

A INVENÇÃO DO PARAÍSO NA PINTURA EUROPÉIA MEDIEVAL

Tereza Aline Pereira de Queiroz

Imaginar o paraíso como uma paisagem é um truísmo. Menos evidente é a consciência da modernidade dessa imagem na cultura ocidental. O paraíso-jardim-paisagem corresponde a uma espacialização que demorou séculos para ser plasticamente conceituada na íntegra. Nas fontes medievais, seja na pintura ou na escultura, o paraíso pode tomar formas bastante distanciadas dos estereótipos vegetais ou florais. Os espaços podem ser muito exíguos ou inexistentes. Há uma enfática tendência ao não-espaço, a uma visão conceitual, desmaterializada, do que seria o *hábitat* divino e primevo da raça humana.

O mito bíblico da criação dava elementos para que um cenário com paisagem fosse delineado desde as primeiras representações do paraíso. Razões de ordem teológica e o próprio sentido pedagógico da imagem nos primeiros séculos do cristianismo devem ter contribuído para que a evocação do paraíso fosse estabelecida não em relação a um *hortus deliciarum*, mas como um lugar da trágica ruptura do homem com seu Criador. O paraíso apresentava-se mais como meditação sobre a falência intrínseca do homem, reiteração de um clima de angústia agostiniano, oposto a qualquer visão idílica possível. A ação tendia a prevalecer sobre o espaço.

Essa ausência de paraíso-paisagem certamente não pode ser atribuída à ausência de vocabulário plástico. Os mosaicos bizantinos dos séculos V e VI desvelam um enorme estoque de formas florais, animais e de paisagens perfeitamente adaptáveis a uma visualização do Éden. O universo estonteante de luxo persa das paredes dos edifícios religiosos de Ravena assemelha-se a um paraíso, embora não o fosse.

Outros ecos podem ser detectados no Pentateuco de Ashburnham (século VII). Nele, a história de Adão depois de expulso transcorre numa paisagem naturalística, rica em plantas e animais, que serviria aos propósitos de ilustrar o paraíso; no entanto, interessa ao autor representar a vida na terra, enfatizando o trabalho e a morte decorrentes do pecado.

Na Bíblia de Moutier-Grandval (c. 834-843), o clima da ação parece igualmente ter sido o objetivo principal do iluminador; as árvores do paraíso contribuem somente como reforço do desenrolar dramático, sem criar um espaço onírico de perfeição.

Nas portas de bronze do bispo Bernardo, na catedral de Hildesheim (c. 1015) troncos retorcidos, serpentes e grifos presenciam a tentação e as cenas patéticas nas quais Adão acusa Eva; em seguida, narra-se o deslocamento da natureza para a cidade dos homens. O volume, a plasticidade e o expressionismo dos corpos, em contraste com a estilização linear das árvores, enfatizam um espaço contaminado pela ação e pela intensidade dramática.



O paraíso representado em um não-espço é flagrante no mapa-múndi do Comentário do Apocalipse do Beato de Liebana (século XI); à esquerda de Bactriana, foi desenhada uma espécie de selo em que Adão se apresenta de frente, nu, e Eva, de perfil, voltada para uma árvore em que tronco e serpente se confundem, com os braços alçados colhendo o que não deveria. Trata-se de um exemplo perfeito de contraposição do mundo com o vazio edênico centrado na tentação.

O mesmo fenômeno é perceptível no afresco do mestre de Maideruelo (c. 1125). Todo o paraíso é reduzido a uma esplêndida árvore retorcida, tensa, maléfica, cujos galhos tentaculares, confundidos com os meneios do ofídio, enlaçam e transformam Adão e Eva em seus próprios frutos.

Uma síntese plástica absoluta da idéia de paraíso atópico seria alcançada pela Eva de Gisleberto, esculpida no tímpano do portal norte da catedral de Autun (c. 1130). Ela se materializa como uma mulher-cobra, horizontalizada, ondulante, sibilante; seus cabelos têm o ritmo das serpentes, sua única roupa é um arbusto, cujo tronco roça seu sexo enquanto suas folhas espalmam pelas redondezas do corpo. Com a mão esquerda – verdadeira cabeça de malacatifa –, agarra um fruto carnudo sem sequer precisar olhá-lo, enquanto a mão direita se faz concha para que a palavra atraia sua vítima. Paroxismo da erótica paradisíaca proibida.

Na segunda metade do século XII, o pintor da igreja românica Plaincourault concebeu um afresco em que uma árvore com ares de cogumelo gigante centra a imagem; a serpente se enrosca no tronco, com a fruta na boca, e se dirige a Eva, situada à direita da composição.

Outras concepções do paraíso totalmente abstratas podem ser detectadas nos portais das igrejas de Santa Foy, em Conques (século XII), em Notre Dame, Paris (século XII), e no *Julgamento Final* da Catedral de Bourges (século XIII). Em contraponto à riqueza cenográfica dos infernos, os paraísos são puras linearidades expressas pelas filas de eleitos. Sem mais.

A paisagem, entretanto, às vezes se insinua. O repertório de formas florais e animais da pintura e da escultura românica possuía todos os elementos necessários para a elaboração de um paraíso como nossos sonhos o imaginam. Na Abadia de San Pietro a Valle, em Ferentillo (fins do século XII), ao norte de Roma, nas cenas relativas ao Gênesis, as personagens assumem um papel essencial, mas a exuberância da paisagem já denota um outro tom: a captação intencional e a valorização de seus elementos constitutivos.

Em contrapartida, nos mosaicos sicilianos, nos quais a disponibilidade de formas plásticas para concretizar um paraíso-paisagem parece total, isso não ocorre. Seja na Capela Palatina ou na sala de Ruggiero, em Palermo, ou ainda em Monreale (c. 1172), Deus concebe os elementos de maneira abstrata, geométrica, em círculos coloridos; sua vontade se formaliza em plantas, pássaros, peixes e outros animais. Porém, do outro lado, separados por uma árvore, estão Adão e Eva envergonhados, tentando se cobrir, perdendo-se em acusações mútuas. Com eles, o paraíso também se perde. A mesma riqueza de recursos em termos de expressão da natureza por



formas e cores, e um certo pauperismo do retrato do paraíso podem ser notados nos mosaicos do ciclo da Criação de S. Marco em Veneza.

Dentro dos esquemas circulares da Criação, estavam também as visões da mística Hildegard von Bingen, transcritas em sua obra *Scivias* (c. 1150). Os seis dias da Criação estão organizados em seis círculos, integrados a um círculo maior penetrado por uma haste prateada, cuja origem é um grande disco dourado contendo a roda azul do Espírito Santo. Fora dessa ordem geométrica, encontra-se Adão; recusando-se a aspirar a flor branca da obediência, ele cai na escuridão. Em outra visão, Deus é o centro de uma rosácea formada por bem-aventurados encerrados num círculo. À esquerda, uma zona é reservada aos demônios; seis círculos representam as etapas da criação. Na parte inferior, delimitados por torres, Adão e Eva se postam junto à árvore do pecado. Quando expulsos do paraíso, dirigem-se para uma zona próxima dos demônios.

Essa dicotomia entre a perfeição circular da criação e a fissura do pecado faz com que a natureza deixe de ser vista numa integração com o homem. Materializada sem traços de corrupção em vários compartimentos – bloco das águas, bloco das aves, dos animais etc. – ela tampouco se articula compondo uma paisagem.

Com o passar dos séculos, o paraíso-jardim torna-se um pouco mais vistível. Embora ainda moldado no esquema da circularidade, o *Livro das Horas* do duque de Berry (c. 1414–1416) apresenta um amálgama da perfeição natural e de pecado. Nele, o paraíso terrestre é concebido numa aura dourada, como jardim. Fechado num pequeno círculo, o verde predomina, quebrado pelas manchas claras dos longos e leves corpos de Adão e Eva e da serpente, pelo forte azul do manto de Deus e pelo vermelho vivo do anjo. A parte central do jardim é interrompida por um edifício. Eva e seu reflexo de cobra se insinuam em torno da árvore; Adão, ajoelhado junto a pequenos arbustos, deixa-se seduzir; um Deus imponente fulmina o casal; rompendo o círculo, há um imenso portal gótico por onde saem os protagonistas, olhando para trás. A ênfase continua na ação do pecado, não no paraíso.

É, todavia, no *Julgamento Final* de Fra Angélico (c. 1432–5) que encontramos um incomum paraíso-paisagem-jardim pós-adâmico sem traços de pecado. Um grupo de bem-aventurados mistura-se aos anjos e a uma opulenta vegetação cujos limites são a muralha de uma cidade; alguns anjos em círculo, aludindo à perfeição, conduzem as pessoas para a cidade de Deus. Apesar da pouca amplitude desse espaço e do toque de transcendência próprio à pintura de Angélico, a materialidade do conjunto articulado por elementos naturais e arquitetônicos sugere um jardim inconspicuo pelo mal.

Não se trata, porém, de uma visão conceitual abordada de maneira semelhante por vários artistas do *Quattrocento*. O jardim não foi uma solução corrente para representar o paraíso. No afresco (c. 1400) da igreja de Santa Maria Loreto, em Aprutino, por exemplo, várias árvores são pictoricamente dominadas pela presença maciça de uma grande torre – talvez a Jerusalém celeste. No retábulo do *Julgamento Final* (c. 1446–1448), de Roger van der Weyden, as boas almas dirigem-se a um



paraíso de arquitetura dourada – e não de natureza criada –, enquanto os pecadores caem nas profundezas da terra.

Natureza e jardim eram, no entanto, temas freqüentes nas iluminuras góticas. Inúmeras cenas de caça se desenrolavam em meio a florestas e matas. A Virgem era retratada metaforicamente como *hortus conclusus*. Assim aparece numa Madonna de Stefano Zevio (século XV), na *Virgem Rainha dos Céus* do mestre de Flémalle (c. 1430), no chamado mestre do Reno-médio (c. 1420), ou em Schongauer, como *Virgem das Rosas* (1473). Além disso, o Cristo no jardim do Monte das Oliveiras é um tema corrente da iconografia. Há tapeçarias forradas de plantas e flores. Os Van Eyck, na *Adoração do Cordeiro Místico* (1426–1432), concebem a cena sobre uma vastidão verde, uma natureza dominada pelo homem em seus mínimos detalhes e ao mesmo tempo animada por um profundo misticismo.

Os retratos do paraíso, porém, continuam seguindo as tradições estabelecidas ao enfatizar o pecado. Hugo van der Goes expande o tema do jardim na representação do pecado original (c. 1467), mas o jogo de forças entre a natureza e o pecado ainda pende para a transgressão. Os corpos nus de Adão e Eva mostram-se em tal evidência no primeiro plano, com seus olhares fixamente voltados para uma figura fora do campo da pintura, o monstro com cara humana extravasa tão insólito *pathos*, que o jardim se torna apenas acessório.

Em 1481, uma miniatura do missal do arcebispo de Salzburgo, realizada por Berthold Furtmeyer, revela uma das mais complexas e originais interpretações do jardim do paraíso. A cena é dominada pela árvore do fruto proibido, representada em tons de verde escuro nas bordas e com um verde muito vivo em seu interior; nela brotam dois tipos de fruto – romãs ou maçãs e rosas brancas da pureza. Em meio a eles, confundem-se uma máscara da morte e um crucifixo. Adão, sentado no chão, tem um dos braços em torno da árvore; aí se encontra com a cobra enlaçando o tronco, e ela, com sua boca, fornece os frutos a Eva. Esta, por sua vez, os distribui a um grupo de pessoas acompanhadas pela Morte triunfante. Do outro lado do tronco, a Virgem recolhe as rosas – ou talvez hóstias brancas – e as coloca diretamente na boca de alguns devotos ajoelhados junto a um anjo. A pintura, muito clara, prolonga-se em tons de verde até chegar a um fundo de morros azuis. Sua moldura foi feita com troncos de árvores e flores. O jardim aparece como metáfora do bem e do mal absolutos, do estado de natureza (Adão e Eva nus, ligeiramente tristonhos) e da fé civilizada (a Virgem vestida, ar decidido, segunda Eva sem a graça da primeira). Desde o *Triunfo da Morte do Campo Santo de Pisa* (c. 1350), podemos constatar que no jardim das delícias quem se diverte é a Morte.

No sentido da longa duração de uma abordagem mística do espaço, são surpreendentes as 61 iluminuras que acompanham o *Paraíso* de Dante, realizadas por Giovanni di Paolo para a biblioteca dos reis de Nápoles (c. 1445). Prevalece no conjunto uma ênfase da cor sobre a forma; o azul celeste e o dourado criam um fundo de dimensão espiritual à maneira bizantina. Um não-espço, portanto. Essa série de imagens evidencia que a idéia básica do paraíso continuava a ser mais



abstrata do que as sugeridas pela proximidade com as realidades materiais da terra. Em algumas passagens, porém, surgem paisagens ou jardins. A Virgem em glória, apresentada a Dante por São Bernardo, está sentada no meio do círculo de um jardim, à maneira de uma Madona gótica em seu *hortus*. O céu de Saturno, onde se encontra São Pedro Damiano, é formado por grutas e montanhas; algumas paisagens e alusões a Florença ilustram os céus de Vênus e Marte. No todo, entretanto, as iluminuras de Giovanni di Paolo demonstram que seria quase impossível falar de um direcionamento uniforme na criação de um paraíso-paisagem.

Caberia a Bosch expandir materialmente os espaços paradisíacos. Sua iconografia os concebe como jardim, mas também como pura geometria, cilindros que terminam na perfeição do círculo, como na *Ascensão ao Empireo* (c. 1500). Mais interessante é notar a inversão dos valores da iconografia tradicional; Bosch não mais privilegia a história do drama humano, mas sim os elementos antes secundários ou inexistentes: as formas possíveis da materialidade dos corpos, das frutas, das aves, dos animais, dos acidentes físicos da terra. O jardim do *Triptico das Delícias* (c. 1503-4) reduz as figuras humanas e até mesmo o Criador a miniaturas frente à escala da natureza.

A partir do século XVI, o paraíso como paisagem tende a se explicitar. Joachim Patinir (c. 1480-1524) representa Caronte remando no rio Styx entre o purgatório, o paraíso e o inferno. Exceto pelo inferno com suas construções, tudo o mais é paisagem.

Nesse sentido, o paraíso concebido pelo pintor Jan Brueghel (1568-1625), amigo e colaborador de Rubens, representa uma espécie de apoteose: uma explosão delirante e idílica de árvores, animais de todas as espécies, de todos os matizes de verde, espaços rasgados, flores, frutas, pássaros exóticos. No fundo, minúsculos, percebemos um homem, uma mulher e cachorros. A mulher parece estar pegando alguma coisa da árvore, enquanto o homem vai em sua direção. Os cachorros observam atentos.

Apesar da variedade da documentação e de suas diferentes origens (tanto espaciais quanto temporais), antes do século XVI, é patente a quase inexistência de um paraíso com formas materiais definidas e totalmente assimiladas à paisagem. Concebido como antro do pecado ou como uma espécie de não-lugar, uma abstração espacial, estava muito longe da configuração que assumiu nos séculos seguintes. Coincidência ou não, após a descoberta da América. A visualização das terras americanas deve ter contribuído sobremaneira para essa conexão – que nos parece eterna e atemporal – entre paraíso e jardim e que, no entanto, é histórica e muito moderna.