



João Constâncio

# SOBRE O ABSURDO









colecção  
Frente à Obra. Arte e Filosofia

*Do Erótico*, Paulo Pires do Vale  
[*Torso*]

*Memento Mori*, António de Castro Caeiro  
[*São Jerónimo*, Dürer]

*Expectatio*, Maria João Mayer Branco  
[*Virgem da Expectação*, atribuído a Mestre Pero]

*Sobre o Absurdo*, João Constâncio  
[*Tentações de Santo Antão*, Bosch]

*Ecce Ignotus*, Tomás Maia  
[*Ecce Homo*, anónimo]

(A) *colher o que Está Perdido*, Golgona Anghel  
[*Camponesa Transportando Lenha*, Hoppner]

A presente colecção reúne as conferências apresentadas no ciclo «Frente à Obra. Arte e Filosofia», que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, entre 2 e 7 de Maio de 2022, como resultado de uma colaboração entre o Plano Nacional das Artes, o Departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Instituto de Filosofia da Nova e o MNAA.

Os oradores foram convidados a escolher uma obra do Museu e a propor uma reflexão filosófica na presença da mesma, antecedida por uma contextualização histórica apresentada por um membro da equipa do Museu.

A publicação das conferências vem agora a público, entendendo-se como uma partilha e um testemunho das possibilidades que a relação entre a arte, a história e o pensamento abrem a todos nós.

Maria João Mayer Branco

Paulo Pires do Vale

Tomás Maia

*if*ILNOVA  
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



João Constâncio

# SOBRE O ABSURDO

frente a *Tentações de Santo Antão*  
de Hieronymus Bosch

introdução histórica à obra  
Joaquim Oliveira Caetano

DOCUMENTA

Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, c. 1500  
Óleo sobre madeira de carvalho, 131,5 × 119 cm (painel central),  
131,5 × 53 cm (painéis laterais)  
(Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)  
Crédito fotográfico: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.  
Arquivo de Documentação Fotográfica, Luísa Oliveira





Bosch: O tríptico  
*Tentações de Santo Antão*

Joaquim Oliveira Caetano

**Hieronymus Bosch (Hertogenbosch, c. 1450-1516)**

*Tentações de Santo Antão*

c. 1500

Óleo sobre madeira de carvalho, 131,5 × 119 cm (painel central)

131,5 × 53 cm (painéis laterais)

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 1498 Pint

«Sendo desvarios quanto pintou o Bosco (...), nem os pincéis nem as penas viram borrões e rasgos mais bem atinados.»

D. Francisco Manuel de Melo,  
*Hospital das Letras*, 1657

Hieronymus Bosch, um pacato e bem-sucedido cidadão, filho, neto e bisneto de pintores, nascido nos anos centrais do século XV em 's-Hertogenbosch, uma cidade do norte do Brabante de onde pouco se ausentou até à sua morte, em 1516, criou algumas das mais pessoais, fascinantes e enigmáticas imagens de toda a história da pintura. Embora se possa estabelecer uma filiação em géneros de pintura menores de tradição antiga, como os *grilli* romanos, com as liberdades de invenção dos marceneiros e escultores medievais em gárgulas e misericórdias, ou com a marginália de certos fólhos iluminados, nunca um pintor consagrara o essencial da sua obra à criação de um universo de criaturas tão bizarras e de associações tão estranhas como Bosch. A tal ponto que, quando escrevemos este texto, se apresenta em Milão, no Palazzo Reale, uma exposição «Bosch e l'altro Rinascimient», que o define como centro e catalisador da manutenção de uma tradição artística do fantástico,

mesmo quando o Renascimento italiano determinou a história da pintura por toda a Europa.

Pintando para uma clientela de príncipes, altos funcionários e humanistas, colecionado por Isabel, a *Católica*, ou Filipe II, a fama de Bosch deveu-se desde logo à estranheza das suas composições, veiculando mensagens morais e religiosas típicas do fim da Idade Média, sobretudo inseridas na chamada *Devotio Moderna*, mas recuperando uma linguagem onírica tradicional, cujo engenho, artifício e invenção continuavam a deleitar e a divertir os colecionadores renascentistas. Dezenas de referências à obra de Bosch, escritas nos séculos XVI e XVII, não deixam dúvidas de que a sua pintura era entendida como uma fábula moral, onde o espectador devia refletir sobre a vanidade e a loucura do mundo e sobre o árduo caminho da busca da perfeição, seguindo o modelo de Cristo e dos Santos.

Uma das grandes obras de Bosch é o tríptico das *Tentações de Santo Antão* do Museu Nacional de Arte Antiga. As três partes compõem uma larga paisagem que unifica várias cenas da vida de Santo Antão, livremente compreendidas a partir da sua biografia escrita por Santo Atanásio: o Santo batido pelos demónios, na aba esquerda, arreliado por estranhas criaturas, no painel central, e tentado pela luxúria e pela gula, na aba direita. O exterior é monocromo (em «grisalha»), o que era normal, mas os temas escolhidos para aí estão longe de ser menores, figurando dois passos da Paixão de Cristo, o que é relativamente incomum, pois inverte a tradicional hierarquia dos trípticos flamengos ao mostrar no tríptico fechado temas de superior importância. Bosch deu sempre um invulgar relevo ao exterior dos seus trípticos, aprofundando com eles as possibilidades de reflexão sobre o tema central das





Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, c. 1500  
Painéis exteriores (grisalhas)

composições: o exterior d'O *Jardim das Delícias* mostra o terceiro dia da Criação, a separação dos mares e da terra e a criação das plantas, árvores e frutos, ou seja, a possibilidade da história narrada no interior, da criação humana e da sua perdição; o tríptico *Adoração dos Magos*, do Prado, mostra no exterior a grisalha da *Missa de São Gregório*, a revelação a partir da Eucaristia, que retoma a *Epifania* da cena principal, e o moralizante *Carro do Feno* tem no reverso a figura do caminhante, o peregrino cujo caminho se aproxima metaforicamente da própria vida humana.

No exterior dos volantes a multidão acompanha Cristo em cortejos de ódio e chacota, num exacerbamento das paixões que contrasta com a calma de Jesus, tal como, no interior, a multidão de demónios se opõe à resignada paz de Santo Antão. É particularmente interessante o primeiro plano da *Prisão de Cristo* (formalmente o início da narrativa), em que Pedro ataca Malco e é admoestado por Jesus, que o manda embainhar a espada e lhe pergunta «de outra forma, como se cumpririam as Escrituras?» (Mt 26,52-54). A associação entre a obrigatoriedade do cumprimento da Paixão para a salvação humana e a necessidade de o santo passar pelas tentações dos demónios como caminho para a salvação individual torna-se evidente. Para o crente, dentro do espírito da *Devotio Moderna*, a ilação moral a tirar era clara. Na sua *Imitação de Cristo*, Thomas Kempis escreveu que «é muitas vezes útil ao servo de Deus ser tentado desta sorte. O demónio não tenta assim aos infieis e pecadores, que já possui com segurança, mas tenta e vexa de mil modos os que são fiéis a Deus e o servem com devoção. Não te detenhas, pois, nestas coisas, mas chega à santa Mesa com uma fé firme e simples e uma piedade cheia de respeito» (IV, cap. 18).

A explicitação desta mensagem parece ter levado o pintor a efetuar várias modificações durante o processo criativo, sobretudo no painel central, numa área de grande impacto visual, onde Bosch substituiu uma tenda com uma festa de bruxas ou monstros que tinha pintado numa primeira versão por uma espécie de capela-gruta onde Cristo aponta para o altar onde se vê um crucifixo. A convocação da figura de Cristo para o centro das tentações antonianas é uma absoluta novidade iconográfica densa de sentidos: Antão olha para o espectador e aponta para Cristo, que, por sua vez, repete o mesmo gesto indicando a Cruz do seu Martírio. Bosch assemelha, de forma direta, as tentações de Antão e o martírio de Cristo criando, ao mesmo tempo, uma relação entre o interior e o exterior do tríptico. Podemos mesmo supor que a alteração da parte central da pintura se relacionou estreitamente com a escolha dos temas da Paixão para os painéis exteriores. A pergunta de Cristo a Malco, «como se cumpriram as Escrituras?», tem resposta direta na vitória de Cristo sobre os demónios no limbo, a que se liga a cena em que aponta para o seu próprio Calvário. Como São Paulo escreveu, «então cumprir-se-á o que está escrito» (I Cor 15,54-55).

A estranha figuração de Cristo apontando para a sua própria imagem crucificada relaciona-se com a narração do Evangelho apócrifo de Nicodemos da descida de Cristo ao limbo para resgatar os justos do Antigo Testamento e proclamar a sua vitória sobre os Demónios. É um tema sem presença na iconografia flamenga, mas com paralelos em pinturas na Península Ibérica no tempo de Bosch. A versão mais conhecida é a pintura de Bartolomé Bermejo (c. 1440-1498) do instituto Amatler de Barcelona em que *Cristo Mostra aos Patriarcas o Crucifixo*, mas podemos citar o *Cristo Mostrando o Calvário aos Patriarcas*, de um livro

de horas da British Library (Ms. Add. 18193, fol. 135 v), a pintura em sarga do Mestre de Perea e o *Calvario de la Redención* de Vicente Macip (c. 1525), ambas do Museu de Belles Arts de València. A mística medieval levantina, através dos escritos de San Vicente Ferrer e Ramon Llull, ou das *Vitae Christi* de Francesc Eiximenis (1330-1409) e Isabel de Villena (1430-1490), parece ter dado, aliás, uma especial importância a este episódio como sinal da vitória de Cristo no *Descensus*, segundo a descrição de Nicodemos. Uma singularidade que sustenta a hipótese de o tríptico do MNAA ter sido, originalmente, pintado para a Península Ibérica.

Nota: A bibliografia sobre Bosch e o *Tríptico das Tentações* é extensíssima. Pilar Silva Maroto em *El Bosco. La Exposición del V Centenario*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016 e Bernard Aikema e Fernando Checa Cremades, em *Bosch e l'altro Rinascimento*, Milano: 24Ore Cultura, fornecem um elenco bibliográfico completo e atualizado.

Sobre o absurdo.  
*Tentações de Santo Antão*  
de Hieronymus Bosch



## 1.

Sentarmo-nos frente às *Tentações de Santo Antão* no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa tende a gerar em nós a sensação de nos encontrarmos numa terra desconhecida. Começemos por perguntar se o estudo dos seus principais temas religiosos pode fazer desaparecer esta impressão.

Quando o tríptico está fechado, vemos os dois painéis exteriores: o da esquerda representa a prisão de Cristo; o da direita, o caminho do calvário, o «porte da cruz». Em ambos, impressiona a maldade dos homens — as suas acções violentas, as suas caras carregadas de cólera e orgulho, nalguns casos de luxúria e gula, imagens exemplares dos pecados mortais. Mesmo não comungando da fé cristã, compreendemos o que significa, para ela, a culpa que a humanidade carrega consigo por ter pecado contra o Cristo e repellido com ingratidão a graça de Deus. Quando o tríptico está aberto, vemos as tentações de Santo Antão em três painéis, e de facto em todos eles o essencial está, afinal, longe de nos ser estranho. No volante direito, Santo Antão é tentado por uma mulher nua — segundo a lenda, o Diabo sob a forma de uma bela rainha, que se banha

num rio. Rodeiam-no imagens demoníacas de luxúria e gula. No painel central, o santo anacoreta está ajoelhado no altar de uma igreja que se encontra quase inteiramente destruída, e aponta para Cristo, o qual, por seu turno, repete o gesto e aponta para uma imagem da sua própria crucificação. No volante esquerdo, Santo Antão aparece duas vezes: vemo-lo suspenso no ar, sendo tentado por demónios, mas vemo-lo também em terra, sendo ajudado a caminhar por dois monges antonitas e por uma terceira figura. Esta é, com toda a probabilidade, um auto-retrato do pintor. Do seu olhar emana sabedoria e compaixão, como se nos dissesse que o mundo permanece agora o mesmo que já era aquando da prisão e do calvário de Cristo — excepto para quem segue o exemplo de virtude e fé dado por Santo Antão.

E, contudo, estas explicações, embora essenciais, não desfazem, de modo algum, a sensação de estarmos numa terra desconhecida, visto que nada esclarecem sobre o aspecto do tríptico que mais nos fascina e causa estranheza: todo o conjunto de figuras a que, numa primeira designação provisória, podemos chamar «não-realistas», como, por exemplo, pessoas que são árvores, outras que têm focinhos de animais, peixes que são barcas, ou cavalos que são cântaros. O conjunto de todas as figuras (ou *grylli*) parece querer fazer sentido como um



todo — e, contudo, dificilmente pode deixar de começar por parecer outra coisa que não um caos indecifrável, algo como um sonho, ou uma terra desconhecida.

Para a grande maioria dos críticos, tais figuras devem ser interpretadas como «símbolos» de determinadas doutrinas do tempo histórico de Bosch. A tarefa do crítico consistiria em encontrar o «código justo» para decifrar a simbologia do quadro — descobrir, como escreveu José-Augusto França, a «língua em que o pintor falava, quais eram as regras do seu jogo imagístico». As cartas do Tarot, a alquimia, a necromancia, a teoria dos humores, a melancolia saturniana, o culto adâmico, a missa negra, o *sabbat* — tudo isto são exemplos do que tem sido usado como chave para decifrar a obra de Bosch, em particular as *Tentações*.

Mas os resultados desta abordagem histórica, ou iconográfica, são decepcionantes para quem se sinta frente ao tríptico com o intuito de filosofar acerca dele e a partir dele. Primeiro, porque tais resultados se limitam a explicar uma coisa misteriosa por outra que já é conhecida independentemente dela. Quando, por exemplo, se diz que uma dada figura «simboliza» uma dada carta do Tarot, mais não se faz do que remeter a figura para outra realidade que se deixa conhecer melhor noutros contextos e através de outros métodos. Para um olhar que faça fé

nessa interpretação simbólica, a figura terá deixado de ser misteriosa: sabe-se agora que «é», por exemplo, uma carta do Tarot. Só que, na verdade, apenas se subsumiu a figura sob um conceito cuja origem e conteúdo são independentes dela. Ela continua a ser misteriosa enquanto coisa que, sendo uma carta do Tarot, *não é* (pois não é apenas) uma carta do Tarot.

Além disso, a interpretação simbólica do tríptico faz dele um objecto de estudo historiográfico e, deste modo, reduz a sua relevância ao que ele dá a conhecer sobre o tempo histórico a que pertence, como se fosse uma carta de foral, ou uma pedra tumular. Numa interpretação filosófica, trata-se, pelo contrário, do que ele *nos* faz pensar ou, dito de outro modo, de pensar o que ele faz pensar *sobre nós hoje*.

Naturalmente, os melhores críticos e historiadores da arte não deixam de juntar aos resultados das suas indagações sobre o «código justo» um importante *caveat*: as obras de Bosch são, em última análise, objectos de fruição estética, não de curiosidade científica. José-Augusto França, por exemplo, defende que as várias interpretações históricas que têm sido propostas não deixam de «se organizar como uma unidade, definindo um sentido único — que não pode deixar de ser um *sentido poético*». A interpretação dos símbolos supostamente presentes na obra de Bosch não deve reduzir a sua forma pictórica a uma outra reali-

dade fora dela (seja esta material ou, de novo, simbólica). Pelo contrário, é fundamental que se compreenda que o *irreal* é a marca distintiva dessa forma. Os temas de Bosch são, segundo França, o demoníaco e o erótico, mas são-no na medida em que a sua obra os dá a ver num registo que é o da irrealidade.

Se a concepção kantiana da beleza livre, ou pura, é correcta — se o belo é o sentimento de prazer gerado por um jogo livre entre o entendimento e a imaginação na contemplação da forma de um objecto —, podemos dizer, talvez, que o jogo, ou a subversão da forma, presente na irrealidade das figuras de Bosch faz que o belo seja uma dimensão crucial da sua obra.

E, contudo, mesmo considerando apenas a forma, há algo na sua pintura que escapa ao sentimento do belo. Em muitos casos, a subversão boschiana da forma gera figuras que são assustadoras, sinistras, figuras que, nalgum sentido possível, temos de considerar feias — tal como, se olharmos agora de novo para os três painéis abertos das *Tentações*, dificilmente podemos dizer que se trata de um todo a que devemos chamar «belo». Há algo de infernal, ou demoníaco, na própria *forma* deste todo, algo de caótico na sua acumulação de figuras e algo de garrido e desequilibrado na sua composição cromática — algo que *não* gera um sentimento de prazer, mas sim inquietação, talvez até mesmo dor, desprazer.

Esta contradição — o tríptico é belo e é feio — levanta questões fundamentais da estética: se o prazer na contemplação de uma forma bela é um elemento intrínseco da experiência estética, se esta experiência pode acomodar o disforme e o feio, se sabemos dizer o que é o grotesco, ou o que é o cômico. Mas talvez seja um erro fatal distinguir, por um lado, o conteúdo simbólico do tríptico de Bosch e, por outro, a sua forma sensível. A forma sensível de que nele se trata pensa um conteúdo, é um conteúdo. A pintura não pensa por conceitos, mas pensa nos seus termos próprios — pensa pictoricamente. Assim, o tríptico *pensa* o que é uma tentação, *pensa* o que é o demoníaco, talvez o que é o erótico, ou a culpa, o que é o mundo e talvez o que possa significar o seu fim.

No que se segue, veremos emergir, aos poucos, como chave de interpretação das *Tentações de Santo Antão*, o conceito de absurdo.

2.

Consideremos o painel central.

Uma das figuras mais sinistras do tríptico — um homem com focinho de animal e as entranhas à mostra, provavelmente

um necromante — tem aberto nas mãos um livro com páginas negras, e lê-o seguindo o texto com o dedo indicador. A eucaristia é celebrada por duas mulheres, que parecem corresponder a duas cartas do Tarot: a Imperatriz, ou «a bela mulher branca», e a Sacerdotisa, ou «a Papisa». Por detrás delas, um demónio cujo focinho é um instrumento de sopro, um *chalumeau*, liberta pelas narinas uma música que se espalha pelo ar sob a forma de fumo. Um mouro — que, segundo a iconografia da época, pode bem ser o próprio Diabo — carrega uma bandeja com um ovo que evoca a pedra filosofal da alquimia. Outro conjunto de figuras — um cavalo que é um rato gigante montado por uma mulher-árvore com um bebé nos braços — faz a paródia da fuga para o Egipto. Estamos no reino do sacrilégio — num *sabbat*, numa festa nocturna em que se celebra uma missa negra e se adora o Diabo como «o inverso de Deus», ou como um *Dionysus redivivus*. Duas figuras aproximam-se do altar carregando instrumentos musicais; parecem ir para a festa pagã, ou anticristã, que se seguirá à celebração satânica. Uma delas — o homem de negro que tem um focinho de porco — traz pela trela um pequeno cão mascarado de bobo. No topo da sua cabeça está pousada uma coruja, o que associa a música à morte. Abaixo, junto à margem do rio, outra figura sinistra toca lira; a sua cabeça é uma caveira de asno — certamente, outra imagem da morte.

Mas como se relaciona Santo Antão com o que se passa em seu redor? Segundo o influente especialista Wilhelm Fraenger, o painel central apresenta o santo anacoreta como «o incorruptível»; o seu espírito é «sereno e confiante». Como Fraenger, muitos outros seguem o retrato de Santo Antão desenhado na *Vita Antonii* por Sant'Atanásio de Alexandria. Santo Antão é a incarnação das virtudes teológicas: fé, esperança e caridade; é tentado pelo Diabo de múltiplas formas, é fisicamente atacado por demónios que o torturam, mas a sua resistência à tentação é absoluta. E é-o porque interiormente nada o abala. No painel central, não se deixa afectar nem pela missa negra, nem pela presença da mulher elegante ajoelhada a seu lado. Segundo a hagiografia de Sant'Atanásio, o pecado está no mundo, a tentação vem do exterior. Por isso, o tríptico teria uma mensagem clara, que seria uma injunção moral: sê como Antão, segue quem não cai em tentação, abraça a virtude e rejeita o vício.

No entanto, é significativo que nenhum dos episódios da vida de Antão relatados por Sant'Atanásio figure no painel central. Se o livro de Atanásio teve alguma influência directa no tríptico, ela só é visível no volante esquerdo. Mas, aqui, quando o vemos ser torturado pelos demónios nos ares, será que todo ele é, de facto, serenidade e fortitude? Quando vemos o santo já em terra, vemo-lo abatido, quase morto. E, no volante direito,



Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, c. 1500  
Pormenor do painel central do tríptico





Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, c. 1500  
Painéis laterais do tríptico (esquerdo e direito)



a sua testa está franzida, o seu olhar desvia-se propositadamente do que lhe é dado a ver pelos demónios. A tentação pelos prazeres da carne está muito longe de o deixar impassível. Em ambos os casos — à esquerda e à direita —, Santo Antão não corresponde menos à figura do monge melancólico do que à do monge incorruptível.

E se olharmos de novo para o painel central, deparamos com a mesma ambiguidade pictórica: o que vemos na figura do santo, e em especial no seu olhar, será realmente uma imagem de serenidade, ou é antes uma imagem de agitação interior? E será uma imagem de incorruptível confiança, ou de melancolia? Ora, o ponto decisivo é que esta ambiguidade se situa para lá de tudo o que possamos saber sobre os «códigos» comumente usados na interpretação simbólica do tríptico. Tal significa, em primeiro lugar, que ela reside na singularidade do que vemos pintado diante de nós, isto é, no que nela excede não apenas o universal (o que pode ser descrito em termos genéricos como um «código»), mas também o particular enquanto mera aplicação desse universal. E tal significa, em segundo lugar, que a ambiguidade diz respeito à *subjectividade* que se exprime no tríptico. Esta é, antes de mais, a subjectividade de Santo Antão. O contorno externo que traça o seu corpo, o seu movimento, o rosto e, especialmente, o olhar fazem ver

um interior afectivo, volitivo, pensante — uma interioridade subjectiva. Por isso, a singularidade da figura não é apenas a do contorno exterior, mas também a da interioridade que esse contorno dá a ver. Mas, além disso, a figura também dá a ver uma segunda subjectividade, como que por detrás dessa: a subjectividade de Hieronymus Bosch, a sua perspectiva *sobre a subjectividade* do santo — a sua interioridade singular entendida como aquilo que se exprime não só através da figura do santo, mas de todo o tríptico.

Se o tríptico «pensa» é porque há por detrás dele um «eu penso» que pensa, uma subjectividade. Aquilo a que Hegel chama, nas *Aulas sobre Estética*, a «luz do olho», e que vemos nos diversos rostos do santo, mas também, por exemplo no rosto do peregrino que o ampara no volante esquerdo, desempenha um papel muito importante na abertura a essa subjectividade. É nessa luz que mais directamente vemos espelhado o sentimento de uma subjectividade humana. Na escultura grega, os deuses «não vêem», não têm propriamente um olhar, isto é: um olhar que revele uma interioridade, um sentir subjectivo. Na pintura cristã, pelo contrário, trata-se do coração de Jesus, de Deus feito homem, de modo que, seja na representação directa da sua figura e da sua história, seja na representação do amor religioso — por exemplo, da *Madonna* —, ou do «espírito da

comunidade» — por exemplo, dos mártires, milagres, lendas ou quaisquer cenas de conversão ou arrependimento —, o que está em jogo é sempre a consumação plena do princípio da antropomorfização: o divino é a subjectividade humana. Neste sentido, a essência da pintura, como arte cristã e depois moderna, consiste no *tornar visível a subjectividade humana*.

Ora, se tomarmos esta forma de compreender a pintura como fio condutor para a nossa interpretação do tríptico, temos boas razões para estabelecer este princípio de interpretação das *Tentações*: as tentações de Santo Antão são as visões de Santo Antão, ou seja: são as figuras que o circundam. Isso não é, de todo, o mesmo que dizer que as figuras sejam imagens produzidas por um inconsciente recalcado. Se as tentações são visões, elas são justamente o que *não* está recalcado — o que aparece à vista do santo. Ou, dito de outro modo: as tentações são simplesmente o que vemos no quadro — são o conjunto complexo, aparentemente caótico, alucinado, onírico, das figuras que o povoam, e que nos fascinam.

\*

O tríptico torna visível a subjectividade de Santo Antão — as suas visões, o seu delírio. E é justamente por isso que as figuras do tríptico são sempre mais do que um «símbolo» de outra

coisa. Longe de se limitarem a remeter para uma outra coisa já conhecida, elas fundem muitas coisas numa imagem ou figura *que é uma tentação*.

Se no centro deste delírio encontramos o *sabbat* enquanto festa religiosa na qual uma comunidade celebra a *transgressão* das regras que a regem, é fundamental que a nossa reflexão sobre o tríptico passe pelo pensamento de um filósofo do século XX que pensou o delírio, o erotismo, a tentação e a lógica da transgressão em conexão com o fenómeno da festa religiosa, *inclusive* do próprio *sabbat*: Georges Bataille.

### 3.

Segundo Bataille, a tentação é um desejo de transgressão, a atracção pela violação de um *interdito*. O que é imaginado e desejado na tentação é o delírio de poder existir num para lá desse interdito. Na medida em que, no caso particular da espécie humana, a vida em sociedade requer que o desejo sexual se ache regulado por interditos, ele difere essencialmente do mero desejo animal. O animal não sabe que o desejo desequilibra a sua vida, mas o humano sabe. E sabe-o porque, uma vez que a sua vida se tornou social, a sua sexualidade passou a ser contida, re-

gulada por normas, balizada por interditos — passou a jogar-se no plano da interdição e do espaço de transgressão que esta abre. Ou, na terminologia de Bataille, o desejo deixou o terreno da animalidade, e tornou-se «erotismo». O erotismo começa onde termina a animalidade, ainda que esta nunca deixe de ser o seu fundamento. Quando o desejo é erotismo e se joga no plano da interdição, torna-se, na verdade, um desejo de transgressão. O desejo passa a ser tentação. Daí a ideia de «delírio»: no erotismo, aquele que deseja sabe que deseja o desequilíbrio, sabe que deseja ultrapassar o limite imposto pelo interdito e existir para lá dele, perdendo-se de si.

Porque tudo isto é tão fundamental para que seja possível vida social, esta *organiza* a transgressão. As religiões em que assentam as sociedades humanas não se limitam a criar interditos: cuidam da «regulação dos interditos», isto é, de organizar possibilidades de eles serem suspensos sem serem suprimidos. Por isso, a *feira* — enquanto suspensão da razão e do trabalho, organização de transgressões limitadas, experiência da possibilidade do «excesso», da «violência», do «delírio», do para lá do interdito — é «o ponto culminante da actividade religiosa».

Ora, o cristianismo, segundo Bataille, «opôs-se ao espírito da transgressão», «opôs-se geralmente ao erotismo». No seu mundo, ao contrário do que se verificava entre os Gregos e os

Romanos, o interdito tornou-se «absoluto». O cristianismo encobriu o que a celebração da transgressão havia revelado entre os Antigos: «que o sagrado e o interdito se confundem, que o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infracção». Ora, esse encobrimento *tornou necessária a invenção dos sabbats*. Estes são a festa religiosa que, no curso do tempo, acabou por ter de se impor à *imaginação* cristã: mesmo que nunca tivessem passado do plano imaginário, e não tivessem existido realmente, teriam sido a descrição do «desencadeamento de paixões que o cristianismo implicava, que o cristianismo continha» — isto é, de tudo o que o cristianismo proibia.

Assim, no cristianismo o que caracteriza o religioso que resiste à tentação é o facto de preferir «a salvaguarda do equilíbrio adquirido na vida mística ao delírio para onde a tentação o faz deslizar». É por este delírio que ele se sente atraído. E, se ele lhe resiste, é porque não quer abdicar do equilíbrio ou estabilidade que encontrou na vida ascética. Não é porque tenha, por exemplo, um desejo ardente de praticar a caridade. Na escolha do religioso que é atraído por uma tentação, há um «cálculo», que «dá à vida ascética um não sei quê de parcimonioso, de pobre, de tristemente disciplinado».

Esta definição precisa do fenómeno da tentação no mundo cristão traz-nos de volta à subjectividade de Santo Antão e,

especialmente, à ambiguidade pictórica que identificámos acima nas quatro figuras que o representam no tríptico. Podemos compreender agora a sua serenidade e confiança como sendo a incorruptível adesão ao «equilíbrio adquirido na vida mística». Santo Antão é a decisão de viver nesse equilíbrio. Como uma embarcação lançada na corrente de um rio, não há leme nem vela que o desvie da direcção em que se move. Porém, a tentação e a resistência à tentação também fazem parte do equilíbrio em que este movimento é possível. Santo Antão é interiormente agitado pelo delírio para onde a tentação o faz deslizar. Este delírio é, ao mesmo tempo, o seu objecto de desejo e um estado subjectivo em que ele já se encontra, uma disposição interior tão intensamente dirigida ao seu objecto de desejo que este (a tentação, o delírio que o tenta) assume a forma de uma multiplicidade de visões.

E se são estas visões que entristecem o santo, elas são, porém, muito mais do que um efeito do carácter «tristemente disciplinado» da vida ascética. Tudo no tríptico faz pensar que, como defende André Chastel, Antão é, como os prisioneiros, os vagabundos e os loucos, também os filósofos, os geómetras e todos os solitários, o típico «filho de Saturno», um ser astrológicamente marcado pela tristeza soturna — pela melancolia. Pois as suas visões compõem, no seu conjunto, uma visão melancó-

lica do mundo. Por um lado, elas são visões dos pecados para os quais a tentação o faz deslizar, delírios cujo objecto é a transgressão, a entrega ao pecado, o perder-se de si. Mas, por outro, não são uma mera alucinação, um mero momento de subjectividade. São uma imagem do mundo, um modo de radicação da subjectividade no mundo. Na verdade, pode mesmo dizer-se que elas fazem o mundo aparecer expressamente *como* «*mundo*» no sentido cristão do termo. O mundo, para o cristianismo, não é a totalidade do que simplesmente existe. «Mundo» significa, antes de mais, *ens creatum*, o ente criado como totalidade distinta do ente criador, portanto o ente finito. Mas «mundo» significa também *os habitantes do mundo*, e estes entendidos como *amadores do mundo, ímpios, carnais* (para usar as expressões de Santo Agostinho comentadas por Heidegger numa das suas reflexões sobre o «conceito existencial de mundo» no cristianismo). O mundo — como atestam expressões como «o fim do mundo» ou «morrer para o mundo» — é o domínio da existência humana como existência finita, mas também como o domínio do «mundano», do erotismo, da carne, do pecado. Ora, Santo Antão, nas suas visões, vê o mundo melancolicamente porque o vê como não sendo senão morte e carne. O mundo não tem, em si mesmo, redenção possível, só o juízo final o pode salvar. Na sua incorruptível serenidade e confiança, Antão vê que o mundo é



finitude, morte, e é carne, pecado — ou, como resulta do painel central, é um *sabbat*.

\*

No vocabulário filosófico que Nietzsche inaugurou no *Nascimento da Tragédia* e Camus popularizou no *Mito de Sísifo*, podemos dizer que as *Tentações* são uma visão do mundo como *absurdo*. É verdade que são uma visão *cristã* do mundo, mas, ainda assim, uma visão em que este aparece como não tendo uma finalidade última que lhe seja intrínseca, portanto como sendo em si mesmo «sem sentido», «absurdo». As *Tentações* são, noutros termos, uma visão do fim do mundo, do fim dos tempos, visto que pretendem dar a ver a incorrigibilidade do carácter pecaminoso do mundo. Assim as interpretou também Michel Foucault, ao considerá-las sob um prisma semelhante ao do delírio e da melancolia da tentação, contudo diferente: a loucura.

4.

Foucault atribui às *Tentações de Santo Antão*, de Bosch, um papel central no primeiro capítulo da sua *História da Loucura na Época Clássica*. E a sua interpretação do tríptico assenta em duas

hipóteses que, além de serem plausíveis, são extremamente interessantes. A primeira é a de que o tríptico deve ser compreendido como uma nova versão de outro dos quadros mais importantes de Hieronymus Bosch: *das Narrenschiff*, a «nave dos loucos», ou, fazendo uma singela homenagem a Gil Vicente, contemporâneo de Bosch, «a barca dos loucos». A segunda hipótese é a de que, no painel central das *Tentações*, a tentação de Santo Antão é embarcar na barca dos loucos. O tríptico mostra um Santo Antão à beira da loucura — o que significa um Santo Antão *tentado* pela loucura, fascinado não apenas pelas visões que povoam a sua imaginação e o seu mundo, mas sobretudo pela possibilidade de se entregar à volúpia da transgressão e, assim, a uma definitiva desrazão.

Antes de considerarmos a plausibilidade da primeira hipótese, consideremos a desta segunda.

Segundo Foucault, os músicos do painel central evocam a figura do *Narrentanz*, da dança dos loucos, que, no final da Idade Média e na transição para o Renascimento, substitui, na arte, a figura da dança da morte. Na cultura portuguesa, conhecemos bem a dança da morte das peças de Gil Vicente. No final do *Auto da Barca da Glória*, por exemplo, «*As almas fizeram em roda hua musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor*»; estas «admirações de dor» são, de certo modo, toda a

peça: o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal, o Papa dançam a dança da morte junto aos arrais do Diabo, mal podendo crer que a glória que alcançaram em vida não os livrou, só por si, da condenação ao Inferno. E podemos compreender assim a transição da figura da dança dos mortos para a da dança dos loucos: na sua passagem pelo mundo, os crentes vivem como descrentes, são como loucos que não vêem que se condenam a si mesmos e eternamente se perdem. No tríptico de Bosch, o músico com focinho de animal arrasta um dos pés, o outro coxeia e tem uma perna de pau e a cabeça rapada. Tudo neles sugere, de facto, a figura do louco como pária. Se a coruja na cabeça do primeiro evoca a morte, é porque a dança dos loucos é a dança dos mortos.

Mas, se nas costas de Santo Antão vemos os dois músicos e a chegada da dança dos loucos, diante dele vemos, segundo a interpretação polémica de Foucault, uma imagem ainda mais clara da loucura humana. Trata-se de um *gryllus* composto apenas de cabeça e pernas. Parece dançar, os seus olhos olham fixamente em frente, nos seus lábios aflora um sorriso — no qual se vislumbra o riso dos loucos. Citando o estudo de Brion, de 1938, Foucault refere a possibilidade de esta «cabeça com pernas» ser um auto-retrato de Bosch. Sobre este ponto, pode acrescentar-se que há no volante direito outra «cabeça com pernas»

— à qual, porém, falta o rosto, e cuja cabeça, com orelhas, cabelo e um barrete de bobo, é simultaneamente uma barriga, na qual está espetada uma faca. Será, de certa forma, o terceiro auto-retrato do tríptico? Outra imagem da loucura? Talvez da loucura sob a forma de ira, um dos pecados mortais? Não haverá nela algo de cómico e um jogo com o possível auto-retrato do painel central? Seja como for, a principal contenção de Foucault é a de que, colocado no centro geométrico do painel central, o olhar de Santo Antão se dirige ao olhar da «cabeça com pernas», e de que a sua mão direita a benze com dois dedos erguidos. Em geral, os estudiosos da obra de Bosch sustentam que o olhar do santo se dirige ao espectador do quadro e a sua mão aponta para a capela onde Cristo aparece simultaneamente em pessoa e sob a forma de crucifixo. Mas, de facto, este olhar a três quartos pintado por Bosch está ainda muito longe do olhar frontal com que, por exemplo, a Olympia de Manet interpela quem a contempla. Usando o vocabulário de Michael Fried, é seguro dizer que o santo está *absorto* no que o ocupa, a sua atitude nada tem de teatral — não é dirigida a um espectador. Mas será que o olhar de Santo Antão se dirige realmente ao *gryllus*? Por mais que nos aproximemos do quadro, isso não é claro. Mas, se Antão não dirige o olhar ao espectador do quadro, talvez se possa concluir que, de facto, o dirige à cabeça com pernas.

Esta conclusão torna-se mais segura se aceitarmos a tese de Charles de Tolnay, segundo a qual Bosch faz um uso intencionalmente errado das leis da perspectiva aérea para, com isso, conferir ao painel central o aspecto de um aquário abaulado. O olhar do santo é devolvido pelo *gryllus*, de forma que se olham mutuamente «numa espécie de interrogação de espelho».

A leitura de Foucault é outra versão da interpretação das tentações de Santo Antão como visões. As múltiplas figuras que povoam o tríptico são imagens da loucura, são a «loucura tornada tentação». E, entrando agora na segunda hipótese central de Foucault, esta tentação pela loucura é já o tema de outro quadro de Bosch: a *Barca dos Loucos*. Um primeiro aspecto importante desta segunda hipótese é que também ela se prende com a relação entre a dança dos loucos e a dança da morte. Segundo Foucault, na passagem da Idade Média para o Renascimento a figura da morte é, de um modo bastante generalizado, substituída pela da loucura, de forma que o louco toma agora o lugar antes ocupado pelo leproso — o lugar daquele que anteriormente significava para a comunidade a presença da morte, e que a vivia na primeira pessoa. Na *Barca dos Loucos*, os loucos são aqueles que se lançam de coração ao pecado, e que o representam, isto é: representam a vida de quem é culpado da violação de todos os interditos, de quem se entregou para sempre ao

delírio, portanto já se condenou não só à ausência de espírito, mas à danação eterna e, neste sentido, já está morto.

No quadro de Bosch, os loucos entregam-se sobretudo à licenciosidade, à gula e à embriaguez. A música está novamente presente. O bobo coloca-se à parte da festa, mas é, tal como os outros, uma imagem da licenciosidade sem freio. Já referimos a presença do bobo nas *Tentações de Santo Antão*: o pequeno cão do músico é um bobo, a cabeça com pernas do volante direito é provavelmente outro bobo. No volante esquerdo, uma figura de olhos esbugalhados (com o que parecem ser pernas e garupa de cavalo, dorso e cauda de javali) toca uma gaita-de-foles, um símbolo tradicional dos genitais masculinos, portanto da licenciosidade sem freio representada pelo bobo. Por todo o lado vemos barcas: umas em terra, outras voando pelos ares, outras na água. Todos estes aspectos corroboram a tese de Foucault de que as *Tentações de Santo Antão* são outra versão da *Barca dos Loucos*.

E, contudo, o tríptico tem muitas características próprias. Uma delas é o fascínio do santo pela loucura, o seu desejo contido de se entregar à dança dos loucos e ao seu delírio. Outra — também sublinhada por Foucault — é a exploração da animalidade que constitui o fundo do ser humano, «a raiva sombria, a loucura infernal» que vive no seu coração. E nada revela melhor



esta natureza secreta do que aquilo a que Mikhail Bakhtin chamou «o corpo grotesco» como corpo que não é separado do resto do mundo. A sua apresentação artística — seja em Rabelais, ou em Aristófanes, ou em Bosch — dá ênfase aos orifícios e partes convexas do corpo humano, às suas protuberâncias e ramificações, sobretudo à sua sexualidade. E isso faz dele um corpo inacabado e aberto, que não está, por assim dizer, colocado na natureza, mas a integra e, na verdade, a incarna.

Um exemplo perfeito do corpo grotesco é o homem-árvore do volante esquerdo das *Tentações de Santo Antão*. Que se trata de um homem-árvore — como há vários outros na obra de Bosch —, resulta claro dos ramos nos tornozelos, nos pés, ao longo das pernas, na cabeça. A carne é madeira viva, o corpo funde-se com o mundo. Demais, a natureza sexual da posição em que o corpo se encontra é inegável. E essa posição não só faz do corpo parte da estrutura de uma casa, mas faz também do seu ânus e pernas a abertura para ela, uma abertura que é, ao mesmo tempo, a entrada para uma cela (ou para um bordel, segundo Walter Gibson). Além disso, a cabeça e o rosto do corpo grotesco são humanos, mas a sua animalidade é extremamente marcada, e evoca talvez a figura de um cão que ladra.

Se há algo de aterrador neste corpo grotesco, há também algo de cómico. A subversão da forma, quer no caso dos peixes



que são barcas, ou no dos cavalos que são cântaros, quer no do corpo grotesco do homem-árvore, tem uma dimensão cômica. E é esta comicidade que, em definitivo, alinha o corpo grotesco da obra de Bosch com o espírito do mundo aristofânico e rabelaisiano também descrito por Bakhtin.

Mas tudo isto conduz a uma outra ideia decisiva. O fascínio pela loucura é o fascínio por aquilo que ela *sabe* sobre o homem e o mundo — e que ela revela no modo como imagina o corpo grotesco. Segundo Foucault, o que gera em Santo Antão a tentação é o aguilhão da curiosidade, não a violência do desejo — a curiosidade cujo objecto é o grande segredo escondido no homem, escondido na cabeça do louco, no sorriso do *gryllus*, no corpo grotesco. Que segredo é esse? Se se trata de um «saber *interdito*» — um saber que faz delirar aqueles que o alcançam —, só pode ser o saber sobre «o reino de Satã e o fim do mundo», mas querendo isto dizer que se trata do saber sobre a impossibilidade de o mundo ser outra coisa que não o pecado, a loucura, a morte certa e sem sentido; o saber de que o mundo é a barca dos loucos e nunca será outra coisa. Nietzsche e Camus diriam: o saber do absurdo da existência.

Foucault atribui a Bosch uma concepção *trágica* da vida. Bosch é tudo menos um moralista que denuncia o pecado que há no mundo colocando-se fora e acima dele. Se Bosch não

conhece outras possibilidades para além daquelas que se jogam num mundo cristão, a sua perspectiva é, ainda assim, a de um cristão fascinado e, na verdade, enlouquecido pela possibilidade de a concepção cristã do mundo ser, em última análise, uma ilusão — a possibilidade de o mundo não ter salvação. Ou, de novo no vocabulário de Nietzsche e Camus: a possibilidade de o mundo ser inexoravelmente, tragicamente absurdo.

Segundo Foucault, no início do século XVI só na literatura e na filosofia o fascínio pela sabedoria da loucura preserva o carácter antitrágico do cristianismo e adquire a forma de uma sátira moral que observa à distância a loucura dos homens. É já isso que acontece no *Narrenschiff* de Sebastian Brant, obra poética contemporânea de Bosch, na qual a loucura fascina como objecto de crítica, não de identificação trágica. E é isso que acontece também pouco depois no *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdão, publicado em 1509. Aqui, a sátira moral é, ao mesmo tempo, um elogio — mas um elogio condescendente, proferido do alto do mesmo Olimpo do qual Brant denunciara a inferioridade moral e intelectual dos «loucos» que todos nós somos. A loucura começa a ser reduzida a um espelho no qual o homem pode ver a presunção vazia que o caracteriza, o que significa que o humanismo subjacente à ideia da nave dos loucos — o humanismo que diz que *todos*

somos loucos — começa já a ser um *optimismo*, uma perspectiva segundo a qual a loucura pode ser conhecida como um *objecto* e, uma vez conhecida como um objecto, pode ser *corrigida*. É isso que, segundo Foucault, se verifica, depois de Erasmo, em Nicolau de Cusa, Montaigne, Charron e Pascal: a visão do mundo como *Narrenschiff* reconhece que a loucura reina por todo o lado, mas supõe que este reinado é mesquinho e limitado, isto é, que, com a dose certa de espírito crítico, ou mesmo de cepticismo, ou então de fé, de «aposta» na existência de Deus, pode ser superado. Daí à concepção da loucura como mero objecto de riso — e depois à sua objectificação como mera doença mental — será, no fundo, um passo.

Mas não é de todo assim na obra de Bosch — e não é de todo assim na de Dürer e de Brueghel, *o Velho*. Aqui, em Bosch, Dürer e Brueghel, predomina, segundo Foucault, uma «experiência cósmica da loucura». Nesta experiência, ao contrário do que se verifica na «consciência crítica do homem» iniciada por Erasmo, a loucura é, na verdade, uma *«figura escatológica»*. O saber interdito que ela encerra é o saber trágico e pessimista de que o mundo se extinguirá um dia sem ter feito sentido — como coisa louca e absurda que é, como caos. É isso que não é compreendido no plano do discurso, ou da linguagem — seja na literatura ou na filosofia, desde Brant e Erasmo até Nicolau

de Cusa e Pascal. Mas é isso que, pelo contrário, se mostra, com toda a força, na pintura de Bosch, Dürer e Brueghel — é isso que aparece no «silêncio das imagens».

5.

A interpretação foucaultiana da oposição entre o pessimismo trágico de Bosch e o optimismo humanista de Erasmo é inspirada no pensamento de Nietzsche, mas não leva em linha de conta a tese nietzschiana segundo a qual o mais autêntico e pleno sentimento do trágico inclui um elemento de afirmação estética do mundo. Mas, se abrimos esta possibilidade, então temos de nos perguntar se há algo na obra de Bosch que aponte nesse sentido, ou seja: se tudo o que há nela é a representação do mundo como «caos», «absurdo», «loucura escatológica», como defende Foucault, ou se, além disso, há também nela um elemento de afirmação estética, um «sentido poético» que não se reduza à apresentação de uma forma bela.

Se olharmos apenas para as *Tentações de Santo Antão*, é de facto difícil encontrar nelas algo mais do que «caos», «absurdo», «loucura escatológica». Mas talvez possamos tentar fazê-lo em aspectos do tríptico que ainda não considerámos. Ao alto e ao

fundo, há, apesar de tudo, algum céu azul, não apenas chamas e horror. Talvez nem todas as barcas que voam pelos ares sejam infernais. No volante direito, alguém combate um dragão dentro de água, e é apoiado, pelo menos à distância, por um vasto exército de infantaria. A luta não está terminada. No altar do painel central, sentado no chão, de costas para o espectador do tríptico, está um homem vestido com uma túnica vermelha e um chapéu alto. Talvez seja uma imagem da melancolia — do efeito paralisador que pode ter em nós a contemplação do absurdo do mundo. Mas também pode ser, mais simplesmente, uma imagem *do espectador*, portanto de algo como a contemplação estética. Talvez esta enigmática figura exprima a afirmação do caos, ou aquilo a que Nietzsche chama — para caracterizar a afirmação dionisíaca da vida — a «paz de espírito na infelicidade».

Mais importante do que este ponto é, porém, outro a que já aludimos, e ao qual o próprio Foucault não deixou de aludir também: a dimensão *cômica* das figuras. O sortilégio da comédia, como Nietzsche não deixou de sugerir no *Nascimento da Tragédia*, é fazer-nos rir do absurdo do mundo, o que significa que ela lhe dá uma forma artística e o torna contemplável em termos que são afirmativos.

Talvez a mais cômica de todas as figuras das *Tentações* seja o casal burguês que passeia pelo céu montado num peixe. Não



Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias*, 1504  
(Museu do Prado, Madrid)





será o arquétipo cómico da luxúria tornada lícita e socialmente respeitável? No painel central, talvez haja algo de cómico noutra imagem da luxúria — no conluio a que se entregam, dentro de uma tenda, um frade e uma freira. Do edifício onde está montada a tenda emergem, porém, outras figuras, cujo significado parece contrastar com o do casal freirático. São pessoas nuas, cujas poses e actividades parecem ser lúdicas. Algumas nadam já no rio, mesmo que ele esteja cheio de mercúrio e enxofre; e há outra que desce as escadas com uma toalha ao ombro, estando provavelmente prestes a juntar-se àquelas. Mas importa destacar, sobretudo, a que está mais próxima do frade e da freira, e que se prepara para mergulhar no rio do alto do edifício. A sua perfeita nudez, elegância e à-vontade corporal fazem pensar num mergulho que talvez possa vir a ser um recomeço — uma nova aurora. Tudo nesta figura lembra as múltiplas figuras desnudas do painel central do mais célebre dos trípticos de Hieronymus Bosch: *O Jardim das Delícias*.

Foucault interpreta esse painel central como mais um exemplo da visão boschiana de um inferno na terra. Trata-se de um «*sabbat* da natureza», escreve, em cuja noite acabará por ser engolida «a velha razão do mundo».

Mas Hans Belting demonstrou no seu estudo magistral sobre *O Jardim das Delícias* que há muito boas razões para



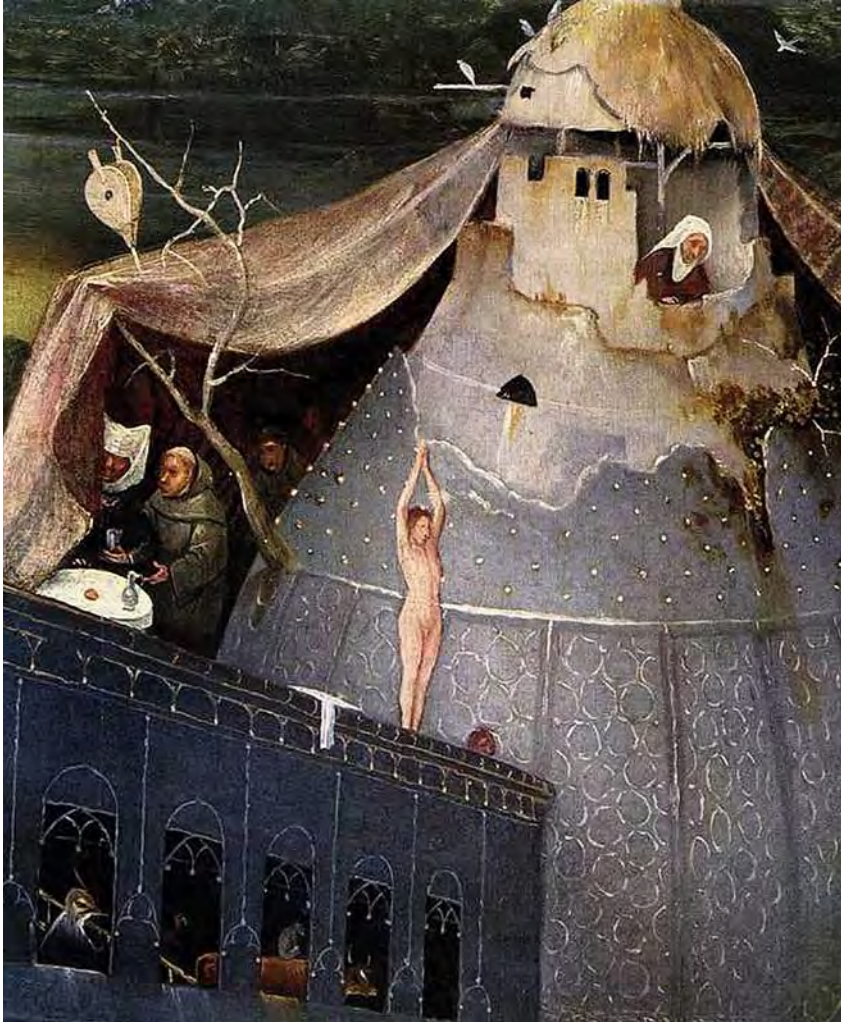
interpretar de outro modo o seu sentido. Se o volante esquerdo representa o paraíso antes da queda, e se o volante direito representa o inferno, o painel central representa uma terceira coisa: o paradoxo de um paraíso povoado de gente, a utopia do que teria sido o paraíso se não tivesse havido queda — e, assim, a utopia de uma relação simbiótica do humano com o animal e o vegetal, a utopia de uma vida sem morte e anterior à distinção entre o bem e o mal, anterior ao peso da culpa e à sombra do pecado, portanto a plena e inocente realização do «crescei e multiplicai-vos, enchei e dominai a terra» (Gn 1,28).

As figuras do painel central d'*O Jardim das Delícias* celebram a sua nudez e sexualidade com uma inocência que o tríptico aprova. Não terá sido apenas por preconceito que muitos críticos interpretaram este facto como se fosse um aviso de que a luxúria será castigada quando chegar o juízo final? O contraste entre a figuração dos corpos no painel do inferno e no painel central confere algo como uma evidência «fenomenológica» de que, neste último, tal como no painel do paraíso, é dada à expressão da corporeidade humana uma forma bela e adâmica — anterior à vergonha, inocente. Depois de se ver este contraste, já não se consegue não o ver.

Segundo Hans Belting, os quadros de Bosch — *A Nave dos Loucos*, *O Carro de Feno*, *as Tentações de Santo Antão*, *O*



Hieronymus Bosch, *Vagabundo*, c. 1500  
(Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdão)



Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão* (pormenor), c. 1500

*Jardim das Delícias* — são, em geral, «metáforas verbais traduzidas em termos visuais, pictóricos». Pode ser que as *Tentações* sejam a metáfora verbal *inversa* ao *Jardim das Delícias*; pode ser que, como defende Foucault, tudo nessa metáfora seja, de facto, escatológico, cosmicamente louco, caótico, absurdo. Mas não creio que assim seja. Há nas *Tentações* um raio de aurora, uma promessa de mergulho em águas claras, que as ligam ao painel central d'O *Jardim das Delícias* — e, portanto, a um sentido do trágico que não exclui, mas antes inclui uma afirmação da beleza, ou da elevação, do que é, pelo menos, possível num mundo em última instância destituído de finalidade, caótico, absurdo.

## 6. Epílogo

Durante muito tempo senti-me perdido no tríptico de Bosch, realmente como numa terra desconhecida. E se houve algum atalho que me levou, pelo menos, a julgar compreender alguma coisa do seu sentido, foi aquilo a que Hegel chama a «luz do olho»: no rosto de Antão no painel central e no volante direito, mas sobretudo no rosto do peregrino que o ampara no volante esquerdo. Neste, em particular, julguei reconhecer

outro olhar: o do vagabundo no quadro de Bosch que tem este nome. E, de facto, ambos são em geral considerados auto-retratos. Segundo o consenso entre os historiadores, a figura do vagabundo simboliza o Louco das cartas do Tarot, o qual representa o filho pródigo no seu caminho de regresso a casa — já sem nada senão um bastão na mão e um saco às costas, ferido numa perna, viandante e peregrino acossado por um cão, o filho de quem o pai disse que esteve morto enquanto esteve longe de casa. A identificação de Bosch com este louco, vagabundo ferido, pedinte escorraçado, filho perdido e morto-em-vida, foi o que me convenceu da correcção dos estudos que colocam no centro das *Tentações de Santo Antão* a figura do monge melancólico, e esta convicção foi o que me levou a levantar a hipótese de que as reflexões de Bataille sobre o erotismo e as de Foucault sobre a loucura poderiam contribuir mais decisivamente para a interpretação filosófica do tríptico se fossem lidas à luz do conceito de absurdo. O que, em geral, há de único na obra de Bosch não será, por um lado, a recuperação, para a era cristã, do sentimento do absurdo como parte da experiência da morte e do erotismo, mas, por outro, e não menos fortemente, um sentimento do que há de belo, inocente e promissor nisso que é absurdo? Pessoalmente, não posso olhar para nenhum aspecto da sua obra sem me lembrar da primeira vez que vi *O Jardim das*

*Delícias* no Prado, quando era miúdo. Sobrevive ainda em minha casa o guia *El Prado básico*, que os meus pais compraram nesse dia, e que tem na capa (agora amarelecida pelo tempo e vincada no canto inferior direito) os pássaros gigantes e algumas das figuras desnudas do painel central — figuras que se banham num rio e fazem amor. Se na pintura de Bosch se trata da subjectividade de Bosch, não será esta dimensão dela que, no fim de contas, e mesmo nas *Tentações de Santo Antão*, se sobrepõe a todas as outras: um sentimento de inocência que é, ao mesmo tempo, um amor à beleza do corpo humano e da sua sexualidade? Não é essa inocência que vemos n’*O Jardim das Delícias*, mas também nas figuras desnudas do painel central das *Tentações de Santo Antão*? Do contraste entre essas figuras e aquelas em que a luxúria tem um carácter simultaneamente sinistro e cómico, não podemos retirar a conclusão de que, em última análise, o que se exprime na obra de Bosch é já a recuperação renascentista e adâmica de uma experiência do belo que a nossa cultura havia perdido desde a Antiguidade?

## Índice

*Tentações de Santo Antão*, Joaquim Oliveira Caetano .... 11

Sobre o absurdo. *Tentações de Santo Antão*

de Hieronymus Bosch

João Constâncio ..... 19





© Sistema Solar, Crl (Documenta)  
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

Textos © os Autores

© IFILNOVA, 2024  
Instituto de Filosofia da Nova  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais  
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
no âmbito do projecto UIDP/00183/2020

DOI: <https://doi.org/10.34619/nbrt-vo9y>

ISBN: 978-989-568-174-7  
1.ª edição, Outubro de 2024

Revisão: Helena Roldão

Depósito legal: 539215/24  
Impressão e acabamento: Maiadouro  
Portugal





João Constâncio

SOBRE O ABSURDO

frente a *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch

introdução histórica à obra  
Joaquim Oliveira Caetano



Frente à Obra. Arte e Filosofia | 4

DOCUMENTA