

# Mídia e imaginário: a comunicação ideológica em Hieronymus Bosch

FORMENTÃO, Formentão<sup>1</sup>  
Universidade Estadual do Centro-Oeste (Paraná)

## Resumo:

Neste estudo discute-se como mídia e imaginário constituem sentido ideológico na história. A obra, *O Juízo Final*, de Hieronymus Bosch apresenta o imaginário do seu período histórico, uma narrativa que permite observar os fios ideológicos da produção de sentido em dois aspectos imaginários: o evidente (dominante/convencional) e o oculto (encoberto/dissimulado). O realismo fantástico de Bosch considera os signos oníricos, o grotesco, visões imaginárias, mitológicas e místicas que funde cenários do cotidiano medieval, o mundo sagrado e o profano. Bosch pintou a sua época, com um horizonte axiológico específico, mas solicita que o Outro, “leia” a sua proposta, uma refração complexa que ultrapassa um primeiro olhar ou um olhar imediato. Com o tema religioso, o artista compõe uma mídia artística que discute sua realidade, a identidade cultural humana em diálogo com as instituições imaginárias da vida cotidiana, posicionando-se criticamente diante da cultura do seu tempo.

**Palavras-chave:** comunicação; imaginário; história; filosofia da linguagem; Hieronymus Bosch

**Resumen:** Este estudio analiza cómo los medios de comunicación y lo imaginario constituyen el significado ideológico en la Historia. El trabajo *El juicio final*, de Hieronymus Bosch presenta el imaginario de su período histórico, un relato que permite observar los cables de la producción ideológica de sentido en dos aspectos imaginario: lo obvio (dominante /convencional) y lo oculto (oculto / escondido). El realismo mágico de Bosch cree en los sueños, en lo grotesco, las visiones imaginarias, mitológicas y místicas, que sopla nsituaciones cotidianas medievales, lo sagrado y lo profano. Bosch pintó su tiempo, horizonte con un conjunto específico de valores, pero pide al otro para interpretar propuesta, una refracción compleja para adelante de la primera vista. Con el tema religioso, el artista compone un medio de comunicación que habla de su realidad artística, la identidad cultural humano hablando con las instituciones de la vida cotidiana, posicionándose en la crítica la cultura de su tiempo.

**Palabras clave:** Comunicación, Imaginario, Historia, Filosofía del Lenguaje; Hieronymus Bosch

<sup>1</sup> Graduado em jornalismo, Especialista em Comunicação, Educação e Artes, Mestre em Letras – Linguagem e Sociedade (Unioeste), Doutorando em Comunicação e Cultura (UFRJ); docente da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) Guarapuava – PR. E-mail: fformentao@yahoo.com.br

## Introdução

O mundo essencialmente contraditório nos aproxima e nos separa, determina à reciprocidade, nos incita a propósitos afetivos, mas também, à exploração. O seu movimento histórico, claramente se define como particular, dos fenômenos superestruturais interligados no espaço da comunicação levando ao conflito da autonomia/socialização e de distanciamento/interação.

As pesquisas em comunicação devem buscar discutir estas questões, sem absolutizar algum conhecimento ou proposta, em um eterno devir e inacabamento, buscar do leitor que promova um diálogo com o texto apresentado. Pois, no mundo do acontecimento da vida, estamos sempre inacabados “porque definimos o presente como consequência de um passado que construiu o pré-dado e pela memória de um futuro com que se definem as escolhas no horizonte das possibilidades” (GERALDI, p. 47, 2003). Este acabamento é resultado de uma “necessidade estética de totalidade”, pois a vida é um acontecimento aberto que não comporta acabamento, e reconhecer esta condição de uma pesquisa de comunicação com propósitos científicos é também reconhecer o outro como aquele que na interação vai produzir sentidos e, portanto, acabamentos provisórios.

Neste estudo, objetiva-se discutir como mídia e imaginário constituem sentido ideológico na história. A obra *O Juízo Final* (Anexo 1) de Hieronymus Bosch, que permite a historicização (enunciação) que conduz à reflexão sobre os enunciados (pintura e seus signos), promove em sua unidade (enunciação/enunciado) a orientação para a relação dialógica entre signo e imaginário social. Em *O Juízo Final* existe uma comunicação midiática que refrata as condições do imaginário medieval e o posicionamento de seu autor em relação a cultura e os valores de sua sociedade.

Jeroen van Aeken (1450–1516), conhecido como Jeroen Bosch e pelo pseudônimo de Hieronymus Bosch, retirado do nome de sua cidade natal ‘s-Hertogenbosch, denominado el Bosco na Espanha, foi pintor e gravador holandês é considerado um precursor de Salvador Dali. Sua pintura se inscreve na história da arte flamenga, holandesa e alemã como fantástica ao lado de Pieter Brueghel, Francisco de Goya, Matthias Grünewald entre outros.

Pode-se considerar Bosch também um representante da pintura gótica, desenvolvida no século

XV no sul da Europa (Florença) e no norte (Países Baixos), originando ambas a Renascença italiana e a flamenga. O realismo fantástico de Bosch considera os signos oníricos, o grotesco, visões imaginárias, mitológicas e místicas que funde cenários do cotidiano medieval, o mundo sagrado e o profano.

Hieronymus Bosch em sua obra discute o imaginário do seu período histórico, uma narrativa que nos permite observar os fios ideológicos da produção de sentido em dois aspectos imaginários: o evidente (dominante/convencional) e o oculto (encoberto/dissimulado).

Para esta pesquisa, evidencia-se o método da filosofia da linguagem proposto por Mikhail Bakhtin e as reflexões sobre o imaginário social de Cornelius Castoriadis, que ancorados no historicismo social, concebem a linguagem como produção humana abrigada nessa condição; dão importância ao homem como um ser expressivo e produtor de objetos culturais, um ser histórico e social, ativo, produtor de discursos em contextos específicos. Os discursos promovidos por Bosch podem ser evidenciados ao debruçarmo-nos sobre os signos e as cadeias semióticas que surgem em pinturas que esclarecem a relação do artista com seu tempo e com os símbolos existentes.

Neste sentido, Adam Schaff afirma que o conhecimento é um processo infinito de verdades parciais que se estabelece nas diversas fases de seu desenvolvimento histórico. (SCHAFF, 1986, p. 97). E ainda, considerando a importância do movimento tempo/espaço, que permite o entendimento da mediação da arte como ferramenta de comunicação e de constituição imaginária, que obrigatoriamente se dá no tempo. Assim, é importante refletir sobre a questão da história,

[...] porque se tudo o que existe é um produto do espírito, os fatos históricos são-no igualmente. Não há passado objetivamente dado, há apenas fatos criados pelo espírito num presente extremamente variável. Toda história deve pois ser atual, visto que é o produto de um espírito cuja atividade se situa sempre no presente, e que cria a sua imagem histórica (fora da qual não existe história) sob a influência de interesses e de motivos atuais. (SCHAFF, 1986, p. 111).

A construção contínua do passado sempre se dá em um tempo presente para os historiadores e para

os pesquisadores das diversas áreas do conhecimento: o sujeito que pesquisa os fatos ocorridos no passado e que estão todos submetidos a condicionantes históricos, está condicionado também, assim como ao conhecimento que a gerou. Trata-se do que Schaff preferiu chamar de “condicionamento social do conhecimento histórico”.

Essas relações e movimentos assumem sua materialidade no signo ideológico, num processo de interação social, que é marcado por um horizonte social de uma época e de um grupo social definido. O signo é determinado pelas formas da interação social, e tem seu conteúdo também determinado por este meio (BAKHTIN, 1995, p. 44-45), assim, o Outro, em dialogismo com esta pesquisa, é compelido a dialogar também com este texto, e a objetivação de Bosch numa reflexão da arte como mídia sempre atual, realiza movimentos históricos em um devir axiológico no presente.

### A comunicação ideológica em Hieronymus Bosch

O processo dos enunciados/enunciação é constante, não sendo apenas uma fala face a face ou em monólogo do “interior” do sujeito, pois “a situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação” (BAKHTIN, 1995, p. 125).

Os enunciados estão vinculados pelo pertencimento a uma esfera comum da interação comunicativa, eles formam um caleidoscópio de reflexão mútua, construindo múltiplas interações/conexões. O lugar onde brota o discurso ou a enunciação está determinado por uma situação social imediata independentemente da existência real do interlocutor. O meio social concreto propicia a emissão de discursos, tendo em vista o horizonte social do outro, do seu segmento social e do contexto histórico de tal sorte que os discursos irão se aproximar “do auditório médio da criação ideológica” sem “ultrapassar as fronteiras de uma classe e uma época bem definidas”. (BAKHTIN, 1995, p. 113). Para o autor “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 1995, p. 113). Compreende-se as enunciações quando “reagimos àquelas (palavras) que despertam em nós ressonâncias

ideológicas ou concernentes à vida” (BAKHTIN, 1995, p. 95).

O imaginário contido em mitos, na arquitetura, na pintura (decorativa, artística, religiosa), na cultura e em textos (ilustrados ou não) ao longo dos anos formou uma cadeia signíca de complexos sentidos. A iconografia e a hagiografia testemunham a importância da transmissão e fixação de conceitos, idéias e da própria narrativa em signos valorados: a tentação (serpente, fruto, proibido, árvore), o martírio (variados instrumentos de tortura), a obediência (os sofrimentos de Jó) entre outros exemplos.

São citadas como fontes do bestiário medieval a História de Plínio (Autor clássico, no ano 77 escreveu “Naturalis Historia”, um vasto compêndio das ciências antigas distribuído em trinta e sete volumes, dedicado a Tito Flávio, futuro imperador de Roma) e a Bíblia (notadamente o apocalipse). A produção artística cristã refrata narrativas proféticas centradas no final dos tempos, bestas semi-humanas, aladas, monstros, seres mitológicos (sereia, unicórnio, grifo, harpia, dragão, centauro) encontrados em igrejas, iluminuras, ilustrações e tapeçaria. (BORGES e GUERRERO, 1989).

Pedro Chambel em *A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese* (2006), relata que a sociedade medieval fundamentalmente agrária temia, respeitava e receava a natureza em função de sua dependência na manutenção de uma economia estável. Para o iletrado medieval os poderes da natureza eram considerados mágicos, enquanto que para a cultura letrada religiosa, ela se manifestava em seu poder e força a potência criadora de Deus e a sua função distributiva de agradecer e punir.

O autor destaca escritos que proporcionaram abordagens sobre a natureza, sob a ótica cristã como os de S. Agostinho (na orientação da vida interior); Orígenes (no entendimento literal, alegórico, moral, da natureza e dos textos sagrados); Isidoro de Sevilha (as etimologias, a Bíblia Sagrada, os evangelhos apócrifos, Aristóteles, Plínio, Solimo e Eliano, estes últimos fornecendo descrição naturalista que incluíam seres fantásticos).

Esse campo da interação comunicativa foi enriquecido na Alta Idade Média com as contribuições de Homero, Virgílio e Ovídeo que Chambel assim esclarece

[...] salienta-se, por um lado, o facto de as suas obras nem sempre terem sido conhecidas directamente, e, por outro, o processo de cristianização operado

nestas pelos letrados medievais, enquanto os seus autores, nomeadamente Virgílio, foram, muitas vezes, considerados como profetas do cristianismo. Neste sentido, nas *Bucólicas*, a idílica idade de ouro descrita por este último autor, onde reinava a harmonia entre os seres naturais, associada ao nascimento de uma criança, foi entendida, tal como a profecia de Isaías (...), como um anúncio profético do reino de Cristo na Terra. Por seu lado, a narrativa de Ulisses preso ao mastro, de ouvidos tapados para não ouvir os cânticos tentadores das sereias, relatada na *Odisseia* de Homero, foi assimilado à imagem de Jesus crucificado, alheio às seduções terrenas e sensuais que as sereias simbolizavam. Neste sentido, os episódios narrados nas grandes epopéias antigas acabaram por ser objecto da exegese cristã, o que permitiu a sua assimilação pelos autores medievos, contribuindo as imagens animais nelas transmitidas para a constituição do bestiário da Alta Idade Média.

Quanto à influência de Ovídeo, ela deu-se por via das *Metamorfoses*, onde o autor descreve abundantes transformações de deuses e homens em animais. Mais uma vez, foi o processo de leitura alegórica cristã que permitiu que a obra do poeta romano fosse utilizada pelos letrados medievais. Como exemplo, podemos salientar a referência à Fénix, o animal fabuloso que renascia das próprias cinzas, e que foi interpretado como um símbolo de Cristo ressuscitado. (CHAMBEL, 2006, p. 7-8).

A cultura letrada medieval não desconhecia os textos pagãos (médicos, agronômicos, farmacopéicos), as fábulas de Esopo, amplamente utilizadas pela patrística, os escritos dos padres da Igreja Ambrósio Jerónimo, Orígenes, Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa, intérpretes da natureza da moral, da exegese cristã

da herança paleo-cristã, destaca-se um texto escrito no século II em Alexandria ou no IV em Cesareia, de autor anónimo, que influenciou de forma decisiva toda a visão do mundo animal da Idade Média, e inaugurou um novo género literário, o dos “bestiários”. Trata-se do *Physiologus*, ou seja, *O Naturalista*. Escrito em grego, o seu sucesso originou o aparecimento de versões em diversas línguas, nomeadamente em etíope, arménio, sírio e latim. Nesta última língua conhecem-se várias

versões, multiplicando-se estas a partir do século V. Ao longo de toda Alta Idade Média foi alvo de enorme interesse e divulgação, tendo sido considerado como um dos textos mais lidos depois da Bíblia. (CHAMBEL, 2006, p. 13).

Para alguns autores Bosch é irónico, satírico e paródico; para outros suas obras conotam o imaginário onírico evocando o tormento humano. Há ainda aqueles que assinalam o carácter simbólico de suas pinturas em relação ao contexto dos delírios provocados pela ingestão do fungo do centeio.

Convém lembrar que no século em que viveu Hieronymus Bosch (1450 a 1516), o centeio era colhido junto com o trigo, pois os camponeses não conseguiam detectar a diferença entre os grãos. O fungo do centeio, um parasita dos caules das gramíneas, o *claviceps purpureus*, era comum na época e também desconhecido. Esse alcalóide, o LSD25 (dietilamida do ácido lisérgico) é o 25º derivado de uma série de compostos sintetizados a partir do ácido lisérgico que tem o núcleo químico comum aos alcalóides do fungo do centeio. Existe a hipótese de que o uso da farinha de trigo com os grãos contaminados tenha provocado nesse século o que Bosch pintou: alucinações, perda de circulação das extremidades do corpo humano com consequente gangrena, o suicídio, alteração da consciência, do humor e da sexualidade.

Em *O juízo final*, Bosch promove uma mídia que realiza um diálogo com seu tempo, com o modo de vida medieval e as necessidades da igreja deste período. O imaginário religioso da vida medieval, o terror que prevalecia no período: o final dos tempos amplamente divulgado no fim do século XV.

A preparação para o Dia do Juízo Final era um dos objectivos mais importantes da igreja medieval. Ensinavam aos crentes os caminhos a seguir para terem acesso à felicidade eterna; alertava os pecadores e os indiferentes para os castigos horríveis que os esperariam se não se penitenciassem. Numerosos livros e sermões descreviam as infinitas torturas dos malditos, cheios de horríveis pormenores, enquanto meditações sobre o Juízo Final e o Inferno desempenhavam um papel importante. (BOSING, 1973, p. 33).

Neste estudo também é importante compreender o dialogismo, princípio básico da filosofia da linguagem

de Mikhail Bakhtin, que nas palavras de Diana Luz Pessoa de Barros, é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso (BARROS. In: FARACO et al. 2001, p. 33). O dialogismo<sup>2</sup> nos textos de Bakhtin e seu Círculo trata do “princípio geral do agir” dos seres humanos, pois, toda interação comunicativa tem como ponto de referência o “contraste com relação a outros atos de outros sujeitos” (SOBRAL, In: BRAIT, 2005, p. 106).

Todos os discursos empreendem o dialogismo “retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos” (SOBRAL. In: BRAIT, 2005, p. 106). O sujeito descentralizado, interativo, forma a sua consciência pela cadeia ideológica, uma cadeia de significações ligando um signo a outro signo ou outros signos, ocorrendo a compreensão pelo encadeamento destes signos. Formando elos, essa cadeia de compreensão ideológica é única e contínua, remetendo a outros elos de sentido e compreensão ideológica (BAKHTIN, 1995, p. 34).

Bakhtin demonstra que o signo reflete e refrata a realidade, que lhe é exterior, no confronto de interesses sociais nos limites de uma mesma comunidade semiótica, que se enfrentam e se confrontam em índices de valor contraditório (BAKHTIN, 1995, p. 46).

Para a comunidade semiótica o que realmente importa é a interação dos significados das palavras, ou na pintura, dos símbolos/signos, e seu conteúdo ideológico, não só do ponto de vista enunciativo, mas também do ponto de vista das condições de produção e da interação locutor/receptor.

A cultura como seus universos de discursos e suas diferentes materialidades ideológicas estão em um

2 Bakhtin com o dialogismo organiza um método ético e estético de estudos nas ciências humanas, e discute o diálogo como uma superação da noção de ciência fechada na dialética: A dialética é um “processo de interação Eu - Outro. O Eu existe em interação com o Outro, porque “ser significa ser para o outro e, através dele, para si mesmo”. Diferencia-se da dialética hegeliana, em que o Eu é a negação do Outro, já que o Ser depende do não-Ser, para constituir-se como Ser criando apenas diálogo sintéticos e lógicos. Na dialética para Bakhtin, o Eu não apenas nega, mas, exige a presença do Outro para a constituição do EU. O Eu necessita estética e eticamente do Outro, sendo que a interação é variável de acordo com a situação, o espaço, o tempo (cronotopo) e o modo como as partes se relacionam gerando movimentos – dialogia. Bakhtin vai paulatinamente optando pelo conceito de dialogia e diálogo, pois para ele a dialética trabalha com conceitos e juízos abstratos, aceita uma consciência abstrata, transforma enunciados em orações, transforma entonações pessoais e emotivas em sons sem relações; não exige contrapalavras, anula os inter-agentes. A dialética trata do problema da inter-relação semântica, e é teórica, enquanto que a dialogia é vivencial.” (GEGE, 2009, p. 28).

constante fluxo de sentido e significados, com conexões e processos em cadeias interdiscursivas que estão entre a ideologia do cotidiano e os sistemas ideológicos já cristalizados e constituídos (moral, ciência, arte e religião) (BAKHTIN, 1999, p. 119).

Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo dos discursos, seja na forma de um texto artístico, seja com intercâmbio cotidiano da linguagem. Na vida social do enunciado (seja ela uma frase proferida verbalmente, um texto literário, um filme, uma propaganda ou um desfile de escola de samba), cada ‘palavra’ é dirigida a um interlocutor específico numa situação específica, palavra essa sujeita a pronúncias, entonações e alusão distintas. (STAM, 2000, p. 62).

Os índices de valor contraditórios na pintura de Bosch e a interação dos significados em suas conexões e processos, narram o cotidiano da vida campesina, negando o prazer terreno em suas inúmeras formas. A religião assume no quadro o centro irradiador dos enunciados e cabe ao cristão abdicar dos prazeres mundanos, abstraí-lo e entendê-lo como pecado. O que é bom, que dá prazer, é o mal, mas, afastando-se dele, salva-se a própria alma.

Na obra de Bosch os enunciados produzem o sentido do medo, do castigo aos seres humanos, do fim do mundo e da pós-morte. Os signos do cotidiano em Bosch podem ser observados ainda como um diálogo com a realidade do mundo do trabalho agrícola: o plantio, a colheita, a caça, a pesca, o tratamento dado aos animais, as comemorações coletivas.

A ação da igreja católica no período medieval concentrou-se monoliticamente em discursos e ações repressivas para manter-se no poder e esse contexto é apresentado na pintura.

Castoriadis (1991) enfatiza as significações vinculadas pelos signos e o sistema de significados (representações, ordens, injunções, incitações etc), detendo-se nas necessidades históricas que existe em sociedades distintas e em instituir determinados sistemas de signos e significados – e não outros – que permitem uma operacionalização de representações que não são reais e que na prática organizam os comportamentos e a consciência humana nas relações sociais. O autor afirma que o imaginário social é um reflexo e uma refração ideológica “das condições reais e da atividade

social dos homens” (CASTORIADIS, 1991, p. 177). A existência humana é definida nestas interações histórico-sociais. Toda sociedade apresenta uma funcionalidade que se organiza em torno de uma pseudo-racionalidade (CASTORIADIS, 1991, p. 180-188).

Entre os vários discursos que uma obra de arte vincula, é interessante observar aqueles que permitem vários sentidos, possibilidades ligadas ao simbolismo e às potencialidades do imaginário dos produtores e consumidores desses discursos. Para Castoriadis “o simbolismo pressupõe a capacidade imaginária. Pois pressupõe a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é.” (CASTORIADIS, 1991, p.154).

Imageticamente, os enunciados de *O juízo final* presentes no plano dimensional da pintura, dispõem um vale e nele o viver cotidiano; no plano superior localiza-se o império celeste, com anjos, santos e beatos que convivem com o sagrado.

Próximo à figura de Jesus Cristo estão dispostos seus discípulos e sua mãe, abaixo desse plano situam-se os julgados que foram condenados; o fundo de cores escuras associadas à morte, à ausência de luz, é o cenário da condenação ao fogo. Os castigados com preponderância de figuras minúsculas, tem ao centro o rio Hades, que para os gregos, era filho de Cronos e de Réia, irmão de Zeus e de Poseidon, rei do mundo subterrâneo e dos mortos. Nas lendas o julgamento e as torturas no inferno competiam as Eríneas, cabendo a Hades apenas a supervisão. Era um Deus temido, considerado impiedoso e imune a preces e sacrifícios. Em primeiro plano aparece o sofrimento físico das almas torturadas pelos demônios, no canto direito, assiste-se à entrada de novos pecadores.

Bosch valoriza os detalhes em tonalidades e formas, na composição espacial da narrativa permitindo a cada olhar novas descobertas. Estão presentes na tortura os instrumentos de trabalho do campo, a tecnologia de seu tempo, o homem ocupa o lugar do animal: é caçado, pescado, eviscerado, cozinhado, executa seus serviços e recebe ferradura.

Instrumentos musicais medievais estão presentes no céu e no inferno, comemorando a glória celeste e a punição. O mundo das trevas abriga a tortura sexual (anal), o afogamento, a empalação, a ingestão obrigatória de líquidos, o aprisionamento, inúmeras mutilações.

A luxúria é punida pelo contato sexual com monstros. Bruxas fritam, cozinham, defumam almas/corpos. A gula é punida pela ingestão de matéria fecal, os preguiçosos são obrigados a trabalhar, os irados são supliciados com vários tipos de contenção: recebem o peso de ferraduras nos pés, são amarrados, dependurados, carregados como caça, encarcerados e imobilizados em tonéis, cestos, enterrados em colunas. Invejosos são vendados, triturados, queimados em fornos, fogueiras, forjas; em águas ardentes almas são mergulhadas, ou pescadas e vigiadas por demônios que conduzem barcos.

Infligindo as punições, estão soldados vestindo bizarras composições de indumentária militar, uma fauna (aves, sapos, dragões, cobras, lagartos) e combinações grotescas de seres humanos, objetos e animais: um peixe com pés carrega em seu dorso um enorme rosto humano com capacete; dele surge uma coxa e perna humanas; um ovo com pernas humanas calçando botas está trespassado por uma lança, do seu centro rompido surge a figura de um cão.

[...] um cesto assente sobre pernas humanas corre segurando uma espada no punho blindado. Cabeças sem corpo fervilham nos cotos dos membros; alguns demônios possuem corpos e membros que reluzem no escuro. Vários demônios tocam instrumentos musicais de sopro introduzidos nos seus ânus, o que nos fazer lembrar o demônio a peidar, no Inferno de Dante. (BOSING, 1973, p. 35-36).

Bosch expõe a contaminação do mundo natural pelo pecado, sua transfiguração em paraíso perdido: horror, tortura, dor agregam o humano, o vegetal e o animal. A essência humana pecadora está amalgamada à ação punitiva do Criador.

A perturbação, o desequilíbrio, a ruptura ocorre pelo abandono das práticas exigidas pela verdade revelada e pela adoção da ilusão dos sentidos que incitam seres humanos ao pecado.

Na pintura estão presentes os signos das calamidades que ocorreriam no final dos tempos advindas de diferentes fontes, caracterizando o conceito medieval de provação, expiação: corpos pálidos, trespassados, rostos exangues, olhares de dor e sofrimento.

Refutar os instintos fazia parte da vida cotidiana monacal na utilização de cilícios, nos votos de abstinência

sexual e alimentar. O corpo era fonte de pecado e deveria ser controlado, contido. Carros e cenas de batalhas, profissões (ferreiro, moleiro, alquimista), mitras, coifas, capuzes de diferentes ordens religiosas são identificados em seres humanos míticos, a ordem divina e ordenada do mundo desaparece para ceder lugar ao caos. Um anjo, incólume ao mal, resgata uma alma, ainda em situação de perigo, pois um monstro às suas costas está preste a alvejá-la com uma besta.

### Considerações finais

Neste estudo observa-se alguns signos da obra de Bosch, que através do dialogismo destes signos com suas cadeias sógnicas, seus universos enunciativos e o imaginário medieval refratam objetivamente sentidos na comunicação. No entendimento proporcionado por Bakhtin e Castoriadis, a produção do sentido e o sistema de significados/significantes simbólicos induz a negação da perspectiva moralizante de Bosch.

A pintura refrata o cotidiano medieval, suas tecnologias, seus bens e valores, e simbolicamente animaliza figuras religiosas (bispos, cardeais, freiras e frades), situando-os como demônios de um modo ambíguo, provavelmente para evitar a Inquisição. Ao transpor o imaginário do contexto histórico para a tela, Bosch o reafirma com singular ironia, ao expor a brutalidade da imposição religiosa, a visão maniqueísta entre o bem e o mal, e ainda, a impossibilidade de interação com um Deus complacente e bondoso.

Deus está distante e contemplativo apenas; reitera Bosch a demonização da mulher, encarnada na luxúria em oposição à figura espiritualizada e santa da mãe de Cristo. O jugamento parece destinado ao próprio viver terreno medieval, já sujeito a precárias condições de subsistência. Reiterando os planos do espiritual (acima, distante, inatingível) e do material (abaixo, desesperador e escuro), o pintor solicita um olhar decifrador dos signos apresentados, apostando em níveis de compreensão responsiva, significando um fluxo que vai da crença e da credulidade absolutas, até a reflexão e a crítica do universo refratado.

Bosch pintou a sua época, com um horizonte axiológico específico, mas solicita que o Outro, “leia” a sua proposta, uma refração complexa que ultrapassa um primeiro olhar ou um olhar imediato. Com o tema religioso, o artista discute sua realidade, a identidade

cultural humana em diálogo com as instituições imaginárias da vida cotidiana, posicionando-se criticamente diante da cultura do seu tempo, criadora de um imaginário específico: a demonização feminina e a vileza e o poder sobre o corpo. Dessa forma, constitui-se também, um modelo de observação sógnico/ideológico sobre o histórico, o estético e o imaginário que condicionam-se em tempo/espaço refratando e refletindo a realidade social.

### Referências

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO et al. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora da UFPR, 2001.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1989.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Tradução Casa das Línguas, Lda. Londres, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1973.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

CHAMBEL, Pedro. *A Evolução do bestiário letrado medieval*. Revista on-line da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2006. Disponível em: <<http://iem.fcsh.unl.pt/investigacao/estudos/investigacao/bestiario-letrado-medieval>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

GEGe, Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

GERALDI, João Wanderley. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, Maria Teresa; SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sonia. (orgs.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SCHAFF, Adam. *História e verdade*. Tradução de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 2000.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Anexo 1



*O Juízo Final*, de Hieronymus Bosch

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Tradução Casa das Línguas, Lda. Londres, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1973.

