



## A Cruz e a Cristandade Medieval

Sonila Morelo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é parte de uma pesquisa sobre o símbolo da cristandade – a cruz – através da perspectiva teórico-artística de Didi-Huberman e de uma análise de imagens dos pintores Bosch e Bruegel e de versos da Mensagem, de Fernando Pessoa.

**Palavras-chave:** Cruz; Cristandade; Imaginário.

**Resume:** Cet article fait partie d' une recherche sur le symbole du christianisme – la croix – en considérant la perspective théorique et artistique de Didi-Huberman. On fait ici une analyse des images des peintres Boch et Bruegel et des vers de la Mensagem, à Fernando Pessoa.

**Abstract:** This article is part of a research on the symbol of the Christianity - the cross -, that it has as perspective some propositions theoretician-artistic of Didi-Huberman, for an analysis of images of the painters Bosch and Bruegel and of verses of the Message, of Fernando Pessoa.

**Keywords:** Cross; Christianity; imaginary.

\*\*\*

### O Encoberto

Fernando Pessoa<sup>2</sup>

Que símbolo fecundo  
Vem na aurora ansiosa?  
Na Cruz Morta do Mundo  
A Vida, que é a Rosa.

Que símbolo divino  
Traz o dia já visto?  
Na Cruz, que é o destino,  
A Rosa, que é o Cristo.

---

<sup>1</sup> Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais - FAPEMIG. A presente pesquisa teve financiamento da FUNADESP e Fundação Cultural Newton Paiva Ferreira LTDA; com a participação dos alunos do Curso de História: Gisele Michael, Tiago Correa Zola Bahia, Taísa Freitas e Ludmila Drummond Amorin.

<sup>2</sup> Utilizarei sempre neste trabalho a publicação da Editora Bertrand Brasil, 1989.

Que símbolo final  
Mostra o sol já desperto?  
Na Cruz morta e fatal  
A Rosa do Encoberto.

O ser humano e sua constituição física-mental, emocional-racional, foi objeto privilegiado de estudo, ao longo da história, para pensadores, filósofos, biólogos, artistas e outros tantos cientistas ou artífices de diferentes áreas do conhecimento. O crânio humano, parte do corpo que, possivelmente, despertou maior interesse nessa odisséia investigativa, foi observado, representado e analisado a partir de diversas perspectivas.

Didi-Huberman afirma que, para Paul Richer, o crânio é uma caixa – uma visão superficial e externa – diferentemente do olhar de Leonardo Da Vinci, em que o essencial e interessante de ser observado é o seu interior, “seu lado interno” e seu sistema de contato formado pelo osso do crânio com tudo o que ele contém – a massa do cérebro, evidentemente, mas os tecidos, membranas, humores ou músculos que embrulham, protegem, servem como interfaces ou isolantes.” (DIDI-HUBERMAN, 2000: 2).

Para Leonardo, o crânio humano é visto de forma análoga à de uma cebola, ou seja, não é possível uma hierarquia entre a caixa e seu conteúdo, nota Didi-Huberman. Interessa a Da Vinci, por exemplo, conhecer os canais pelos quais as lágrimas saem do coração e chegam até aos olhos.

Com Dürer, acrescenta Didi, o domínio da técnica e da matemática abrem possibilidades infinitas, são como caracóis na sua representação. Entretanto, a contribuição mais interessante de Dürer, a partir da técnica do método transferidor, é poder revirar a cabeça humana. Assim, ele nos permitiu observar a nós mesmos de baixo para cima, perspectiva impossível aos nossos olhos sem o recurso do desenho ou traço do artista.

O domínio da técnica de representação – do desenho e da pintura –, entretanto, parece gerar incerteza ou nostalgia, que ficam evidentes na sua “Melancolia”, em que todos os artefatos usados para medir, contar, mensurar e calcular estão à disposição da Musa, mas sua inspiração está ao longe, tal como seu pensamento.

O que fazer com o domínio da técnica e do cálculo matemático disponíveis? Isso representa a “Melancolia” de Dürer e é a inquietação de muitos outros artistas: o princípio da obra de arte, não apenas na sua qualidade estética, mas também social e política, como expressa Picasso, através das obras *Guernica* e *Ossuário*.

Os artistas, afirma Didi-Huberman, sabem encarnar as questões mais essenciais, o que é bem melhor que acreditar responder a elas. (Idem, *ibidem*: 5) Na sua obra *São Jerônimo*, Dürer apresenta-nos o pensamento do ser vivo apoiado na região da têmpora do crânio humano, um diálogo paradoxal do ser consigo mesmo, uma reflexão sobre a morte, condição de todo ser vivo.

É interessante que o Santo em questão é aquele que freqüentemente aparece associado à cruz, símbolo eleito pelo cristianismo como representativo da esperança da vida eterna.

É preciso lembrar da morte de Cristo – o cordeiro de Deus – pois Ele é o caminho para a salvação, segundo a ideologia cristã defendida pelos Católicos na Idade Média e ainda nos dias de hoje.

Não é por acaso que a autoridade de São Jerônimo é regularmente convocada quando se discute a questão da relação entre o crânio e calvário. A maioria dos pintores, sabe-se, despistam um crânio na base de seus crucifixos: é porque no sacrifício do Deus flutua o fantasma do erro do homem. Assim este crânio é geralmente visto como o de Adão em pessoa.

Ele é o cálice humano que recolhe o sangue divino, o cálice de pecado que recolhe o fluxo de sua futura redenção. Ele é também, e antes de tudo, o lugar nomeado da morte do Cristo: um crânio topônimo, *um sítio de fundação para uma religião inteira*.

É o rochedo em forma de cabeça desencarnada sobre o qual foi escolhido de dar morte a um Deus – por contato, quero dizer pelo contato dilacerante do golpe de lança infligido ao Cristo – à imagem e semelhança do homem. (Idem, *ibidem*: 6, grifo meu).

Bosch pintou, ao que sabemos, duas obras, nas quais o São Jerônimo é a personagem principal. No painel central do altar de o Eremita, São Jerônimo encontra-se ajoelhado e com o olhar voltado para a cruz, onde está o Cristo. A cruz está sobre ruínas que lembram a Antigüidade “pagã”. Ao redor do Santo, que se cobre com um manto rosa, encontramos a seguinte paisagem: um ser devora outro, cadáveres, cavernas, cavidades, árvores secas, raízes, túneis, entranhas..., em tons marrom-terra.

O mundo ao redor do Santo está em ruínas, é desordenado e decadente. Os painéis laterais do Eremita apresentam Santo Antão e Santo Gilles, sendo ambos rodeados pelos pecados e tentações que a vida mundana oferece. O tom predominante é o mesmo do painel central.

A cruz, como o crânio é ou parece ser o elemento central para conhecermos sobre a identidade do lugar de fundação de uma religião inteira. Vale então observar a obra de Bosch, *Cruz às costas*, em que encontramos Cristo vestindo marrom – muito terreno –, carregando sua cruz – elemento centralizado e que perpassa toda a amplitude do quadro –, chicoteado por uma figura que tem os olhos voltados para baixo e se veste com roupas vermelhas – cor predominante no vestuário da nobreza medieval. Outras personagens usam rubro ou preto.

Apenas uma se veste de branco; esta ajuda a carregar o peso da cruz – apesar de aparentar uma idade avançada –, mas outra, de roupa negra e barbas brancas, parece tentar convencê-lo do contrário.

Cristo tem, amarrado, um instrumento de tortura Medieval na sua canela, que consiste em uma tábua de madeira com pregos que fincam no seu tornozelo, a cada novo passo dado, um acréscimo à tradicional coroa de espinhos que lhe foi colocada na frente. Apenas uma personagem dirige o olhar para Cristo, as outras estão conversando, rindo ou olhando para o espectador do quadro. Cristo também olha para quem observa o quadro.

Ao longe, duas mulheres choram, uma usa negro e se apóia na de vermelho. As vestimentas são Medievais, e a paisagem urbana, no fundo, também.

O transporte da cruz de Bruegel, admirador de Bosch, é uma obra que me parece ser mais reveladora sobre a sociedade e a cultura da transição do Medieval para o Moderno. O esforço para ver a cruz e o Cristo é bastante considerável. Ele é mais um, no meio da multidão, que Bruegel coloca na cena. O cortejo que o acompanha é formado por cavaleiros que usam, obviamente, a cor vermelha.

Bruegel diz ao espectador que a nobreza, a qual se apóia no discurso e no julgamento da Igreja Católica Apostólica Romana, para justificar e fundamentar suas atitudes, não reconhece o Cristo, assim como a própria Igreja também não o reconheceria, de fato, nesse contexto histórico.

O moinho de vento, mecanismo revolucionário na moagem dos grãos e que, por isto, beneficiou o fisco dos Senhores feudais, ocupa um lugar no alto, está no céu do quadro e simboliza o poder daqueles que detêm a posse da terra. Nesse céu, de tom chumbo – prenúncio de tempestade –, urubus passeiam e mastros erguem-se da terra com suas rodas no alto – onde os cadáveres daqueles que não se retratavam, os enforcados, eram esquecidos para que o tempo realizasse o trabalho de decomposição.

À direita, um urubu está pousado na roda do primeiro plano da cena. Próxima a essa roda, outra é formada por pessoas que esperam pelo espetáculo da morte do condenado.

Ao longe, vários mastros com rodas foram fincados na terra e uma forca também contrasta com o tom do céu. Morrer na cruz, na fogueira ou na forca, eram as penalidades máximas aplicadas pela nobreza laica, decerto que depois do julgamento realizado pelos clérigos que compunham o Tribunal do Santo Ofício.

Sobre *A pega sobre a forca*, de Bruegel, afirmam Rose-Marie e Rainer Hagen:

O quadro suscita uma impressão de harmonia e de paz, apenas perturbada pela forca, ao meio. Ao contrário da morte pela espada ou pelo fogo, a morte na forca era considerada desonrosa.

Contudo, no canto esquerdo, um homem actua segundo o ditado “cagar sobre a forca”, que significa não ligar à morte, nem às autoridades; “dançar sob a forca” queria dizer não ver o medo ou não temer. (HAGEN, 1995: 82)

Neste mesmo quadro, Bruegel pintou uma cruz que tem, aparentemente, a mesma madeira usada para fazer a forca. Os poderes laico e clerical, estiveram, ao longo do período Medieval, de fato muito próximos e atuaram em parceria para fins diversos, dentre os quais, o projeto adiado do Império romano presente no Código Teodosiano.

Voltando o olhar para o primeiro plano da obra, O transporte da cruz, algumas mulheres choram, mas estão de costas para Cristo. Outros personagens parecem não perceber a procissão que conduz Cristo, pois estão preocupados com tarefas cotidianas e conversas particulares.

Não há, de fato, reconhecimento da sociedade, representada por Bruegel, sobre a identidade e a importância da figura de Jesus que é, apenas, mais uma na multidão

### O Triunfo da Morte



*O Triunfo da Morte* de Bruegel

A cruz, em face de muitos outros significados, afirma Gilbert Durand, é a encruzilhada, a escolha e a ascensão. (DURAND, 2002:16-17)

A cruz cristã, enquanto madeira erguida, árvore artificial, apenas drena as acepções simbólicas próprias do simbolismo vegetal. Com efeito, a cruz é muitas vezes identificada a uma árvore, tanto pela iconografia como pela lenda, tornando-se com isso escada de ascensão (...). Na lenda da cruz enxerta-se igualmente o simbolismo da bebida de eternidade, do fruto da árvore ou da rosa que floresce na madeira morta. (...) emblema romano infante, torna-se símbolo sagrado, *spes unica*. (Idem, ibidem: 328-329)

A cruz, em várias culturas antigas, simboliza a união de contrários, signo de totalização do mundo: em sua forma suástica, está ligada ao devir lunar astral, equivalente esquartelado da roda. (Idem, ibidem: 329-330) É com a ascensão da cristandade que a cruz absorve o significado de morte, de sacrifício do Deus e de caminho para a vida eterna.

Na tela, *O Triunfo da Morte*, de Bruegel, impressiona o tom sombrio da cor predominante, assim como, a quantidade de crânios, esqueletos e cadáveres. Pessoas buscam refúgio numa caixa em cuja entrada há uma grande cruz. Lá dentro, entretanto, elas encontram a morte, pois a caixa é uma armadilha.

Várias cruces aparecem, na parte baixa do quadro, que é também a mais escura da paisagem retratada: esperança enganadora de salvação?

A morte, que se esconde atrás de cruces, não faz distinção – mata todos, independente do segmento social: rei, bobo, princesa, cavaleiro, músico; do sexo ou da idade: mulher, criança, velho..., todos recebem a desconcertante e indesejada visita. Dois esqueletos puxam a corda dos sinos, pendurados em uma árvore seca e no tempo determinado pela Igreja: é a hora da Morte. Homens caem no emaranhado de redes, como peixes; são presas fáceis.

A morte é servida na bandeja pela Morte, personificada, um esqueleto que se veste com uma capa e capuz e que traz na bandeja um crânio para as senhoras preto e vermelho. Estas, aterrorizadas, tentam fugir. Não há lugar seguro, a terra é o próprio inferno – lugar sombrio, de sofrimento e angústia.

Um cão faminto parece degustar um pedaço de uma mulher morta que, estendida no chão, segura seu bebê. Bem próximo a ela, um homem lamenta a morte eficaz que, também, o domina pelas costas.

No realismo grotesco, afirma Bakhtin, é comum a representação da condição humana a partir de um referencial cíclico, ou seja, a morte é prenhe de vida. Da terra fomos criados e para a terra retornamos para novamente nos transformarmos em outra coisa, e assim, sucessivamente. O exemplo que parece representar melhor essa idéia são as esculturas de velhas feitas de terracota.

Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá luz. Não há nada de perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combina-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. (BAKHTIN, 1999: 23)

No pormenor da tela, em que a mulher morta segura seu bebê, existe uma semelhança com as figuras de terracota de Kerth, que se conservam no Museu l'Ermitage de Leningrado, são velhas grávidas que riem. A diferença é que, na obra *O Triunfo da Morte*, não existe espaço para o riso. Um esqueleto, segurando uma ampulheta do tempo, prende, em seus braços, o rei, enquanto outro saqueia seus tonéis de moedas de ouro e prata. A morte é apenas uma questão de tempo, mas é também uma parte do ciclo da vida; a metamorfose é a ordem predominante.

Segundo Jacques Le Goff, o tempo da Igreja Católica foi marcado, no Ocidente, sobretudo ao longo do período Medieval, pelo badalar dos sinos que anunciavam as horas para o trabalho, o descanso, a missa, a morte, o nascimento, os quais ditam o ritmo dos afazeres humanos. Com a dinamização do comércio, das manufaturas e da urbanização, o tempo precisou ser mensurado por referências matemáticas, e o relógio mecânico passou a fazer parte da paisagem sócio-cultural.

No entanto, essas mudanças trazem uma tensão entre o ideal teológico que prediz o tempo como dádiva divina, e, por isso, não deve ser negociado, e a prática mercantil, em que o lucro advém da venda do tempo. Assim, o mercador cristão é, inevitavelmente, pecador e condenado ao inferno, porque a usura é, segundo a teologia católica, um dos sete pecados capitais. (LEGOFF, 1993: 43-59)

Nas obras *A bolsa e Vida* e *O nascimento do Purgatório*, o medievalista mostra que a Igreja resolveu, em termos práticos, o problema do mercador cristão, que poderá ficar com o dinheiro – a bolsa – sem perder o direito à vida eterna, desde que devolva aos pobres os lucros obtidos com esse pecado através de donativos e de filantropia. Isso seria feito através de heranças deixadas para a Igreja em testamentos – tão ridicularizados por Rabelais: testamento do asno, do burro... –, ou missas pagas. Assim a alma se purgaria de seus pecados e depois seria aceita no Céu.

O Purgatório, afirma Le Goff, nasce por volta do século XIII, exatamente quando essa atividade mercantil passa ao domínio da cristandade na Europa. Antes, esclarece Le Goff, o verbo purgar esteve presente no vocabulário cristão com o significado de purificação, mas o substantivo indicando o lugar, o Purgatório, aparece no contexto da Baixa Idade Média. Na tela *O Triunfo da Morte* de Bruegel, o tempo está representado pelos sinos que são tocados por dois esqueletos que representam a pela morte.

Para Bruegel, a morte também vem a cavalo. Na cena em que existe uma concentração de pessoas, o esqueleto que corre em cima de um cavalo, também esquelético, segura uma grande foice, num movimento que resultará na decapitação de muitos ao mesmo tempo. As pessoas correm em direção a um suposto abrigo, que tem estampada na porta uma cruz, mas que é, na verdade, uma armadilha, pois a morte controla o mecanismo de abrir e fechar a porta. Outro cavalo muito magro puxa uma carroça. Em cima do cavalo, um corvo e um esqueleto, que segura um sino pequeno e uma lamparina. Na carroça, outro esqueleto desmonta um instrumento musical, muitos crânios e uma pá usada, provavelmente, para agilizar o trabalho de recolher os ossos.



Segundo Durand, a morte foi, em muitas culturas, associada à figura do cavalo que, como portador da morte, representa simbolicamente o tempo, o termo da vida. Na tela, o uso da foice pelo esqueleto reforça, ainda, a idéia do tempo que ceifa a vida.

No Apocalipse, a Morte cavalga o cavalo esverdeado; Ariman, tal qual os diabos irlandeses, arrebatava as suas vítimas a cavalo; para os gregos modernos como para Ésquilo a morte tem por montaria um corcel negro. O folclore e as tradições germânicos e anglo-saxônicos conservaram esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima. (DURAND, 2002: 76)

Na parte alta da tela, uma porção pequena de luz, proporcionada pela claridade rara do céu, traz à cena o contraste maior. Duas forcas são alimentadas, dois homens encontram-se pendurados nelas, um deles tem seu corpo pintado no limite, entre o céu e a terra. Ao redor, quatro mastros se destacam com suas rodas, as quais recebem os cadáveres dos enforcados, que ficam expostos ao tempo para se decomporem, a fim de serem vistos e servirem de exemplo de punição aos ditos pecadores.

O medo, afirma Jean Delumeau, foi a arma mais utilizada na história da humanidade. O imaginário criado sobre o Inferno e o Juízo Final foi eficiente para impor normas de conduta e novos valores culturais nas sociedades Ocidentais. Afinal, a religião, segundo Geertz, não possui função exclusivamente metafísica, mas cria valores e interfere no dia-a-dia, ditando normas de comportamento nas relações sociais.

A luz da obra *O Triunfo da Morte*, de Bruegel está presente na cena em que o mastro de maio representa, com a cristianização, o descaso com a vida. O enfoque é a inversão de valores da ordem natural – ou ancestral, não dita, mas conhecida por todos, segundo a *Antígona* de Sófocles –, que é enterrar os mortos.

A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa... o desejo tão freqüente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana do autoctonismo místico, da necessidade de voltar à sua própria casa. (ELIADE Apud DURAND, 2002: 236)

Se, na festa de maio, o mastro na sua união ritual com a Terra – mãe provedora dos alimentos necessários à humanidade –, representava a possibilidade de vida para as sociedades germânicas ou pré-cristãs da Europa, aqui, na tela de Bruegel, sua apropriação e utilização, pela sociedade da qual faz parte o pintor, tem a função de lembrar e reforçar o poder das instituições laicas e clericais, através da morte e da exposição dos corpos desses pecadores

que não se retratavam e aceitavam a purificação da alma pelo fogo da fogueira da Inquisição.

O mastro é elemento central no quadro que traz a cena de uma festa ao ar livre e com a participação indistinta das pessoas de uma cidade portuária. O mastro possui uma altura imponente e está enfeitado, bem no alto, com uma guirlanda de folhas e flores. As roupas das pessoas que participam da festa são de cores variadas e se confundem com a paisagem cor-terra. Pessoas comem e bebem em uma tenda preparada para a ocasião.

O movimento de pessoas se estende pelas ruelas da cidade, mas o sentido predominante é o de um círculo em torno do mastro, formando a idéia de redemoinho humano através da animada dança. Personagens que beberam em demasia são amparadas por outras.

O êxtase, compartilhado coletivamente, parece ter a cadência do nosso planeta girando ao redor do sol; o movimento da dança contorna o mastro – é circular. A torre da Igreja está ao longe, distante da festa, porém, presente na cena. As casas, nem grandes nem pequenas, nem ricas nem pobres, possuem telhados apropriados para receberem a branca neve no inverno, mas o céu está claro, de um azul-cinza que se mistura com o verde-marrom da terra e com o azul-verde do mar.

O riso e a alegria das pessoas, traduzidos pelas pincladas de Bruegel, é o tom predominante na festa. As pessoas dançam aos pares, é o ciclo da vida humana que está em pauta através do olhar realista grotesco em que a vida renasce com a morte e o marrom-terra traduz a natureza original das criaturas. O tempo não pára, e o espaço está em constante transformação.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. (...) o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida.

O princípio corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. “[...] O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1999: 17, grifos meus)”.

A primavera representava, para a cultura europeia no Ocidente Medieval, a possibilidade de vida, pois é a ocasião propícia de lançar os grãos na Terra e é,

também, o fim do rigoroso inverno, período em que pessoas ficavam confinadas no abrigo de suas casas – no calor do fogo dos fogões e lareiras –, protegidas do frio. A comida, armazenada para o consumo durante o inverno, nem sempre era suficiente para esperar a nova estação ou uma nova safra e, nesse sentido, no dia primeiro de maio, a primavera era recebida com muita alegria, reverência e esperança de fartura.

Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. (Idem, *ibidem*: 22)

A primavera, que no imaginário medieval representa a vida, o renascer, é recebida com a gratidão devida aos deuses e às divindades cultuadas durante séculos na Europa - fruto da tradição que remonta a um passado muito antigo e, relativamente, pouco conhecido até então. Sabemos, entretanto, as influências que as culturas egípcia e grega exerceram sobre a românica, e então podemos deduzir que a cultura européia da Idade Média é resultado de um hibridismo, em que os elementos de diversas outras culturas, chamadas de germânicas, se mesclaram com a trazida pelos romanos durante o período de Império. A expansão do cristianismo na Europa, ao longo do período medieval, é outro fator para a formação da tradição cultural presente na sociedade representada por Bruegel.

No Egito e na Grécia, durante a Antigüidade, aconteciam diferentes festas às divindades da fertilidade. O deus Dioniso, por exemplo, era cultuado por essas duas sociedades. Na festa do deus do vinho, havia um cortejo que conduzia o Dioniso em um barco com rodas, o carro naval, e na frente mulheres portavam um exagerado falo esculpido, normalmente, em madeira. (TRABULSI, 2004)

A Thesmoforia e a Adonia foram – como a festa do Dioniso –, transpostas do ambiente rural para o urbano na Grécia Antiga, e referem-se à fertilidade da Terra; são festas agrícolas importantes para o ciclo da vida, segundo o imaginário religioso dessa sociedade. (SENNETT, 1997; VERNANT, 1986, 1992; PEREIRA, 1993; ROMILLY, 1994; FINLEY, 1963; DETIENNE, 1988, 1992, 1986; DODDS, 1988).

Os romanos, então, assimilaram essas tradições, adaptando-as ao novo contexto de poder que o Império impunha: por um lado, a tolerância aos costumes religiosos, por outro, o controle, a vigília. A Europa, com a fragmentação desta centralidade política pós-séc. V, caracteriza-se pela tendência à regionalização cultural, e o processo de cristianização é lento por

ser, também, rural em seus primórdios. (LE GOFF, 1993, 1994); depois, torna-se violento, intolerante, impositivo com a Inquisição e as Cruzadas. Segue o ritmo ditado pelo dinamismo crescente do comércio e do crescimento urbano. Nesse contexto, o imaginário que rege as atitudes dos clérigos é dualista: Deus e Diabo, Céu e Inferno – apesar da crença no Purgatório –, Eva e Maria. Sendo assim, não existiu tolerância para a diversidade de divindades ambivalentes.

Os rituais e cultos às divindades de outrora foram modificados ao longo dos séculos, através da introdução de signos, imagens e referências cristãs, e, mesmo encontrando resistências dessas sociedades ricas de tradições, não deixaram de sobrepor seus princípios religiosos aos dos ditos pagãos e hereges. Muitas vezes, os ideais cristãos foram também impostos sob rigorosas penalidades. (GINZBURG, 1988, 1991; RICHARDS, 1993, DUBY, 2001; BETHENCOURT, 2000) O mito da onipotência humana, a crença de que o artifício humano pode dominar a natureza e recriar o mundo à sua imagem são elementos centrais da ideologia da dominação moderna. (BUCK-MORSS, 2002: 195)

*O Triunfo da Morte*, de Bruegel, representa, na verdade, o triunfo do dogmatismo cristão e da intolerância religiosa. É a morte das tradições culturais que estavam vinculadas ao culto da Natureza, da fertilidade da Terra, da reprodutividade contínua da vida, do tempo percebido de forma circular e do feminino como elemento sagrado, tal qual o masculino.

(...) os antigos deuses foram proscritos como “pagãos” por uma cristandade triunfante, deixando atrás de si uma natureza despojada do espírito divino que uma vez os havia animado. Em contraste a nova religião acreditava na mortificação da carne e na natureza culpada. (BUCK-MORSS, 2002: 206)

No poema *O das Quinas*, da obra *Mensagem*, Fernando Pessoa diz,

Os Deuses vendem quando dão / Compra-se a glória com desgraça. / Ai dos felizes, porque são / Só o que passa! / Baste a quem baste o que lhe basta / O bastante de lhe bastar! / A vida é breve, a alma é vasta: / Ter é tardar ./ Foi com desgraça e vileza / Que Deus ao Cristo definiu: / Assim o opôs à Natureza / E o filho ungiu.

O poema tem como referência as Quinas que formam as cinco chagas de Cristo e a imagem da cruz que se encontra na parte mais interna do Brasão de Portugal e está protegida pelos sete castelos que a circulam. A nobreza estabeleceu laços de interesses com o poder papal que ficam evidentes no

documento em que Carlos Magno confirma a doação de Pepino ao papa, no ano de 774. (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2001: 68-69)

A violência, a desgraça e a vileza, pelas quais o cristianismo conquistou a Europa durante a época Medieval, contou com o apoio da nobreza que compunha o exército das Cruzadas e executava os julgamentos realizados pelo Tribunal do Santo Ofício. É a essa violência que Fernando Pessoa faz referência. Por outro lado, o poeta afirma que esse Cristo, definido por Deus, mas através da violência humana, é o oposto da Natureza, divina.

É fácil entender que todo o grande... “interesse”, quando pisa pela primeira vez o palco do mundo, estende-se em forma de “idéia” ou “imaginação” muito além de seus limites reais, e se considera equivocadamente a si mesmo como interesse da humanidade em geral. Esta ilusão é que Fourier chama de tom de cada época histórica. (MARX E ENGELS, In: BUCK-MORSS, 2002: 156)

O tom que predominou no período de transição do Medieval para o Moderno foi dado pelo cristianismo Católico. Entretanto, as sociedades que habitavam as terras situadas ao norte da Europa, resistiram à cristianização e, quando a aceitaram, fizeram-no de forma crítica ao catolicismo. O Renascimento artístico, que ocorreu ao Norte, é bastante diferente daquele que ocorre na Itália, muito cristã desde a época do Império Romano.

No Norte, através das telas de Bruegel, podemos perceber as tradições populares pré-cristãs ainda muito presentes, e o artista carrega os pincéis com cores fortes, como também são as críticas que faz ao cristianismo defendido pelos católicos de sua época.

O Apocalipse, segundo os traços de Dürer, artista que conheceu as obras de Bruegel e que também viveu no norte europeu, traz os quatro anjos do Juízo Final bíblico matando sem piedade o Rei, o Papa e o Bispo. A espada, que cada anjo de Dürer usa, é a representação da Justiça divina que, para esse genial artista, punirá os verdadeiros heréticos.

No frontispício de *Epaves* de Baudelaire, a imagem que representa o ser humano é a de um esqueleto que nasce como as flores do mal, fruto dos pecados – gula, ira, ambição, luxúria, inveja... No lugar onde estaria o órgão sexual, aparece uma serpente com a boca aberta, pronta para o bote. Dos braços desse esqueleto, nascem galhos que formam uma árvore ressecada, e a virtude, no plano baixo do quadro, é uma conquista difícil. A humanidade, para Baudelaire, é fruto desse imaginário, em que os pecados atormentam o mundo, tornando-o infértil. As flores que nascem a partir desse imaginário são

espinhentas, secas, sem vida. São esses os conflitos da modernidade de que trata Baudelaire em *As Flores do Mal*.

Segundo Durand, o Inferno é sempre imaginado como um lugar caótico, como fica evidente nas representações de Bosch e de Bruegel. (DURAND, 2002: 74). Na obra *O triunfo da Morte*, a terra é o próprio Inferno, assim como em *Dulle Griet*, também de Bruegel. A terra é palco de terror, sofrimento, angústia e de uma infinidade de tormentas.

O mito da onipotência humana, a crença de que o artifício humano pode dominar a natureza e recriar o mundo à sua imagem são elementos centrais da ideologia da dominação moderna.

Para Walter Benjamin, a modernidade – traduzida pela valorização do consumo e da produção do “novo”, pela sociedade que transforma tudo em coisa em mercadoria – é o próprio Inferno.

(...) contra imagem direta do enfoque “céu-na-terra”: modernidade, o tempo do inferno. A imagem do Inferno é a antítese dialética da apologia do séc. XIX da realidade moderna como Idade do Ouro e proporciona sua crítica radical. (BUCK-MORSS, 2002: 130)

A moda é o cânone dessa modernidade, pois prescrevia o ritual pelo qual o fetiche da mercadoria desejava ser adornado (Idem, *Ibidem*: 131), diferentemente dos ritos ligados às tradições antigas, em que a natureza era reverenciada e o ciclo da vida demarcado pelas estações do ano. O princípio da moda é o esquecimento, a *lethe* em escala coletiva. A mulher é a figura central da “metafísica da moda”, segundo Benjamin, porque a fecundidade feminina personifica a criatividade da velha natureza, cuja transitoriedade tem sua origem na vida e não na morte. (Idem, *Ibidem*: 134)

Há, nessa perspectiva de modernidade, uma “liquidação da fecundidade”, a beleza ideal é de uma mulher frígida, e a sexualidade fica refém do que se usa. Não é mais o ser humano: o apelo sexual emana das roupas que ele usa. Humanidade é onde você pendura seu chapéu. A mulher, o que se alia ao “sempre novo” da moda e reprime seu poder produtivo, imita o manequim, entra para a história como objeto morto, um cadáver enfeitado. E, numa inversão macabra do sonho utópico de reconciliação entre a humanidade e natureza, a moda “inventa uma humanidade artificial”. (Idem, *Ibidem*: 135)

O princípio da moda é a morte, é preciso que haja sempre algo novo, que pressuponha a repetitividade mortal do tempo. Diz-se que “caiu de moda” ou “não está mais na moda isso ou aquilo”. A morte é o esquecimento do

passado, a água do rio Lethe. A modernidade divinizou coisas, criou ídolos, não reconhece a natureza como potência divina, mas apenas os produtos ou bens de consumo como fetiche. Criou um Inferno na terra, pois a moda é o culto da morte.

Se para o poeta Fernando Pessoa (1996: 39), a cruz é a dupla essência, masculina e feminina, de Deus, na tela *O Triunfo da Morte*, Bruegel já anunciava aquele Inferno, pois é o triunfo de uma religião que se funda no princípio do sofrimento como caminho para a salvação, através da adoração da cruz, o seu signo que não pode traduzir a união geradora de vida do feminino com o masculino, pois isso é significado por essa ideologia religiosa como pecado, mas apenas a morte.

\*\*\*

### **Bibliografia**

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. (1ª. Ed.: 1977)

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália – séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSCH, Hieronymus. Lisboa: Lisma, 2004.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch*. Germany: Benedikt Taschen, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

CÓDIGO TEODOSIANO. XVI, 1-2. In: Tuñón de Lara, M. *Textos e documentos de Historia Antigua, Media y Moderna*. Barcelona: Labor, 1984.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: UnB, 1992.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Trad. Augustin de Tugny. Paris: Ed. De Minuit, 2000.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.

DUBY, Georges. *Eva e os Padres: damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HAGEN, Rainer e Rose-Marie. *Pieter Bruegel*. Germany: Benedikt Taschen, 1995.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média: Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1993.

LE GOFF, Jacques. *A bolsa e Vida*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. (1ª. ed. 1977).

PEDRERO-SANCHEZ, M. G. *História medieval, textos e testemunhas*. São Paulo: UNESP, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. São Paulo: Autêntica, 2005.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

PESSOA, Fernando. *Poesias Oculistas*. São Paulo: Aquariana, 1996.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ROMILLY, Jaqueline de. *Fundamentos de Literatura grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.



SÓFOCLES. Antígone. Trad. Guilherme de Almeida. In: *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. Guilherma de Almeida, Trajano Vieira; com a participação especial de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época Clássica*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1986.