta purificação, pensam, aprendem e conversam entre si e com os anjos.

Outra diferença entre as pinturas é a fonte que em Bouts representa a fonte da vida, mas em Bosch, como aparece no *Jardim das Delícias*, seria a fonte de Satã, portanto da morte espiritual. Em *Paraíso* é a fonte da purificação e vida espiritual que, para Bosch, é a verdadeira fonte localizada no terceiro céu.

As figuras de *Paraíso* provavelmente seriam os *Perfects*, os extraordinariamente sóbrios prontos para habitarem permanentemente a Terra da Luz. Mas há outras almas, cujo comportamento não é adequado para o paraíso tradicional cristão, como também não caracteriza os adeptos ou *Perfects* cátaros, que aparecem nas asas esquerdas dos vários trípticos de Bosch do *Julgamento Final*. Provavelmente, estas almas são os “ouvintes”, aqueles que receberam o batismo espiritual em seu leito de morte. Outras podem ser aquelas almas que foram salvas por anjos no último minuto.

### A escolha da alma

Para os cátaros, de acordo com Harris, não haveria qualquer movimento entre o mundo de Satã e os níveis mais elevados do universo depois do Julgamento Final. Antes disso a ligação era a coluna de glória que poderia ser usada pela alma dos “ouvintes” que não necessariamente permaneceriam no terceiro céu já que ainda estavam de alguma forma vinculadas à terra. Estas retornavam ao mundo físico, retorno que os cátaros muitas vezes chamavam de “queda do pássaro com asa quebrada”. Mas as almas que reencarnassem não o faziam diretamente; havia um período “entre-vidas” dividido em dois estágios: um tempo de intranqüilidade e tormento, no qual as almas eram caçadas e atormentadas por diabos, e outro em que as almas passavam no Éden de Satã, “*place of rest*” como os cátaros denominavam.

Para Harris, a queda de volta para a terra e o período de tormento que precede a temporada no Éden estão ilustrados nos terceiro e quarto painéis de Bosch – *Visões do além* – de Veneza.



Fig. 13 *A queda dos condenados* e *O inferno*, de Veneza

O terceiro painel, *A queda dos condenados*, mostra almas infelizes, não salvas, caindo de volta para a terra depois de um breve período no ou próximo do paraíso terrestre no céu. Aqui, também, Harris questiona a possível influência de Bouts, pois suas idéias são convencionalmente cristãs enquanto a versão de Bosch, como sempre, contém mudanças sutis que implicam numa visão inteiramente diferente do universo. Por exemplo, somente alguém que olhe atentamente irá indagar por que Bosch desenha suas figuras caindo através das nuvens, já que não há lugar para nuvens quando a queda é para o interior da terra – visão tradicional do inferno. Assim, pode-se perceber que o inferno para o qual as almas estão caindo é o inferno cátrato, ou seja, a própria terra. Essa imagem de nuvens circundando a terra aparece tanto no reverso de *São João em Patmos* como no painel externo do *Jardim das Delícias*.

Lynda Harris discute, ainda, os símbolos nas lápides bósnias, pois acredita, baseada em algumas fontes, que eles expressem idéias cátaras, embora haja controvérsias quanto a isso. Aparentemente, esses símbolos seriam menos pessimistas que as visões de Bosch. Nessas lápides não havia apenas a cruz cósmica, como já foi comentado, mas outros símbolos que poderiam representar a vida pós-morte.

Bosch desenha os “pássaros com asa quebrada” que caíram de volta para a terra em seus dois painéis de Veneza e pode muito bem ser que algumas das lápides da Bósnia estejam mostrando a mesma coisa. Estas lápides não expressam fogo ou uma queda de fato, mas elas frequentemente são decoradas com outros símbolos de tormentos da alma, desejos sensuais e retornos cíclicos para a terra. Muitas destas imagens também são encontradas nos trabalhos de Bosch. (Harris, 2002, p.220)

Uma das imagens que aparece nas lápides bósnias é a de um veado ou cervo perseguido por cachorros, arqueiros e outros animais ferozes; cena similar aparece no pilar do *Santo Antão* de Lisboa, de Bosch, na qual um cervo é perseguido. Essa imagem é interpretada por alguns *scholars* como símbolo da alma que é “caçada” por seus pecados, interpretação que corresponde ao significado gnóstico ou cátaro do símbolo. Porém, na tradição gnóstica a caça representa o período de inquietação e tormento que a alma pecadora experimenta se ela não consegue escapar do ciclo de nascimento e morte.

Em outra imagem antiga aparece um sarcófago do final do século X, início do século XI, provavelmente bogomilo, pois a religião bogomila originou-se nessa área (Macedônia grega) no mesmo período. Embora os símbolos tenham um estilo bizantino, para Harris, é impossível explicá-los em termos do cristianismo bizantino. Na verdade, eles correspondem mais aos temas e símbolos cátaros e bogomilos: cruz no centro, duas árvores, uma de cada lado da cruz com uma enorme estrela no topo e sete círculos ascendentes do lado das árvores que circundam a cruz, dois grandes animais, um camelo e uma garça, e um feroz pássaro atacando cada um dos animais nas costas.

Do ponto de vista cátaro, tanto o camelo quanto a garça representam a alma humana ordinária. Os pássaros que os atormentam são seus demônios pessoais, enquanto as árvores são seus próprios espíritos eternos individuais. As duas almas estão entre as imagens positivas e negativas, o que significa a



escolha que devem fazer.

Nas lápides bósnias aparece o veado ao invés de garça e camelo, mas também são visíveis pássaros ferozes em ataque. Curiosamente, no *Carro de feno* e no *Santo Antão* de Lisboa, de Bosch, podemos ver pássaros pretos nas costas de veados.

Figuras entalhadas nas lápides da Bósnia, que representam combatentes, também aparecem nos quadros de Bosch como no *Jardim das Delícias*, e poderiam representar a luta do homem contra os desejos e prazeres do mundo material.

O círculo de animais, como aparece no *Jardim*, a espiral e o labirinto são símbolos nos trabalhos de Bosch que indicam o ciclo de nascimento e morte. Todos ambíguos, que podem significar tanto a reencarnação na terra como o nascimento no mundo espiritual.

Tanto nas lápides bósnias como nos trabalhos de Bosch pode-se observar símbolos que indicam que a alma pode fazer uma escolha entre o mundo espiritual e a volta ao mundo da matéria. Segundo Harris, a mensagem principal de Bosch é exatamente essa escolha da alma: “O argumento cátaro da queda da alma, captura, experiências mundanas e a escolha última entre uma ascensão final para o Mundo da Luz ou um terrível fim no universo físico, pode ser visto nos trabalhos de Bosch.” (Harris, 2002, p.239)

## Conclusão

Em se tratando de Jheronimus Bosch, aliás era assim que ele assinava suas pinturas, não podemos fazer qualquer afirmação conclusiva. Sobre sua vida e obra temos alguns poucos documentos de 's-Hertogenbosch, sua cidade natal, e da Confraria de Nossa Senhora, da qual foi membro durante algum tempo, que podem nos fornecer algumas informações, pois, diferente de outros pintores, ele nada deixou escrito.

Por outro lado, os comentários sobre suas obras, desde os primeiros, que datam do século XVI, até hoje, são muito controversos. Antonio de Beatis,

por exemplo, em 1517, apontou as “extravagâncias” do *Jardim das Delícias*, porém se referiu a elas como “coisas tão agradáveis e fantásticas que só quem tivesse conhecimento delas poderia descrevê-las bem”. Felipe de Guevara, em seus *Comentários de la pintura*, de 1560, escreveu que Bosch não é inventor de “monstros e quimeras”, como tinha sido acusado, mas que sempre se manteve nos limites da natureza. Frei José de Sigüenza, em 1599, defendeu a ortodoxia bosquiana rechaçando a idéia de que o pintor flamengo fosse um herético (cf. Torviso & Mariás, 1982, pp.13-20). E, durante os séculos seguintes, não faltaram aqueles que o consideraram, além de cristão ortodoxo ou herege, como alquimista, erótico obsessivo, moralista, ou até mesmo como surrealista *avant la lettre*, ainda que André Breton, teórico desse movimento, tenha dito que não existe qualquer continuidade que pudesse organizar-se como tradição surrealista e que as imagens dos artistas contemporâneos “não podiam de nenhuma forma serem postas no mesmo nível que os imaginários seres criados pelo terror religioso e escapados da mais ou menos perturbada razão de um Hieronymus Bosch” (*apud* Torviso & Mariás, 1982, p. 37).

Quando se olha para suas pinturas o que se vê parece um mundo de sonhos: monstros fantásticos, fontes, construções, plantas, frutos, seres híbridos, imagens que hoje são atribuídas àquela esfera explorada pela moderna psicologia profunda, o inconsciente. Todavia, ainda que a arte de Bosch pareça como um sonho, poderíamos considerá-la como produto de uma neurose ou de alucinações? Ou suas imagens e símbolos podem estar expressando, de fato, eventos reais? Lembremos que para muitos místicos e profetas a criação do mundo e nossa queda nele é um sonho e uma ilusão, e para a tradição maniqueísta, gnóstica e também cátara, o estado de ignorância é frequentemente comparado com a escuridão ou “sono”.

A partir dos argumentos desenvolvidos por Lynda Harris, fundamentados em dados da história do catarismo, assim como no paralelo entre as crenças cátaras e as imagens das pinturas de Bosch, seria possível dizer que o pintor flamengo teria sido um cátaro. E, se é verdade, como apontam algumas evidências de estilo e documentos de sua cidade natal, que esteve em Veneza e arredores, ele poderia sim ter produzido registros ilustrando os principais princípios do catarismo que estava sendo extinto em sua época.

Todavia, tenha sido Bosch um moralista, um neurótico obsessivo, um ortodoxo católico, um cátaro, ou apenas um homem de sua época – uma

época de crise, na qual se misturam elementos de fé, de heresia, de bruxaria, de alquimia, de erotismo, de demoníaco, tudo aglutinado pela religião; época, também, na qual foi gestado o humanismo renascentista –, o fato é que Jheronimus Bosch e sua obra continuam obscuros, equívocos e talvez inacessíveis, pois, como disse Erwin Panofsky (1971), profundo conhecedor da pintura flamenga, mesmo que vários furos tenham sido feitos em uma porta fechada, a chave para abri-la ainda está por ser encontrada.

### Referências:

- AIKEMA, Bernard. Hieronymus Bosch and Italy? In: KOLDEWEIJ, J.; VERMET, B; VAN KOOIJ, B. (ed). *Hieronymus Bosch. New Insights into his life and work*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Deuningen / NAI Publishers, 2001, pp. 25-31.
- BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered*. Rotterdam: A.A.Balkema, 1979.
- BIBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Edição Barsa, Catholic Press, 1964.
- BOSING, Walter. *Bosch. Entre o céu e o inferno*. Alemanha: Taschen, 1991.
- CERTEAU, Michel de. *La fable mystique*. Paris: Gallimard, 1982.
- COL, Andréa del. *Domenico Scandella known as Menochio: his trials before the Inquisition (1583-1599)*. New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1996.
- FINE JR., J.V.A. *The Bosnian Church: A New Interpretation*. New York: Columbia University Press, 1975.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HARRIS, Lynda. *The secret heresy of Hieronymus Bosch*. Edinburgh: Floris Books, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- IVANOV, Jordan. *Livres et Légendes Bogomiles: aux sources du catharisme*. Paris:

Maisonneuv et Lorose, 1976.

LINFERT, Carl. *Bosch*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. New York: Harper & Row, 1971.

TORVISO, Isidro B.; MARÍAS, Fernando. *Bosch*. Realidade, Símbolo e Fantasia. Vitória (Espanha): Sílex, 1982.

### Lista de figuras<sup>11</sup>:

Fig. 1 *Missa de São Gregório*. Asas externas do tríptico *Adoração dos Magos*. Grisa-lha sobre madeira, 138 x 66 cm. Madrid, Museu del Prado.

Fig. 2 *Adoração dos Magos*. Óleo sobre madeira, 138 x 138 cm. Madrid, Museo del Prado. Tríptico aberto.

Fig. 3 *Adoração dos Magos*. Óleo sobre madeira, 74 x 54 cm, Philadelphia Museum of Art. Painel central.

Fig. 4 Detalhe de *As bodas de Canaã*. Óleo sobre madeira, 93 x 72 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Fig. 5 Detalhe de *O campo tem olhos, a floresta tem orelhas*. Pena e bistre, 20,2 x 12,7 cm. Berlin, Gemäldegalerie Staatlich Museen PreBischer Kulturbesitz.

Fig. 6 *Jardim das Delícias*. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. Madrid, Museo del Prado. Tríptico aberto.

Fig. 7 Verso de *São João em Patmos*. Medalhão com cenas da Paixão. Grisa-lha em madeira com cerca de 39 cm de diâmetro. Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen PreuBisher Kulturbesitz.

Fig. 8 *Os sete pecados mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*. Óleo sobre madeira, 120 x 150 cm, Madrid, Museo del Prado.

---

<sup>11</sup> Embora as pinturas de Bosch estejam amplamente divulgadas na literatura, as figuras aqui listadas têm como fontes: Bosing (1991) e Harris (2002).

Fig. 9 Asas externas do tríptico *Santo Antão*. Grisalha sobre madeira com 131 x 53 cm cada. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 10 Painel central do tríptico *Santo Antão*. Óleo sobre madeira, 131,5 x 119 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 11 *As bodas de Canaã*. Óleo sobre madeira, 93 x 72 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Fig. 12 *Ascensão ao Empíreo*. Quatro painéis com representações do *Além*. Óleo sobre madeira, 86,5 x 39,5 cm. Veneza, Palazzo Ducale.

Fig. 13 *A queda dos condenados e O inferno*. Óleo sobre madeira, 86,5 x 39,5 cm. Veneza, Palazzo Ducale.

*Recebido em julho de 2005*  
*Aprovado em setembro de 2005*