

## A REPRESENTAÇÃO MUSICAL NO INFERNO DE HIERONYMUS BOSCH: ESCRITA E TORTURAS MUSICAIS

*Grasiela Prado Duarte*<sup>1</sup>

Seu nome era Jeroen van Anthoniszoon Aken, porém utilizava o pseudônimo Hieronymus Bosch. Há dúvidas a respeito da data de seu nascimento, estima-se que seja em meados do século XV (1450). Hieronymus Bosch nascera na cidade de 's-Hertogenbosch, de onde emprestou seu nome, também conhecida por Bois-le-Duc, localizada no Brabante.

Bosch nascera numa família de pintores, e em 1481, aproximadamente, já trabalhava como autônomo. Alguns anos depois o pintor ingressou em um grupo, no qual permaneceu até sua morte, chamado irmandade de Nossa Senhora, filiada à Catedral São João, em 's-Hertogenbosch. Hieronymus Bosch morrera em 1516, como fora encontrado nos registros da irmandade de Nossa Senhora. Os trabalhos de Bosch colocam-se no divisor de águas entre a mentalidade religiosa da Idade Média e o Humanismo do Renascimento. Suas tendências moralizantes derivam da tradição popular dos séculos XII a XIV, e são uma expressão de fé completamente condicionada pelo medo da danação, e traduzida pelas mentes férteis dos artistas, numa representação de contínua luta entre o homem e seu reflexo pecaminoso, que aparece trajado numa infinidade de formas: o diabo, monstros, seres fantásticos, meio-homem e meio-fera, entre outros.<sup>2</sup>

O repertório essencial das obras Hieronymus Bosch consiste nas figuras de Deus, Diabo, anjos, e os demônios do inferno, especialmente no tocante ao Juízo Final<sup>3</sup>. Não há equilíbrio destes dois extremos, a escuridão predomina no “Juízo Final” de Bosch, mesmo no volante correspondente ao Paraíso, pois vemos anjos caindo para o abismo, tentação Adão e Eva, seguido do pecado original e expulsão do Éden.

O Paraíso num retábulo do Juízo Final era mais comumente retratado pela ascensão dos escolhidos aos céus, como é observado em obras similares de alguns de seus conterrâneos, Weyden, Memling, van Eyck.

Seu “Juízo Final” datado de 1482, aqui analisado, é um exemplo de sua expressão moralista de uma humanidade sem chance de redenção, pois não há salvação de seu ponto de vista, todos os julgados têm destino certo para o tormento eterno.

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo; Mestranda.

<sup>2</sup> BENEZIT. 2006, p. 906.

<sup>3</sup> SILVER. 2009, p. 2.

Nossa atenção se volta diretamente ao Inferno, observado no volante direito do Tríptico “Juízo Final”, e mais especificamente aos castigos infligidos pelos demônios aos pecadores.

Dentre as punições ali vistas, exploraremos as de caráter musical, por assim dizer. Não há como dizer se de fato todos aqueles demônios representados tocando instrumentos de sopro e cordas estão com intuítos musicais, mas podemos supor que sons emanam destes instrumentos, assim como o canto de uma das almas condenadas, no plano inferior esquerdo do painel, onde uma mulher lê e entoia uma partitura indicada por um dos demônios ao seu lado.

O que se nota ao vermos tal cena da representação da mulher cantando e os demônios tocando e também cantando, é que tal ação musical agrega caráter de punição, tortura até.

Dentro deste parâmetro da tortura musical, há outro painel do Inferno também de Hieronymus Bosch, no tríptico “Jardim das Delícias Terrenas”, onde todas as funções de tortura e punições infligidas aos pecadores são de caráter musical. Algumas sugestões das razões do uso de instrumentos musicais como objetos de tortura em obras de Bosch são, por exemplo, que tal punição é apropriada e destinada aos menestréis viajantes por sua discordante musicalidade. Outros autores examinam a cena como a representação da *Luxúria*, “música da carne”<sup>4</sup>. Segundo Holsinger a questão da tortura musical é matéria amplamente conhecida no cotidiano medieval, e complementa que Bosch não utilizou as possibilidades mais radicais e espetaculares que essa tradição poderia ter oferecido a ele<sup>5</sup>.

Quanto à funcionalidade punitiva da música no fim do século XV e começo do XVI, utilizada então por Bosch, nos colocamos a par da opinião de Herzfeld-Schild, que aborda a questão penal musical como parte do sistema judicial do período, em algumas regiões dos Países Baixos. A autora aborda obras de dois artistas, Brueghel e Wierix<sup>6</sup>, os quais ilustraram a questão da tortura musical da forma como era conhecida no período, e também anteriormente, em caráter de exibição e humilhação pública. Os punidos eram colocados em espécies de pequenas jaulas no alto de pilares, conhecidas também como pelourinhos, postas à vista de todos em ruas, e tinham instrumentos musicais presos a suas mãos e pescoço. Para citarmos mais um exemplo passível de tal punição, Fischer expõe que a ação poderia ser vista como analogia à quebra da harmonia e equilíbrio dos sistemas legais existentes.<sup>7</sup>

No exemplo da imagem pintada por Brueghel, vemos um homem num desses pelourinhos, atado a um instrumento de cordas que aparenta ser uma espécie de violino do século XVI. Já na gravura de Wierix, o punido encontra-se no pelourinho, preso a um instrumento de sopro que é aparentemente uma charamela, predecessora do oboé.

---

<sup>4</sup> HOLSINGER. 2001, p. 255

<sup>5</sup> Id., p. 257.

<sup>6</sup> Pieter Brueghel, pintor oriundo dos Países-Baixos (1525 – 1569); Hieronymus Wierix, gravador de origem flamenga (1553 – 1619).

<sup>7</sup> HERZFELD-SCHILD. 2013, p. 16. *apud* H. Fisher, 1971.

Neste molde legal da punição com uso de instrumentos musicais podemos caracterizar uma das torturas vistas no Inferno de Bosch, como a mulher executando ao canto uma partitura, auxiliada por um dos demônios, como parte de uma punição conhecida da comunidade, com valor judicial, que não apenas forçava o ato de tocar um instrumento, neste caso, cantar, como era uma exibição pública para humilhação e sujeito a linchamento alheio.

Seguindo a análise da tortura no Inferno do “Juízo Final” de Bosch, observamos as funções musicais no painel da tortura através dos executores demoníacos, que, neste caso, tocam instrumentos musicais e cantam, atormentando os banidos. A variedade de instrumentos é composta por uma charamela, um alaúde, uma espécie de gaita de fole, uma lira, um tambor, uma flauta doce e um clarim.

Esta é a lista dos instrumentos, porém, consideramos, nesta obra, que o fator tortura é caracterizado pelos instrumentos tocados próximos ao castigado, assim como a própria execução da partitura cantada pela alma condenada e por um dos demônios. Neste íterim podemos agregar a charamela, a gaita de fole e o alaúde, que se encontram diretamente conectados à condenada, porém o alaúde não está sendo tocado naquele momento. Em termos de instrumentos comuns no medievo, a gaita de fole era o instrumento popular universal<sup>8</sup>, a charamela, com seu som dito “rude”, agudo e penetrante<sup>9</sup>, segue para o contexto mais popularesco também. O alaúde, conhecido desde o século IX, foi trazido à Península Ibérica pelos conquistadores árabes, mas só se espalhou pelo restante da Europa pouco antes do Renascimento<sup>10</sup>. Considerando o caráter intenso dos sons da gaita e da charamela, e a posição em que observamos que a segunda se encontra no painel do Inferno de Bosch, direcionada bastante próxima ao ouvido da cantora, conclui-se que sua função de tormento está em progresso, visto que será um som persistentemente eterno.

Leva-se em conta que estes instrumentos próximos à cantora estejam, de certa forma, atrapalhando sua leitura e execução musical, o que causaria um tipo de tormento também.

## **Partitura**

O “Juízo Final” de Bosch, sendo uma obra de fins do século XV, e tendo sido copiada por Lucas Cranach no começo do XVI, podemos analisar a partitura nos padrões da época e fazer uma leitura parcial do que vemos nela. Utilizaremos as observações possíveis de serem visualizadas.

Trata-se de um excerto musical escrito em um tetragrama<sup>11</sup>, sobre o qual a notação se estende encabeçada por clave de Do na terceira linha. Foi feita uma transcrição nos moldes de

---

<sup>8</sup> GROUT; PALISCA. 2007, p. 92.

<sup>9</sup> SUMMERS; O’ROURKE-JONES. 2013, p. 34.

<sup>10</sup> GROUT; PALISCA. 2007, p. 92.

<sup>11</sup> Tetragrama: Pauta com quatro linhas.

notação moderna para podermos visualizar mais facilmente o contorno melódico composto.

Desta forma observamos determinadas passagens e intervalos<sup>12</sup> que julgamos relevantes para a análise.

Na sequência de notas que foram transcritas, as passagens entre a décima quinta para a décima sexta, e da décima sexta para a décima sétima, há o intervalo conhecido como trítone<sup>13</sup>, três tons inteiros, que neste trecho está escrito de forma melódica, ou seja, consecutivamente. Na posição da décima terceira nota, há o mesmo intervalo, porém escrito de forma harmônica, executado simultaneamente.

O trítone é um intervalo dentro do qual se encontram três tons inteiros, que por volta do século IX passou a ser conhecido como um problema na música, por causar efeito de dissonância e ser de difícil execução para vozes. Por esse motivo passou-se a não utilizar o trítone em composições, sendo banido dos termos musicais competentes da época, que, neste caso, era a própria Igreja Católica<sup>14</sup>. Séculos mais tarde já havia sido caracterizado como o “*diabolous in musica*”, e utilizado por compositores como Gesualdo e Monteverdi para representar forças malignas através da música.<sup>15</sup>

Ao compararmos o que observamos neste excerto com composições de autores do período em questão, fim do século XV e início do XVI, não captamos um sistema tão similar às composições do período.

A escrita em tetragrama e contorno melódico remetem ao estilo composicional do cantochão, canto litúrgico oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Estilo muito conhecido pelo nome canto gregoriano, associado a um dos compositores mais notórios desta modalidade, Papa Gregório Magno, século VI. O uso do cantochão permaneceu ao longo dos séculos evoluindo e modificando-se, e até hoje é executado em certos rituais e cerimônias litúrgicas<sup>16</sup>.

A imagem da pintura, mesmo com aproximação cuidadosa, não permite que enxerguemos todos os detalhes escritos na partitura, desta forma nossa análise foi basicamente uma transcrição das notas visíveis em suas respectivas linhas. Infelizmente foi impossível a leitura do texto, porém, levando-se em conta a proximidade do excerto com o cantochão, é possível que esteja em latim, idioma oficial para este tipo de composição.

Foi observada também alguma semelhança do suporte em que se encontra a partitura, para com livros litúrgicos do medievo. Consideramos esta relação como outra referência aos ritos eclesiásticos por

<sup>12</sup> Intervalo: espaço entre duas notas.

<sup>13</sup> Trítone: três tons inteiros.

<sup>14</sup> BURNS. 2016. Artigo disponível em: <<http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone>> (consulta ao site em 28 de novembro de 2017).

<sup>15</sup> CARREIRO; MIRANDA. p. 10. Artigo disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria\\_2862.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigocomposcomautoria_2862.pdf)> (consulta ao site em 26 de novembro de 2017).

<sup>16</sup> GROUT; PALISCA. 2007, p. 50.

conta da exclusividade com que se encontrava este tipo de manuscrito no período. Era privilégio de poucos uma coletânea de cantos num livro adornado.

Observamos, então, uma mistura de elementos litúrgicos, como um manuscrito contendo cânticos que tendem à referências monásticas, com instrumentos de sonoridade intensa, uma cantora, do sexo feminino, que não condiz com o cantochão, pois são sempre vozes masculinas e, uma composição que não se adéqua totalmente às regras do estilo, como o uso do trítone. Relembrando a questão dos instrumentos, no plano central do painel, uma criatura sobra com seu traseiro um instrumento citado anteriormente como um clarim, ou trombeta, que tinha finalidade solene, usado apenas para a nobreza<sup>17</sup>, o que podemos relacionar ao anúncio e aparição do próprio Diabo surgindo de um pequeno prédio no plano inferior do painel.

Há uma inversão de papéis nesta representação, que pode ser interpretada como a própria quebra da harmonia e da ordem civil e religiosa consumada com o visual infernal deste painel.

Com relação à questão musical, considerando-se que a região onde hoje se encontra a Bélgica e o extremo noroeste da França, eram morada da maioria dos grandes compositores nortenhos de finais do século XV<sup>18</sup>, estima-se que houve o contato de artistas de outras guildas, como Bosch e Cranach com obras destes músicos e mesmo com obras mais antigas. O que poderia explicar elementos musicais presentes nas obras destes artistas.

Tal relação entre a pintura deste período e região com a música de mesmo período e região encontra-se numa obra de pintura, uma réplica sobre tela derivada do original perdido, atribuído à Bosch, do qual existe um esboço preparatório, chamada “O Concerto no ovo”. Nesta obra de pintura há um grupo de cantores seguindo atentamente à partitura musical, cuja composição foi identificada como obra de Thomas Crécquillon, que foi mestre da corte de Carlos V.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Id., p. 92.

<sup>18</sup> Ibid., p. 170.

<sup>19</sup> Grandes Mestres – *Bosch*. 2011, p. 40



**Figura 01** - Hieronymus Bosch. “Juízo Final”. Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.



**Figura 02** - Hieronymus Bosch. “Juízo Final”. Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.



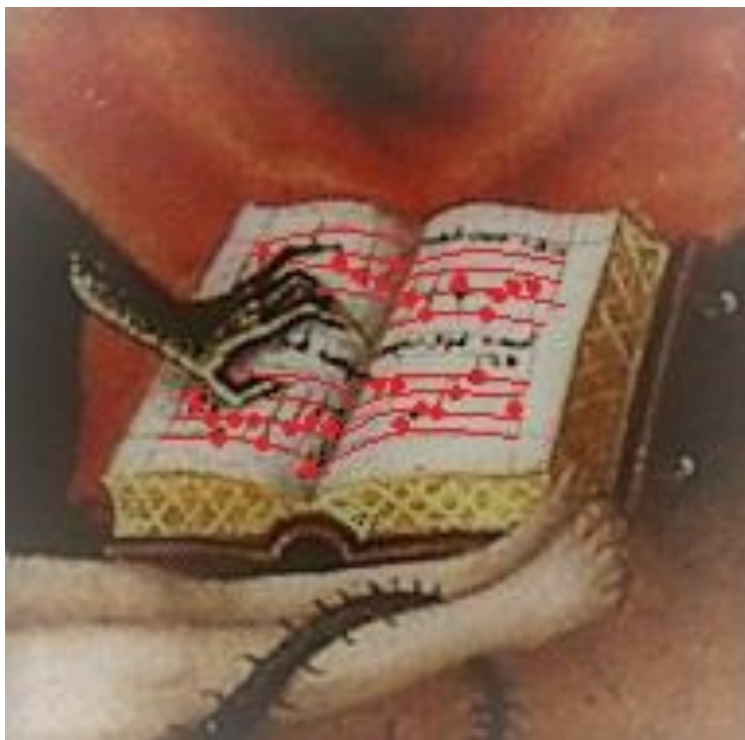
**Figura 03** - Brueghel, 1559 - detalhe de pintura. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin. Imagem do artigo de Marie-Louise Herzfeld-Schild.

**Figura 04** - Wierix, em torno de 1569 – detalhe de gravura. The Metropolitan Museum of Art. Imagem do artigo de Marie-Louise Herzfeld-Schild.





**Figura 05** - Detalhe – Partitura - “Juízo Final”. Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.

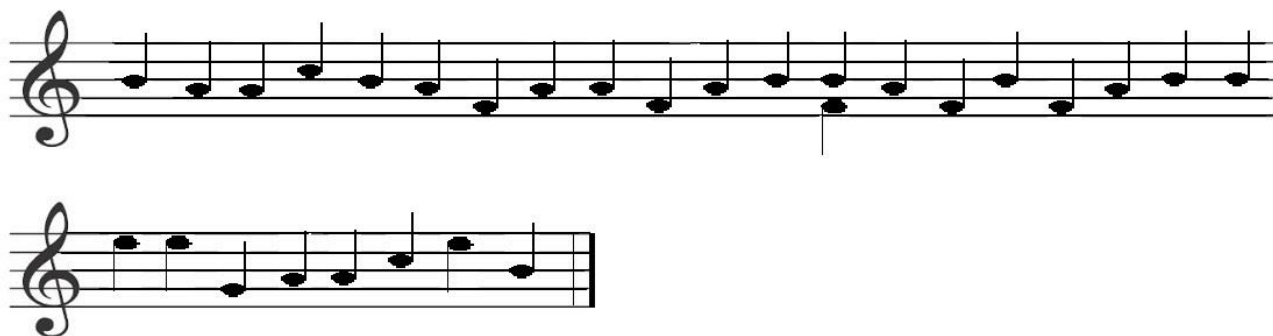


**Figura 06** - Detalhe da partitura enfatizado em vermelho. Painel lateral direito – Inferno. Akademie der bildendenKünste, Viena.





**Figura 07** - Partitura transcrita para um modelo visual mais limpo.



**Figura 08** - Transcrição da partitura para uma notação moderna.

Ψ TRÍTONO = 3 TONS

Ψ INTERVALO EXECUTADO DE FORMA HARMÔNICA E MELÓDICA

**Figura 09** - Trítano.

## Referências Bibliográficas

BENEZIT, E. *Dictionary of Artists*. Vol. 2. Paris: Gründ, 2006.

BOSCH, Grandes Mestres – *Bosch*. São Paulo: Abril Coleções, 2011.

BURNS, Janet, 2016. *Brief history of devil's tritone*. Artigo disponível em: <<http://mentalfloss.com/article/77321/brief-history-devils-tritone>> (consulta ao site em 28 de novembro de 2017, às 20h30).

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. *Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em 'O Exorcista'*. p. 10. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPOS. Artigo disponível em: <<http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo/compos/comautor/2862.pdf>> (consulta ao site em 26 de novembro de 2017, às 19h00).

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HERZFELD-SCHILD, Marie Louise. *'He plays on the pillory'. The Use of Musical Instruments for Punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era*. Artigo Científico em *Torture*, volume 23, 2, 2013, p. 16. *apud* H. Fisher, 1971.

HOLSINGER, Bruce. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.

QUÍRICO, T. *A representação do Juízo Final como imagem devocional*. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, SC, 2015.

\_\_\_\_\_. *A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento*. Revista *Concinnitas* (UERJ), n. 23, vol. 2, 2013.

\_\_\_\_\_. *As funções do Juízo final como imagem religiosa*. 2010. Disponível em: <[www.academia.edu/1063139/As\\_funcoes\\_do\\_Juizo\\_final\\_como\\_imagem\\_religiosa](http://www.academia.edu/1063139/As_funcoes_do_Juizo_final_como_imagem_religiosa)>. Acesso em: 20/08/2016.

SILVER, L. *Jheronymus Bosch and the Issue of Origins*. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. Vol. 1, Issue 1. 2009.

SUMMERS, David; O'ROURKE-JONES, Ruth. *Music: The definitive visual history*. New York: 1st American Ed, 2013.