

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS PRÓ-REITORIA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO E PESQUISA

ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU MESTRADO EM HISTÓRIA

LAURA BEATRIZ ALVES DE OLIVEIRA

**O SAGRADO E O PROFANO EM HIERONYMUS BOSCH**

GOIÂNIA-GO

2022

LAURA BEATRIZ ALVES DE OLIVEIRA

## **O SAGRADO E O PROFANO EM HIERONYMUS BOSCH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do título de mestre em História.

Área de Concentração: Cultura e Poder.

Linha de Pesquisa: Poder e Representações.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Cristina de Sousa Nascimento.

GOIÂNIA-GO

2022

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás Márcia Rita Freire - Bibliotecária - CRB1/1551

O48s Oliveira, Laura Beatriz Alves de  
O sagrado e o profano em Hieronymus Bosch / Laura  
Beatriz Alves de Oliveira. -- 2022.  
175 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.  
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores  
e Humanidades, Goiânia, 2022.  
Inclui referências: f. 165-170.

1. Bosch, Hieronymus, m. 1516. 2. O Sagrado. 3. Juízo  
final. 4. Pintura gótica. 5. Arte - História. I. Nascimento,  
Renata Cristina de Sousa. II. Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em História  
- 21/03/2022. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 7.033.53(043)  
75.033.53(043)



**PUC  
GOIÁS**



**O SAGRADO E O PROFANO EM HIERONYMUS BOSCH**

**LAURA BEATRIZ ALVES DE OLIVEIRA**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 21 de março de 2022, às 14h.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Renata Cristina de Sousa Nascimento / PUC Goiás**

---

**Prof. Dr. Hugo Rincon Azevedo / PUC Goiás**

---

**Prof. Dr. Dirceu Marchini Neto / Universidade Federal de São Paulo**

---

**Profa. Dra. Maria Cristina Nunes Ferreira Neto / PUC Goiás**

---

**Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães / Universidade Federal do Paraná**

*Aos meus pais Abel e Lúcia. Que são donos de todo meu amor e gratidão. Me incentivaram e me ajudaram durante toda minha jornada e sempre acreditaram em mim. Dedico a eles, à quem eu devo tudo e sou eternamente grata pelas chances que me deram na vida, principalmente a de estudar.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, que sempre me apoiaram em todos os momentos. Principalmente minha mãe, minha maior motivadora, inspiração e exemplo de professora.

Aos queridos amigos de longa data. E aos novos que fiz durante a pós-graduação. Sempre os levarei em meu coração, em qualquer lugar que eu vá.

Agradeço ao professor Me. Antônio Luiz de Souza por ter aceito meu convite e de minha orientadora para a defesa da Monografia, e por ter realizado também a leitura inicial do primeiro capítulo desta dissertação. Aos professores Dr. Hugo Rincon Azevedo e Dr. Dirceu Marchini Neto, por terem aceito o meu convite e de minha orientadora para participar de minha banca de qualificação e defesa. Grata pelas correções, críticas, sugestões e elogios que engrandeceram esta pesquisa. É uma honra, professores tão respeitados, aclamados e queridos participarem deste momento tão singular.

E em especial minha querida e maravilhosa orientadora, Professora Dra. Renata Cristina de Sousa Nascimento, pelas orientações, correções, sugestões, oportunidades em eventos, paciência, conselhos e compreensão nos momentos difíceis que passei durante a elaboração deste trabalho. Tens meu eterno carinho e gratidão.

*“Abstende-vos de toda forma de mal”. (1 Tess. 5:22).*

## RESUMO

Hieronymus Bosch (1450 – 1516) foi um pintor do Gótico Tardio que viveu em Flandres em plena efervescência do Renascimento. Nas obras deste estudo “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490 – 1515) e “O Juízo Final” (1500 – 1510) os sujeitos através do profano, exalam seus pecados, tristezas e as aflições que vem de uma ausência de realidade, de sentidos e de orientações. Os objetivos centrais desta pesquisa são analisar os processos históricos que se constituíram nas percepções do sagrado e do profano em tais obras durante os séculos XV e começo do XVI. Ao analisar os trípticos de Bosch através de uma revisão bibliográfica e pelo método de análise de imagens de Warburg compreendemos que os signos dominantes de Bosch são os prazeres carnavais, e o fim para quem escolhe uma vida regada a profanação. Através da obra de Mircea Eliade intitulada “O Sagrado e o Profano” constata-se que os sujeitos de Bosch são ausentes da sacralização da vida, da hierofania, que poderia salvar estas almas do caos dotando suas vidas de sentido os guiando para o sagrado. Em “O Jardim das Delícias Terrenas” se encontram as ilusões pecaminosas fundidas à luxúria e ao prazer, sendo a representação dualista do paraíso no triunfo do pecado. “O Juízo Final” representa a condenação máxima pelas escolhas dos sujeitos sem chance de redenção. Ambos os trípticos retratam o declínio do sagrado no mundo por meio do pecado, do profano, sendo um discurso visual sobre a moralidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sagrado, Profano, Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, O Juízo Final, Mircea Eliade.



## ABSTRACT

Hieronymus Bosch (1450 – 1516) was a late Gothic painter who lived in Flanders during the effervescence of the Renaissance. In the works of this study “The Garden of Earthly Delights” (1490 – 1515) and “The Final Judgment” (1500 – 1510) the subjects, through the profane, exude their sins, sorrows and afflictions that come from an absence of reality, of directions and directions. The main objectives of this research are to analyze the historical processes that constituted the perceptions of the sacred and the profane in such works during the 15th and early 16th centuries. By analyzing Bosch's triptychs through a bibliographic review and by Warburg's method of image analysis, we understand that Bosch's dominant signs are carnal pleasures, and the end for those who choose a life watered with profanity. Through Mircea Eliade's work entitled “The Sacred and the Profane” it is verified that Bosch's subjects are absent from the sacralization of life, from the hierophany, which could save these souls from chaos by endowing their lives with meaning, guiding them to the sacred. In “The Garden of Earthly Delights” sinful illusions merged with lust and pleasure are found, being the dualistic representation of paradise in the triumph of sin. “The Last Judgment” represents the maximum condemnation for the choices of subjects with no chance of redemption. Both triptychs portray the decline of the sacred in the world through sin, the profane, being a visual discourse on morality.

**KEYWORDS:** Sacred, Profane, Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights, The Last Judgment, Mircea Eliade.

## LISTA DE IMAGENS

01: Mapa da localização de 's-Hertogenbosch na Holanda.....	25
02 e 03: Supostos auto retratos. Pormenor da parte superior do volante direito (O Inferno) do tríptico “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515). E Auto Retrato (?), provavelmente cópia de um original desaparecido.....	29
04: Registro dos arquivos da Catedral de São João com a declaração da primeira missa fúnebre de Bosch em 9 de agosto de 1516.....	31
05: Lista de Maarten Soren, membro da Confraria de Nossa Senhora, feita em 1577 onde Bosch foi citado.....	32
06: Detalhe do livro da Confraria feito pelo membro Simon van der Velde feito em 1742 contendo todos as insígnias armoriais de todos os membros incluindo Bosch.....	33
07: “ <i>A Extração da Pedra da Loucura</i> ” (1480-1488), Hieronymus Bosch.....	36
08: “ <i>Adoração dos Magos</i> ” (1470-1485), Hieronymus Bosch.....	38
09: “ <i>Ecce Homo</i> ” (1470-1485), Hieronymus Bosch.....	39
10: “ <i>Cruz às Costas</i> ” (1470-1485), Hieronymus Bosch.....	41
11: Cópia de “ <i>O Prestigiador</i> ” (1515-1525).....	42
12: “ <i>Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem</i> ” (1485-1500), Hieronymus Bosch.....	44
13: Tríptico aberto “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510), Hieronymus Bosch.....	48
14: Tríptico aberto “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515), Hieronymus	

Bosch.....	49
15: Tríptico aberto “O Carro de Feno” (1500-1515), Hieronymus Bosch.....	51
16: “A Morte do Avarento” (1490-1510), Hieronymus Bosch.....	54
17: “O Viajante” (1500-1515), Hieronymus Bosch.....	56
18: “A Anunciação” (1425-28), Campin.....	63
19: “Enterro de Cristo” (1303-1305), Giotto.....	82
20: “Santíssima Trindade” (1426-1427).....	84
21: A virgem Maria de Bosch, detalhe da obra “Adoração dos magos (epifania)” (1450), Hieronymus Bosch.....	85
22: “As Tentações de Santo Antão” (1495-1500), Hieronymus Bosch.....	86
23: “A Tempestade” (1508), Giorgione.....	88
24: “O Juízo Final” no tímpano da Abadia de Sainte Foy.....	91
25: “Díptico com o Calvário e Juízo Final” (1430), Jan van Eyck.....	93
26: Satã comendo suas vítimas, no detalhe da obra “Juízo Universal”, (1430), Fra Angelico.....	94
27: “Les Amants Trépassés” (1480), Mestre do Reno.....	96
28: parte externa do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” quando fechado.....	102
29 e 30: Deus observando a terra no terceiro dia da criação.....	104

31 e 32: Deus nos céus. Detalhes do primeiro e segundo volante do tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” representando o inferno.....	106
33 e 34: Representação das Águas. Detalhe do segundo volante do tríptico “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” e “ <i>O Juízo Final</i> ”.....	108
35: A fonte da vida do Éden, detalhe do primeiro volante do tríptico “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ”.....	109
36: Pia batismal gótica de latão dourado da Catedral de São João.....	110
37 e 38: Adão e Eva no sexto dia da criação. Detalhe do primeiro painel dos trípticos “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515) e “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....	113
39 e 40: Eva e a tentação, e a expulsão do paraíso. Detalhes do primeiro painel do tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....	117
41: A coruja observando os sujeitos. Detalhe do primeiro “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	121
42, 43 e 44: A selvageria dos animais e espécies estranhas saindo das águas. Detalhe do primeiro “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	122
45: Jardim das Delícias. Peça central do tríptico “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	124
46: Lago no centro do paraíso. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	125
47: Os animais do paraíso e Representações Carnais. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	127

48 e 49: Relação carnal na concha e homem introduzindo flores no parceiro. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	128
50 e 51: Sujeitos colhendo frutas e uma das representações dos diversos peixes espalhados no tríptico. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	129
52: Homem tocando virilha de uma jovem na fonte central do Jardim das Delícias. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	130
53: O cavaleiro e a sereia. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	131
55 e 56: Os morangos dos prazeres carnavais. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	132
57, 58 e 59: A representação do mal à espreita nos céus. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490 -1515).....	133
59: Homens e mulheres selvagens. Detalhes do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	135
60: Fundo do painel em chamas. Detalhes do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	136
61: Orelhas atravessadas por facas. Detalhe do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	137
62: As chaves do inferno e a caveira. Detalhes do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	139
63: A música do inferno. Detalhes do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....	141

64: Jogos infernais. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	144
65: Contrato e corrupção. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	145
66: Mulher sendo torturada. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	147
67: A punição dos soldados que prenderam Cristo. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	148
68: A figura do Home Árvore. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	150
69: Mulher com sapo no peito. Detalhe da terceira peça do painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	151
70: Pássaro satã. Detalhe da terceira peça do painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	152
71 e 72: Os martírios físicos do inferno. Detalhes do painel central do tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).....	155
73 e 74: A Avareza e a Gula representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510)..	156
75 e 76: A Ira e a Luxúria representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).....	157
77: Satã do Juízo Final. Detalhe do tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).....	160
78: Demônio patinando no lago congelado no Inferno de Bosch. Detalhe do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).....	162
79: A Catedral de São João em 's-Hertogenbosch.....	171

80 e 81: Detalhe de alguns monstros do telhado da Catedral de São João.....172

82: *Wild Woman Holding a Shield with a Lion's Head*, Martin Schongauer (1435–1491)..... 173

84: *Wild Man Holding a Shield with a Hare and a Shield with a Moor's Head*, Martin Schongauer (1435–1491).....173

## LISTA DE QUADROS

- 01: As últimas quatro etapas pelas quais a alma humana passa após a morte. Detalhes da obra *“Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem”* (1485-1500).....45
- 02: As cenas dos sete pecados. Detalhes da obra *“Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem”* (1485-1500).....46
- 03: Ficha Catalográfica da obra *“O Jardim das Delícias Terrenas”* (1490-1515).....174
- 04: Ficha Catalográfica da obra *“O Juízo Final”* (1500-1510).....175



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>CAPÍTULO 1: HIERONYMUS BOSCH: BIOGRAFIA E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS</b> .....	25
1.1. Contexto Histórico.....	25
1.2. Os estudos sobre as obras de Bosch.....	34
1.3. As idealizações artísticas: Gótico Tardio ou Renascentista?.....	61
<b>CAPÍTULO 2: SAGRADO E PROFANO: ARTE E IMAGINÁRIO</b> .....	66
2.1. Entre Imagens e Representações.....	66
2.2. As noções de Sagrado e Profano.....	72
2.3. As representações do Sagrado e Profano no Renascimento.....	79
2.3.1. Os símbolos Sagrados.....	79
2.3.2. Os símbolos Profanos.....	90
<b>CAPÍTULO 3: AS REPRESENTAÇÕES DOS SIGNOS DO SAGRADO E PROFANO EM “O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL”</b> .....	99
3.1. Os elementos Sagrados.....	99
3.2. Os elementos Profanos.....	116
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	161
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	165
<b>ANEXOS</b> .....	171

## INTRODUÇÃO

Os objetivos centrais desta pesquisa são analisar os processos históricos que se constituíram nas percepções do sagrado e do profano em duas obras de Bosch, “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) e “*O Juízo Final*” (1500 – 1510) durante os séculos XV e começo do XVI. Sendo a moral e a tolice dos homens elementos investigativos fundamentais, através da iconografia. A investigação dos processos neste estudo tem como aporte teórico a obra de Mircea Eliade, de 1986, “*O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*”, O que podemos dizer do sagrado inicialmente é que ele se opõe ao profano. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.” (ELIADE, 1992, p.13). Para se conhecer estes fenômenos não devemos partir simplesmente daquilo que eles são, mas daquilo que eles não são. O sagrado é o que nos é revelado, é uma manifestação ou algo que vem de ordem diferente através da hierofania. O sagrado funda o mundo e o orienta para um ponto iluminado pela hierofania. Antes desta fundação, todos os elementos da natureza se mostravam caóticos. Conforme Eliade com a revelação do sagrado a natureza encheu-se de significado, iluminando e fazendo a vida ter sentido.

O sagrado e profano são dois modos de estar no mundo. O homem torna-se consciente do sagrado porque este se manifesta, se mostra, como algo totalmente diferente do profano. O profano é a homogeneidade da mundanidade cotidiana normal, enquanto o sagrado é o que causa interrupções/quebras nessa homogeneidade. Uma vida profana é uma vida desorientada. Onde os valores viram uma mera questão de valores pessoais e não de referência. Não há uma ligação metafísica, portanto, a razão do homem é uma razão que serve apenas aos instintos.

Os sujeitos nas obras de Bosch, e nas demais obras profanas do Renascimento e Gótico Tardio, são inundados por fraquezas demonstrando ausência de sentido. Para Graf (2009), Satã não pode fazer suas as almas dos homens, a menos que primeiro ele os contamine e corrompa, pelo pecado. Nas obras “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”, vemos quem desejou viveu no mundo, e viveu a vida do mundo. Os homens não apenas encontraram o profano em cada turno de suas jornadas, mas viveram no meio das influências do profano e se entregaram para o mundanismo, para uma vida cheia de ranhuras, sem sentido, sem centro. A

soma total para os homens nestas obras com suas aparências enganosas, suas seduções, suas concupiscências, nada mais é do que Satã e seus atos profanos influenciando e se aderindo aos homens. Os homens profanos, então, foram expostos às tentações contínuas, mas aqueles que buscaram os sacramentos se retiraram do mundo e buscaram a salvação.

Hieronymus Bosch (1450-1516) foi um pintor que viveu em Flandres. É associado ao Renascimento cronologicamente, mas suas obras esteticamente pertencem ao Gótico Tardio de Flandres. Nela revela-se uma iconografia incomum de um estilo complexo e individual. Sendo reconhecido como um pintor altamente imaginativo e um poderoso inventor de “aparentes” absurdos cheios de significados satíricos e moralizantes. Bosch, é geralmente associado a uma moral pessimista e severa, que não tinha ilusões sobre a racionalidade da natureza humana, nem confiança na bondade de um mundo que foi corrompido pela profanação. Embora os temas de seu trabalho fossem frequentemente religiosos, sua escolha de simbolismos para representarem a tentação e o eventual enredamento de humanos em males terrestres, fez com que muitos críticos considerassem o artista um participante de seitas heréticas, como os Adamitas ou o Catarismo, e praticante das artes ocultas. Estando associado às seitas ou não, foi um artista talentoso que possuía uma visão profunda do caráter humano. Foi considerado um dos primeiros artistas a representar tais conceitos de forma abstrata.

Os temas mais recorrentes em suas obras é o pecado e a tolice cometidos pelos sujeitos, sendo na maioria de suas obras sua essência. Para Bosing (2010), o significado dessas características apenas podem ser totalmente compreendidas no contexto de um tema amplo e recorrente na Idade Média: O Fim dos Tempos. Este é o último ato da longa e complexa história cíclica da humanidade, começando no pecado original com Eva e o retorno de Cristo para julgar todos os homens. A preparação para este dia era um dos principais objetivos da Igreja. Era ensinado aos crentes os caminhos a serem seguidos para alcançarem a salvação, e alertavam os pecadores sobre a condenação de seus atos no fogo eterno preparado por Satã.

A primeira obra proposta para este estudo é “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515), que retrata o declínio do mundo por meio do pecado, principalmente da luxúria. Um belo jardim que se torna um pesadelo escuro no último painel deste

tríptico. Esta obra, como muitas de suas peças, serve como uma palestra visual sobre moralidade. Aqui Bosch, descreve a vulnerabilidade da humanidade, à tentação do mal, à sedução enganosa do pecado e a atração obsessiva da luxúria, heresia e obscenidade. É mostrado pelo artista o paraíso terrestre com a criação da mulher, a primeira tentação e a queda. A preocupação de Bosch em grande parte de seu trabalho é apresentar os males do mundo, e isto não impedia sua visão de representá-lo cheio de uma beleza tentadora, através da harmonia e de cores vibrantes.

“*O Juízo Final*” (1500-1515), segunda obra de Bosch proposta para essa análise, observa-se em três painéis os *Primeiros e os Últimos Novíssimos*, começando pelo pecado original relacionado à Eva. No painel central podemos visualizar o pequeno tribunal divino na parte superior, sendo o número de almas salvas ínfimo. A maioria das almas serão engolidas pelo fogo eterno. Vemos a representação do último ciclo, a morte, não pela água, mas sim pelo fogo. À esquerda está um relato da queda do Homem e da expulsão do Jardim do Éden, e no painel central e à direita estão cenas apocalípticas de tormento e destruição, supervisionadas por Deus e anjos. O painel central é de uma paisagem cheia de tortura e mutilação, retrocedendo por meio da destruição flamejante. Através de sua arte foi possível que Bosch explorasse de forma profunda todas as suas manifestações e crenças.

Através do imaginário é possível ao historiador, decifrar a realidade do espaço-tempo escolhido como objeto de estudo por meio de representações, onde se busca compreender quais eram as intenções dos homens que construíram estas significações através das quais, expressavam a si próprios e o mundo. O historiador se propõe então, a decifrar códigos de outro tempo que não o seu, e que muitas vezes se tornaram de difícil compreensão para os sujeitos de outros períodos como as obras de Hieronymus Bosch. Talvez a intenção principal do pintor era dirigir-se ao inconsciente de seu observador e transmitir-lhes certas verdades espirituais.

O papel do imaginário é o de nortear o homem no espaço e no tempo, dando-lhe a possibilidade de compreender a própria realidade através dos símbolos produzidos naquele momento. Uma das vertentes que a história do imaginário pode seguir são os estudos dos símbolos visuais como a iconografia de Bosch, que são em sua maioria, simbologias alegóricas que transcendem o real e seu significado não estando ligado a elementos formais. Nas palavras de Le Goff, “Quem se interessa pelo imaginário de uma época tem de olhar para o lado das produções características

desse imaginário: a literatura e a arte.” (LE GOFF, 1980, p. 28). Os dois trípticos selecionados para este estudo inserem-se na busca de uma possibilidade de compreensão dos processos que elucidaram o desenvolvimento de uma iconografia através da luxúria, e de outros pecados que levaram os homens a sua ruína. O imaginário tornou-se um conceito central para a compreensão da realidade através dos signos sagrados e profanos nos dois trípticos escolhidos para esta pesquisa. Sendo então, formas de representação do mundo que o constitui e revela as inúmeras possibilidades de significados, que são elementos elucidativos em Hieronymus Bosch. Sendo o mal, e os pecados ameaças enraizadas nos dois trípticos como punição aos sujeitos por seus atos, este trabalho levantou a seguinte problemática: Como as representações do sagrado e profano através da obra de Eliade indicam o imaginário social, criado e representado nas obras “*O Jardim das delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”?

O crescimento de um artista como Bosch é o resultado de uma combinação de circunstâncias incomuns, estudos e teorias, que são influentes na sua formação. Como resultado, ele não seguiu o “percurso natural” de um artista que procurava desenvolver um conhecimento técnico para o seu próprio proveito. O artista dedicou-se a temas espirituais propositalmente, pois, era talvez, intensamente religioso e preocupado em produzir obras moralizantes, que atingissem seu espectador o fazendo refletir sobre seus atos pecaminosos. Por este motivo, é essencial o uso dos versículos bíblicos que provavelmente inspiraram Bosch em suas criações ao decorrer do texto. A bíblia aqui, é utilizada como ferramenta metodológica para compreendermos ainda mais suas inspirações e o ambiente em que vivia.

A metodologia aplicada para responder às indagações apresentadas neste trabalho se baseia em uma revisão bibliográfica de diversos autores. E diante da complexidade dos signos das obras escolhidas para este estudo, as análises exigem um método que possibilite ler e interpretar os seus significados mediante o período que foi produzido. Como observa Goosen (2006), essas imagens transcendiam a lógica da representação e eram detentoras de vários discursos, que escapavam à intenção do seu criador. Portanto, para uma reflexão acerca dos signos em Bosch, associados ao sagrado e profano, considera-se essencial aos estudos sobre a iconologia para a compreensão destes simbolismos.

A Iconologia é o uso da teoria de análises das imagens. Esta, foi desenvolvida pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. A iconologia consiste em identificar a sobrevivência do passado através de análises das imagens. Em cada escultura, desenho, monumento ou pintura está registrado um movimento de vida capturado pelo artista. Segundo Fernandes (2021), se após a invenção da fotografia e do cinema, as imagens recebem um registro mais fidedigno, antes destes inventos, os artistas precisavam imprimir em telas, painéis ou esculturas uma noção de movimento, de aspecto vital. Para Warburg, toda imagem tem uma história que é o guia de sua performance. Para Didi-Huberman (2013), “[...] A sobrevivência, portanto, abre a história. [...] uma história da arte aberta para os problemas antropológicos da superstição, da transmissão das crenças”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.69).

Para Nietzsche, existem muito mais conjuntos de imagens no cérebro do que são consumidos no pensamento. O nosso intelecto seleciona rapidamente imagens semelhantes, e a imagem escolhida dá origem, por sua vez, a uma fusão de imagens. A mente consciente para o filósofo, representa apenas uma seleção de percepções, sendo um longo caminho para a abstração.

A aspiração de Warburg era observar o comportamento dos elementos visuais culturais e analisar sua função para entender os signos das obras e suas histórias. Assim, descobriu-se que existem pré-formas especiais, elementos visuais que reaparecem continuamente nas obras, o que ele chamou de *Fórmula Pathos*. Ele procurou a ordem e as leis desse processo. Sua investigação culminou na ideia de criar uma teoria da memória visual. Warburg não escreveu nenhum livro para preservar seus pensamentos sobre o assunto, mas apresentou sua teoria em séries de imagens e em telas e as capturou em esquemas e documentação fotográfica. Onde, ele criou um atlas de imagens, o Atlas Mnemosyne como uma expressão geral de sua investigação sobre o assunto. Serrão (2017), descreve o Atlas Mnemosyne.

[...] Warburg deixava a seguinte herança: um «Atlas» consistindo num conjunto de 63 painéis, onde agrupa mais de mil fotografias a que deu o nome grego colocado à entrada da biblioteca, Mnemosyne, através do qual queria mostrar a permanência de certos valores expressivos dotados de uma «força formadora de estilo» (stilbildende Macht), que sobrevivem como património sujeito a complexas leis de transmissão e recepção. (SERRÃO, 2017. p.4).

A História da Arte não se define no sentido cronológico ou evolutivo da análise estilístico-formal, mas sim através do estudo do sentido da involução morfológica que afeta o anacronismo de todos os modos históricos e estilos. Para Serrão (2017), o

historiador fazia das imagens e seus signos, elementos cruciais da sua investigação. Onde compreende o modo como as imagens são dotadas de enormes permeabilidades às sedimentações históricas e antropológicas. Warburg, concebeu em suas análises uma complexa temporalidade das imagens, em que estas, não se reduzindo a simples documentos da História, são dotadas de vida póstuma e mostram como é possível estabelecer uma ligação entre épocas e pensamentos que a historiografia nos habituou a considerar indiferentes. Mas que através da observação dos elementos culturais podemos compreender os signos daquele período.

Uma vez definido o objeto para o estudo do sagrado e profano nas obras de Bosch, este trabalho foi dividido em três capítulos:

No Capítulo I: Hieronymus Bosch: Biografia e Expressões Artísticas, busquei contextualizar a biografia, influências e os estudos sobre as expressões artísticas do pintor que foram divididas em três períodos. E as concepções sobre o estilo gótico tardio atribuídas ao pintor. Onde, vemos que suas obras exprimem o espírito de sua época, representando o contrário da visão do homem Renascentista Italiano otimista, que se baseava nos preceitos do humanismo, da cidadania e das cidades livres. Bosch pintava sua realidade, porém a sua maneira simbólica.

O Capítulo 2: Sagrado e Profano: Arte e Imaginário. Através do imaginário, que é o conjunto de valores, instituições, leis e símbolos por meio dos quais as pessoas imaginam seu todo social se propõe a decifrar códigos de outro tempo que não o seu. Estes, se tornaram, portanto, de difícil compreensão para sujeitos de outras épocas, realidades e tempos como nas obras de Bosch. Neste período os clérigos perderam o privilégio de ter a arte voltada apenas para suas instituições. O que permitiu aos artistas em geral, uma nova exploração da arte, com temas sagrados e profanos, voltados para estilos e técnicas diferentes. Tratei também, sobre as noções de sagrado e profano a partir de Mircea Eliade. Onde, se esclarece a conexão da obra de Eliade e os sujeitos de Bosch, que por serem, em sua maioria profanos, suas vidas são um único ciclo que sempre os levará para o mesmo lugar: O Inferno, onde perdem sua salvação instantânea.

O Capítulo 3: As Representações dos signos do sagrado e profano em “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”, aponta os dois conceitos desenvolvidos por Eliade e identificados nas obras através do método de Warburg.

Constatando que o homem que vive apenas nas aparências, no profano, será consumido por elas e viverá em um mundo de opiniões, e nunca de sabedorias. Sendo Satã o principal responsável pelo triunfo do pecado nas obras e o responsável pelo padecimento dos sujeitos no inferno. Neste, os sujeitos estão propensos a cometerem os mesmos erros e pagar por eles no inferno novamente, sendo “*O Jardim das Delícias Terrenas*” uma obra ambígua, cíclica. E “*O Juízo Final*” uma obra sem ciclos que representa o final de tudo, retratando a passagem bíblica do Vale de Josafat e Apocalipse.



## CAPÍTULO 1

### HIERONYMUS BOSCH: BIOGRAFIA E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

#### 1.1. Contexto Histórico

Hieronymus Bosch, ou Jhéronimus van Aken, é um dos artistas mais difíceis de se definir, sendo considerado um artista singular. Cronologicamente é renascentista, participante do Realismo Flamengo, mas se analisarmos suas obras, seu estilo, poderíamos deduzir que se trata verdadeiramente de um pintor do Gótico Tardio, devido ao simbolismo dissimulado e a negação de utilizar-se do novo estilo advindo do sul. Bosch, diferente de seus contemporâneos, não pintou a beleza clássica, ele renegou o novo estilo realista de se ver o mundo através de uma arte, na qual homem é apresentado com perfeição. Sua forma de pintar vai na contramão da tendência em Flandres e na Itália. Bosch pintava sua realidade, porém à sua maneira simbólica.

Figura 01: Mapa da localização de 's-Hertogenbosch na Holanda.



Ele viveu e trabalhou em 's-Hertogenbosch na Holanda, local de onde tirou seu pseudônimo. Nos tempos do pintor a cidade era uma das maiores do ducado de Brabante, que pertencia aos vastos territórios dos duques de Borgonha. Situada ao norte, perto das províncias da Holanda e Utreque.

's-Hertogenbosch era uma cidade comercial ativa e de extrema importância para a região. Era o centro de grandes comerciantes e de camponeses, que mantinham relações comerciais intensas tanto com a Europa do Norte, quanto com a Itália. Segundo Bosing (2010), embora também tenha tido uma indústria têxtil importante, a cidade era famosa principalmente por seus construtores de órgãos e sinos. 's-Hertogenbosch era considerada uma cidade de vida cultural animada, sua população era de maioria burguesa-comerciante;

Algo que marcou fortemente o caráter da cidade [...] em 's-Hertogenbosch não existia como em Bruxelas ou Mechen, uma corte de príncipes; 's-Hertogenbosch também não era uma cidade universitária como Lovaina, nem uma diocese como as outras cidades importantes do Brabante. (BOSING, 2010, p.11).

A cidade contava com uma vida religiosa intensa – o que marcou profundamente a obra e vida de Bosch – com inúmeros conventos e mosteiros tanto em seu interior quanto nos arredores. Ali destacavam-se duas casas fundadas pelos irmãos e irmãs da *Vida Comum*, eram comunidades “de leigos sem votos”, (BOSING, 2010, p.11). Foi fundada na Holanda no final do século XIV e pretendia praticar a religião de forma simples e pessoal através da “Devotio Moderna”. Segundo Bosing (2010) a influência da Devotio Moderna era profunda, pois:

[...] Bosch e os seus patronos devem ter conhecido essa comunidade. A Devotio Moderna desempenhou um papel importante na renovação religiosa do século XV, tendo provavelmente contribuído bastante para o extraordinário crescimento das fundações religiosas em 's-Hertogenbosch. Assim, por volta de 1526, apenas dez anos após a morte de Bosch, pelo menos um em cada 19 habitantes de 's-Hertogenbosch pertencia a uma ordem religiosa, proporção tanto mais elevada se a compararmos com outras cidades flamengas daquela época. (BOSING, 2010, p.11).

As ordens eram criticadas constantemente, mas a autoridade moral da Igreja na região não foi abalada. Em 's-Hertogenbosch a religião continuou a penetrar e influenciar em todos os aspectos da vida cotidiana dos homens. Percebe-se que as duas forças motrizes para a vida em 's-Hertogenbosch giravam em torno do comércio

e da religião. Para Bosing (2010), a Catedral de São João<sup>1</sup>, é onde podemos observar com êxito tais forças.

A construção da Igreja é de meados de 1380 e 1525, sendo uma das principais igrejas góticas da região de Brabante. A catedral impressiona por sua enorme dimensão e ricas esculturas. É a única nos Países Baixos com seus arcobotantes (arcos) duplos, e a única no mundo a ter sobre eles noventa e seis figuras esculpidas decorativas de operários e criaturas que nos lembram os monstros criados por Bosch<sup>2</sup>. A Igreja de São João ainda estava nos primórdios de sua construção quando a família de Bosch se estabeleceu em 's-Hertogenbosch no final do século XIV. O sobrenome de Bosch era Van Aken, o que para Bosing (2010) veio do nome da cidade originária de seus antepassados: Aachen.

A primeira indicação segura relativamente a esta família data dos anos de 1430-31 e refere-se ao avô de Bosch, Jan Van Aken que faleceu em 1454. Jan tinha cinco filhos dos quais pelo menos quatro eram pintores; um deles, Anthonius van Aken, falecido cerca de 1478, era o pai de Hieronymus Bosch. (BOSING, 2010, p.12).

O artista não deixou cartas, anotações, diários ao seu respeito, as poucas informações que sabemos sobre sua vida e sua atividade se encontram nos arquivos da cidade de 's-Hertogenbosch. E principalmente de acordo com Belting (Pp. 59 e 60, 2002), nos livros da *Confraria de Nossa Senhora*, mas não nos dizem nada sobre a pessoa de Bosch, sequer consta a data de seu nascimento. Bosch também não assinou a maioria de suas obras, e se sabe que em torno de quarenta obras são atribuídas ao seu nome além de alguns desenhos. Com exceção das primeiras obras, é quase impossível determinar a exatidão e o ano em que foram produzidas. Nenhuma de suas obras contém datas, tendo algumas sofrido danos e sido sobrepostas com outras pinturas, de tal maneira que seria arriscado basear uma cronologia em alterações mínimas do estilo e da época, por isto, "Talvez é muito mais compensador estudar as pinturas de Bosch a partir do assunto tratado". (BOSING, 2010, p.16).

As informações sobre o pintor advêm de fontes limitadas nas quais a literatura moderna se baseia, principalmente nos dados fornecidos pelos arquivos brabantinos como "C. R. Hermans, A. Pinchart, M. Zuijlen, Jan Hezenmas, H. J. Ebeling e J. MosmansII". (HITNER, 1998, p. 22). Esses têm sido, até o momento, os únicos

---

<sup>1</sup> Verificar Anexo A, p.171.

<sup>2</sup> Conferir Anexo B, p.172.

documentos que dão pistas das origens familiares e das relações sociais e de trabalho que Bosch estabeleceu no período que viveu em 's-Hertogenbosch.

Estes arquivistas tiveram grandes méritos, entretanto, carregam parte da responsabilidade pelas numerosas inexatidões que se encontram em muitos autores, porque todos eles se serviram de uma publicação feita em 1860 pelo arquivista bruxelense A. Pinchart, que por sua vez recebeu informações de M. Van Zuijlen, arquivista de Bois-le-Duc [...] as fontes fidedignas que possuímos para o estudo da vida de Bosch dividem-se em duas categorias: a primeira, para abordagem do pintor como cidadão de 's-Hertogenbosch, deve se remeter às contas da cidade e o Protocol de Bosch (registros oficiais da paróquia); os manuscritos de Peter Van Os, secretário da cidade; e as crônicas de Molius e Cuperinus (registros privados-Biblioteca Provinciaal Genootschap). Já para o estudo biográfico de Bosch como membro da Confraria de Nossa Senhora, deve-se remeter às contas e aos registros da Confraternidade (*Liber orbitus fratrum*). (HITNER, 1998, p. 22).

Um provável retrato do artista, possivelmente um auto retrato, conhecido devido a cópias posteriores mostrando Bosch em idade já avançada, apresenta características semelhantes a um outro suposto auto retrato encontrado no pormenor da parte superior do volante direito (O Inferno) do tríptico "*O Jardim das Delícias Terrenas*" (1503-1515) (fig.02 e 03, p.29).

É possível notar as similaridades físicas, apesar da segunda figura aparentemente o representar um pouco mais velho. Os conjuntos faciais são equivalentes nas duas figuras. Segundo Bosing (2010), provavelmente o segundo desenho foi feito pouco antes de sua morte em 1516. Então fixou-se o ano de nascimento em meados de 1450, falecendo então aproximadamente com sessenta e seis anos.

A primeira vez que seu nome apareceu foi em 1474, com dois de seus irmãos e de sua irmã em livros eclesiásticos. Em data desconhecida, "entre 1479 e 1481, Bosch casou-se com Aleyt Goyarts van den Meerven, segundo consta, alguns anos mais velha do que ele. Pertencia a uma boa família e possuía fortuna própria". (BOSING, 2010, p.12). Rembert (2011) detalha que foram encontrados ainda referências a cinco van Aken, com datas anteriores ao nascimento de Hieronymus. Uma delas diz respeito a um professor de nome Jan van Aken, que aparece referido nos registros ao longo de vários anos (1423-1434) nos arquivos da Catedral de São João de 's-Hertogenbosch.

Figuras 02 e 03: Supostos auto retratos. Pormenor da parte superior do volante direito (O Inferno) do tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515). E Auto Retrato (?), provavelmente cópia de um original desaparecido.



Fontes: Museu do Prado, Madrid. E Bibliothèque Municipale d'Arras.

Os historiadores acreditam que este tenha sido o avô de Hieronymus, e, provavelmente, o artista que realizou o afresco da catedral, sendo considerado uma influência primordial para o neto. Em 1464, Anthonius van Aken, possivelmente o pai de Hieronymus, aparece referenciado como um cidadão de 's-Hertogenbosch. Estes são os dados autênticos encontrados que dizem respeito ao artista. Por volta de 1486-1487 o nome de Bosch surge no registro de contas da Confraria de Nossa Senhora com qual manteve relações até sua morte. A data que foi registrada pela Confraria em 9 de agosto de 1516, foi a última referência do pintor em algum documento (fig.04, p.31).

Segundo a autora Russa Valeria Kosyakova, em sua obra "*Medieval code - Hieronymus Bosch*" de 2020, à medida que a fama de Bosch se espalhava, principalmente depois que suas obras foram adquiridas por Filipe II, sua memória foi preservada e cultivada entre os membros da Irmandade como motivo de orgulho. Em 1577, um dos membros da irmandade de Nossa Senhora chamado Maarten Soren compilou uma lista de ex-membros da Irmandade. E na seção nomeada de "Nossos Irmãos", de acordo com Kosyakova 2020, incluiu com honras o nome "Hieronymus van Aken, conhecido sob o pseudônimo de Bosch, o artista" (fig.05, p.32).

Ainda de acordo com Kosyakova (2020), em 1742, Simon van der Velde produziu um livro comemorativo da Irmandade, contendo imagens dos brasões pessoais de todos os membros da comunidade. Provavelmente os membros da família Bosch dificilmente usassem qualquer insígnia armorial, e o artista recebeu um escudo vazio com a inscrição: "Hieronymus Achenus, de sobrenome Bosch, um artista muito famoso" (fig.06, p.33).

Figura 04: Registro dos arquivos da Catedral de São João com a declaração da primeira missa fúnebre de Bosch em 9 de agosto de 1516.

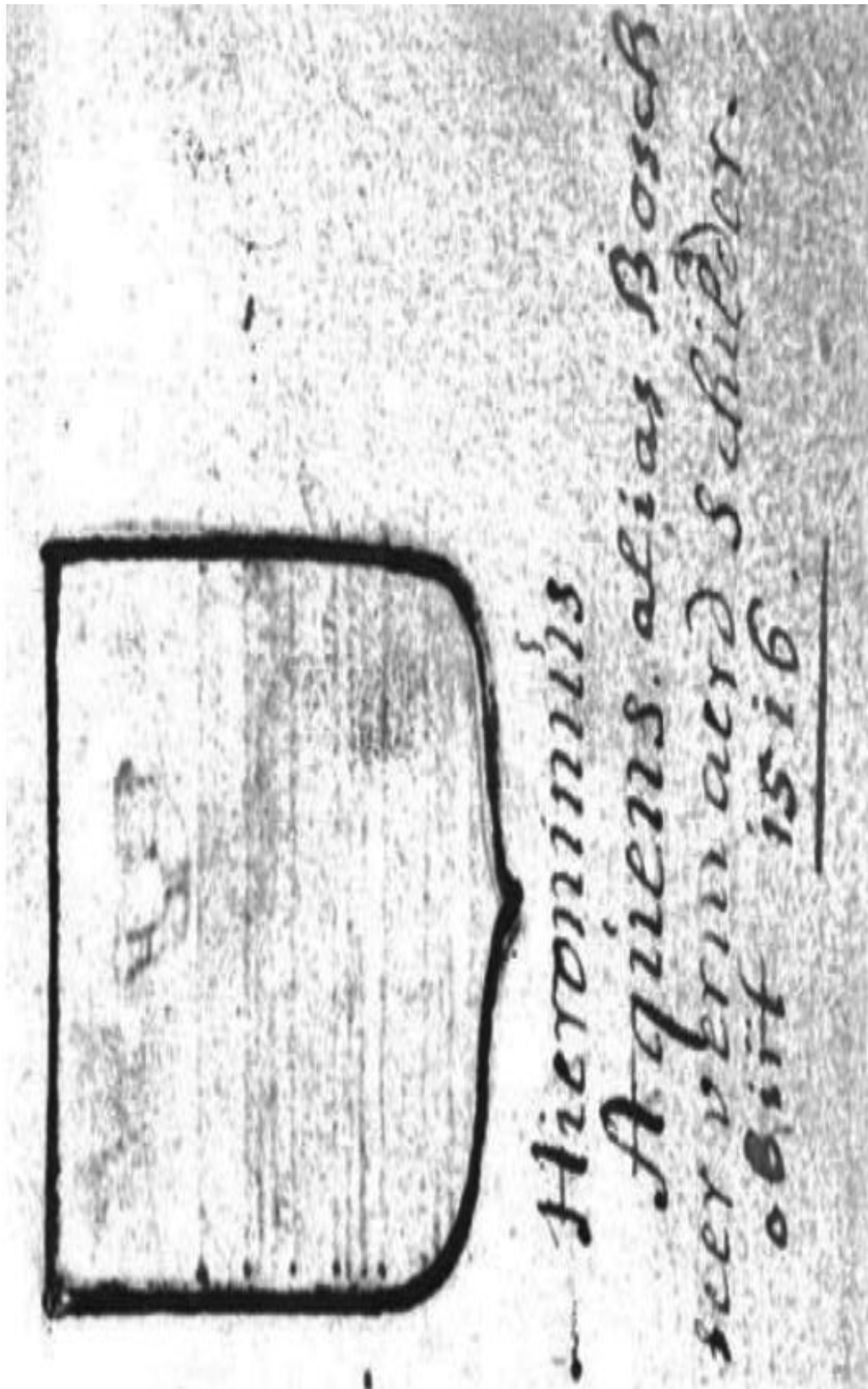
1516

Augustinus de Sep filius Germani de Luffent  
 Cantor in Rodme  
 Christianus equus alio bos in signis prior  
 Laurentius de Sep alio vendit  
 prius pbr  
 prius filius Germani prius pbr  
 M. Gualtherus de Busca vtrumqz prius doctor





Figura 06: Detalhe do livro da Confraria feito pelo membro Simon van der Velde feito em 1742 contendo todos as insígnias armoriais de todos os membros incluindo Bosch.



Fonte: Valeria Kosyakova, Medieval code - Hieronymus Bosch, 2020. Archief Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, 146, fol. 76r.

## 1.2. Os estudos sobre as obras de Bosch

Devido à escassez de fontes os pesquisadores de Bosch viram-se forçados a pesquisar nos quadros, lembrando que quase nenhum estava datado, ou se encontrava mencionado em escritos da época, ou eram assinados por Bosch. Só depois do trabalho do historiador da arte húngaro Charles De Tolnay, escrito em 1937, definiu-se uma cronologia das obras. As obras realizadas por Bosch foram separadas daquelas dos seus discípulos e copistas. Rembert (2011) diz que Tolnay em 1966, ao lançar sua obra *“Hieronymus Bosch, The Complete Work”*, debruçou-se nas evidências técnicas dos quadros no qual notou serem constituídos por arcaísmos: figuras rígidas, de abdômen muito alongado e com gestos desajeitados, não tendo uma existência real no espaço ou ligação com outras figuras no fundo da cena. Ao observar tais características em alguns trabalhos de Bosch, ele conseguiu detectar um desenvolvimento convincente em relação à evolução do estilo e concepção.

(TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011) destaca que o autor conseguiu demonstrar com sucesso que Bosch se tornou consistentemente um grande pintor. Embora nunca tenha atingido a capacidade de suavidade de um mestre do Renascimento, nos seus últimos trabalhos criou um efeito de *sfumato*<sup>3</sup> próprio, que uniu as figuras e o fundo num conjunto harmonioso. Tolnay ainda estabeleceu extensivamente as influências que teriam contribuído grandemente para a iconografia de Bosch. Mais importante ainda para (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011) é que ele introduziu um ponto de vista baseado na psicologia de Freud, revelando um pressentimento notável de Bosch em relação a esta ciência. ‘s-Hertogenbosch pertencia ao Ducado de Brabante, e a Catedral de São João é sem dúvidas o estopim do gótico do ducado. E diversos autores procuraram a origem da arte de Bosch nas tradições criadas por Robert Campin e Jan Van Eyck, e outros artistas populares dos Países Baixos. Conforme Bosing (2010), as últimas obras de Bosch deixam

---

<sup>3</sup> Com esta técnica os corpos tridimensionais se tornam visíveis em graus variados através da luz. Nas sombras essas formas permanecem incompletas, e seus contornos são apenas sugeridos. Nesse método de modelação, chamado *Sfumato*, as formas não mais ficam abruptamente lado a lado.

transparecer muitas ligações com a arte de Brabante. Mas suas primeiras obras estão mais próximas da arte holandesa, particularmente das *iluminuras*<sup>4</sup>.

Para (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011), as primeiras obras associadas à Bosch, como: “A Extração da Pedra da Loucura”, “Adoração dos Magos” (Epifania), “Ecce Homo” e “Jesus Carregando a Cruz”, pertencem ao seu primeiro período. Segundo Charles de Tolnay, este é o período da juventude que corresponde até meados de 1485. (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011), classifica a obra de Bosch em três grandes grupos: Juventude, que vai de 1470 à aproximadamente 1485. Maturidade, cerca de 1485 a 1516. E o Último Ato, que correspondente à sua possível última criação que é “O Viajante”.

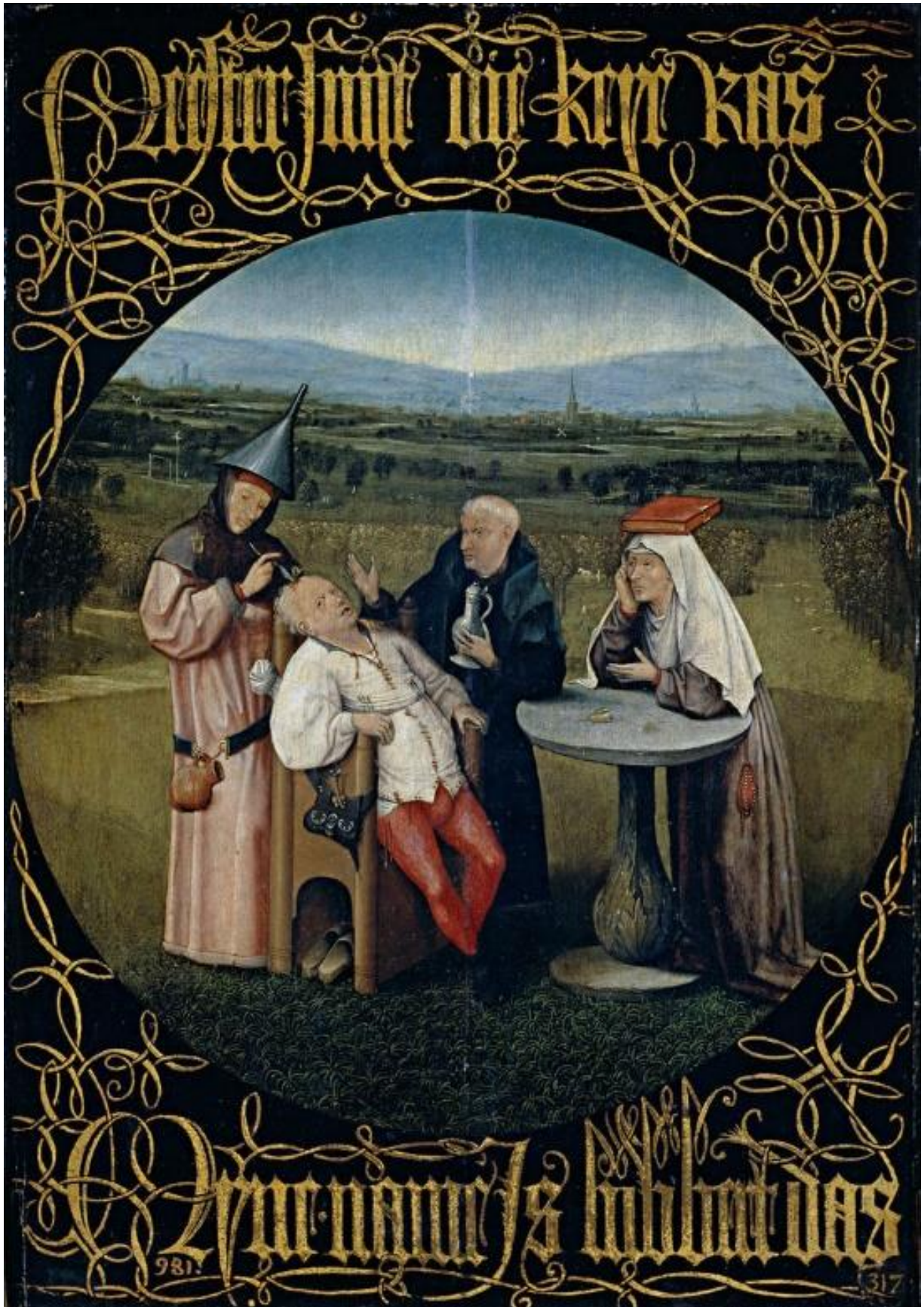
A obra “A Extração da Pedra da Loucura” (1480-1488) (fig.07, p.36), na cronologia estabelecida por Tolnay, é a primeira das quarenta obras originais conhecidas de Hieronymus Bosch. O tema da extração da pedra da loucura foi reproduzido também por outros artistas do início da Renascença, que retrataram tais operações para a retirada de pedras da cabeça, nas quais estas foram supostamente removidas cirurgicamente para um tratamento de doenças mentais.

A pintura retrata um cirurgião, vestido com a túnica vermelha, característica que marcava sua profissão, removendo algo da cabeça de um homem sentado. O processo é testemunhado por um monge e sua companheira, uma freira, que repousa com as mãos na mesa, equilibrando um livro sobre a cabeça. Toda a cena está contida dentro de um círculo, e o espaço escuro do painel retangular ao redor é coberto com letras douradas intrincadas e floreios entrelaçados. Inscritas em uma caligrafia elaborada estão as palavras, em flamengo: “*Mestre, remova a pedra rapidamente*” e em baixo “*Meu nome é Lubbert Das*”.

---

<sup>4</sup> Os manuscritos eram feitos em várias etapas e dependiam do trabalho de várias pessoas. Primeiro, era necessário curtir de modo especial a pele de cordeiros ou vitelas. Essa pele curtida chamava-se Velino. Nas oficinas dos mosteiros ou nos ateliês de artistas leigos, os trabalhadores cortavam as folhas de velino no tamanho em que seria o livro. O velino, portanto, tinha a função hoje dada ao papel. Em seguida, os copistas transcreviam textos sobre as páginas já cortadas. Ao realizar essa tarefa, deixavam espaços que seriam preenchidos pelos artistas com as ilustrações, os cabeçalhos, os títulos e as capitulares- as letras maiúsculas, ricamente trabalhadas, com que se iniciava o texto. Todo esse trabalho decorativo ficou conhecido com o nome de *iluminura*. PROENÇA, G. **História da Arte**. (17ª). São Paulo: Editora Ática, 2009. p.86.

Figura 07: "A Extração da Pedra da Loucura" (1480-1488), Hieronymus Bosch.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Os charlatões cirurgiões enganavam as pessoas fazendo-as acreditar que poderiam curar doenças mentais e sintomas “psicossomáticos”, removendo pedras da cabeça. Era feita uma incisão no couro cabeludo e, em seguida, fingiam remover as pedras. A pintura também é interpretada como uma alegoria da extrema estupidez, da loucura e credulidade dos humanos, temas recorrentes nos trabalhos de Bosch. Bosch ao realizar esta obra ainda não havia florescido o seu estilo que o consagrou como pintor de criaturas imaginárias, figuras infernais e humanos híbridos. Mas, ainda, já apresentava uma espécie de crítica cômica e moralizante, ao representar o cirurgião com o funil representando um chapéu, e a freira com um livro na cabeça.

Outros trabalhos associados à Bosch contém uma larga influência do estilo holandês. “*A Adoração dos Magos*” (fig.08, p.38), por exemplo, é representada por uma composição similar as iluminuras de Flandres. Na obra “*Ecce Homo*” (fig.09, p.39) percebe-se os rostos mais rústicos e gestos dos torturadores de Cristo muito expressivos. De acordo com Bosing (2010), “*Ecce Homo*” relembra a representação da Paixão nas iluminuras holandesas do século XV.

Nas duas obras, os monstros híbridos ainda não despertaram na mente de Bosch. Seu pincel sereno ainda é o mesmo das miniaturas medievais, dos horizontes sempre claros e calmos, transmitindo uma sensação de tranquilidade e frescor, recursos cada vez menos frequentes nas obras do Período de Maturidade. Nestas, por sua vez, o tom é sombrio, a sensação é de calor, e mesmo quando as primeiras características aparecem, elas fazem o contraponto com o horror pesado da escuridão povoada pelos monstros híbridos. (VARGES, 2015, p. 30 e 31).

Os monstros ainda não haviam aflorado na arte de Bosch, mas a maldade dos sujeitos já era representada desde suas primeiras obras através dos símbolos tradicionais do mal, como o sapo no escudo e a coruja no nicho sobre a cabeça de Pilatos que está observando as atrocidades feitas a Cristo. Ao fundo vemos que em uma das torres está içada a bandeira com uma lua crescente, símbolo do Islã. Os seguidores do “falso” profeta Maomé, “[...] dominavam a maioria dos santuários da cristandade eram, para os contemporâneos de Bosch, o símbolo dos inimigos de Cristo.” (BOSING, 2010, p.18).

Figuras 08: “Adoração dos Magos” (1470-1485), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, USA.

Figura 09: "Ecce Homo" (1470-1485), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu de arte Städel, Frankfurt, Alemanha.

O mesmo estilo similar da composição das iluminuras é visto na obra “*Cruz às Costas*” (fig.10, p.41), Cristo aparece centralizado e se distingue da multidão e dos soldados representados com as expressões faciais quase distorcidas. Aqui a presença do mal também aparece em simbologias como a representação novamente do sapo no escudo do soldado. (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011) aponta que no estudo realizado pelo historiador, esta obra também se encaixa no período da juventude devido a inexistência de qualquer alinhamento espacial no centro do quadro o que dá uma sensação de arcaísmo que é geralmente mais encontrado nas primeiras obras de Bosch.

A questão da tímida expressão facial também foi caracterizada na obra “*O Prestigiador*” (fig.11, p.42), de meados de 1480-1485. O original se perdeu, mas se tem uma possível cópia que se encontra em Saint-Germain-en-Laye, feito possivelmente por um aprendiz. Tal como em “*Cruz às Costas*” (fig.10, p.41), Bosch explora a expressividade do retrato de perfil. Apesar de as expressões faciais estarem relacionadas à moral, acredita-se que Bosch usou de representações faciais reais de pessoas comuns capturadas em cenas do cotidiano de ‘s-Hertogenbosch.

A pintura “*Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*” (1485-1500) (fig.12, p.44), é associada, segundo (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011), ao no período de juventude. Mas já é uma obra em momento de transição para o período da maturidade. Bosch pintou este trabalho em um tampo de mesa. Do lado de fora estão quatro círculos, que são as últimas quatro etapas pelas quais a alma humana passa após a morte (Quadro 1, p.45). No meio está um grande círculo com cenas dos sete pecados (Quadro 2, p.46). As imagens dos pecados dos homens estão dispostas em volta de um círculo, este significa o olho de Deus. Na representação da pupila no centro, Cristo se ergue de seu túmulo mostrando os pecados ao mundo. Na pupila está escrito “*Cave cave dns videt*”, que significa “Cuidado, cuidado, o Senhor vê”. A bandeirola no topo mostra um texto de Deuteronômio 32:28: “Porque o meu povo é gente em falta de conselhos, e neles não há entendimentos.” Na bandeirola da parte inferior contém um texto de Deuteronômio 32:20: “Esconderei deles o rosto, verei qual será o seu fim; porque são raça de perversidade, filhos em quem não há lealdade.”



Figuras 10: "Cruz às Costas" (1470-1485), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu de História da Arte, Viena, Áustria.

Figuras 11: Cópia de “O Prestigiador” (1515-1525).



Fonte: Museu Municipal, Saint-Germain-en-Laye.

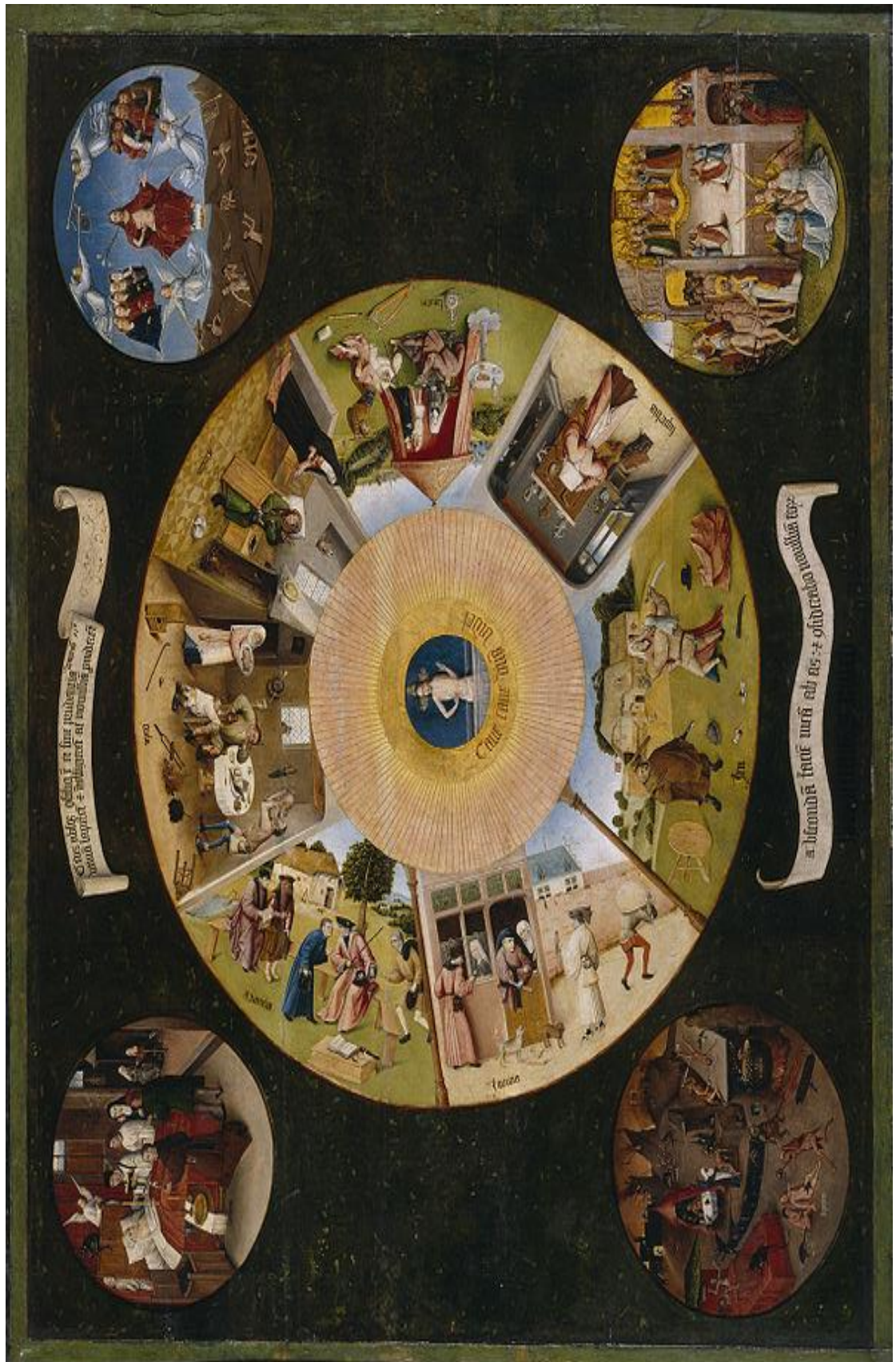
Esta obra “*Os Sete Pecados Capitais e os Quatro Novíssimos do Homem*” (fig.12, p.44), de acordo com Varges (2015), apresenta os primeiros monstros morfologicamente híbridos criados por Bosch, ainda com motivos primitivos, comparativamente aos monstros dos grandes trípticos do período de maturidade, como “*O Juízo Final*” (fig.13, p.48), “*O Carro de Feno*” (fig.15, p.51) e “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (fig.14, p.49). Nesta pintura de transição do estilo de Bosch se encontra, possivelmente, no círculo esquerdo do lado inferior, o primeiro inferno pintado por Bosch, aqui mostrando os sete pecados capitais e os primeiros monstros. O período de maturidade definido por Tolnay, como afirma (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011) é o que corresponde ao momento em que Bosch estava em pleno desenvolvimento de sua técnica, e é o momento que foram produzidas suas obras mais famosas e enigmáticas. As obras deste período tratam de cenas diabólicas e monstruosas sobre o juízo final, e o triunfo do pecado e da ruína humana devido a seus erros. Pintando então, obras como: “*O Juízo Final*” (1500-1510) (fig.13, p.48) “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) (fig.14, p.49), “*O Carro de Feno*” (1500-1515) (fig.15, p.51) e “*A Morte do Avaro*” (1490-1510) (fig.16, p.54).

O pecado e a tolice cometidos pelos sujeitos sempre vão desempenhar um papel de extrema relevância nas obras de Bosch, sendo na maioria de suas obras sua essência. Para Bosing (2010), o significado destas características apenas pode ser totalmente compreendido no contexto de um tema amplo e recorrente na Idade Média, O Juízo Final. Este é o último ato da longa e complexa história cíclica da humanidade, começando no pecado com Adão e Eva e o retorno de Cristo para julgar todos os homens. A preparação para este dia era um dos principais objetivos da Igreja. Eram ensinados aos crentes os caminhos a serem seguidos para alcançar a salvação e alertavam os pecadores sobre a condenação de seus atos no fogo eterno preparado por satã.

Para os contemporâneos de Bosch, os horrores dos dias finais eram mais assustadores ainda, pois prevalecia a convicção de que o último dia se aproximava. (BOSING, 2010, p.31).

De maneira drástica e quase cruel para quem observa, Bosch pintou o tríptico “*O Juízo Final*” (1500-1510) (fig.13, p.48). Aqui veem-se em três painéis os Primeiros e os Últimos Novíssimos, começando pelo pecado original. No painel central podemos

Figura 12: “Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem” (1485-1500), Hieronymus Bosch.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Quadro 01: As últimas quatro etapas pelas quais a alma humana passa após a morte. Detalhes da obra “Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (1485-1500).

	<p><b>Morte:</b> Um homem em seu leito de morte recebe os últimos ritos antes de morrer. Despercebido pelas pessoas na sala, atrás de sua cama estão um esqueleto, um demônio e um anjo. O esqueleto carrega uma flecha que aponta para o moribundo. O diabo e o anjo lutarão pela alma do homem depois que ele morrer.</p>
	<p><b>Julgamento:</b> A cena do juízo final, onde Jesus está no meio, os anjos estão tocando suas trombetas e as pessoas mortas se levantam de seus túmulos.</p>
	<p><b>Céu:</b> As pessoas que vão para o Céu estão entrando pelo Portão do paraíso. Na entrada, um anjo impede que um demônio capture uma mulher. Jesus e muitos anjos estão esperando os selecionados no céu.</p>
	<p><b>Inferno:</b> As pessoas que vão para o Inferno são punidas por vários demônios. Existem diferentes punições para cada um dos sete pecados.</p>

Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Quadro 02: As cenas dos sete pecados. Detalhes da obra “Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (1485-1500).

<p><b>Ira:</b> Dois camponeses segurando armas se envolvem em uma briga diante de uma pousada enquanto uma mulher tenta parar o homem à direita. O homem da esquerda já foi atingido por um banquinho e sua cabeça está sangrando.</p>		<p><b>Preguiça:</b> Um homem preguiçoso dorme em uma cadeira durante o dia. Ele ignora seu negócio de contabilidade e também a mulher religiosa à esquerda. Suas roupas são antiquadas para a época, o que é mais um sinal de preguiça.</p>		<p><b>Inveja:</b> A mulher à esquerda dentro de casa já é casada, mas o homem à sua esquerda ainda está tentando presentear ela com uma rosa para seduzi-la. Os pobres pais da menina da casa olham com inveja para o homem rico com o falcão do lado de fora.</p>		<p><b>Ganância:</b> Um oficial do tribunal se senta em um banco. Ele está ouvindo o caso do homem à sua esquerda enquanto aceita um suborno do homem à sua direita. Os outros dois homens no banco veem o suborno, mas não fazem nada a respeito.</p>			<p><b>Luxúria:</b> Dois casais luxuosos e bem vestidos dentro de uma tenda luxuosa. À direita estão dois tolos em poses sugestivas. Os tolos são um símbolo de luxúria. Instrumentos musicais e frutas cercam a barraca.</p>		<p><b>Orgulho:</b> Uma mulher está se admirando em um espelho que é segurado por um demônio. A sala está cheia de itens caros como ouro, prata e cerâmica.</p>	
--	---	---	---	--	--	---	---	--	--	---	--	--

Fonte: Madrid, Museu do Prado.

observar o pequeno tribunal divino na parte superior, sendo o número de almas salvas ínfimo. A maioria das almas serão engolidas pelo fogo eterno. Vemos a representação do último ciclo, a morte, não pela água, mas sim pelo fogo. A esquerda está um relato da Queda do Homem e da expulsão do Jardim do Éden, e no painel central e à direita estão cenas apocalípticas de tormento e destruição, supervisionadas por Deus e anjos. O painel central é de uma paisagem cheia de tortura e mutilação, retrocedendo por meio da destruição e do fogo. Suas cores dominantes são o marrom e o vermelho no primeiro plano, que vão escurecendo para o preto e percebe-se as chamas no fundo. O Inferno de Bosch contém muitas cenas de empalamento, tortura e grande sofrimento físico. Estes são infligidos por demônios grotescos representados por seres híbridos.

Com a temática similar, temos a obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) (fig.14, p.49). Esta é considerada a maior obra-prima de Bosch, e uma das maiores pinturas do mundo que apresenta uma visão intrigante do triunfo do pecado. É uma obra única em seu conteúdo e continua abrindo discussões para interpretações mesmo após 500 anos. Os temas dos painéis são baseados na criação: a criação com o Jardim do Éden, e sua destruição pela luxúria dos sujeitos, e a consequência de tais atos no inferno.

Além do tema do fim, ambas as obras trazem criaturas monstruosas, algumas semelhantes aos humanos, e híbridos de outros animais. Bosch enriquecia sua fauna infernal com novas espécies, cada vez mais assustadoras aos olhos dos sujeitos criados nos dogmas cristãos. O artista conseguiu em ambas as obras representar de maneira impressionante a concepção de seu inferno, e a condenação eterna das almas, como um estado na qual as leis divinas da natureza culminaram o puro caos do fim dos tempos. “*O Carro de Feno*” (fig.15, p.51) consiste em quatro partes: o painel esquerdo chamado Paraíso, mostra a origem do pecado na terra, com Adão e Eva sendo expulsos do jardim pelo arcanjo Miguel. O painel central retrata a humanidade em pecado, tentando se valer dos bens terrenos simbolizados pelo feno. O painel direito mostra o fogo do inferno, enquanto a parte de trás de ambos os painéis laterais, mostra um velho peregrino tentando encontrar seu caminho em um mundo perigoso.

Figura 13: Tríptico aberto “O Juízo Final” (1500-1510), Hieronymus Bosch.



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.



Figura 14: Tríptico aberto "O Jardim das Delícias Terrenas" (1490-1515), Hieronymus Bosch.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

O painel central mostra uma grande carroça de feno cercada por uma multidão, tentando pegar um pouco de feno para si. Alguns reis e bispos também podem ser vistos seguindo a carroça de feno, enquanto outros caçadores de prazeres cometem uma variedade de pecados (gula, loucura, luxúria, avareza). Ao pé da cena, um monge fica bêbado enquanto outras freiras e monges estão ocupados enchendo um saco de feno para eles. Despercebido pelas multidões que brincam, Cristo olha para a cena da devassidão, de sua posição no alto do céu. A carroça e os pecadores que a acompanham estão avançando inexoravelmente para o próximo painel que mostra a condenação. Bosch nesta obra simboliza a trivialidade e a transitoriedade dos prazeres terrenos, e a aquisição fútil de bens materiais. Através do carro de feno, Bosch mostra como a busca por bens materiais e prazeres físicos (agarrar-se ao feno) leva, em última análise, à danação eterna.

A representação do Juízo Final e o triunfo do pecado no “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (fig.14, p.49) e no “*O Carro de Feno*” (fig.15, p.51), abrangem todos os homens que para Bosch seria um acontecimento que vai terminar a história humana. Foi possivelmente influenciada pela “*Visão de Túndalo*” que relatava o sofrimento dos condenados de tal maneira que parecem ter um lugar no presente purgatório, em vez de no futuro indeterminado, como nas obras de Bosch. Isto revela a crença num julgamento especial, numa prestação de contas exigida a todos os homens imediatamente após a sua morte para, dependendo dos seus méritos, serem levados para um local de tortura ou felicidade, onde teriam de aguardar o seu próprio Juízo Final. Neste período da maturidade podemos perceber a influência constante do fim e da morte. “Em todas as tuas obras lembra-te do teu fim e jamais pecarás” (Eclesiastes 7: 40). Segundo Foucault (2008), até a segunda metade do século XV, o tema da morte impera sozinho. Nenhuma época impôs a toda população a ideia da morte continuamente e com tanta ênfase quanto o século XV. “Ininterruptamente, o chamado do *memento mori* (lembrança da morte) ressoa pela vida”. (HUIZINGA, 2010, p.221).

O fim dos homens e o apocalipse assumem a face das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença do fim que é uma ameaça no interior do mundo é uma presença inevitável.

Figura 15: Tríptico aberto “O Carro de Feno” (1500-1515), Hieronymus Bosch.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

O pensamento religioso da Idade Média, no que diz respeito à questão da morte, conhece apenas os dois extremos: o lamento pela perecibilidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela decadência da beleza; e, por outro lado, o júbilo da alma que foi salva. Tudo o que fica no meio permanece não dito. Na representação perene da dança macabra e do esqueleto horrendo, as emoções vivas ossificam. (HUIZINGA, 2010, p.243).

Com esta temática presente da morte e do fim, podemos verificar as possíveis influências do “Ars moriendi” (A arte de morrer) nas obras de Bosch. O livro mais conhecido é “*Opusculum Tripartitum*”, do teólogo Gean Gerson (1363-1429). Os *Ars moriendi*, se trata de uma coletânea de livros de devoções que preparavam os seguidores de Cristo para uma melhor aceitação da morte. Como também acentua Delumeau (2003), sobretudo a partir de meados do século XV, “[...] esse documento tinha pretensões de ser um manual técnico para o bem morrer [...]”. (DELUMEAU, 2003, p. 109). A preocupação com a morte decorrente da epidemia da peste negra durante o século XIV foi uma constante no cotidiano da Europa, e as obras de Bosch apresentam os desdobramentos sociais dessas inquietações como vemos na obra “*A Morte do Avarento*” (1490-1510), (fig.16, p.54). “Um pincel preparado de Jérôme Bosch, representando a morte do Avarento, é uma variação sobre a tentação da cobiça das Artes moriendi”. (DELUMEAU, 2003, p. 110).

Neste quadro é mostrado um sujeito que mesmo à beira de sua morte, que oscila entre o paraíso e o inferno, continua a insistir na sua loucura. Vemos o homem deitado em sua cama com a morte ao seu lado esquerdo adentrando o quarto, e seu anjo da guarda praticamente implorando que ele olhe para o crucifixo na janela e aceite a Cristo. A morte representada por um esqueleto, foi possivelmente inspirada na *Macabré la Danse*, que é uma alegoria artístico-literária da Idade Média sobre a universalidade da morte. A visão total da morte pode ser resumida na palavra macabro, no significado que atualmente lhe damos. Este significado é sem dúvida o resultado de um longo processo. Mas o sentimento que ele encarna, algo horrível e funesto, é precisamente a concepção da morte que surgiu fortemente nos séculos XIV e XV. Para Huizinga (1999), a origem da palavra:

Esta estranha palavra apareceu na França no século XIV sob a forma de macabré e, qualquer que seja a sua etimologia, como substantivo. Um verso do poeta Jean Le Fèvre, Je Fust de Macabré la Danse, que podemos datar de 1376, continua a ser para nós a certidão de nascimento da palavra. (HUIZINGA, 1999, p. 108).

Para Huizinga (1999) no entorno de 1400, a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepiou veio

juntar-se ao primitivo horror da morte. Ainda para Huizinga (1999), a visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo com o pensamento religioso. E imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral. Ao analisar a obra (fig.16, p.54) percebemos que certas tentações prendem e distraem o moribundo. Como, quase que automaticamente ele estende sua mão para o saco de moedas oferecido pelo pequeno demônio. Ainda se observa que era um sujeito apegado aos seus bens materiais, e ao seu prestígio social. Nesta pintura se encontra a representação do bem e do mal, e as tentações que perseguem os sujeitos mesmo em seu fim.

A luta dos anjos e dos diabos pela alma do moribundo também aparece a figura tradicional da morte armada com uma seta. Parece que as duas representações foram inspiradas a partir de um livro de devoção do século XV, muito difundido na Alemanha e nos Países Baixos: *Ars Moriendi* ou arte de morrer. Este pequeno e estranho manual conta como os diabos reunidos à volta da cama do moribundo, uns atrás dos outros, se dirigem para ele com as suas tentações, e como um anjo o consola e o apoia nesta agonia. Neste livro, o anjo ganha por fim e leva triunfantemente a alma para o céu, enquanto os diabos gritam desesperadamente em baixo. (BOSING, 2010, p.32).

Aqui, o fim da luta se mostra incerto. As linhas entre a salvação, entrega ao pecado e morte, são tênues. Na frente da cama vemos uma arca com pertences, demônios, e um velho debruçando-se nas moedas de ouro. Como defende Hinter (1998), as fontes estilísticas e inspiradoras de Bosch foram as xilogravuras, iluminuras e esculturas de conteúdos escatológicos. No seu período de atuação essas inspirações artísticas vinculavam amplamente o tema do *Ars moriendi*. Ao observar suas obras, principalmente no período da maturidade, vemos concludentes evidências de que seu estilo teve influências diretas destes. Bosch ainda desenvolveu em suas obras elementos próprios, características tão únicas neste período de maturidade que não encontramos em outros pintores do período. Algumas de suas características não estão presentes no *Ars moriendi*, como as representações antropomórficas e zoomórficas. Para Varges (2015), estas representações tem intenções de dar forma à um mundo intenso e complexo, tangível apenas pelo imaginário.

Figura 16: "A Morte do Avarento" (1490-1510), Hieronymus Bosch.



Fonte: National Gallery of Art, Washington DC.

Como salienta (TOLNAY, 1966, apud REMBERT, 2011) o último período das obras de Bosch foi intitulado *O Último Ato*, que corresponde à obra “*O Viajante*” (1500-1515) (fig.17, p.56). Tratando-se de uma parábola do filho pródigo. Nesta obra é representada as angústias humanas sem necessariamente usar o recurso dos monstros, pecados e demônios. Segundo a Bíblia em Lucas 15:11-32, um homem tinha dois filhos e um pedira para que o pai repartisse sua herança, e assim o pai fez. Mas “Não muito tempo depois, o filho mais novo reuniu tudo o que tinha, e foi para uma região distante; e lá desperdiçou os seus bens vivendo irresponsavelmente”. (Lucas 15:13).

Após perder tudo o filho arrependido voltou para casa. Foi recebido com festa, e teve o perdão de seu pai. Porém, seu outro irmão, não quis entrar na comemoração, pois nunca havia saído e abandonado o pai ou desfrutado de qualquer bem material vindo de seu patriarca. Seu pai então disse:

Meu filho, você está sempre comigo, e tudo o que tenho é seu. Mas nós tínhamos que comemorar e alegrar-nos, porque este seu irmão estava morto e voltou à vida, estava perdido e foi achado. (Lucas 15:31-32).

Apesar de Bosch ter pintado várias obras que descreviam as tristes condições humanas, criou como “*O Viajante*” obras que iluminavam o caminho para a salvação e arrependimento. Esta foi classificada como o ato final de Bosch pelo elemento da salvação, e pela característica muito discreta ou inexistente em suas outras obras: a expressão facial. Os sentimentos e atos humanos sempre foram representados pela dor, pecados, angústias, monstros. Mas, nunca por expressões faciais. Percebe-se a mudança pelas criações imaginárias pela expressão vinda unicamente do sujeito. Mas manteve-se os simbolismos dissimulados, como a casa velha da fazenda, que pode ser a representação do pecado.

De acordo com Varges (2015), Bosch em seu ato final começou diferenciar as expressões dos rostos dos personagens de suas narrativas, tornando-as condizentes com o conteúdo representado pela obra e o que ela queria representar de forma mais “limpa” e “real”. Nota-se um ambiente mais sereno, calmo, houve um retorno à técnica de representar a fauna e a flora de maneira mais realística, mas que se abre para uma maior complexidade de interpretação, que exige do espectador um conhecimento teológico, como a história do filho pródigo, e de suas criações anteriores.

Figura 17: “O Viajante” (1500-1515), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdão.



Outros estudos relevantes sobre a obra de Bosch foram feitos por outros historiadores segundo Rembert (2011), que viram o pintor como um precursor do Realismo. Foram analisadas suas obras de acordo com influências exteriores como a literatura, a tradição artística do Norte da Europa, eventos históricos, e a interpretação da Bíblia. Nenhuma destas fontes produziu quaisquer resultados conclusivos quanto às imagens ocultas de Bosch. Destaca-se além de Tolnay, o livro do historiador alemão Wilhelm Fränger “*The Millennium of Hieronymus Bosch*”, publicado pela Universidade de Chicago em 1951, como um dos estudos mais importantes e essenciais, mas também muito debatido e muitas vezes até desconsiderado. O estudo sobre Bosch tomou uma nova direção, pois, Fränger acreditava que a resposta sobre o mistério envolto em Bosch se encontraria fora do domínio da arte. Nenhum outro historiador concebera a ideia, segundo ele, Bosch poderia ter obscurecido as suas imagens com um intuito secreto: o de apresentar a mensagem da comunidade a que ele pertencia. Fränger procurou interpretar a obra de Bosch através de movimentos heréticos, o associando à *Congregação do Espírito Livre*, que aparece primeiramente, segundo Harris (2002), no século XIII e persistiu por vários séculos. Não se sabe muito sobre esta seita, mas especula-se, no entanto, que a promiscuidade sexual constituía uma parte dos seus antigos ritos, através dos quais procuravam readquirir o estado da inocência que Adão possuía antes da sua queda. É por esse motivo que também são chamados *Adamitas*.

Para Fränger (1951) “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) (fig.14, p.49), fora pintado para um grupo de Adamitas da cidade de ‘s-Hertogenbosch. Sendo a cena do volante central, Jardim das Delícias, na verdade as práticas religiosas da seita. Fränger argumentou que, com Bosch, os símbolos “vinculam uma simultaneidade perfeita de visionamento e pensamento”, e devem ser tratados como tal. O escritor considerou que todos os outros pontos de vista “fragmentavam” a interpretação das obras, e assim, apresentou o seu estudo como sendo uma visão completa de um todo.

No século XVI, o rei Filipe II da Espanha, um rei católico conservador, adquiriu algumas obras de Bosch entre elas o famoso tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*”.

Segundo o Museu do Prado<sup>5</sup>, as obras de Bosch adquiridas pelo Rei foram penduradas no Mosteiro de El Escorial durante seu reinado devido aos seus conteúdos religiosos e satíricos. Ainda segundo, algumas obras chegaram no mosteiro em 1574 como “*O Carro de Feno*”, “*Os Setes Pecados Capitais*”, “*A Adoração dos Magos*”, “*Cristo Carregando a Cruz*”, e várias pinturas sobre a “*As Tentações de Santo Antão*”. Outras obras foram vendidas, em 1593, por Fernando de Toledo, filho ilegítimo de o Grão-Duque de Alba e Grão Prior da Ordem de San Juan, entre elas o icônico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*Cristo Coroado de Espinhos*”.

Naquele momento a Europa estava passando pela Reforma e Contrarreforma, onde a Inquisição surgiu no momento e em que as pessoas estavam extremamente sensíveis às questões do dogma e da doutrina cristã. Seria então pouco provável que os quadros de Bosch tivessem sido tão procurados, se houvessem suspeitas de serem heréticos. Sobre tal suspeita Bosing (2010) diz, “Só no final do século XVI surgiu na Espanha a suspeita de que essas obras “cheiravam a heresia”, mas o sacerdote espanhol, Frei José de Sigüenza, em 1605, rejeitou categoricamente esta acusação.” (BOSING, 2010, p.8).

O Rei Filipe II foi o principal responsável pela popularidade do pintor na Espanha e posteriormente no mundo todo. Filipe II possuía trinta e seis telas, uma quantidade admirável de obras, visto considerar-se que a totalidade do número de quadros produzidos por Bosch ronda os quarenta. Uma coleção assim tão numerosa, acumulada em tão poucos anos depois da morte do pintor, é a confirmação do fascínio do Rei pela obra deste artista. O fim do século XVI impulsionou o surgimento de alguns dos primeiros textos de análise exaustiva ao trabalho de Bosch. Isto deveu-se ao Frei José de Sigüenza, que inventariou os quadros do Rei Filipe II pouco tempo depois da morte deste, em 1598 intitulado “*La Fundación del Monasterio del Escorial - Comentarios de la Pintura*”. Este se sentiu na obrigação de justificar o interesse obsessivo do rei na obra de Bosch. Para Rembert (2011), talvez o Frei José receasse um interesse destrutivo por parte da Inquisição, pois no texto que elaborou referente à obra do pintor, defendeu a sua ortodoxia e fidelidade à natureza:

Entre os quadros alemães e flamengos que são, eu diria, numerosos, muitos dos quadros produzidos por Jerôme Bosch estão espalhados pela casa

---

<sup>5</sup> Informações sobre o histórico da obra em Museo del Prado - Tríptico del Jardín de las delicias. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>.

(Escorial); eu gostaria de falar, por inúmeras razões, um pouco mais sobre este pintor, pois este grande gênio merece-o, embora em geral as pessoas denominem o trabalho como absurdo..., pessoas que não observam atentamente aquilo que estão a ver, e eu penso que seja esta a razão pela qual ele é erradamente denunciado como um herege – e para começar aqui – eu tenho da devoção e zelo do Rei, o nosso fundador, uma opinião tal (que acredito que) se ele (Bosch) tivesse tido tais características, ele (o Rei) não teria admitido os quadros do pintor na sua casa, nos seus conventos, no seu quarto, na sua sacristia, quando contrariamente, todos estes lugares estão adornados com as suas obras. Para além deste facto, que é de grande importância para mim, há ainda outro que eu deduzo das suas pinturas, pois ali é possível observarem-se todos os sacramentos e ordens, e hierarquias da Igreja, desde o Papa até ao mais humilde, dois pontos nos quais todos os hereges falham, e ele pintou-os com o seu zelo e uma grande observação, o que não teria feito caso fosse um herege, e com os mistérios da nossa Salvação procedeu do mesmo modo. Gostaria agora de demonstrar que os seus quadros não são de todo (absurdos), são antes como livros de grande sapiência e arte, e se ali estiverem representadas algumas acções de imbecilidade, elas são nossas, não dele, e deixem-me dizer-vos, é uma sátira pintada dos pecados e da inconstância dos homens. (SIGÜENZA, 1598, apud REMBERT, 2011, p. 13).

Contradizendo então o pensamento de Sigüenza, Fränger (1951) ao analisar as obras de Bosch e dividi-las em duas categorias, concluiu uma distinção “quase arbitrária” em dois grupos principais: Sendo um tradicional, criado obviamente para a Igreja, e o não tradicional. Concentrou a sua atenção neste segundo grupo, sugerindo que não poderiam ter sido produzidos para uma congregação religiosa, visto conterem uma polémica anticlerical, o que estaria implícito na representação de monges e freiras cometendo atitudes repugnantes (como na “*Nau dos Loucos*”, por exemplo). Nem poderiam as peças de altar terem sido feitas para a adoração pagã, pois também criticavam seus sacerdotes e seus excessos ritualistas.

No entanto, as peças de altar relacionam-se com algum tipo de patrono religioso. Os alvos principais de suas críticas deveriam ter sido a um grupo exterior à Igreja, atacando contra as ofensas eclesiásticas e, ao mesmo tempo, lutando contra a abundância de cultos misteriosos daquele tempo. Rembert (2011) expõe que o único tipo de sociedade que poderia, possivelmente, resolver tal problema, segundo defendia Fränger (1951), seria uma seita de militância herética. Estabelecendo um ideal contrário ao resultante dos ensinamentos da Igreja, tal seita seria forçada a lutar contra a tradição no poder, mas, por outro lado, interpretaria as abominações pagãs como sendo igualmente repugnantes. Se Bosch pintasse uma peça de altar para uma sociedade deste tipo, ele refletiria o “conflito entre as duas partes, com toda a inerente tensão antagônica”, e as suas “excentricidades” seriam, assim, explicáveis. De acordo com Fränger (1951), todas as interpretações anteriores de Bosch, que estudaram o

seu simbolismo sem se basearem nesta referência poderiam estar “cometendo um equívoco”.

O crescimento de um artista como Bosch é o resultado de uma combinação de circunstâncias incomuns, estudos e teorias, que são influentes na sua formação. Este não estava, certamente, ligado à nenhuma escola ou grupo de artistas. Mesmo cronologicamente associado ao Renascimento e esteticamente ao Gótico tardio. Como resultado, ele não seguiu o “percurso natural” de um artista que procurava desenvolver um conhecimento técnico para o seu próprio proveito. O artista dedicou-se a temas espirituais propositalmente, pois, era talvez, intensamente religioso e preocupado em produzir obras moralizantes, que atingissem seu espectador o fazendo refletir sobre seus atos pecaminosos.

### 1.3. As idealizações artísticas: Gótico Tardio ou Renascentista?

O Pré-Renascimento é o período cronológico associado à Bosch. Esse detinha interesse e entusiasmo pela linguagem, filosofia e pela literatura da Antiguidade. Várias cidades, como Florença, tornaram-se os centros da filosofia “humanística” onde: “[...] os eruditos extraíram das fontes clássicas do paganismo, os humanistas e suas ideias exerceram, eventualmente, influência considerável sobre as artes visuais.” (MARTINDALE, 1966, p. 9). Mas não devemos pensar na passagem das técnicas artísticas da Idade Média para o Renascimento como uma ruptura abrupta, e uma mudança total de paradigma. Segundo Eco, “seria um clichê desajeitado reconhecer na Idade Média uma época de credulidade e no Renascimento uma época em que se afirma a racionalidade crítica do homem moderno e do espírito laico”. (ECO, 2010, p.264). Ao contrário, o Renascimento substituiu o racionalismo medieval por formas de “fideísmo bem mais fortes”. (ECO, 2010, p.265).

O Renascimento nas artes não foi um processo rápido, não foi algo que surgirá e evoluirá rapidamente. Por exemplo, no final do século XIV, por meados de 1290 a 1306, o mestre Giotto di Bondone (1266-1337) que se julgamos seu estilo por sua época seria considerado gótico. Mas, devido as suas características artísticas, que romperam alguns traços do período em que ele se encontrava, podemos o julgar como um precursor do Renascimento na pintura. Pois em um período da Idade Média onde a pintura era bidimensional, ele pintou pela primeira vez a perspectiva de um modo tridimensional, dando mais realidade e movimento as obras. Foi necessário que houvesse uma segunda revolução, um século depois de Giotto, para que nascesse realmente a pintura do Renascimento e se rompesse de vez com a bidimensionalidade criada e usada anteriormente, e essa revolução começou independentemente, tanto em Florença quanto nos Países Baixos.

O Gótico Tardio é o período estético que se atribui a Bosch. A sua denominação, não faz jus ao seu caráter especial, embora o termo seja em parte justificável, pois indica, por exemplo, que os criadores do novo estilo em Flandres não rejeitaram o estilo internacional. Pelo contrário, tomaram-no como ponto de partida, de modo que a ruptura artística e estética com o passado foi menos violenta no Norte do que no Sul. Para Janson (1996), os mestres Flamengos como Bosch foram tão

admirados na Itália, quanto em seus países de origem, e seu intenso realismo exerceu uma influência decisiva sobre a pintura do Pré-Renascimento. A primeira fase da revolução pictórica de Flandres é representada por um artista conhecido como o Mestre de Flémalle ou Robert Campin (1406-1444), o mais importante pintor da cidade de Tournai na Bélgica. Uma de suas obras mais conhecidas é o tríptico “A Anunciação” (1425-28) (fig.18, p.63), esta obra traz uma experiência pictórica. Pois, pela primeira vez se tem a sensação de olhar através da superfície do painel, para um mundo espacial que contém todas as características essenciais da realidade cotidiana: a profundidade ilimitada, estabilidade, continuidade e inteireza.

Esta obra traz a solução de um problema até então inédito: como transferir um evento sobrenatural (o anjo anunciando a Maria que ela dará à luz o filho de Deus) de um cenário simbólico para um ambiente cotidiano, sem fazê-lo parecer trivial? Campin resolveu o problema através de um método conhecido como *Simbolismo Dissimulado*, o que significa que cada pormenor da pintura, por mais casual que seja, pode portar uma mensagem simbólica, o que vai influenciar fortemente Bosch em suas obras. Assim, por exemplo, os lírios denotam a castidade da virgem, e o reluzente vasilhame com água e a toalha em seu cabide não são meros apetrechos domésticos, mas louvores a Maria. Estes efeitos realistas na obra de Campin, tornaram-se possíveis graças ao uso inovador da tinta a óleo, uma técnica que ele foi um dos primeiros a explorar com Jan Van Eyck. A técnica básica da pintura medieval foi até então a têmpera, na qual os pigmentos moídos eram misturados numa emulsão de clara e ovo. Essa técnica produzia uma fina camada, resistente e de secagem rápida, que se adequava bem ao gosto para superfícies lisas e intensas.

A fórmula clássica da têmpera, não permitia realizar transições suaves em que as tonalidades das cores se transformassem gradualmente umas para outras. O óleo, ao contrário, era uma substância viscosa e de secagem lenta, que permitia obter uma grande variedade de efeitos, desde películas finas e transparentes (também chamado de *glacis* ou *velatura*) até o mais encorpado empastamento, permitia também a mistura das cores sobre o próprio painel, o que produzia uma escala contínua de matizes que, por sua vez, incluíam magníficas sombras escuro-aveludadas até então desconhecidas. Sem o óleo, a conquista da realidade visível por parte dos mestres flamengos teria sido muito mais limitada. Também do ponto de vista técnico eles foram os “pais da pintura moderna”, pois, o óleo iria se tornar a técnica

Figura 18: “A Anunciação” (1425-28), Campin.



Fonte: Met Museum, New York.

básica dos pintores de todas as partes do mundo.

As grandes realizações dos mestres Italianos ao longo dos anos, logo causaram uma grande impressão aos artistas dos Alpes. Todos os artistas fascinaram-se com as descobertas e técnicas da Itália, o que fazia com que suas obras parecessem “obsoletas e grosseiras” isto devido a três realizações tangíveis dos mestres Italianos; a descoberta da perspectiva matemática por Masaccio, o conhecimento da anatomia e a representação perfeita do corpo humano por Leonardo da Vinci e Michelangelo principalmente.

Pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média. Foi uma façanha que talvez só fosse possível nesse momento preciso do tempo, quando as antigas ideias ainda eram vigorosas, ao mesmo tempo que o espírito moderno proporcionava ao artista os métodos adequados para representar o que via. Talvez Jerônimo Bosch pudesse ter escrito em uma de suas pinturas do Inferno o que Jan van Eyck escreveu em sua tranquila cena dos esposais dos Arnolfini: "Eu estava presente". (GOMBRICH, 2015, p. 359).

Enquanto o estilo artístico da Renascença tinha triunfado em toda a Itália, o Norte quatrocentista ainda permanecia fiel à tradição gótica. Apesar das grandes inovações de Campin e Van Eyck, a prática da arte continuou sendo uma questão mais de costume e de hábito, do que de ciência. As regras matemáticas da perspectiva, os segredos da anatomia científica e o estudo dos monumentos romanos ainda não perturbavam a paz de espírito dos mestres Flamencos. Assim, Gombrich (2015), elucida que eles ainda eram “artistas medievais”, enquanto os seus colegas do outro lado dos Alpes já pertenciam à “era moderna” quando se tratava de técnicas artísticas. Hieronymus Bosch não se adaptou ao novo estilo árduo e quase mecânico advindo do sul. Bosch nos mostra que um artista pode ser verdadeiramente muito grande sem ser “progressista” seguindo todas as tendências, pois, a grandeza da arte não reside em novas descobertas. Os artistas de Flandres estavam familiarizados com estas novas descobertas e tendências, mas as utilizavam de forma que os ajudassem a expressar o que queriam transmitir. Bosch, diferente de seus contemporâneos, não pintou a beleza clássica, ele renegou o novo estilo realista de se ver o mundo, através de uma arte na qual o homem é apresentado com perfeição. Sua forma de pintar refuta a tendência de Flandres e Itália. Bosch pintava a própria realidade, porém à sua maneira simbólica.



O envolvimento de Bosch com a arte gótica poderá, no entanto, ter sido mais pessoal, do que resultante de uma tendência generalizada. A Catedral de São João, em 's-Hertogenbosch, é denominada como um dos melhores exemplos de arquitetura Gótica nos Países Baixos, e influenciou sem dúvidas as obras do artista. Rembert (2011) conta que a catedral sofreu um incêndio durante o período de juventude do pintor. E, provavelmente, ele teria crescido observando os trabalhos de restauro e entalhe de esculturas sobre a madeira e a pedra no pátio da Igreja. O resultado de tal observação era a sua paixão pelas quimeras e pelas cenas grotescas. Uma contribuição ainda mais importante da arte gótica para Bosch, no entanto, reside no seu modo de expressão. As leis da arte gótica segundo Rembert (2011):

São determinadas pela sua própria dinâmica e não pela necessidade de uma aderência às leis da natureza, a sua influência permitiu o fato do artista manter, inicialmente, a sua independência em relação à natureza. (REMBERT, 2011, p. 67).

Suas obras exprimem o espírito de sua época, representando o contrário da visão do homem Renascentista Italiano otimista, que se baseava nos preceitos do humanismo, da cidadania e das cidades livres. Em Flandres, a população passava por muito mais conflitos sociais que na Itália. Não se tinha o otimismo do homem no centro do mundo, nem da beleza dos clássicos greco-romanos, mas se tinha a realidade dos desastres em Flandres. Portanto, suas obras são o espelho destes sentimentos, que são compostas por cenas de uma tradição de visões cruciais e de salvação. O pintor transformava a ideia de inferno em algo terreno, real, representando os vícios e os erros da humanidade. Todo sujeito da obra de Bosch se volta ora para o sagrado, ora para o profano, assim, ele não pretendia apresentar o abismo da alma humana, mas a ação humana.

## CAPÍTULO 2

### SAGRADO E PROFANO: ARTE E IMAGINÁRIO

#### 2.1. Entre Imagens e Representações

Através de sua arte foi possível que Bosch explorasse de forma profunda todas as suas manifestações e crenças. Através do imaginário é possível ao historiador, decifrar a realidade do espaço-tempo escolhido como objeto de estudo por meio de representações, onde se busca compreender quais eram as intenções dos homens que construíram estas significações através das quais, expressavam a si próprios e o mundo. O imaginário se propõe a decifrar códigos de outro tempo que não o seu. E que se tornaram de difícil compreensão para sujeitos de outras épocas, realidades e tempos como nas obras de Bosch. O pintor foi muito apreciado em vida, mas fora e continua sendo associado às seitas heréticas, fator que na interpretação de alguns críticos modernos explicaria suas criações monstruosas, suas cenas ora profanas, ora sagradas. “O que para nós é obscuro parece ter sido claro naqueles tempos” (KAPPLER, 1994, p.3). Por esta razão, se faz necessário a compreensão do imaginário que foi estabelecido em suas obras, onde, desenvolveu suas representações cruciais de símbolos com alta significância. Como ressalta Barros (2004):

O Imaginário será aqui visto como uma realidade tão presente quanto aquilo que poderíamos chamar “vida concreta”. Essa perspectiva sustenta-se na ideia de que o Imaginário é também reestruturante em relação à sociedade que o produz. (BARROS, 2004, p.26).

Os símbolos dão sentido ao mundo dos sujeitos, são construídos a partir do real e introjetados socialmente e historicamente no inconsciente coletivo. Fazendo parte de um campo de representação em que o pensamento se manifesta pelos símbolos que vem na mente dos sujeitos como forma de realidade.

O imaginário é composto pelas representações sobre o desconhecido e o intangível, aquilo que despertava medo e maravilhamento, e constitui-se de fontes

essenciais para se compreender determinado período histórico. Pois, transcende as fontes documentadas.

[...] o imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra. (LE GOFF, 1980, p. 12).

A noção de imaginário, de qualquer modo, é complexa e aberta a diversos sentidos diferenciados, o que não impede que tenha gerado uma dimensão historiográfica importante. A história do imaginário,

[...] volta-se para objetos mais definidos: um determinado padrão de representações, um repertório de símbolos e imagens com a sua correspondente interação na vida social e política. (BARROS, 2004, p.30).

O historiador do imaginário, começa a fazer uma história problematizada quando relaciona as imagens, os símbolos, os mitos, as visões de mundo as questões sociais e políticas de maior interesse com os elementos da compreensão da vida social, econômica, política, cultural e religiosa. Sabemos cada vez mais, que a vida do homem e das sociedades, está ligada tanto às imagens, quanto a realidades mais palpáveis. Essas imagens não se restringem as que se configuram na produção iconográfica e artística, elas englobam também o universo das imagens mentais, pois;

As imagens que interessam ao historiador são imagens coletivas, amassadas pelas vicissitudes da história, e formam-se, modificam-se, transforma-se. Exprimem-se em palavras e em temas. (LE GOFF, 1980, p. 16).

Estas imagens se expressam nos legados das tradições, passam de uma civilização à outra, e circulam no mundo em constante evolução das sociedades humanas. O imaginário para a história está como o poder para a política. São inerentes ao ser humano. Seu papel é de nortear o homem no espaço e no tempo, dando-lhe a possibilidade de compreender a própria realidade através dos símbolos produzidos naquele momento. “O imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. É um fenômeno coletivo, social e histórico. Uma história sem o imaginário é uma história mutilada e descarnada.” (LE GOFF, 1980, p. 16).

Uma das vertentes que a história do imaginário pode influenciar são os estudos dos símbolos visuais como nas obras de Bosch, que são em sua maioria, simbologias alegóricas que transcendem o real, e seu significado não está ligado a elementos formais; “Quem se interessa pelo imaginário de uma época tem de olhar para o lado das produções características desse imaginário: a literatura e a arte.” (LE

GOFF, 1980, p. 28). Os dois trípticos, “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) e “*O Juízo Final*” (1500 – 1510), selecionados para este estudo inserem-se na busca de uma possibilidade de compreensão dos processos que elucidaram o desenvolvimento de uma iconografia através dos elementos do sagrado e do profano, que levaram os sujeitos a sua ruína ou salvação através do imaginário do período.

A história do Imaginário partilha seus objetos com a “história das imagens” ou “história das representações”. Onde,

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente à realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o Imaginário. (PESAVENTO, 2005, p.86).

Para Pesavento (2005), a palavra *imagem* significa a representação de um objeto ou a reprodução mental de uma sensação na ausência da causa que a produziu. Tal representação mental, consciente ou não, é formada a partir de vivências, lembranças e percepções passadas e sujeitas de serem modificadas por novas experiências. Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. A imagem fala por si própria muitas vezes, e é preciso que se faça as perguntas e interpretações corretas. É necessário arrancar da imagem certas “confissões involuntárias”. Para Belting (2010), “[...] a “*arte da memória*”, (*ars memoriae*), foi desenvolvida na retórica, mas foi estendida durante a Idade Média a prática da virtude [...]” (BELTING, 2010, p.11). Assim, se assegurava uma técnica prática e funcional para a recordação das imagens pelos sujeitos. Desta forma, usava-se as imagens interiores, ou invisíveis, que eram memorizadas para reter o fio da memória, para se atingir a psique e lhe transmitir mensagens.

A *Ekphrasis*, é o conceito da descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Por definição ampla, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objeto real, ou imaginado. A representação da imagem e seu conceito engloba toda a tradução e interpretação mental através da memória de uma realidade exterior, percebida pelos sujeitos. Tal representação das imagens, está ligada ao processo de abstração e a ideia. A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e que podem ser até poéticas ou moralizantes como as obras de Bosch.

No início da modernidade as imagens passaram a ser privatizadas, ou seja, comercializadas e encomendadas além dos Cleros. Considerando de acordo com Belting (2010), a era da imagem privada é vista como se seguindo ao período da imagem pública. Pois, agora o aumento quantitativo da produção e diversos temas, juntamente com a mudança qualitativa e estilística tornam-se evidentes. Esta fase foi marcada pelo ressurgimento dos painéis, dos trípticos, e das estátuas que artisticamente e esteticamente, para a arte do período, “corroboram a opinião comum de que a Idade Média estava no fim”. (BELTING, 2010, p.521).

Para se compreender o status desta mudança devemos retornar ao pré Renascimento Italiano. Por volta de 1400, o poderoso duque de Milão, Francesco I Sforza, transformou-se em uma ameaça vital a independência de Florença, devido às suas tentativas de dominar a Itália. De acordo com Janson (1996), por esta razão, a cidade deu origem a uma nova espécie de “humanismo cívico-patriótico” que aclamava Florença como a nova “Atenas”, a protetora das artes e das letras. Em meio à crise, os florentinos envolveram-se em uma vasta campanha para ornamentar a cidade com monumentos dignos da “Nova Atenas”. O enorme investimento não era uma garantia da qualidade artística, mas gerou uma esplêndida possibilidade para todo o tipo de espírito criador que estava por vir. Para Gombrich (2015), a ideia de um Renascimento humano associava-se na mente dos Italianos à ideia de uma ressurreição da “Grandeza de Roma”. As artes visuais foram desde o início consideradas essenciais ao ressurgimento do espírito florentino, haviam sido classificadas entre os ofícios artesanais, ou “artes mecânicas”, ao longo de toda Idade Média, agora, pela primeira vez, alcançavam a posição de artes liberais durante o século XV. Posteriormente, essa reivindicação chegaria até Flandres e seria aceita por todo o mundo ocidental.

As artes liberais, segundo uma tradição que remontava a Grécia antiga, compreendia as disciplinas intelectuais necessárias à educação de um homem nobre (matemática, física, geometria, música, ect), e as artes plásticas foram excluídas por serem um trabalho manual, sem fundamentos teóricos. Assim, quando o artista foi admitido nesse seletivo grupo, a natureza de seu trabalho teve de passar por uma redefinição. O artista começou a ser visto como um homem de ideias, e não mais apenas como um simples manipulador de materiais e tinturas, considerava-se a obra de arte como o registro visível de sua mente criadora.

A ambição de homens como Leonardo consistia em mostrar que a pintura era uma arte liberal, e que o trabalho manual nela envolvido não era nem mais nem menos essencial do que o trabalho de escrever na poesia. (GOMBRICH, 2015, p. 296).

O modo de se ver o artista também se modificou, agora na companhia dos eruditos e dos poetas, ele se tornou muitas vezes um homem de saber e cultura literária, capaz de escrever poemas, uma autobiografia ou tratados de teoria da arte. Como outra consequência de sua nova posição social, os artistas passaram a cultivar dentre dois tipos contrastantes de personalidade.

As novas descobertas dos artistas da Itália e Flandres no começo do século XV tinham produzido um entusiasmo nas emoções criativas por toda a Europa. E com a privatização da arte, pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real. Ao analisar as imagens do período, talvez o resultado mais imediato foi que os artistas começaram por toda parte a realizar experimentos e a buscar novos e surpreendentes efeitos nas telas e afrescos. Resultando em um espírito engajado de aventuras para novas descobertas que se apropriou da arte no século XV, sendo para Gombrich (2015), a verdadeira ruptura com a estética e técnicas da Idade Média em termos artísticos.

No século XV, a arte fragmentou-se numa série de “escolas” diferentes. Quase todas as cidades grandes ou pequenas da Itália, Flandres e Alemanha tinham suas próprias “escolas de pintura”. O uso da palavra literal “escola” neste caso é quase um equívoco. Nesses tempos não existiam espaços de aprendizados que nos remetem à estrutura das atuais escolas. Naquele período os jovens estudantes interessados em aprender a pintar ou esculpir, deveriam frequentar as lições de seus mestres ou em casa, ou em seus ateliês.

A diversidade das novas camadas sociais, como a burguesia, no século XV, para Belting (2010), reflete no confuso espectro das imagens religiosas que eram usadas. As imagens eram destinadas para representar novas necessidades religiosas ou serviam a estes novos grupos sociais como maneira de status. Com o comércio das obras e as encomendas resultando numa maior acessibilidade e disponibilidade, as imagens ultrapassaram as margens que separavam a arte religiosa das pessoas comuns, quando as instituições tinham completo controle sobre imagens e relíquias.

Embora, com a temática do religioso sempre presente, a imagem privatizava os temas oficiais na forma e no conteúdo. Os cidadãos burgueses que encomendavam as obras, enquanto indivíduos, não desejavam uma imagem diferente das expostas nas igrejas, e necessitavam de imagens semelhantes que pertencessem pessoalmente a eles.

Para Belting (2010), através das imagens poderiam ocorrer dois tipos de discursos; o primeiro diretamente para quem contemplava, ou ocorreria dentro da própria imagem entre as figuras através dos signos e pelo simbolismo dissimulado. Dessa forma, a imagem abandona a ausência dos signos e se dirige ao contemplador na forma de um diálogo particular, no caso das obras de Bosch estas atuavam com simbolismos moralizantes. Assim conforme Belting (2010), oferecia-se ao olhar dos sujeitos contempladores os signos e se criavam momentos subjetivos em suas mentes, que poderiam leva-los a uma particularidade da narrativa que o favoreceria. A antiga imagem de culto, em oposição, recusava firmemente que seu conteúdo fosse manipulado pelos desejos dos que a contemplavam. Com a nova função das imagens o retábulo de altar, que foi um dos principais meios de pintura de Bosch, passou a representar a Igreja em vários níveis. Os retábulos simbolizavam o mistério do culto sacrificial e, em outro nível, a Igreja. Representavam ainda a comunidade local, como uma paróquia, um mosteiro, ou uma fundação. O culto a um santo sempre foi o símbolo do corpo social da igreja e o retábulo de altar era o palco dessa prática.

A era da imagem privada proporcionou novos meios pictóricos como a gravura, e por outro lado, novas funções das imagens, como os retratos, os retábulos de altar e as imagens devocionais. Segundo Belting (2010), da competição resultante entre diferentes meios e também entre as diferentes funções das imagens que surgiram com este novo comércio, o antigo ícone sobreviveu disfarçado e foi efetivamente transformado para satisfazer o novo gosto privado.

## 2.2. As noções de Sagrado e Profano

Para responder as acepções simbólicas em torno do sagrado e profano nas obras de Bosch, e nas demais obras de outros artistas, é necessário a compreensão destes dois termos a partir do historiador Mircea Eliade em sua obra de 1986 “*O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões.*” Eliade, foi um dos estudiosos mais influentes da religião comparada no século XX. Nasceu na Romênia em 1907, e estudou em diversos países como França, Itália e Índia. Faleceu em Chicago, no ano de 1986. O autor era especialista em estudos de antigas práticas religiosas, o qual ele chamava de religiões arcaicas, e passou a vida promovendo o campo da história da religião. Para ele ao longo de sua trajetória histórica, a humanidade e as religiões continuam a influenciar o pensamento e as atitudes das pessoas em seus aspectos mais cotidianos. Talvez não necessariamente a religião no sentido de crença instituída, mas de uma fé em algo maior, em algo que existe para além da materialidade imediata do mundo, precisamente o que Mircea Eliade chamou de “sagrado”.

Seu trabalho na revisão dos termos “sagrado” e “profano” é fundamental para o estudo das religiões, pois, se trata de uma obra introdutória para a história e essência das mesmas. Tendo o intuito de apresentar a forte influência na compreensão de como a religião, e seus elementos, e a humanidade se cruzam. Nesta obra está presente seu estudo sobre o que significa ser um sujeito religioso. Sendo necessário descrever uma visão binária do sagrado e do profano, ou do religioso e do secular. Traçando claras diferenças entre o “*homo religiosus*” (pessoas religiosas) e pessoas “não religiosas”.

Para a compreensão de o sagrado e o profano, Eliade analisa três categorias: o sagrado, a hierofania e o *homo religiosus*. Um dos objetivos também é familiarizar os leitores com a ideia do *numinoso*, um conceito fornecido pelo autor Rudolf Otto (1958) na obra “*The Idea of the Holy*”. A experiência numinosa é aquela experiência do sagrado que é particular para os seres humanos religiosos (*homo religiosus*) porque é experiencialmente avassaladora, abrangendo o “*mysterium tremendum et fascinans*”, tanto nos aspectos temíveis quanto nos aspectos cativantes. Ao expor as dimensões fenomenológicas do sagrado, Eliade (1992), aponta que este aparece na



experiência humana como um ponto crucial de orientação, ao mesmo tempo em que dá acesso à realidade ontológica.

O que podemos dizer do sagrado é que ele se opõe ao profano. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.” (ELIADE, 1992, p.13). Para se conhecer estes fenômenos não devemos partir simplesmente daquilo que eles são, mas partir daquilo que eles não são. O sagrado é aquilo que nos é revelado, é uma manifestação ou algo que vem de ordem diferente através da *hierofania*, que é o aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado. A hierofania é a manifestação do sagrado no mundo. A revelação do sagrado faz com que objetos do nosso cotidiano não sejam aquilo que eles são, os objetos de ordem concreta se tornam coisas ou manifestações de outra ordem.

O sagrado funda o mundo e o orienta para um ponto iluminado pela hierofania. Antes desta fundação, todos os elementos da natureza se mostravam caóticos, e com a revelação do sagrado a natureza encheu-se de significado, iluminando e fazendo a vida ter sentido aos sujeitos, onde tudo passou a ter a intenção do sacramento. Para Eliade (1992), o homem moderno se encontra perdido, visto que, não tem nada para se iluminar, nada para se agarrar e se deixa levar pelas científicas e as tecnologias. Pois, a percepção do metafísico é exclusiva do ser humano e isto é o que o diferencia dos animais, segundo Eliade (1992). E com o advento da modernidade os homens vem se afastando do metafísico e substituindo pelo vazio.

O sagrado e profano são dois modos de estar no mundo. O sagrado é algo que faz com que paremos e observemos. O homem torna-se consciente do sagrado porque este se manifesta, se mostra, como algo totalmente diferente do profano. O profano é a homogeneidade da mundanidade cotidiana normal, enquanto o sagrado é o que causa interrupções/quebras nessa homogeneidade. O sagrado quando funda o mundo, está o redimindo e o salvando do caos, dos protocolos, dos sacramentos da vida concreta para que ela seja uma vida humana. Assim, para que seja possível nos alimentar além das necessidades do corpo físico e abastecer nossa psique com a hierofania.

a experiência do sagrado torna possível a “fundação do Mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também

uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o “Centro” por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o “Mundo”, pois o Centro torna possível a orientado. (ELIADE, 1992, p.36).

Como tudo tinha a intenção da hierofania para os homens, a existência destes só poderia existir com um ideal celeste (mundo das ideias). Os sujeitos buscavam respostas e referências nos céus. Sem uma referência, sendo a manifestação do sagrado, nós vivemos em função de que e para onde? sem ela o homem se perde.

Uma vida profana é uma vida desorientada. Onde os valores viram uma mera questão de valores pessoais e não de referência. Não há uma ligação metafísica, portanto, a razão do homem é uma razão que serve apenas aos instintos. E como dizia Kant<sup>6</sup> quando apenas atendemos aos instintos, “a razão mais atrapalha que ajuda.” Assim, podemos nos tornar mais nocivos à natureza do que um animal o faz buscando a mesma coisa. Dificilmente iremos ver um animal buscando a sobrevivência danificar a natureza como nós danificamos. Para buscar apenas a sobrevivência e a procriação os instintos nos seriam suficientes. A razão só tem sentido na vida humana quando é orientada para algo superior, começando a ser fator de soma. Se não, ela faz dos sujeitos predadores perigosos que deixam a terra arrasada pela sua passagem. Enquanto a ideia era deixar luz na sua jornada.

O *homo religiosus*, é aquele que busca o eixo, a vida com essência e realidade. O Homem profano, é sem “centro”, é agarrado a vida de aparência e ilusão. É ausente dos marcos do metafísico e não tem grandes ideais que atingem o todo. Este “centro” é a ideia da evolução dos homens a partir da hierofania e como ela é vital ao longo da história.

[...] o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo. Sabia que seu país se encontrava efetivamente no meio da Terra; sabia também que sua cidade constituía o umbigo do Universo e, sobretudo, que o Templo ou o Palácio eram verdadeiros Centros do Mundo; mas queria também que sua própria casa se situasse no Centro e que ela fosse uma *imago mundi*. (ELIADE, 1992, p.27).

Para Eliade (1992) o ponto central é uma referência para a criação do mundo. Qualquer construção humana repete o ato original de criação do mundo por Deus ou

---

<sup>6</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução e notas de Fernando Costa Matt os. Petrópolis: Vozes, 2012.

pelos Deuses. Ou seja, o homem ao criar repete a *cosmogonia*. A cosmogonia é a criação do mundo que nasceu para estabelecer um ponto central.

Este eixo central tem a função do qual todas as coisas se organizam. Este ponto de realidade, este ponto de iluminação, é como se fosse um farol no meio de um oceano. A ideia de centro é muito forte na natureza, por exemplo: nossa galáxia tem um centro, o sistema solar tem um centro, os átomos e as células também. Tudo gravita em torno de um ponto central, até mesmo nosso corpo gravita em nosso centro-corção. A natureza reproduz este momento inicial do universo onde é estabelecido um ponto. E todo o universo se organiza em relação a ele. Platão<sup>7</sup> dizia que “a circunferência é a mais perfeita das formas, pois, tudo é igualmente atendido pelo centro”. Sendo a origem, a justificativa, aquilo que dá referência a todas as coisas, dando identidade.

[...] Axis mundi, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Árvore do Mundo, que, como vimos, ligam a Terra ao Céu. Em outras palavras, na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico. A casa é uma imago mundi. [...] toda morada situa-se perto do Axis mundi, pois o homem religioso só pode viver implantado na realidade absoluta. (ELIADE, 1992, p.32).

A necessidade de se estabelecer um centro sempre foi aquilo que marcou, tal como, a fundação de uma cidade. As cidades geralmente se irradiam em torno de um ponto, como: as igrejas, acrópoles, templos. Este ponto ilumina, justificando e dando sentido a modificação daquele espaço. Para Eliade (1992), aconteceria o mesmo com nossas casas, e com o homem em sua psique. Onde haveria um eixo de valores, virtudes em função do qual toda sua vida seria orientada se ele é um verdadeiro ser humano. A organização dos nossos espaços são as reflexões de nossos eixos.

O corpo, visto como um eixo essencial para o sagrado, é como uma muralha que cerca uma cidade. As muralhas tinham, de acordo com o autor, a função de proteger as cidades contra o profano, contra as forças de dissolução, do caos. Indo muito além apenas da defesa contra exércitos. Quando uma terra estava consagrada, ou cercada pelas muralhas, estava iluminada por seus protocolos e sacramentos que foram e estavam sendo realizados. Quando sua civilização estava iluminada por leis celestes, estas cidades estavam protegidas, estavam em harmonia. E é muito difícil

---

<sup>7</sup> PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

que algo penetre em algo que é harmônico, que não tenha ranhuras, não tenha frestas de desarmonia. Pois, em geral o inimigo penetra pelas frestas, pelas fraquezas.

Visto que “nosso mundo” é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em “Caos”. E dado que “nosso mundo” foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, a cosmogonia, os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. O ataque de “nosso mundo” equivale a uma desforra do Dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses, o Cosmos, e se esforça por reduzi-la ao nada. Os inimigos enfileiram-se entre as potências do Caos. (ELIADE, 1992, p.29).

Os sujeitos nas obras de Bosch, e nas demais obras profanas do renascimento e gótico tardio, são inundados por ranhuras em suas almas e são ausentes de centro. Para Graf (2009), Satã não pode fazer suas almas dos homens, a menos que primeiro ele os contamine e corrompa pelo aspecto profano como, no caso das obras de Bosch, o pecado. Mas a natureza humana, embora redimida, está sempre pronta e propensa aos males, ao pecado. Satã não pode fazer violência ao livre arbítrio, mas ele pode confundir-lo com seus inúmeros truques que quase inevitavelmente os homens sucumbem. A besta é o grande e incansável tentador. Ele tenta Eva e ousa tentar até mesmo Cristo.

A questão da tentação foi um processo irregular, que tomou forma de circunstâncias e condições quando os sujeitos se afastaram do sagrado, e o profano se adaptou às pessoas aos tempos e aos lugares. Segundo Graf (2009), isto exigia grande compreensão e, não raramente, grande perseverança. A tentação era uma arte em que Satã exibiu todo seu gênio e toda sua habilidade perante as ranhuras dos sujeitos.

Ao analisar “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) (fig.14, p.49) e “*O Juízo Final*” (1500 – 1510) (fig.13, p.48), vemos que quem desejou viveu no mundo, e viveu a vida do mundo. Os homens não apenas encontraram o profano em cada turno de suas jornadas, mas viveram no meio das influências do profano e se entregaram para o mundanismo, para uma vida cheia de ranhuras, sem sentidos, sem centro, para o profano. A soma total para os homens nestas obras com suas aparências enganosas, suas seduções, suas concupiscências, nada mais é do que Satã e seus atos profanos influenciando e se aderindo aos homens. Para Graf (2009), viver no mundo e não pecar, é como esperar mergulhar no mar e não se molhar. Os homens

profanos, então, foram expostos as tentações contínuas, mas aqueles que buscaram os sacramentos se retiraram do mundo e buscaram a salvação.

Segundo Eliade (1992), o *homo religiosus* tem sede de ser. Em termos de espaço, o sagrado delinea a demarcação entre o sagrado e o profano e, assim, coloca o *axis mundi* como centro. Assim, cidades, templos, tendas, lares e lareiras tornam-se sacralizados para o *homo religiosus*. Numerosos exemplos de consagração de espaço sagrado ilustram a importância da cosmogonia como um modelo paradigmático para praticamente todo empreendimento criativo. As atividades cosmogônicas realizadas “no início” (*in illo tempore*) são recapituladas periodicamente em rituais e mitos para sustentar e renovar o mundo. Portanto, não apenas o espaço se torna sagrado, mas também o tempo. Como por exemplo: a celebração de ano novo, que tem uma maneira de explorar o tempo primordial e canalizar as forças da criação para a revolução, mergulhar no caos e ressurgir com uma nova ordem. “Mas o Tempo renascia, recomeçava, porque, a cada Novo Ano, o Mundo era criado novamente.” (ELIADE, 1992, p.41).

Saber lidar com o espaço e o tempo são as duas coordenadas da vida. Quando analisamos as obras de Bosch “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”, compreende-se através da moral transpassada pela entrega dos sujeitos ao pecado e a condenação de seus atos no inferno ou sua redenção, que devemos guardar do passado só aquilo que lhe permitiu crescer e seguir adiante sem marcas e sem traumas. Sem carregar o peso das experiências cometidas. Se soubéssemos carregar apenas os frutos das experiências do passado e não seus pesos, talvez a morte não seria necessária. A morte vem pois não soubemos deixar para trás o passado e nossos atos profanos. Não soubemos lidar com o tempo, com o rito da renovação, do arrependimento que é nos dado a cada dia, cada ano.

Os sujeitos destas obras de Bosch, exalam seus pecados, tristezas e as aflições que vem de uma ausência de realidade, de sentidos e de orientações. A realidade metafísica redime o homem do caos, e dá ao homem a realização e a felicidade que lhe corresponde. A sacralização da vida, a hierofania, salva os sujeitos do caos dotando a vida de sentidos. O *homo religiosus* é o verdadeiro limiar entre a experiência pré humana e a experiência humana. A passagem dos sujeitos profanos vistos nas obras de Bosch, são ausentes de uma visão simbólica da vida. O que faz com que o tempo sagrado se torne inacessível. O ser profano não consegue perceber

nada além de um dia após o outro. Sua vida é um único ciclo que sempre os levará para o mesmo lugar: O Inferno, onde perdem sua salvação instantânea. Mas no caso do Inferno do Jardim das Delícias, eles podem se salvar. Porém, estão sujeitos a cometerem os mesmos erros pagando por eles no inferno novamente, sendo uma obra ambígua, cíclica.

Quando o tempo é sacralizado, a percepção do homem vai além dos dias e mira para a eternidade. Fazendo com que sua percepção do tempo seja em espiral. O *homo religiosus* com esta relação em espiral com o tempo, pode levar os sujeitos a um ponto elevado em sua consciência. Fazendo com que seus ciclos não se repitam, e finalmente podem seguir, evoluir através da hierofania. O sujeito profano não avança do ponto de vista humano, ele se agarra apenas aos seus interesses pessoais, trabalha apenas no particular, não tem visão de cosmos. Então ele não avança sequer um degrau em direção a revolução, a sabedoria.

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade”. (ELIADE, 1992, p.39).

O sujeito sagrado é aquele que se compromete com o cosmos, e constantemente volta a esta criação para lembrar o seu papel no mundo. Este tem a necessidade de iluminar sua vida e quebrar seus ciclos para lembrá-lo de quem ele é. Ao inclinar-se para o metafísico, o homem vai adiante em seus degraus e se encontra, consegue escapar de seu inferno existencial, ou da condenação eterna como vemos na obra do Juízo Final, sendo o fim para os sujeitos e suas almas.

## 2.3. As representações do sagrado e profano no Renascimento

### 2.3.1. Os símbolos Sagrados

Segundo Gombrich (2015), no ano de 311 d.c. o Imperador Constantino estabeleceu gradativamente a Igreja Cristã como um poder no Estado. Quando a Igreja se tornou importante no reino, passou a adquirir seguidores, o relacionamento da Igreja com a arte teve que ser reexaminado e adaptado. Os novos espaços de culto não poderiam adotar os modelos antigos dos templos pagãos, já que sua função era intrinsicamente oposta. De acordo com Gombrich (2015), o interior dos antigos templos eram, usualmente, um pequeno sacrário para a estátua de um deus. A igreja, por sua vez, tinha que encontrar espaço para toda a congregação que se reunia para o serviço religioso. Assim, aconteceu que as igrejas não foram modeladas pelos templos pagãos, mas pelo tipo de vastos salões de reunião que nos templos clássicos eram conhecidos pelo nome de “basílicas”.

A questão de como decorar essas basílicas foi muito mais difícil e séria, porque a questão da imagem e seu uso na religião surgiu de novo, e causou disputas violentas. As estátuas remetiam com aquelas imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus ou de um de seus santos no altar parecia inteiramente fora de questão.

Pois como os míseros pagãos que tinham se convertido recentemente à nova fé apreenderiam a diferença entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais estátuas nas igrejas? (GOMBRICH, 2015, p.135).

Estes novos fiéis poderiam facilmente pensar que uma estátua “representava” realmente Deus, ou um santo o que era condenado pela Bíblia. Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas ideias sobre pinturas diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinham viva a memória desses episódios sagrados. Esse ponto de vista foi principalmente adotada na parte ocidental, do Império Romano.

O Papa Gregório, o Grande, que viveu no final do século VI D.C., seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra todas as pinturas que muitos membros da Igreja não podiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para

crianças. Disse ele: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler”. Foi de uma importância imensa para a história da arte que uma tão grande autoridade tenha acudido em favor da pintura. Sua sentença seria repetidamente citada sempre que as pessoas atacavam o uso de imagens nas igrejas. Mas é claro que o tipo de arte que foi assim admitido era de uma espécie algo restrita. (GOMBRICH, 2015, p.135).

Para que o propósito expresso por Gregório I fosse concretizado, segundo Gombrich (2015) e Janson (1996), a história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível, e tudo o que pudesse desviar a atenção dessa finalidade principal e sagrada deveria ser omitido. Assim, o testemunho das representações sagradas das figuras bíblicas, e seus poderes inabaláveis, se tornaram os grandes símbolos religiosos consubstanciados da igreja. As imagens sagradas aos poucos passaram a serem vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural. A Igreja tornou-se parte integrante da cultura europeia, e as representações de imagens sagradas bíblicas, como a vida de Cristo, foram entendidas como uma personificação essencial dos ensinamentos cristãos.

Em uma sociedade que dava grande ênfase a religião e exigia imagens religiosas, os artistas prestavam um serviço indispensável e tinham que trabalhar dentro da estrutura da tradição. Para Janson (1996), frequentemente presumia-se que tais condições sufocariam a criatividade, mas uma observação cuidadosa mostra que não é bem assim. As ilustrações mais ambiciosas da vida de Cristo mostram a inventividade desenvolvida, e exemplos ainda menores demonstram a interação da imaginação do artista e as exigências da sociedade. As cenas da vida de Cristo durante o Renascimento Italiano e no Norte devido a privatização das imagens, eram portanto, desejáveis em igrejas, em paredes com afrescos e retábulos pintados, e também na forma portátil, em livros ilustrados e pequenos retábulos adequados para consumo privado.

Neste período os teólogos enfatizavam continuamente a humanidade de Cristo e a necessidade de os fiéis levarem suas vidas modeladas no próprio Cristo. Essa perspectiva acolheu imagens visuais que enfatizaram sua existência humana, e privilegiaram temas relacionados ao seu nascimento e morte terrestre. Ambos os episódios transmitem aspectos fundamentais da doutrina cristã, pois o primeiro reflete o conceito da Encarnação, a ideia de que Cristo se tornou um ser humano embora permanecesse divino, e o último e inseparável da Ressurreição de Cristo e da promessa de vida eterna.



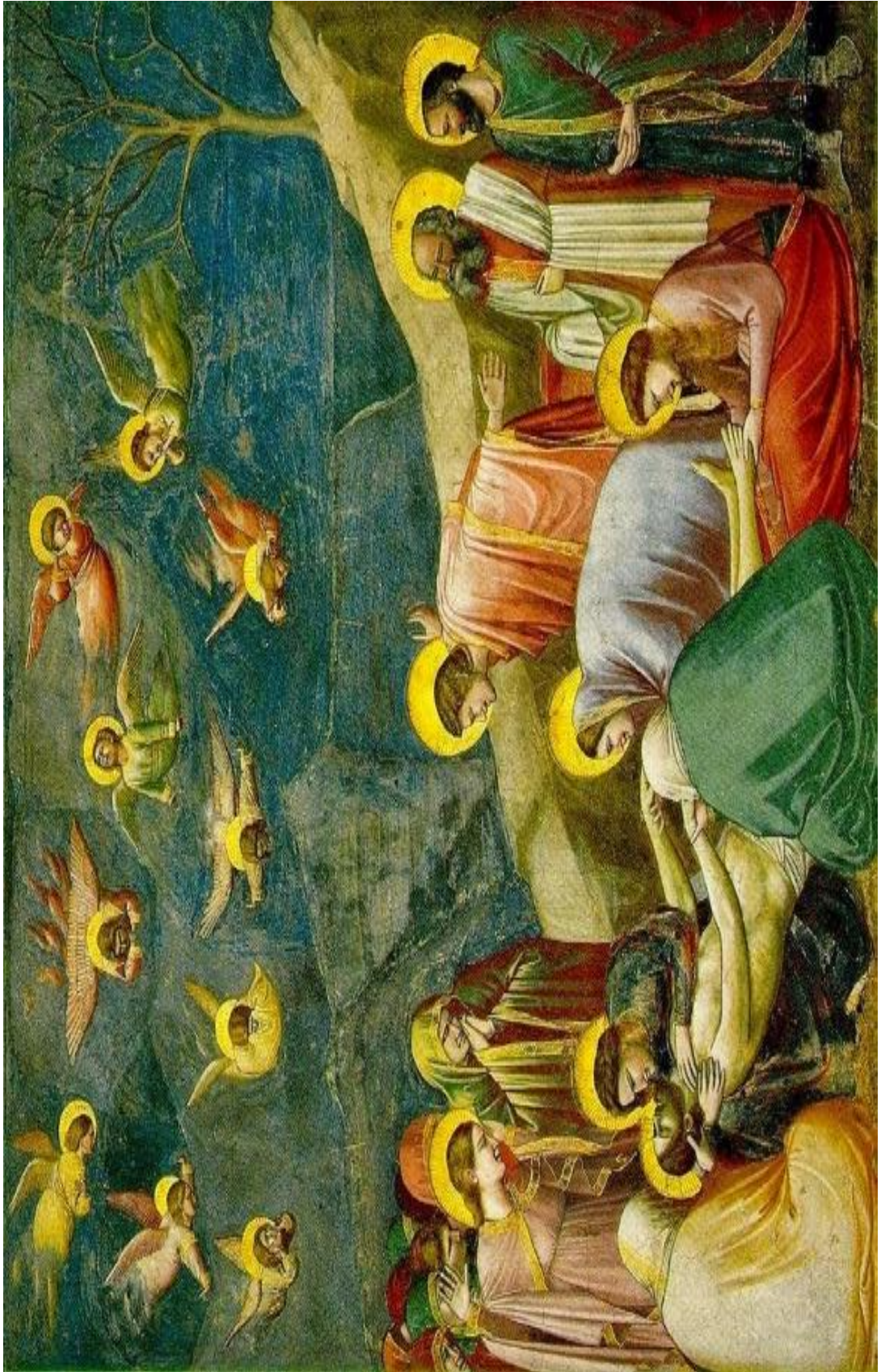
A vida de Cristo também ofereceu aos artistas a oportunidade de experimentar temas menos convencionais sem perder o prestígio institucional e o peso moral dos temas cristãos. Para Belting (2010), os artistas atraídos por cenas menos comuns na pintura italiana perderam o direito às tradições mais fortes, mas ganharam liberdade para perseguir objetivos artísticos independentes. A necessidade contínua de produzir cenas da vida de Cristo pressionou os pintores a dominar a forma humana.

As cenas contínuas da vida de Cristo, através da privatização das imagens, recebiam mais encomendas. Estes foram fatores que encorajaram os pintores a capturar todas as variações da aparência humana, incluindo figuras em diferentes estados emocionais, figuras em ação vigorosa, figuras de porte santo e figuras em grupos de arranjo agradável e efeito dramático, revelador. O desafio e a recompensa de criar tais cenas eram tão grandes que os artistas mais ambiciosos continuamente voltavam a elas, mesmo quando eram livres para escolher seus próprios temas.

Com este encorajamento pela busca da expressão humana e da perspectiva através da representação de Cristo, destaca-se o mestre italiano Giotto (1266-1337) que trouxe vida e emoção na representação de Cristo com a obra *“Enterro de Cristo”* (1303-1305) (fig.19, p.82), que é um afresco da Capela Scrovegni em Pádua na Itália e referência no uso da perspectiva tridimensional do período. Outro pintor que é considerado referência, graças às representações de Cristo para os primeiros passos do Renascimento é Masaccio (1401-1428). Sendo o primeiro a introduzir a perspectiva linear baseada nas leis da matemática numa pintura. A primeira pintura do autor que recebeu tais leis matemáticas, foi o afresco a *“Santíssima Trindade”* (1426-1427), (fig 20, p.85), na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença

Depois de estabelecida dentro da Igreja, a imagem da Virgem Maria passou a ser vinculada à Cristo como na bela imagem da Virgem pintada por Bosch (fig.21, p.86). A figura materna é um objeto central de adoração em várias religiões. A história da Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, depende dos textos dos Evangelhos. A vida da mãe de Cristo foi excepcional: nasceu livre do pecado original, Imaculada e foi levada para o céu após sua morte. Os teólogos estabeleceram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem: enquanto ele sofreu fisicamente na cruz, ela foi crucificada em espírito.

Figura 19: “*Enterro de Cristo*” (1303-1305), Giotto.



Fonte: Capela Scrovegni em Pádua, Itália.

A devoção a Maria tornou-se uma corrente definidora da Idade Média. Ela foi considerada o contraponto de Eva e, portanto, de todos os ardis da feminilidade. Por meio de Eva veio o engano e a destruição, por meio de Maria veio a verdade e a salvação. A combinação das doutrinas em torno de Maria e o culto à Virgem forneceu uma forma ideal de feminilidade. Isso era semelhante ao modo como a Bíblia ordena a santidade e a imitação de Cristo, ao mesmo tempo em que afirma que a perfeição dessa busca é impossível por causa da natureza pecaminosa da humanidade.

A natureza patriarcal geral da sociedade na Idade Média colocava as mulheres em uma posição difícil. Eles ouviam as virtudes de Maria exaltadas pelo mesmo clero que condenou seu gênero como fraco, enganoso e a fonte da queda do homem.

Desde os primeiros tempos do Cristianismo, centenas de homens e mulheres foram reverenciados na Igreja, como a figura de Cristo e a Virgem Maria, e identificados como santos. Suas vidas eram apresentadas como modelos de comportamento exemplar e eles tinham o poder de interceder, de dirigir as orações dos fiéis a Deus e de agir no mundo. Os fiéis acreditavam que os poderes dos santos se estendem às suas imagens. A arte de representar os santos, desde seu início, apresentava imagens com destaque, seja em cenas narrativas tiradas de suas vidas ou representadas como figuras de culto.

A obra de Bosch *“As tentações de Santo Antão”* (fig.22, p.86) de meados de 1495 à 1500, trata-se de uma passagem relatada da história do Santo Antão, que foi um asceta egípcio do século III que, após partilhar os seus pertences com os desafortunados, passou vinte anos no deserto dedicando-se à meditação. O santo teria então sofrido toda a espécie de tentações diabólicas, assim como ocorrerá com Cristo, às quais resistiu continuamente tornando-se um poderoso símbolo de renúncia à vida mundana, ao pecado e às tentações de satã. Neste tríptico vemos temas recorrentes em Bosch como pecado e loucura, inferno, o Cristo sofredor e a fé implacável dos santos.

Na época em que esta obra foi criada, a tentação também significava ataque físico e/ou mental por demônios. Portanto, em *“A Tentação de Santo Antão”*, o sujeito não é apenas tentado pelos prazeres da carne, mas também atormentado pelos demônios.

Figura 20: "Santíssima Trindade" (1426-1427).



Fonte: Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália.

Figura 21: A virgem Maria de Bosch, detalhe da obra “Adoração dos magos (epifania)” (1450), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu do Prado, Madrid.

Figura 22: “As Tentações de Santo Antão” (1495-1500), Hieronymus Bosch.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

Este é um tríptico que se trata também da esperança em uma época em que as pessoas acreditavam na certeza das tentações de satã e do padecimento no inferno. A tolerância e a determinação do santo certamente devem ter oferecido tranquilidade aos seus espectadores. Além do tema sacro, a temática da natureza, considerada como sagrada para Eliade (1992), revela aos sujeitos signos essenciais através de sua teofania como a manifestação de Deus, do cosmos, que passaram a serem representadas e ganharam destaque na arte Renascentista. A obra “*A Tempestade*” (fig.23, p.88) de 1508 do pintor Giorgione, é um marco na pintura de paisagens do período, com sua dramatização de uma tempestade prestes a começar. Esta obra causa uma interpretação poética do natural. O significado desta obra é ainda objeto de inúmeras interpretações, nenhuma delas definitiva. O significado para Gombrich (2015), pode se tratar possivelmente a história da mãe de algum futuro herói, que foi expulsa da cidade com seu bebê e descoberta na floresta por um jovem e simpático pastor. Ou ainda,

[...] pode ser uma cena inspirada em algum autor clássico ou imitador dos clássicos. Pois os artistas venezianos do período tinham despertado para o encanto dos poetas gregos e o que eles simbolizavam. Desenvolveu-se o gosto pela ilustração de histórias idílicas de amor pastoral, e retratar a beleza de Vênus e das ninfas era um dos temas prediletos. (GOMBRICH, 2015, p. 329).

As figuras estão sozinhas em uma paisagem exuberante em um bosque, que ladeiam nossa visão que se estende para trás ao longo de um canal central até uma cidade no horizonte com um raio iluminando a cena.

Mas não se deve ao seu conteúdo que o quadro tenha passado a ser visto como uma das mais importantes pinturas da arte do período do Renascimento. A obra traz uma combinação harmônica de luz através de sua natureza, nunca vista antes. A luz do raio ilumina a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam, e não constituem apenas um fundo. A Natureza pela primeira vez é a protagonista.

“*A Tempestade*” está entre as primeiras pinturas a serem rotuladas de “paisagem” na história da arte ocidental. Giorgione, portanto, desempenha um papel fundamental no crescente status da pintura de paisagem durante o início do século XVI na Itália e no norte da Europa.

Figura 23: "A Tempestade" (1508), Giorgione.



Fonte: Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Outro elemento Sagrado, para Eliade (1992), muito utilizado durante este período foram os mitos. Um mito é uma narrativa sagrada que explica como o mundo e a humanidade vieram a ser da forma que são. Para Eliade (1992),

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas gesta constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou in illo tempore, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou ab origine. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. (ELIADE, 1992, p.50).

Um dos artistas mais famosos na representação dos mitos e na revisitação dos clássicos Gregos, foi Botticelli. A segunda fase de sua obra, foi marcada principalmente pela adoção de motivos pagãos, e a procura pelo naturalismo. O naturalismo no Renascimento é a admiração pela natureza, a qual se tenta transpor na arte. O tema da natureza, ou mesmo a busca por um conteúdo que resgatasse a temática grega, era nitidamente frequente nas pinturas de Botticelli, onde expressava uma estreita associação entre arte e filosofia. Para Argan (1999) o pintor possuía uma orientação filosófica, cuja intenção era a de que, por meio da arte, fosse possível colocar em prática uma filosofia.

Com a apresentação das obras mitológicas de Botticelli, podemos considerar que o pintor não só inseriu a temática grega necessária para o Renascimento em sua produção, como também os valores humanísticos, o regresso à natureza e, por fim, os valores neoplatônicos que se referem o amor e ao belo possível de se realizar no homem em âmbito ideal. Expresso de outro modo, mesmo que o amor seja algo divino, é apresentado como algo possível de se realizar, desde que ocorra de maneira correta, conveniente e equilibrada. Pois,

A pintura de Botticelli efetua assim, uma manifestação alegórica, cujo significado tem sua origem em um conceito muita vez moral. Essa manifestação alegórica de conceitos demonstra uma concordância com a vertente do neoplatonismo, pois encara o belo como fonte de conhecimento. (MENDONÇA, 2011, p. 65).

A obra de Botticelli é graciosa esteticamente, pois em suas formas podemos analisar a metáfora da natureza que transmite signos de alto valor simbólico de acordo com Eliade.

### 2.3.2. Os símbolos Profanos

Os últimos anos do século XV e os primeiros anos do XVI indicam um dos momentos da história em que o apocalipse apoderou -se mais fortemente da imaginação dos sujeitos. Em todo o decorrer da Idade Média, a Igreja pensou sobre o fim da história humana tal como foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos. Mas durante os anos de 1348 à 1660 para Delumeau (2009), a Europa passou por jornadas que incentivaram ainda mais o imaginário dos clérigos, e da população, de que o juízo final estava próximo. No decorrer destes períodos as desgraças se acumularam através, da peste negra que marca o retorno das epidemias mortais, as sublevações que se revezavam de um país para o outro, do século XIV ao XVIII a guerra dos Cem Anos, o avanço turco com as derrotas de Kossovo (1389) e Nicópolis (1396), o Grande Cisma que foi considerado um grande escândalo, as cruzadas contra os Hussitas, a decadência moral do papado antes da Reforma, a secessão protestante, excomunhões recíprocas, massacres, bruxaria, Inquisição, fome, dentre vários conflitos internos. Os homens atingidos por tantos fatores procuraram respostas na teologia, que os respondeu como sendo sinais do fim dos tempos.

É necessário compreender que para os homens que viviam em séculos atormentados por estas catástrofes, os relatos bíblicos não eram considerados fantasias místicas, mas o retrato veraz do que estava acontecendo com eles e uma ameaça do que ainda poderia vir a acontecer. Para Le Goff, “a Bíblia para estes sujeitos era a fonte de tudo e referência para tudo”. (LE GOFF, 1983, p.26).

Imediatamente após o tormento daqueles dias, o sol escurecerá e a lua não dará a sua luz; e as estrelas cairão do céu, e os poderes celestes serão estremecidos. Então surgirá no céu o sinal do Filho do homem, e todos os povos da terra prantearão e verão o Filho do homem chegando nas nuvens do céu com poder e majestosa glória. Ele enviará os seus anjos, com poderoso som de trombeta, e estes reunirão os seus eleitos dos quatro ventos, de uma a outra extremidade dos céus. A lição da figueira: o Dia do Senhor. [...] Com toda a certeza Eu vos afirmo, que não passará esta geração até que todos esses eventos se realizem. (Mateus 25-31).

Inúmeras passagens na bíblia retratam o fim dos homens, principalmente em Mateus 25:31, que inspirou as primeiras iconografias nos tímpanos da igrejas nos

Figura 24: “O Juízo Final” no tímpano da Abadia de Sainte Foy.



Fonte: Abadia de Sainte Foy, Conque, França.

séculos XII e XIII, como “*O Juízo Final*” no tímpano da Abadia de Sainte Foy (fig.24, p.91). Iconografia esta, que se tornou tendência por todo Renascimento, como por exemplo a obra de Jan van Eyck intitulada “*Díptico com o Calvário e Juízo Final*” de meados de 1430 (fig.25, p.93). Estas duas pinturas estão justapondo o sacrifício de Cristo pelo salvamento da humanidade e o Juízo Final. A crucificação mostra a cena do ponto de vista de uma testemunha ocular com uma paisagem vislumbrada no horizonte.

Acompanhado do Juízo Final a imagem de Satã (fig.26, p.94) surge com total força inundando o Imaginário coletivo de temores sobre o senhor das trevas. Para Delumeau (2009), o Renascimento herdava seguramente conceitos e imagens demoníacas que haviam se definido e multiplicado no decorrer da Idade Média, principalmente ao longo dos séculos XIV e XV onde: “[...] conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente”. (DELUMEAU, 2009, p.354).

Satã na arte primitiva cristã não aparecia muito, ou era o protagonista. Era representado como o anjo caído, mas sem feiura. A Bíblia cristã dedica apenas algumas passagens ao diabo e não descreve sua aparência.

No século XIV a obsessão pelo demoníaco se reflete em duas formas essenciais, ambas refletidas pela iconografia: um alucinante conjunto de imagens infernais e a ideia fixa das incontáveis armadilhas e tentações que o grande sedutor não cessa de inventar para perder os humanos. (DELUMEAU, 2009, p.355).

Em Gênesis, a serpente que tenta Eva está fortemente associada a Satanás, mas muitos teólogos pensam que a composição de Gênesis é anterior ao conceito do diabo. Passagens que aludem à queda de Lúcifer podem ser encontradas nos livros de Isaías e Ezequiel. Satanás do Antigo Testamento não é o oponente de Deus, mas sim um adversário, como exemplificado por seu papel no Livro de Jó. No Novo Testamento, Satanás se tornou não só a personificação do mal, mas também como a representação da força do mal, e foi constantemente associado às condições dos sofrimentos humanos e a morte dos sujeitos. Ele tenta Jesus a abandonar sua missão: “Tudo isso eu darei a você, se você prostrar-se e me adorar” (Mateus 4: 9). Ele é descrito como um caçador de almas: A Primeira Epístola de Pedro adverte:

Figura 25: “*Díptico com o Calvário e Juízo Final*” (1430), Jan van Eyck.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 26: Satã comendo suas vítimas, no detalhe da obra “*Juízo Universal*”, (1430), Fra Angelico.



Fonte: Galeria Nacional de Roma.

“Disciplinem-se, fiquem alertas. Como um leão que ruga, o seu adversário, o diabo, anda por aí, procurando alguém para devorar”. (I Pedro 5: 8). Pelo livro do Apocalipse, Satanás se tornou uma besta apocalíptica, determinada a derrubar Deus e o céu.

Outra figura profana associada à satã durante a Idade Média foram as bruxas. E é na bíblia, no velho testamento, no livro de Samuel que encontramos a primeira menção à uma médium, que posteriormente foi considerada bruxa na idade média, a Bruxa de Endor. A bíblia conta que a feiticeira foi visitada por Saul, o primeiro rei de Israel. Embora Saul tenha banido todos os feiticeiros e mágicos de seu reino, sua preocupação com o resultado final da batalha de Israel contra os filisteus o levou a procurar os serviços de alguém com poderes necromantes já que Deus não respondeu suas preces. “Consultou Saul ao senhor, porém o senhor não lhe respondeu, nem por sonhos, nem por Urim, nem por profetas”. (Samuel 28:6). Quando seus servos lhe falaram de tal mulher em Endor, ele se disfarçou e a visitou naquela noite. Ele pediu a ela que invocasse o espírito do profeta Samuel saber de seu futuro e sorte. Seu falecido conselheiro então apareceu e afirmou o que Saul temia, que era o fim. No dia seguinte, Saul perdeu a batalha. Seus filhos foram mortos e ele cometeu suicídio.

Nos dois séculos seguintes, a Europa foi varrida por pestes, guerras, crises políticas, sociais, econômicas e internas e a proliferação de inúmeras heresias, desencadearam uma nova visão de mundo, da sociedade, de Deus e de Satã. Alguns grupos como, as bruxas, os judeus, mulçumanos, leprosos, homossexuais, eram usados como bode expiatório do senhor das trevas.

Outra temática profana altamente difundida durante o Renascimento, e nas obras de Bosch principalmente, é a questão da representação dos pecados (fig.27, p.96). O pecado original, na doutrina cristã, tradicionalmente tem sua origem atribuída ao pecado do primeiro homem, Adão, que desobedeceu a Deus ao comer o fruto proibido do conhecimento do bem e do mal. E, em consequência, transmitiu seu erro e culpa por hereditariedade aos seus descendentes.

Na bíblia no livro de Gálatas 5:19-26, é advertido os perigos das obras da carne que corrompem o bom espírito.

Porque as obras da carne são manifestas, as quais são: adultério, fornicação, impureza, lascívia, idolatria, feitiçaria, inimizades, porfias, emulações, iras,

Figura 27: “Les Amants Trépassés” (1480), Mestre do Reno.



Fonte: Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg.



pelejas, dissensões, heresias, Invejas, homicídios, bebedices, glotonarias, e coisas semelhantes a estas, acerca das quais vos declaro, como já antes vos disse, que os que cometem tais coisas não herdarão o reino de Deus. Mas o fruto do Espírito é: amor, gozo, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fé, mansidão, temperança. Contra estas coisas não há lei. E os que são de Cristo crucificaram a carne com as suas paixões e concupiscências. Se vivemos em Espírito, andemos também em Espírito. Não sejamos cobiçosos de vanglórias, irritando-nos uns aos outros, invejando-nos uns aos outros. (Gálatas 5:19-26).

A Bíblia deixa claro que todo pecado leva à morte. Mas, graças ao sacrifício de Jesus, nós podemos ser salvos do pecado e da morte. “Portanto, como por um homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim também a morte passou a todos os homens por isso que todos pecaram.” (Romanos 5:12).

Este pecado que leva a morte se refere a um pecado que o sacrifício de Jesus não pode cobrir. O texto de Provérbios 6:16, diz: “Seis coisas o Senhor aborrece, e a sétima a sua alma abomina.” Em provérbios 6:17-19, é mencionado as categorias de pecados que representam todos os tipos de coisas erradas, incluindo pecados cometidos em pensamentos, palavras e ações.

Olhos altivos, língua mentirosa, mãos que derramam sangue inocente, coração que traça planos perversos, pés que se apressam para fazer o mal, a testemunha falsa que espalha mentiras e aquele que provoca discórdia entre irmãos. (Provérbios 6:17-19).

De acordo com JW (2021), os sete pecados capitais se originaram de uma lista de oito vícios principais, desenvolvida nos anos 300 pelo místico Evágrio Pôntico. O trabalho de Evágrio serviu de inspiração para os escritos do monge João Cassiano. Nos anos 500, o Papa Gregório I mudou a lista de oito principais vícios para o que conhecemos como “os sete pecados capitais”, da Igreja Católica. Os pecados são: luxúria, gula, avareza, preguiça, ira, inveja e orgulho. Gregório encarava esses pecados como capitais, ou principais, porque muitos outros pecados se originam deles. Além das representações do pecado em Bosch, o Mestre do Reno na sua obra “*Les Amants Trépassés*” (1480) (fig.27, p.96) nos mostra a profanação acompanhada da vaidade das coisas terrenas e a fragilidade da existência da carne corrompida pelos pecados que teve seu triunfo na ruína da morte. O realismo brutal da cena e a aparência dos corpos magros, e comidos por vermes, são uma alusão dramática à fugacidade humana da juventude, beleza, do amor proibido que não resistiu aos pecados da luxúria e ganância.

As obras de Bosch e do Mestre do Reno são avisos imagéticos de que se um cristão falha em viver em obediência à palavra de Deus e, ao contrário, vive em

pecados, temos um paradoxo. No qual o cristão se torna um desobediente pecador diante dos ensinamentos de Deus. A consequência de suprimir as palavras da Bíblia é que Deus entregaria ao pecador “aos desejos pecaminosos de seus corações”, “concupiscências vergonhosas” e “uma mente depravada” (Romanos 1:24, 26, 28). Isso significa que Deus pode permitir que o pecador sirva como seu próprio deus e ceife a destruição de seu corpo e alma. Ao negar ser um seguidor de Jesus filho de Deus, portanto, Jesus também o negará. A consequência final, e a mais severa, do pecado é a morte, “o salário do pecado é a morte”, (Romanos 6:23). Isso não se refere apenas à morte física, mas à separação eterna de Deus: “Mas as tuas iniquidades te separaram do teu Deus; os teus pecados esconderam de ti a sua face, para que não o ouça”. (Isaías 59: 2). Esta é a principal consequência da rebelião do homem contra Deus representada por estes artistas.

## CAPÍTULO 3

### AS REPRESENTAÇÕES DOS SIGNOS DO SAGRADO E PROFANO EM “O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL”

#### 3.1. Os elementos Sagrados em Bosch

Ao analisar os trípticos de Bosch “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) (fig.14, p.49) e “*O Juízo Final*” (1500-1510) (fig.13, p.48), ao compreender seus signos a partir de Warburg, vemos que o tema dominante através de sua simbologia é o prazer carnal, e o fim para quem escolhe uma vida regada a profanação. Como reforça Bosing (2010): “O pecado e a tolice eram as condições universais da existência humana e o destino normal do homem”. (BOSING, p. 20, 2010). Na primeira parte do tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” temos a cena da criação, o começo do homem com Deus apresentando Eva à Adão no paraíso. Na parte central observamos o Jardim das Delícias. O local onde os sujeitos escolheram ter uma vida alargada aos pecados e prazeres. E no terceiro volante vemos a cena do inferno onde os sujeitos sofrem por suas ilusões e escolhas pecaminosas.

No tríptico “*O Juízo Final*” observa-se nos três painéis os Primeiros e os Últimos Novíssimos, começando pelo pecado original representado na aba esquerda. A história contada no segundo e terceiro capítulos do livro do Gênesis passa-se aqui, em um belo e chamativo jardim. Em primeiro plano, vemos a criação de Eva. Logo atrás, a tentação do primeiro casal. E, no plano central, um anjo expulsa-os do jardim. Adão e Eva também não foram representados em vão em meio a um jardim fazendo alusão à natureza. Durante séculos, o jardim foi considerado o ambiente por excelência para os amantes e os prazeres. Bosing (2010):

Nos jardins de amor havia sempre flores bonitas, pássaros à cantarem ternamente e, no meio, uma fonte onde os amantes se divertiam e se dedicavam à boa comida e música como podemos em inúmeras tapeçarias e gravuras dos tempos de Bosch. (BOSING, 2010, p.53).

A expulsão de Adão e Eva do Paraíso, representado em um jardim, corresponde no Céu, à queda dos anjos rebeldes que se transformam, entretanto, em demônios. A rebelião de Lúcifer e dos seus seguidores não é relatada no livro de

Gênesis, mas aparece em lendas judias e tornou-se, a muito tempo, parte da doutrina cristã. Eram os anjos que pecavam e Lúcifer, na qualidade de príncipe, induzia também Adão a tal, pois não era sem razão que tinha inveja dele. Acreditava-se que Deus tinha criado Adão e Eva para que os seus filhos preenchessem os lugares deixados pelos anjos caídos. Assim, Bosch ilustrava no painel esquerdo do tríptico a introdução do pecado no mundo que contribuía para a necessidade do Juízo Final e a volta de Cristo<sup>8</sup> para que permaneça na terra por mil anos e aprisione Satã no abismo.

Quando desbravamos os trípticos através de seus simbolismos dissimulados, e seus possíveis significados e mensagens, é possível identificar a visão que Bosch detinha sobre o sagrado e o profano, onde apresenta suas concepções do imaginário que se formou sobre o mesmo durante o século XV. As duas obras escolhidas para esta análise “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) e “*O Juízo Final*” (1500-1510), apresentam elementos sagrados e profanos por se tratarem de obras moralizantes diante das atitudes dos homens na terra. A partir da obra de Mircea Eliade foi possível identificar tais elementos e seus significados.

Sendo, o primeiro deles a natureza, que é um elemento presente nos primeiros painéis dos trípticos sendo representada pelo Jardim do Éden. No Livro de Gênesis do Antigo Testamento, o Jardim do Éden, é o paraíso terrestre bíblico habitado pelo primeiro homem e mulher criados por Deus. Também é chamado de o Jardim de Yahweh, o Deus de Israel. E no livro de Ezequiel, o Jardim de Deus.

A definição de natureza em termos simplórios, são os fenômenos do mundo físico coletivamente, incluindo plantas, animais, a paisagem e outras características e produtos da terra, em oposição aos humanos ou criações humanas.

Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. (ELIADE, 1992, p.59).

Para Eliade a natureza revela símbolos importantes através de sua Teofania. Se tudo que está representado no mundo, aqui em baixo na terra, é o reflexo do mundo das ideias do celeste, é a significação dos aspectos do divino. Para Hermes

---

<sup>8</sup> Apocalipse 20:1-15.

Trismegisto<sup>9</sup>: “O que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima.” Toda a natureza e seus signos para o homem religioso transcende o uno e atinge o múltiplo. O ser religioso vê os aspectos sobrenaturais da natureza, e as representações de Deus expressadas através dela. Esta ideia de Eliade se aproxima da máxima hermética, que traz a ideia de que as leis e os fenômenos que regem o Universo são os mesmos tanto no macro quanto no microcosmo. Em outras palavras, o Universo pode ser compreendido a partir de cada coisa que ele contém. O mesmo mistério que rege as grandes galáxias rege também o interior dos átomos, das células e do homem.

O cosmos é um retrato do criador, a criatura não pode ser outra coisa que não uma sombra perfeita do criador. E cada elemento do cosmos é feito para revelar um aspecto. “O mundo apresenta-se de tal maneira que, ao contemplá-lo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, do Ser”. (ELIADE, 1992, p.59). O primeiro elemento da natureza como símbolo revelador para Eliade é o céu. O Céu se revela aos homens diretamente e naturalmente a distância infinita, a transcendência de Deus. Ao observar a parte externa do tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” quando fechado podemos observar Deus, no além céu, no canto esquerdo observando a terra no terceiro dia de criação segundo a bíblia (fig.29, p.104).

Representada em cores acinzentadas está a criação do mundo sendo observada por Deus. Quando o tríptico se fecha forma-se uma esfera perfeita sendo a visão de uma espécie de “recipiente de vidro transparente” representando a terra, que está até metade cheia de água.

E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão; e assim foi. (Gênesis 1:6-7).

Este recipiente esférico (fig.28, p.102) pode ser interpretado, talvez, como sendo a representação do Dilúvio, ou o terceiro dia da criação do mundo por Deus. Pois, como a obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” é uma obra cíclica, se pensarmos nos painéis externos como o fim de todo o ciclo pictórico, em vez de seu início, essa

---

<sup>9</sup> O **Kybalion**. Rio de Janeiro: Arcanum Editora. 2017.

Figura 28: parte externa do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” quando fechado.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

imagem poderia facilmente ser uma representação do Dilúvio, do fim, enviada por Deus para limpar a terra depois que ela foi consumida pela profanação do sagrado pelos pecados pelos sujeitos.

Deus (fig.29, p.104) é representado com um semblante calmo, com um livro na mão sentado em um trono. Da sua ação da criação, lemos na parte superior do painel o salmo 33:9 *“Ipse dixit et facta sunt”* e *“Ipse mandavit et creata sunt”*, que significa: “Pois ele falou, e tudo se fez; ele ordenou, e tudo surgiu.” Bosch representou a criação do mundo de acordo com a bíblia, onde:

E disse Deus: “Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça a parte seca”. E assim foi. À parte seca Deus chamou terra, e chamou mares ao conjunto das águas. E Deus viu que ficou bom. Então disse Deus: “Cubra-se a terra de vegetação: plantas que deem sementes e árvores cujos frutos produzam sementes de acordo com as suas espécies”. E assim foi. A terra fez brotar a vegetação: plantas que dão sementes de acordo com as suas espécies, e árvores cujos frutos produzem sementes de acordo com as suas espécies. E Deus viu que ficou bom. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o terceiro dia. (Genesis 1:1-13).

O céu e a sua transcendência celeste revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita entre a terra e os céus. Esta altura infinita torna-se espontaneamente um atributo sagrado da divindade. O céu e o além céu são inacessíveis ao homem, é a morada de Deus pai todo poderoso (fig. 31 e 32, p.106).

O espaço sideral adquire o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. É neste espaço celeste, é na casa de Deus que chegam algumas almas privilegiadas através do arrebatamento mediante ritos de ascensão para a espera do Milênio de Cristo (fig. 31 e 32, p.106). Aos céus se elevam as almas sagradas, os vivos serão levados para o Céu, junto de Jesus, sem morrerem. A bíblia diz:

Depois nós, os que ficarmos vivos, seremos arrebatados juntamente com eles nas nuvens, a encontrar o Senhor nos ares, e assim estaremos sempre com o Senhor. 1 Tessalonicenses 4:17

O céu revela-se infinito, transcendente, poderoso e místico. Segundo Eliade não devemos confundir esta transcendência de Deus como algo do “naturismo”. Pois,

O Deus celeste não é identificado com o Céu, pois foi o próprio Deus que, criador de todo o Cosmos, criou também o Céu. É por esta razão que é chamado “Criador” [...]. O Deus celeste é urna pessoa e não uma epifania uraniana. Mas ele habita o Céu e manifesta se por meio dos fenômenos meteorológicos: trovão, raio, tempestade, meteoros etc. Em outras palavras, algumas estruturas privilegiadas do Cosmos – o Céu, a atmosfera – constituem as epifanias favoritas do Ser supremo: ele revela sua presença por meio daquilo que lhe é específico: a majestas da imensidade celeste, o tremendum da tempestade. (ELIADE, 1992, p.61)

Figuras 29 e 30: Deus observando a terra no terceiro dia da criação.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.



Esta altura soberana se exhibe ao homem como um todo. Se revela tanto a sua inteligência como a sua alma. “A grandiosidade é uma tomada de consciência total: em face do céu, o homem descobre ao mesmo tempo a incomensurabilidade divina e sua própria situação no Cosmos.” (ELIADE, 1992, p.60). O céu revela, por seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade. Ele existe de uma maneira absoluta, pois é elevado, infinito, eterno, poderoso. Sendo umas das maiores representações de Deus aos humanos.

As águas (fig.33 e 34, p.108), é o segundo elemento terrestre sagrado apresentado por Eliade (1992). A água é um elemento que estava entre nós desde o começo da terra. “E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gênesis 1:2). A água é a fonte, uma origem sem forma. O espírito de Deus pairava sobre as águas e foi através de seu toque que surgiu a vida. A água é sem forma, mas todas as formas nasceram dela. As formas pairam sobre ela onde brotaram dela e retornarão à ela. A água promove dissolução das formas, ela lava e purifica a alma. Conforme Eliade (1992), ao analisar os valores religiosos e simbólicos das Águas:

[...] percebe-se melhor a estrutura e a função do símbolo. Ora, o simbolismo desempenha um papel considerável na vida religiosa da humanidade; graças aos símbolos, o Mundo se torna “transparente”, suscetível de “revelar” a transcendência. (ELIADE, 1992, p.65).

A fonte da vida descrita em gênesis como uma nascente cujo riacho irriga o Jardim do Éden, se divide em quatro ramos que fluem para fora do Jardim e se tornam os quatro grandes rios do mundo. Segundo a bíblia as águas do Éden:

[...] nascia um rio que irrigava o jardim, e depois se dividia em quatro. O nome do primeiro é Pisom. Ele percorre toda a terra de Havilá, onde existe ouro. O ouro daquela terra é excelente; lá também existem o bdélio e a pedra de ônix. O segundo, que percorre toda a terra de Cuxe, é o Giom. O terceiro, que corre pelo lado leste da Assíria, é o Tigre. E o quarto rio é o Eufrates. (Gênesis 2:10-14).

A fonte da vida (fig. 35, p.109) com seus quatro rios sempre foram uma característica central nas representações cristãs medievais do Jardim do Éden com seu significado teológico bem elaborado. A água da fonte significa a redenção da humanidade, que se realiza através do sacrifício do cordeiro. É a água da vida que a Igreja oferece, através da eucaristia e do batismo aos seus filhos na forma do sacramento e entrega aos ensinamentos de Deus em Cristo.

Figuras 31 e 32: Deus nos céus. Detalhes do primeiro e segundo volante do tríptico “O Juízo Final” representando o inferno.



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

A fonte representada por Bosch é também uma representação do batismo de Cristo e a confirmação de que os cristãos deveriam se batizar. Pois, somos lembrados da função da limpeza espiritual da água sempre que fazemos um sinal da cruz com água benta ao entrar em uma igreja, e sempre que somos abençoados com a mesma.

Quem beber desta água terá sede outra vez, mas quem beber da água que eu lhe der nunca mais terá sede. Pelo contrário, a água que eu lhe der se tornará nele uma fonte de água a jorrar para a vida eterna. (João 4:13-14).

A água é um sinal de novo nascimento para o convertido. Assim, nascemos na vida divina dada a nós pelo Espírito Santo, referida como a “água viva jorrando de Cristo crucificado”, e somos levados à vida eterna. Através da fonte, da água, Bosch nos relembra que Jesus nos purifica proporcionando regeneração e renovação mesmo quando nos sentimos perdidos e distantes de sua proteção.

A aparência da fonte do primeiro volante do “*Jardim das Delícias Terrenas*”, (fig. 35, p.109), evoca a eucaristia, pois, tem a forma semelhante a um Ostensório, que é uma peça religiosa usada para expor solenemente a hóstia consagrada da Comunhão. Mas esta não é a única associação cristã à fonte, que também se assemelha a uma grande pia batismal gótica de latão dourado da Catedral de São João em ‘s-Hertogenbosch (fig.36, p.110). Segundo Harris (2002), Bosch teria conhecido bem essa fonte, que foi adquirida pela igreja em 1492, já que a igreja de São João era em um ambiente sacro muito familiarizado pelo pintor e de grande influência. A parte superior da fonte da igreja é decorada com muitos pináculos e pequenas estátuas. No topo (fig. 30, p.104) está a representação esculpida de Deus que influenciou o pintor na representação do onipotente na cena da criação da terra na parte exterior do tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” quando fechado (fig. 28, p.102). Bosch no Jardim do Éden reproduziu a forma geral da fonte batismal da igreja em sua fonte rosa, mas ele não copiou as estátuas literalmente, apenas às sugere de maneira sutil.

Outra interpretação cristã para a Fonte da Vida vem de Harris (2002), que acredita que as pedras brilhantes na base da fonte é a representação das boas almas humanas que estão à espera do retorno de Cristo. É a representação da pureza, pois, as pedras se encontram em meio a uma espécie de lama, mas permanecem com seus brilhos intactos. Assim é o amor de Cristo para seus filhos: intacto.

Figuras 33 e 34: Representação das Águas. Detalhe do segundo volante do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” e “O Juízo Final”.



Fontes: Madrid, Museu do Prado e Academia de Belas-Artes, Viena.

Figura 35: A fonte da vida do Éden, detalhe do primeiro volante do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas”.



Fonte: Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figura 36: Pia batismal gótica de latão dourado da Catedral de São João.



Fonte: Wikimedia.

Pois estou convencido de que nem morte nem vida, nem anjos nem demônios, nem o presente nem o futuro, nem quaisquer poderes, nem altura nem profundidade, nem qualquer outra coisa na criação será capaz de nos separar do amor de Deus que está em Cristo Jesus, nosso Senhor. (Romanos 8:38-39).

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades. São o reservatório de todas as possibilidades de existência para a vida, precedem toda forma de vida e sustentam toda criação. Para Eliade (1992), todo contato com a água comporta sempre uma regeneração. Pois, a água representa a dissolução e é seguida de um “novo nascimento”. E a imersão nela pelo homem religioso fertiliza e multiplica o potencial da vida. Segundo Eliade (1992), esta cosmogonia aquática corresponde as hilogênias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu das Águas.

A hierofania das águas e a estrutura das cosmogonias e dos apocalipses aquáticos (dilúvio) não poderiam ser reveladas integralmente senão por meio deste simbolismo, no qual é o único “sistema” para o autor capaz de integrar todas as revelações particulares das inúmeras sacralidades. Esta lei é, de resto, a de todo simbolismo: Os símbolos, aqui pelas águas, são protocolos de ascensão da consciência. É o conjunto simbólico que valoriza os diversos significados das hierofanias.

Sempre houve em várias tradições o antepassado mítico que sobrevive ao dilúvio e renova a humanidade a partir dele e de um casal primordial. “O dilúvio simboliza tanto a descida às profundezas marinhas como o batismo.” (ELIADE, 1992, p.67). Esta é a renovação da vida quando conseguimos descer aos infernos e submeter tudo aquilo que estava tomando poder da nossa vida sem que soubéssemos. Este é o momento de enfrentarmos nossos medos, domestica-los para que tenhamos controle e não voltemos a cometer os mesmos atos. Estes homens que superam o dilúvio, também na forma literal, e inauguram a humanidade se purificam com a água adquirindo controle sobre si próprio. E criam possibilidades através de seu exemplo para que os outros sujeitos também encarem suas trajetórias.

Bosch segue o texto da Bíblia inúmeras vezes durante os dois trípticos. E no primeiro painel de “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, vemos a cena de acordo com o segundo capítulo do livro de Gênesis (fig.37 e 38, p.113) onde Deus fez a mulher da costela de Adão e a trouxe ao homem. “Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea.” (Gênesis 2:18).

Neste trecho a pintura nos mostra o momento em que Adão desperta de seu sono profundo durante o qual Deus havia removido uma de suas costelas. Ele se senta e olha com os olhos arregalados para a adorável Eva que puramente lança seu olhar para baixo. O Criador, que a segura pelo pulso, está dando o sinal de sua bênção à união deles, como se dissesse, como no texto bíblico de que não seria para o homem ser só.

Adão e Eva foram pintados nus (fig.37 e 38, p.113) e devem ser primeiramente vistos como uma hierofania e simbolizam o início do homem, como descrito em Gênesis no sexto dia da criação:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra. E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. (Gên. 1:26-27).

Primeiramente sua nudez aqui não está ligada ao pecado. A nudez dos primeiros sujeitos está ligado à pureza. Pois, o corpo é a pérola da criação divina e não a nada para se esconder. A bíblia diz em Gênesis 2:25, “Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus e não se envergonhavam”. Esta nudez, também é a nudez da alma através do batismo, pois, segundo Eliade (1992):

encerra um significado ritual e metafísico: o abandono da antiga veste de corrupção e pecado da qual o batizado se despoja por Cristo, aquela com que Adão se cobriu depois do pecado, mas igualmente o retorno à inocência primitiva, condição de Adão antes da queda. [...] A nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o “Paraíso” implica a ausência das “vestes”, quer dizer, a ausência do “uso” [...]. (p.67).

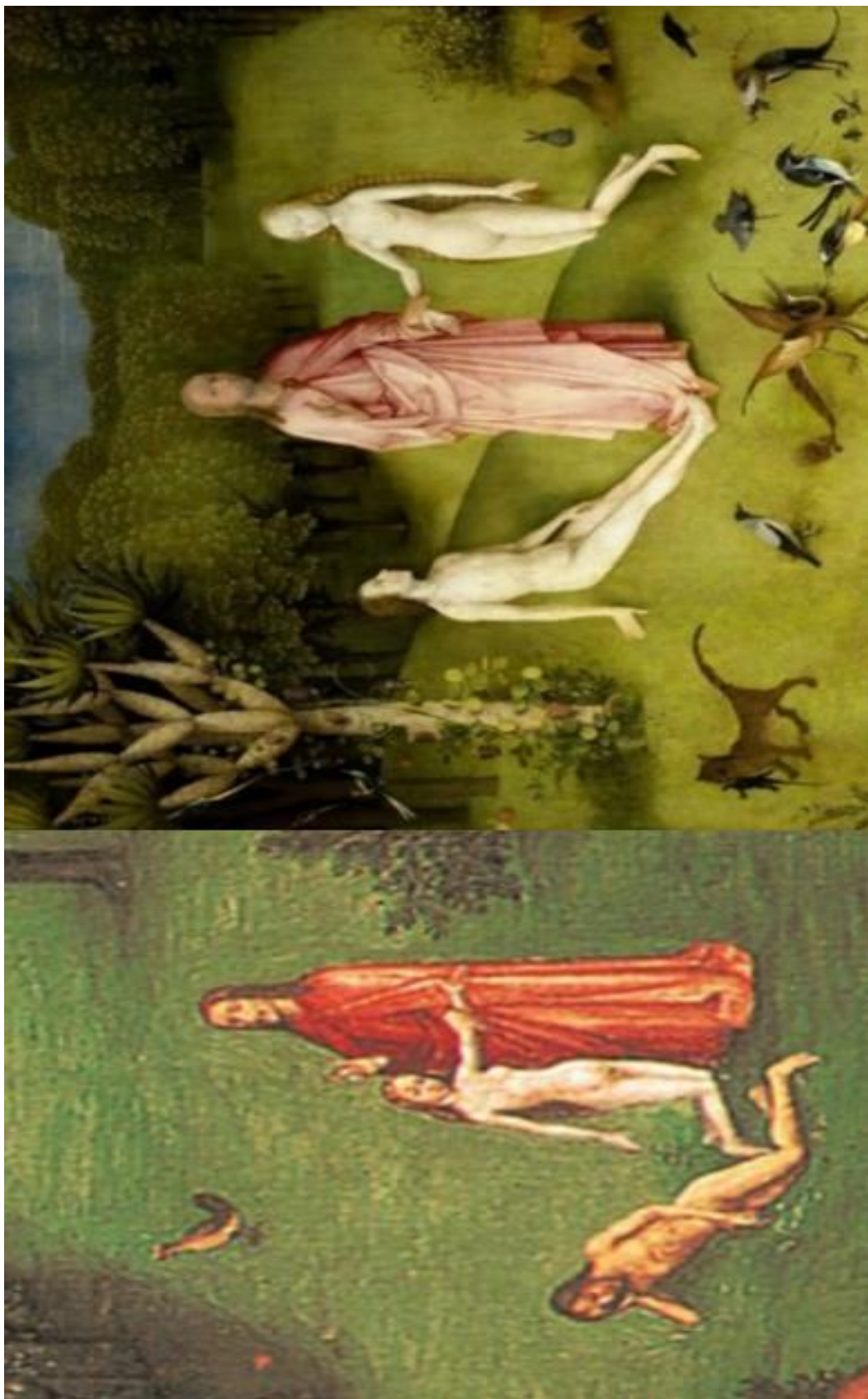
Para Eliade (1992), a nudez e a pureza remetem ao rito do batismo juntamente a água e estabelecem um paralelo entre o Cristo e Adão. Pois, este paralelo assume um lugar considerável na teologia de São Paulo, onde: “[...] o homem recupera a semelhança com Deus. [...] o batismo não é somente purificação dos pecados e graça da adoção, mas também antitypos da Paixão de Cristo”. (ELIADE, 1992, p.67).

A criação de Adão e Eva além de representar a pureza, representam a união do espírito e matéria que juntos se unem para dar espaço a vida. Esta união ultrapassa o físico e atinge o mental. Quando o homem e a mulher se unem eles se tornam férteis para a criação e para o cosmos em vários planos.

Outro elemento sagrado que podemos observar em Bosch através de Eliade é a terra. A mãe terra é uma deusa venerada por inúmeros povos. A mãe terra é muito



Figuras 37 e 38: Adão e Eva no sexto dia da criação. Detalhe do primeiro painel dos trípticos “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515) e “O Juízo Final” (1500-1510).



Fontes: Madrid, Museu do Prado e Academia de Belas-Artes, Viena.

mais do que o solo em que pisamos. É o presente sagrado de Deus para os homens segundo a bíblia. É o vento, o fogo, a água, o elemento que respiramos e que sustenta a vida e a prosperidade. A terra, os rios, os mares, as árvores, as criaturas de toda a criação estão inter-relacionados com a matéria materna terrena. Eliade (1992) conta que a crença de que “os homens foram paridos pela Terra espalhou-se universalmente”. Em várias línguas o homem é designado como aquele que “nasceu da Terra”. Sob a forma de lenda, superstição ou simplesmente metáfora, crenças similares sobreviveram e foram repassadas. É a experiência religiosa em meio a terra que faz com os homens tenham o sentimento de pertencimento. Pois, “este sentimento de estrutura cósmica ultrapassa em muito a solidariedade familiar e ancestral.” (ELIADE, 1992, p.70).

É através desta relação com a terra que sabemos a partir de Eliade, que o gênero se apresenta primeiramente como sagrado através de Eva (fig. 37 e 38, p.113). Pois, a mulher se relaciona misticamente com a Terra. A mulher foi concebida com o poder de dar à luz, é a responsável pelo milagre da vida. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da terra mater, da mãe universal.

O último elemento natural que Eliade trata é o simbolismo da árvore. A árvore se agarra à mãe terra onde é capaz de enfrentar diversas adversidades como perder suas folhas e mesmo assim se regenerar. O antigo simbolismo da árvore representa nutrição física e espiritual, transformação e liberação, prosperidade, união e fertilidade.

A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência. [...] a árvore conseguiu exprimir tudo o que o homem religioso considera real e sagrado por excelência, tudo o que ele sabe que os deuses possuem por sua própria natureza e que só raramente é acessível aos indivíduos privilegiados, os heróis e semideuses [...]. (ELIADE, 1992, p.74).

As árvores representam a natureza interconectada com todas as coisas no universo, é uma ligação eterna entre o reino físico em que estamos enraizados e o reino espiritual que buscamos. Todas as árvores servem como um lembrete de nossa conexão universal com a Mãe Terra e de nossa dependência dela para crescer e florescer.

O simbolismo da árvore nos mostra como é necessário fazermos uma analogia entre os arquétipos mentais de luz oposta às trevas. Sobre como esses arquétipos se manifestam tanto no simbolismo cristão tradicional, quanto na teologia e para nós seres humanos.

Esta ideia de que nós precisamos enfrentar os monstros de nosso abismo, vem sendo emergente desde a história de Cristo lutando contra a tentação de Satanás no deserto da Judéia. A história central do Cristianismo é que uma luz divina existe dentro de todos os indivíduos e, portanto, a redenção e a capacidade de “andar nas pegadas de Cristo” e combater as tentações são inerentes a todos.

Todos os sujeitos na obra de Bosch devem passar pelo inferno e aprender a lutar. São as lutas pelas quais passamos na vida que nos ajudam a crescer como pessoas e superar as tentações, os erros, os pecados, nossas agonias e tristezas. Não podemos simplesmente transcender aos céus. Temos que aprender as lições impostas, e a única maneira de aprendermos e nos tornarmos melhores, é passando pelas situações mais difíceis (atingir nosso inferno) para alcançarmos nosso céu.

Com a representação dos elementos da natureza Eliade reitera a ideia de que o mundo não é casual. O mundo manifestado é sombra do sagrado. Estamos aqui para aprender a ler os céus através da terra e cada vez que conseguimos fazer esta leitura nossa consciência se eleva. Fazendo com que nosso caminho entre céu e terra se unam. E ao compreender este fato, o homem passa a enxergar além de suas aparências. E o homem que vive apenas nas aparências, no profano, será consumido por elas e viverá em um mundo de opiniões e nunca de sabedorias. E a sabedoria é o ápice da escada de Jacó<sup>10</sup>, é o que nos leva em direção a plenitude da nossa natureza humana, é o que nos aproxima de Deus, do Sagrado.

---

<sup>10</sup> A escada de Jacó, é como ficou conhecida a visão em que Deus apareceu para Jacó através de um sonho em Betel. Na visão, Jacó viu anjos de Deus que desciam e subiam pela escada. O significado dessa visão tinha aplicações práticas para Jacó, pois confirmava a presença protetora e abençoadora de Deus em sua vida. Mas a visão da escada de Jacó também possui um significado mais profundo que aponta para Cristo. CONEGERO. **O Que Significa a Visão da Escada de Jacó?** 2021. Disponível em: <https://estiloadoracao.com/escada-de-jaco/>. Acesso em: 03 out. 2021.

### 3.2. Os elementos Profanos em Bosch

No século XIV, as constantes epidemias de peste foram atribuídas às supostas praticantes de malefícios, acusadas de envenenar o ar e os poços, o que corroborou para uma imagem negativa do feminino. Por meio desta cultura masculinizada, agregando ainda mais uma desigualdade entre o masculino e o feminino ficando evidente e reforçando os discursos eclesiásticos que caracterizavam a inferioridade das mulheres, passando a serem representadas como detentoras de atos de profanação como nas obras de Bosch *“O Jardim das Delícias Terrenas”* (1490-1515) e *“O Juízo Final”* (1500-1510).

Com tal estereótipo estruturado e propagado na sociedade, a sexualidade e beleza das mulheres neste período era considerado um ato desviante no meio social, pois, para a Igreja, a mulher deveria permanecer pura, ou manter relações sexuais após o casamento, com a finalidade de procriação. Le Goff (2006) acredita que a mulher sempre foi vista como inferior ao homem, devido a sua sexualidade sendo responsável por conduzir a humanidade ao pecado, e o cristianismo pouco fez para mudar essa situação, e ele sempre confiou e propagou que a mulher deveria estar limitada ao domínio masculino, fato que podemos observar nos trípticos de Bosch escolhidos para as análises.

[...] A mulher era vista pelos religiosos como “naturalmente” inferior ao “sexo viril”. Deus havia criado primeiro o homem. Ele foi criado à imagem e semelhança do Todo-Poderoso. Ela era meramente um reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. [...] Considerada a responsável pela queda da humanidade no pecado, a dominação do esposo sobre ela e as dores do parto eram vistos como o seu castigo. (MACEDO, 1990, p.19).

Eva e Adão foram pintados nus de propósito no paraíso, além da intenção de hierofania, para que possamos refletir que a nudez e o ato sexual ganharam significados de profanação e de vergonha. Pois: “A sexualidade é o pecado por excelência: essa equação pesou fortemente na história cristã”. (DELUMEAU, 2009, p.471). Principalmente, pelo ato de Eva ao provar do fruto proibido do conhecimento. Eva foi persuadida pela serpente que guiou a humanidade para o mal despertando a curiosidade do conhecimento nos primeiros homens. Em Gênesis 3:5 a serpente diz, “Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal.” Ao comerem então do fruto do conhecimento a bíblia diz em Gênesis 3:7: “Abriram-se, então os olhos de ambos; e,

Figuras 39 e 40: Eva e a tentação, e a expulsão do paraíso. Detalhes do primeiro painel do tríptico "O Juízo Final" (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueiras e fizeram cintas para si”. Condenou-se não só a nudez, e o ato carnal, mas agora também o conhecimento que os levariam a perder a inocência e pureza dada por Deus para que não tivessem suas almas corrompidas. Ao serem expulsos por Deus (fig. 39 e 40, p.117) Gênesis 3:24 diz: “E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida.” Adão foi condenado a lavrar a terra, “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.” Gênesis 3:19. Ao pintar a nudez e tudo que ela representa no paraíso, é um lembrete de Bosch para que reflitamos sobre nossas escolhas, e o que isto pode desencadear na pureza de nosso ser. É um recado visual para o corrompimento da alma por mundícies profanas.

Em ambos os trípticos, “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) e “*O Juízo Final*” (1500-1510), as paisagens são exuberantes e perigosas. Desde os seus primeiros momentos observamos a ambiguidade em um mundo onde tudo é aparentemente perfeito e pecaminoso. Os painéis retratam um mundo de profunda felicidade, livre de qualquer mal e pecado. Adão e Eva “nus de corpo e consciência” livres da tentação. Tudo que os rodeiam personificam a inocência e a paz interior da criação divina. Os animais estão livres de predadores e estão diante de uma abundância de alimentos. Representando a pureza da humanidade e a liberdade do pecado, enquanto as árvores, carregadas de frutas, simbolizam fertilidade.

Estas primeiras representações do feminino e masculino nos trípticos de Bosch traz a influência das instituições eclesiásticas na sociedade medieval e como ela contribuiu para uma moral que definia os papéis sociais ligadas ao gênero, a partir dos discursos religiosos, surgindo então, a figura da mulher comparada primeiramente à Eva, a responsável pelo pecado original. Já trazendo um papel de desconfiança para as mulheres. E reforçando a ideia de virilidade do masculino. Depois no seio da sociedade temos a imagem da mulher vinculada à Virgem Maria, a santa e modelo do feminino a ser seguido, criando assim, representações por meio dessas figuras, que se relacionam entre o poder e o imaginário. A definição do corpo feminino sob a ótica da Igreja constrói e reafirma uma moral que define os papéis sociais de gênero.

O pecado de Eva estendia-se a todas as mulheres, caracterizadas como essencialmente más. Essa tradição anti feminina perdurou pela Idade Média até o

século XI, quando se desenvolveu o culto a Maria. Somente no século XII o culto mariano se expandiu “[...] resgatando o sexo feminino na figura de Maria” (CARRENHO, 1998, p. 43). “Que passa a sublinhar a redenção da mulher pecadora por Maria, a Nova Eva” (LE GOFF, 2005, p. 285), considerada por muitos uma maneira de promoção da mulher.

No primeiro painel da obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, a mítica “Fonte da vida” (fig. 35, p.109) derrama salvação eterna para todos que bebem de suas águas cristalinas. Até as cores usadas por Bosch nesta obra corroboram para aura “despreocupada” do jardim. Compondo uma luminosidade mais clara, constante e sem sombras, os sujeitos têm a pele exacerbadamente clara ou escura fazendo alusão ao bem e ao mal e sobre a criatividade de Deus durante a criação de tudo.

A elaborada e delicada fonte rosa (fig. 35, p.110) que repousa sobre o monte de pedras brilhantes é sedutoramente bela, mas também profundamente sinistra. É composta de elaboradas esculturas e formas. Seu design nos lembra crustáceos, talvez uma referência à passagem de Levíticos que proíbe o consumo destes alimentos.

Mas tudo o que não tem barbatanas, nem escamas, nos mares e nos rios, todo o réptil das águas, e todo o ser vivente que há nas águas, estes serão para vós abominação. (Levítico 11:10).

Na base da fonte, em uma estrutura redonda, repousa uma coruja que para Harris (2002), é o símbolo representando Satã nesta primeira parte do tríptico. Esta estrutura de forma redonda, de acordo com Harris (2002), é a representação do universo de Satã, e também a interpretação do “olho de Satanás” observando e analisando tudo em seu entorno.

A coruja parece de fato estar examinando o jardim com uma expressão de compreensão duvidosa perante tudo que está vendo (fig.41, p.121). Esse pássaro, é um tema contínuo ao longo não só do tríptico mas em outras obras do Bosch, que pode ser um talismã associado ao mal e ao conhecimento oculto. Para alguns historiadores está associada à bruxaria e alquimia. Belting (2002) diz que a coruja é um animal noturno, à procura de presas. Assim como as presas da coruja sempre precisam estar atentas, o homem deve permanecer alerta ao diabo e ao mal à espreita. Mas a coruja do pintor transcende sua associação ao mal, e vai além, ela tem a função de nos lembrar, através da sabedoria que é seu simbolismo mais

conhecido, que os significados e as compreensões em relação às nossas escolhas são fundamentais para a felicidade e paz dos sujeitos.

Segundo Belting<sup>11</sup> (2002) sobre a natureza dos painéis: “a fauna e a flora híbridas são a chave para a estratégia artística da Bosch.” (BELTING, 2002, p.26). Sempre que suas formas desafiam todas as interpretações possíveis elas são de certa forma o escape para o amor de Bosch pelo “[...] lirismo imaginativo<sup>12</sup>”. (BELTING, 2002, p.26). Na Bíblia, é permitido a Adão nomear “toda criatura viva”. Assim como Deus criou os animais, também coube a Adão inventar seus nomes. Bosch traduziu essa passagem bíblica em uma enciclopédia visual repleta de criaturas que não podem ser encontradas em nenhum bestiário. O jardim pintado está cheio de criaturas sem nome nem existência real, representando as possibilidades ilimitadas da Criação. Pois, de acordo com Belting<sup>13</sup> (2002),

A mistura de natureza e ficção na mimese idiossincrática da Criação de Bosch estende os gêneros da fauna e da flora para além dos limites de um mundo que, naqueles dias de exploração e da recente descoberta da América, parecia estar se expandindo diariamente. (BELTING, 2002, p.26).

Nos dois trípticos em meio à paisagem podemos observar cenas que representam os lados mais sombrios da natureza: um leão devorando um jovem veado, vários animais travados em luta e criaturas estranhas saindo da Fonte da Vida (fig. 42, 43 e 44, p.122). Segundo Belting (2002) naquele período as pessoas questionavam e tentavam responder à pergunta se os animais eram pecaminosos por natureza. No quarto dia, Deus disse:

Dou-vos todas as plantas que dão semente sobre a face de toda a terra e todas as árvores que têm fruto com semente. Eles serão seus por comida. E a todos os animais da terra e a todas as aves do céu e a tudo o que se move sobre a terra e que tem vida, dei todas as plantas verdes para alimento. (Gênesis 1:29).

Nestes aspectos é possível testemunhar atos de violência e matança no Paraíso, sendo a representação de que a selvageria abrange todas as espécies. Mas

---

<sup>11</sup> “The hybrid fauna and flora provide the key to Bosch’s artistic strategy.” BELTING, Hans. **Hieronymus Bosch**: Garden of Earthly Delights. New York: Prestel. 2002. p. 26.

<sup>12</sup> “[...] imaginative lyricism”. BELTING, Hans. **Hieronymus Bosch**: Garden of Earthly Delights. New York: Prestel. 2002. p. 26.

<sup>13</sup> “The blend of nature and fiction in Bosch’s idiosyncratic mimesis of creation extends the genres of fauna and flora beyond the bounds of a word which, in those days of exploration and the recent Discovery of America, seemed to be expanding daily”. BELTING, Hans. **Hieronymus Bosch**: Garden of Earthly Delights. New York: Prestel. 2002. p. 26.



a grande diferença é a racionalidade voltada para atos profanos dos humanos. Os humanos não usufruíram a natureza como alimento, ao contrário dos animais, a destruíram e a violaram por vaidade assim como fizera com sua alma que foi dada intacta. Embora o painel central seja utópico em relação à natureza, é um constante lembrete da possibilidade de o mal surgir através do homem e de suas escolhas, tentações e erros. As águas da fonte da vida, fazendo alusão de onde Adão e Eva nasceram, está rodeada por animais malignos e monstruosos rastejando para a superfície e se revelando (fig.42 e 43, p.122). De acordo com Peccatori & Zuffi (1999) estes animais de aparência monstruosa retratam o mal em todas as áreas do Jardim e são servos de Satã e da sua maldade.

Figura 41: A coruja observando os sujeitos. Detalhe do primeiro “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figura 42, 43 e 44: A selvageria dos animais e espécies estranhas saindo das águas.  
Detalhe do primeiro “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Para Linfert (1989), a peça central de “O Jardim das Delícias Terrenas” é a continuação existencial lógica do Jardim do Éden (fig.45, p.124). O Paraíso Terrestre ou Jardim das Delícias é, em essência, o intermediário passo entre o interlúdio inseguro e instável de dois extremos, o começo e o fim. Este painel central retrata indivíduos que vivem em um falso paraíso no qual eles alcançam e se esforçam por prazeres simples, em tentarem encarar um processo mais difícil de encontrar o verdadeiro significado que irá fornecer-lhes um abrangente propósito, e um maior senso de realidade. O paraíso terrestre está cheio de insinuações sexuais onde o pecado e a luxúria são a transgressão central. O ato sexual que atualmente é aceito como função normal da natureza humana, foi no medievo frequentemente associado a atos de pura profanação e desconfiança.

Os indivíduos anseiam por algo que promete gozo ou satisfação e optam por prazeres simples em vez da temida busca existencial pelo verdadeiro significado da vida. Para Fränger (1951) o painel mostra prazer e desejo com humanos curvando-se sobre as flores que desabrocham, mordiscando morangos, carregando enormes frutas em seus ombros, ou tentando se espremer em frutas imensas. Estes elementos podem ser traduzidos como símbolos insinuando eufemismos para atos sexuais e pecados. O lago no centro do Paraíso Terrestre (fig. 45, p.124) também alude à luxúria e atração sexual enquanto os homens cavalgam nas costas de animais de diferentes espécies em torno de um lago cheio de mulheres. Os homens cavalgando em torno do pequeno lago sugerem que estão excitados pela presença das mulheres. Bosch representou a atração sexual de ambos os sexos. E segundo Bosing (2010), não é por acaso que o pequeno lago encontra-se centralizado e cercado por “cavaleiros”. Eles representam o lago como o início dos “jogos de amor” que se encontram nas demais áreas da obra.

Bosing (2010), reforça que para os moralistas medievais que nunca se mostraram muito cavalheiros neste aspecto da conquista, era sempre a mulher que seduzia o homem para o pecado e para a concupiscência, seguindo o exemplo da grande pecadora Eva. “Este poder maligno da mulher foi muitas vezes representado, mostrando uma mulher no centro de admiradores masculinos. Mas nas obras de Bosch, os homens em vez de dançarem montam a cavalo”. (BOSING, 2010, p. 54).

Figura 45: Jardim das Delícias. Peça central do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figura 46: Lago no centro do paraíso. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Esta afirmação de Bosing (2010) reforça que os animais foram muito associados as apetências baixas ou animaiscasas dos sujeitos, então as representações físicas do pecado foram mostradas com variados animais. Aqui no tríptico, servindo ocasionalmente como metáforas para os atos sexuais e profanação.

Embora os personagens neste detalhe do painel (fig.47, p.127) pareçam estar se divertindo sem inibição e sem cuidado, eles o fazem na presença de símbolos fortes do mal e do pecado. Para Beagle (1982), os animais do Paraíso Terrestre, são muito maiores do que suas contrapartes humanas. O que sugere que Deus se distanciou, dando às pessoas mais responsabilidade por suas escolhas e ações. Os pássaros, com seus bicos afiados e olhos arregalados e sem piscar elevam-se sobre os humanos como símbolos de uma luxúria maligna neste paraíso mundano. De acordo com Beagle (1982) os pássaros também podem ser interpretados como um duplo sentido. Além de ser uma forma plural obsoleta, a palavra holandesa “vogelen” (vogel = pássaro) pode se referir a ter relações sexuais.

Mais cenas de puro pecado associadas à luxúria podem ser vistas nas cenas de Bosch, como o casal dentro da bolha de vidro (fig.47, p.127). A esfera está presa a uma grande flor, que por sua vez brota de uma espécie de caule de raiz arredondada que flutua na água abaixo do casal. O homem coloca a mão na barriga da mulher, olhando para ela com olhos de cobiça. A esfera separa os dois das outras figuras, mas também vemos que aparece pequenas rachaduras. O que significa que o perigo está à espreita deste amor carnal, talvez ainda mais porque as figuras lá dentro estão prestes a se render aos sentimentos de luxúria.

E do lado vemos um homem que mergulha de cabeça para baixo e tapa suas partes íntimas com as mãos (fig.47, p.127). Porém, entre suas pernas vemos símbolos da tentação carnal como a fruta e os pássaros livres à procura de prazer. Outras figuras também aparecem embrenhadas de luxúria como o casal tendo relações íntimas dentro da concha (fig.48, p.128). O jovem que introduz flores em seu companheiro (fig.49, p.128), as frutas mordidas pelos amantes (fig.50 e 51, p.129), o grupo de jovens apanhando frutas (fig.50, p.129), os peixes (fig.51, p.129) que segundo Bosing (2010), representam símbolos fálicos de antigos provérbios holandeses. E no painel central na fonte azul, Bosch pintou uma infinidade de corpos nus masculinos e femininos. A tensão erótica entre as figuras é quase palpável.

Figura 47: Os animais do paraíso e Representações Carnais. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figuras 48 e 49: Relação carnal na concha e homem introduzindo flores no parceiro.  
Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.



Figuras 50 e 51: Sujeitos colhendo frutas e uma das representações dos diversos peixes espalhados no tríptico. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

As cenas exalam tentação, desejo e luxúria, mas Bosch nunca deixa isso muito explícito. Exceto por uma cena: dentro do buraco escuro na parte inferior da esfera central da fonte, um homem toca a virilha de uma jovem nua (fig.52).

Figura 52: Homem tocando virilha de uma jovem na fonte central do Jardim das Delícias. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



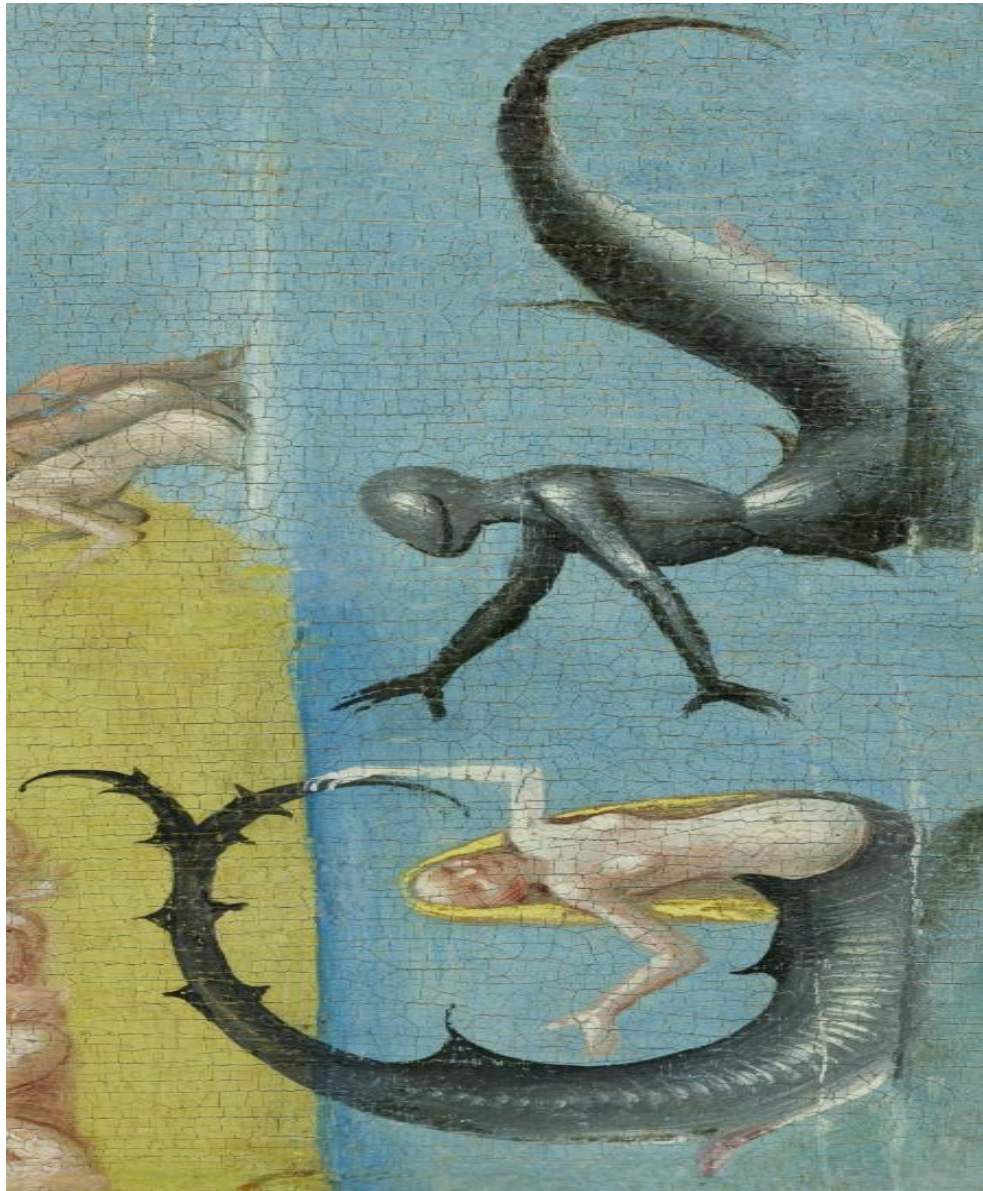
Fonte: Madrid, Museu do Prado.

O amontoado de homens e mulheres reunidos em um dos vários morangos da obra que demonstram a transitoriedade do prazer canal (fig.54, p.132). No qual, renunciam sua individualidade e são vistos olhando uns para os outros para uma espécie de validação. Observamos também um homem enquanto mordisca um morango ao mesmo momento em que uma planta cresce em sua cabeça (fig.55, p.132). Demonstrando que os humanos, são tão absortos em seus prazeres de curto prazo que estão começando a perder sua forma humana. Para Beagle (1982), sendo um tema recorrente no painel central então, é a facilidade com o qual alguém pode perder sua alma e assumir a forma daquilo que ele possui ou daquilo que deseja.

O painel central conta com diversas criaturas que nos remetem as armaduras dos cavaleiros e sereias com seus corpos metade peixes (fig.54, p.131). Mas uma destas representações chama mais atenção, pois, ambos estão de braços abertos

onde parece quererem desesperadamente se abraçar. O que para Beagle (1982), é uma representação do sedimento às paixões e luxúrias primitivas, nos mostrando que estas figuras não são muito diferentes dos animais em sua entrega aos instintos. Além disso, o homem vestindo armadura pode ser um toque irônico na tela. Já que segundo Linfert (1989) considerando que seu comportamento não é nada cavalheiresco com a sereia. Ambos se encontram tão desatentos um com o outro ao ponto de perder de vista o mundo ao seu redor. Tornando que sua luxúria desenfreada os leve para os braços um do outro.

Figura 54: O cavaleiro e a sereia. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figuras 54 e 55: Os morangos dos prazeres carnais. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Nos detalhes do topo (fig.56, 57 e 58), vemos um grifo montado por um homem segurando um ramo que balança aos ventos, um pássaro vermelho e um sapo. Uma sereia montada em um peixe o guiando com uma fruta, e dois homens com asas voando. Para Linfert (1989) estas figuras são a representação da transcendência aos céus em direção a entrega máxima de seus pecados. O mal está na espreita até nos céus. Este mal simboliza o esquecimento constante das pessoas à Satã. O mal está na realidade da vida, enquanto os homens brincam em um mundo de fantasia ilusória e se perdem na imensidão de seus pecados.

Figuras 56, 57 e 58: A representação do mal à espreita nos céus. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490 1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Homens e mulheres selvagens (fig.59, p.135) costumavam segundo Belting (2002), figurar no folclore medieval. Acredita-se que estes viviam nas florestas, tentando atrair as pessoas para que tivessem relações sexuais com eles. Essas “pessoas selvagens” incivilizadas personificam a luxúria e a paixão desenfreada, sendo o completo oposto do amor cortês e civilizado. Aqui, Bosch pinta dois homens selvagens olhando tentadoramente para o observador enquanto se escondem em uma caverna. Uma terceira figura, um pouco mais em primeiro plano, observa o aglomerado de homens e mulheres selvagens conversando à esquerda da caverna. Essas figuras carregam todos os tipos de frutas e flores. O corpo da mulher em pé, do lado direito, parece inteiramente coberto de pelos, exceto os seios, que servem apenas para enfatizá-los. Entre eles está uma coluna de vidro em forma de falo, claramente uma alusão sexual, assim como a presença dos próprios selvagens.

Para Beagle (1982), estas duas pessoas também são a representação de Adão e Eva depois da descoberta do bem e do mal. Adão está olhando em nossa direção como se ele fosse o único a entender o que estivesse acontecendo e quisesse nos alertar sobre a culpa de Eva pela situação de ruína e desgraça do jardim. “A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi.” (Gênesis 3:12). Eva tem a pele pálida como se já estivesse morta para o mundo. E está com os lábios selados nos lembrando um óbolo em sua boca. Fazendo referência à figura mitológica de Caronte que transportava os mortos na Grécia antiga. O óbolo, uma moeda, era dada de pagamento ao barqueiro. Sua boca selada também faz alusão à passagem de Timóteo na bíblia onde, “Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio.” (1 Timóteo 2:12).

Eva segura uma maçã, representando o pecado que cometeu, e está apoiando sua cabeça em uma mão só e ambos estão cobertos de pelos, pois, agora estão cientes da vergonha de seus corpos e são os únicos cobrindo o corpo no painel. “E fez o Senhor Deus a Adão e à sua mulher túnicas de peles, e os vestiu.” (Gênesis 3:21). Adão e Eva foram inúmeras vezes representados usando peles de animais ou cobertos de pelos<sup>14</sup>. Um sinal de seu estado primitivo depois que foram expulsos do paraíso.

---

<sup>14</sup> Verificar Anexo C, p.182.

O homem atrás de Adão tem folhas de videira em sua cabeça fazendo referência à Noé, “E começou Noé a ser lavrador da terra e plantou uma vinha”. (Gênesis 9:20), para nos lembrar e alertar que o pecado de Eva vai nos levar ao dilúvio, conseqüentemente à destruição.

Durante toda a obra vemos formas cilíndricas e arredondadas de vidro (fig.60), o que para Belting (2002) Bosch poderia estar se referindo aos tubos de ensaio e outros utensílios utilizado pelos alquimistas para insinuar a distorção das leis da criação divina, acusando a humanidade de imitar pecaminosamente a natureza e, assim, insultando a Deus.

Figura 59: Homens e mulheres selvagens. Detalhes do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

No último painel do tríptico vemos a cena da destruição e condenação (fig.60). No detalhe superior observamos um incêndio devastador. Entre as chamas, vemos multidões de pessoas e exércitos se movendo. As pessoas tentam escapar do fogo usando escadas ou pulando na água suja do canal da cidade tentando se salvar, ou se jogando das construções, mas não existe salvação e a morte é certa. “Diante dele um fogo consome, e atrás dele uma chama abrasa; a terra diante dele é como o jardim do Éden, mas atrás dele um desolado deserto; sim, nada lhe escapará. (Joel 2:3). Para Bosing (2010), este incêndio faz parte da infância de Hieronymus Bosch. No ano de 1463, um grande incêndio assolou a cidade de 's-Hertogenbosch, destruindo cerca de quatro mil casas e deixando mortos e feridos.

Figura 60: Fundo do painel em chamas. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).





A baixo da cena da destruição no canto esquerdo, um grupo de almas perdidas está sendo esmagado por um par de orelhas gigantes com uma faca encravada entre elas (fig.61), fazendo menção ao pecado da fofoca e à “surdez” dos sujeitos perante a palavra de Deus. Um exército está marchando em direção à engenhoca de grandes dimensões. E as orelhas de aparência ameaçadora lembram uma máquina de guerra, mas também tem uma semelhança com o órgão sexual masculino inconfundível. As orelhas foram perfuradas por uma flecha e vemos sangue escorrendo delas.

Segundo Bosing (2010), as facas eram usadas como ferramentas e também em lutas. Na faca percebemos um símbolo que se parece com uma letra “B” ou “M” virado de lado. Este símbolo em particular continua retornando nos trabalhos de Bosch, mas continuam sem muita explicação. Belting (2002), sugere que possa ser um B de Bosch. Era comum o artista incluir objetos e referências de sua cidade natal em suas pinturas. Nos séculos XV e XVI em 's-Hertogenbosch, Bosing (2010) nos conta que tinha uma próspera e requisitada indústria de facas de reputação internacional, tendo suas facas exportadas até a Espanha e Escandinávia. Neste período de acordo com Harris (2002), punições corporais utilizando facas eram bastante comuns, e cortar orelhas era reservado para ladrões.

Figura 61: Orelhas atravessadas por facas. Detalhe do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Em uma vara, presa à um crânio, vemos a chave gigante que está pendurada com um homem possivelmente bêbado (fig.62. p.139). A chave é o atributo tradicional à São Pedro, Jesus lhe falou:

Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela; E eu te darei as chaves do reino dos céus; e tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus. (Mateus 16:18,19).

A chave de cor prata de São Pedro representa a chave do Reino dos Céus e simboliza que o céu é uma meta que ainda não foi alcançada pelos homens. A chave que aparece no inferno é usada como instrumento de sofrimento. Significando que o “reino dos mortos” mencionado na Bíblia prevaleceu sobre a Igreja e o reino de Cristo. Então, novamente, também poderia ser a chave para o próprio inferno. “E o quinto anjo tocou a sua trombeta, e vi uma estrela que do céu caiu na terra; e foi-lhe dada a chave do poço do abismo.” (Apocalipse 9:1). Imediatamente acima dela, novas almas são introduzidas no inferno, a chave talvez serve como um lembrete a todos de que os portões do inferno foram abertos.

A base que está presa a vara da chave é um crânio servindo como uma espécie de telhado e apoio para o sino, onde vemos um demônio se pendurando. O conjunto deste detalhe da obra, segundo Harris (2002), remete quase à uma igreja devido ao sino e aos demônios com túnicas que nos lembram as vestes dos sacerdotes. Aqui a representação é que nem a Igreja pode salvar aqueles que se desviaram dos caminhos de Deus e se entregaram à profanação. A caveira é um lembrete constante de que um dia iremos morrer (Memento mori). Os sujeitos acreditavam que na vida após a morte seria chamado a prestar contas de sua conduta que teve em vida. E a natureza de seus pecados cometidos determinavam quanto tempo sua alma passaria no purgatório. A vida é curta, mas a eternidade duraria para sempre para os pecadores no inferno.

Figura 62: As chaves do inferno e a caveira. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Na cena abaixo do crânio vemos os instrumentos musicais (fig.63, p.141). Um homem está crucificado à um alaúde prestes a ser mordido por uma serpente monstro. Uma crucificação é uma cena incomum para o inferno, mas aqui também temos uma figura crucificada nas cordas de uma enorme harpa. Para enfatizar a crucificação, um sapo assado é oferecido a ele em uma paródia da esponja de vinagre oferecida à Cristo: “Estava, pois, ali um vaso cheio de vinagre. E encheram de vinagre uma esponja, e, pondo-a num hissopo, lhe chegaram à boca.” (João 19:29). Em cima do hurdy-gurdy temos um mendigo cego pedindo esmolas, uma representação da cegueira espiritual. Ainda no mesmo instrumento, vemos que se for dada mais uma volta na manivela a mulher perde sua cabeça. Um animal de aparência sinistra está batendo o tambor, enquanto dentro um homem está preso gritando de medo. Em cima do tambor outro homem tem uma flauta doce enfiada nas nádegas, enquanto carrega o peso de uma flauta gigante, imitando Cristo carregando a cruz. Como se o inferno estivesse caçoando do cristianismo e de Deus.

Entre a harpa e o hurdy-gurdy um coro é forçado a cantar por um maestro demoníaco que tem sua língua como uma escala de notas. Ao lado as notas da música está escrita nas nádegas de uma vítima que é esmagada por um alaúde gigante. E alguns personagens cobrem seus ouvidos o melhor que podem para tentar evitar o barulho horrível.

Além da música fora da Igreja ser considerada mundana ainda eram utilizados instrumentos como forma de tortura, de acordo com Duarte (2017):

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, 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 [...]. (DUARTE, 2017, p. 305).

A música não religiosa era considerada pecaminosa, associando-a a outros pecados da carne e do espírito. A igreja desaprovava qualquer coisa que não fosse música religiosa. Permitir a produção musical espontânea só levaria à dança secular e à libertinagem.

Figura 63: A música do inferno. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Deixando de ser fontes de diversão e prazer, esses instrumentos musicais foram transformados em instrumentos de tortura. O pecador é punido e torturado com os próprios objetos que o levaram a um comportamento lascivo. Na parte inferior do último painel do lado esquerdo, abaixo da cena da música, vemos a cena dos jogos infernais (fig.64, p.144). Neste canto mais sombrio do inferno, alguns tipos de jogos de azar são retratados, incluindo gamão, jogos de cartas e dados. Aterrorizados e impotentes, as pessoas estão sendo torturadas com facas e espadas.

Um jogador é pregado na mesa, com a mão direita ele jogou as cartas em que perdeu algo e está sendo torturado por um grande rato de tamancos. No escudo do rato, em suas costas, vemos a imagem de uma mão cravada com uma faca equilibrando um dado nas pontas dos dedos. O que para Linfert (1989) faz referência à mesma posição das mãos<sup>15</sup> de Deus do primeiro painel fazendo alusão à bênção do casal. Porém, aqui no escudo, esta posição das mãos representa o mundo corrompido pelos pecados, e os dados representam a maneira como o homem brincou com a criação e a destruiu.

A mesa em que o homem está preso faz alusão à passagem de Mateus, onde: “E entrou Jesus no templo de Deus, e expulsou todos os que vendiam e compravam no templo, e derrubou as mesas dos cambistas [...]” (Mateus 21:12). No canto desta mesa uma contagem de almas está sendo mantida provavelmente pelos demônios que estão apostando as pessoas. Ao lado um homem está vendado e representa a cegueira moral ou espiritual. Para Peccatori & Zuffi (1999) há uma diferença entre estar com os olhos vendados e ser cego, pois sugere que este homem tinha a capacidade de ver a luz, mas se recusou e preferiu ficar na escuridão.

A mulher nua, à cima da mesa, está segurando uma vela e uma jarra de bebida, o que a identifica como uma prostituta. Segundo Linfert (1989) na Holanda daquele período as prostitutas usavam velas para atrair os clientes, o que foi uma espécie de técnica precursora do distrito da luz vermelha. Os dados em sua cabeça são os dados de uma fraude, pois os lados opostos não podem somar sete. O homem

---

<sup>15</sup> Na iconografia ortodoxa grega, como também na iconografia cristã primitiva, o gesto da mão de bênção molda as letras IC XC, uma abreviação das palavras gregas Jesus (IHCOYC) Cristo (XPICTOC), que inclui a primeira e a última letra de cada palavra. DEVOÇÃO, **O que significa os gestos das mãos dos ícones**. 2019. Disponível em: <https://www.devocaoefeblog.com.br/2019/09/o-que-significam-os-gestos-das-maos-nos.html>. Acesso em: 17 fev. 2022.

curvado em que ela está apoiada, é uma das inúmeras figuras que se encontram nesta posição curvada, que é a simbologia de uma vida vivida interiormente para si mesmo.

Atrás da mulher vemos um coelho carregando um homem, e duas espécies de cachorro obedecendo aos seus comandos e atacando um homem. Aqui vemos que o caçado virou o caçador, expressando o caos do inferno. Segundo Bosing (2010), é a simbologia de que “as relações normais do mundo estão trocadas.” (Bosing, 2010, p. 57).

Um tinteiro está pendurado na boca de um demônio de elmo (fig.65, p.145). Um homem vestindo um manto vermelho e um porco vestido de freira, que está intencionalmente representando a sujeira que Eva trouxera e os escândalos da Igreja, tentam persuadir uma alma a assinar um documento que possivelmente se trata de um pacto com o diabo para vender sua alma. Este é um documento legal sério, os selos vermelhos são o testemunho suficiente e oficiais. E para parecer mais convincente, os três se vestiram de cavaleiro, freira e uma espécie de ajudante, respectivamente. O homem nu está sendo assediado pelo porco freira enquanto olha para o telespectador como se pedisse ajuda e quisesse nos atentar das artimanhas e enganações de satã.

Outra representação deste documento, para Belting (2002), seriam as indulgências. Pois, no final do século XIII começaram os trabalhos da construção da Catedral de São João, e era preciso muito dinheiro para levantar tais fundos. E uma das medidas tomadas para arrecadação foi a venda das indulgências. A fraternidade da qual Hieronymus Bosch era membro desempenhou um papel fundamental na venda de indulgências para a Catedral.

No canto superior direito do painel vemos um espaço reservado aos soldados que prenderam Cristo (fig.67, p.148). Fazendo alusão à passagem: “Tendo, pois, Judas recebido a escolta e, dos principais sacerdotes e dos fariseus, alguns guardas, chegaram a este lugar com lanternas, tochas e armas.” (João 18:3).

Figura 64: Jogos infernais. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.



Figura 65: Contrato e corrupção. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Os soldados estão dentro de uma enorme lanterna sendo queimados e punidos vivos. Vemos o líder destes soldados com sua bandeira carregando o símbolo de um sapo do diabo, um símbolo muito frequente em Bosch. Sobre o uso da simbologia dos sapos Duarte (2018) reforça:

O sapo, na Holanda e em Flandres, era relacionado à falta de castidade, ganância, miséria, imundice e orgulho. Ele era o símbolo do Diabo, e mais tarde, ocasionalmente, transformava-se nele. No purgatório e no Inferno, sapos não apenas atormentam os pecadores, como é dito nas lendas holandesas medievais, como eles também são dados para que os condenados os comam. (DUARTE, 2018, p. 104).

E em sua mão esquerda o líder segura um cálice de hóstias, sendo uma clara referência ao corpo e sangue de Cristo. Toda a cena acontece em uma enorme hóstia vermelha que lembra uma hóstia ou o “olho do diabo” onde a está a coruja do primeiro painel na fonte da vida. Um pouco à cima vemos os soldados que estão sendo espetados por demônios, e do lado o personagem de branco está subindo uma escada, e pode ser Judas prestes a se enforcar. “E ele, atirando para o templo as moedas de prata, retirou-se e foi-se enforcar.” (Mateus 27:5). Abaixo da cena da lanterna, vemos um demônio que está montando uma mulher nua (fig. 66, p.147), com a aparência que nos lembra Eva, usando rédeas e esporas, como se ela fosse um cavalo de trabalho, levando-a para um grande jarro, que pode estar cheio de vinho. E na parte de trás está sendo espetada por outro demônio com uma vareta e brasas na ponta. Toda a esta cena é uma paródia infernal da liturgia cristã sobre o sangue de cristo que foi corrompido pela traição de Judas e pelos pecados que Eva trouxera aos homens.

A figura central do inferno é o Corpo do Homem Árvore (fig. 68, p.150), é talvez sua criação mais famosa das figuras do inferno, com uma mistura de realismo, metáfora e fantasia. É e neste detalhe do tríptico que se encontra o provável auto retrato de Bosch. Esta estranha criação tem um rosto humano e parece estar agachada. Os ombros são apoiados por pernas semelhantes a troncos de árvores, com seus galhos salientes. A figura está equilibrada em dois pequenos barcos, que parecem seus pés, nos quais um grupo de pessoas tenta encontrar abrigo do lago congelante. No topo da cabeça do Homem Árvore vemos um grande círculo com uma gaita de fole em cima, que para Belting (2002) era um instrumento considerado da preguiça e da ociosidade. As criaturas em volta da gaita de fole nos lembra o círculo da luxúria de homens cavalgando em torno das mulheres no lago (fig. 46, p.125). A

pequena bandeira em suas costas de casca de ovo também mostra uma gaita de foles. E pode muito bem ter sido a preguiça e o abuso de álcool que levaram os sujeitos da taverna diabólica a terminarem no inferno.

Figura 66: Mulher sendo torturada. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figura 67: A punição dos soldados que prenderam Cristo. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Na taverna dentro do torso do Homem Árvore que abriga estes homens solenes eles, se sentam à espera de uma criada para servir a bebida que está retirando de um barril. Os homens estão sentados à mesa e um deles está sentado em um sapo gigante, novamente uma simbologia do mal. Segundo os autores Beagle (1982) e Bosing (2010) este detalhe do tríptico é a representação de uma lenda medieval da “Taverna das Almas Perdidas”, e o Homem Árvore simboliza o momento final maldito de beber, o ato carnal e a companhia humana antes que a dolorosa eternidade se feche atrás deles. No inferno o prazer rapidamente se transformou em dor quando todos são punidos por suas escolhas lascivas do passado e fraquezas carnis e nem com o álcool serem capaz de fugirem deste fardo.

No canto inferior direito vemos satã sentado em um trono penico representado por um pássaro (fig.70, p.152), aos pés do trono vemos uma mulher abraçada por um demônio com um sapo em seu peito que faz alusão à bruxaria e ao mal (fig.69, p.152). Seu rosto é refletido em um espelho que está preso às nádegas de um demônio árvore, simbolizando sua luxúria na aparência e sua obsessão com beleza. Esta mulher em particular, aparentemente, nunca foi capaz de ver além dos prazeres simples de experimentar o significado mais profundo de sua vida e como resultado, ela está condenada a viver no abismo para sempre confrontada com sua própria fraqueza.

No painel anterior os pássaros alimentavam os homens, aqui eles são comidos por um enorme pássaro sentado em um penico trono usando uma coroa de panela e jarros como sapatos, representando satã no tríptico (fig.70, p.152). As pessoas estão sendo devoradas e imediatamente jogadas no poço ou esgoto imundo a baixo do trono. Segundo Bosing (2010), no século XV o rio que atravessava o coração de 's-Hertogenbosch era um esgoto a céu aberto. Seu fedor impregnava as ruas da cidade. Apenas os muito ricos podiam comprar um “armário” e colocar acima do rio, onde pudessem se aliviar em particular. As pessoas comuns defecavam direto no rio. O elegante penico pintado por Bosch só seria encontrado nas casas dos mais ricos da cidade. Após seu casamento ele se tornaria um deles.

Nesta cena vemos outras representações dos pecados além da luxúria, representada pela mulher na base do trono. Na parte de baixo do trono o homem ambicioso é obrigado à excretar moedas no poço. A gula é obrigada à vomitar sua

Figura 68: A figura do Home Árvore. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figuras 69: Mulher com sapo no peito. Detalhe da terceira peça do painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Figuras 70: Pássaro satã. Detalhe da terceira peça do painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.



comida no poço. E ao lado o homem preguiçoso repousa em sua cama com um sapo deitado sobre seu corpo

O segundo e terceiro volante do tríptico “*O Juízo Final*” (1500-1510) (fig.13, p.48), representam o inferno e o fim de tudo. No segundo painel vemos o arrebatamento de poucas almas e a condenação de milhares no inferno ardente. Segundo Bosing (2010), esta obra representa um pensamento representado por um cântico religioso do século XIII onde diz, “o dia da ira cumprir-se-á, no dia em que o mundo se transformar em cinza e em brasa”. Provavelmente, Bosch era envolto não apenas neste cântico, mas também pela descrição do Apocalipse de São João, que foi muito estudado no século XV. Segundo o livro do apocalipse quando o cordeiro quebrar o sétimo selo a terra queimará e sofrerá com a escuridão e a morte dos homens. Portanto:

[...] e houve saraiva e fogo misturado com sangue, e foram lançados na terra, que foi queimada na sua terça parte; queimou-se a terça parte das árvores, e toda a erva verde foi queimada. E o quarto anjo tocou a sua trombeta, e foi ferida a terça parte do sol, e a terça parte da lua, e a terça parte das estrelas; para que a terça parte deles se escurecesse, e a terça parte do dia não brilhasse, e semelhantemente a noite. [...] foi morta a terça parte dos homens, isto é pelo fogo, pela fumaça, e pelo enxofre [...]. (Ap. 9: 7-18).

“*O Juízo Final*” (1500-1510) representa, possivelmente, o Vale de Josafat citado na bíblia em Joel 1:2-12<sup>16</sup> onde as pessoas devido a várias referências do Antigo Testamento pensavam que iria ocorrer o Juízo Final. Aqui, deixa de se poder distinguir a terra do inferno representado na aba direita do tríptico no qual o exército de Satã sai para atacar os condenados onde a eternidade dos tormentos começou.

No período de Bosch, o pior padecimento que os condenados poderiam sofrer no inferno seria a certeza de que estavam eternamente privados do olhar de Deus e sozinhos. Os sofrimentos e tormentos do inferno seriam físicos e mentais, mas nunca mortais. Os martírios físicos seriam tão atormentadores que, segundo os sermões da bíblia em comparação aos sofrimentos desta vida pareceriam leves unguentos. Para Bosch, a tortura do inferno significava o sofrimento físico para os pecados cometidos. Ao observar os painéis vemos os pálidos corpos nus dos condenados despedaçados, mordidos por serpentes, consumidos pelo fogo vivo e presos em diabólicas máquinas

---

<sup>16</sup> Reunirei todas as nações e as farei descer ao vale de Josafá. Ali entrarei com elas em juízo acerca de Israel, meu povo e minha herança, o qual dispersaram pelas nações pagãs, depois de dividir minha terra. [...] De pé, nações! Subi ao vale de Josafá, porque é ali que vou sentar-me para julgar todos os povos ao redor!. (Joel 1:2-12).

de tortura (fig.71 e 72, p.155). As variedades de tortura parecem infindáveis. No apocalipse Deus ordena às criaturas das trevas para que: “[...] não os matassem, mas que por cinco meses os atormentassem; e o seu tormento era semelhante ao tormento do escorpião, quando fere o homem.” (Ap 9:5). A ideia do inferno representado por Bosch era que “os homens buscarão a morte, e não a acharão; e desejarão morrer, e a morte fugirá deles.” (Ap 9:6).

Na cena do inferno do Juízo Final, também são mostrados os castigos se adequando a alguns dos pecados mortais, como no inferno do “*O Jardim das Delícias terrenas*”. O texto de Provérbios 6:16, diz: “Seis coisas o Senhor aborrece, e a sétima a sua alma abomina.” Em provérbios 6:17-19, é mencionado as categorias de pecados que representam todos os tipos de coisas erradas, incluindo pecados cometidos em pensamentos, palavras e ações.

olhos altivos, língua mentirosa, mãos que derramam sangue inocente, coração que traça planos perversos, pés que se apressam para fazer o mal, a testemunha falsa que espalha mentiras e aquele que provoca discórdia entre irmãos. (Provérbios 6:17-19).

Os pecados representados foram associados a punições severas, onde os Avarentos são cozidos por pequenas criaturas que remetem ao feminino (fig.74, p.156). Uma destas, frita numa panela uma vítima como acompanhamento dos ovos que se encontram aos seus pés. E a outra assa em um espeto um sujeito enquanto joga óleo em seu corpo. No canto do edifício, um comilão é obrigado a beber de um barril, segurado por dois demônios fazendo alusão à Gula (fig.73, p.156).

Nos rochedos no canto direito do painel (fig. 75, p.157) demônios ferreiros martelam suas vítimas, sendo posta a uma delas uma ferradura como a de um cavalo. Estas almas infelizes cometeram o pecado da Ira. Vemos a mulher neste tríptico (fig.47 e 38, p.113) aparecendo como o início da ruína para os homens com Eva e a redenção ao pecado, e finalmente no último volante recebe a devida punição de Deus (fig.76, p.157).

Figuras 71 e 72: Os martírios físicos do inferno. Detalhes do painel central do tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



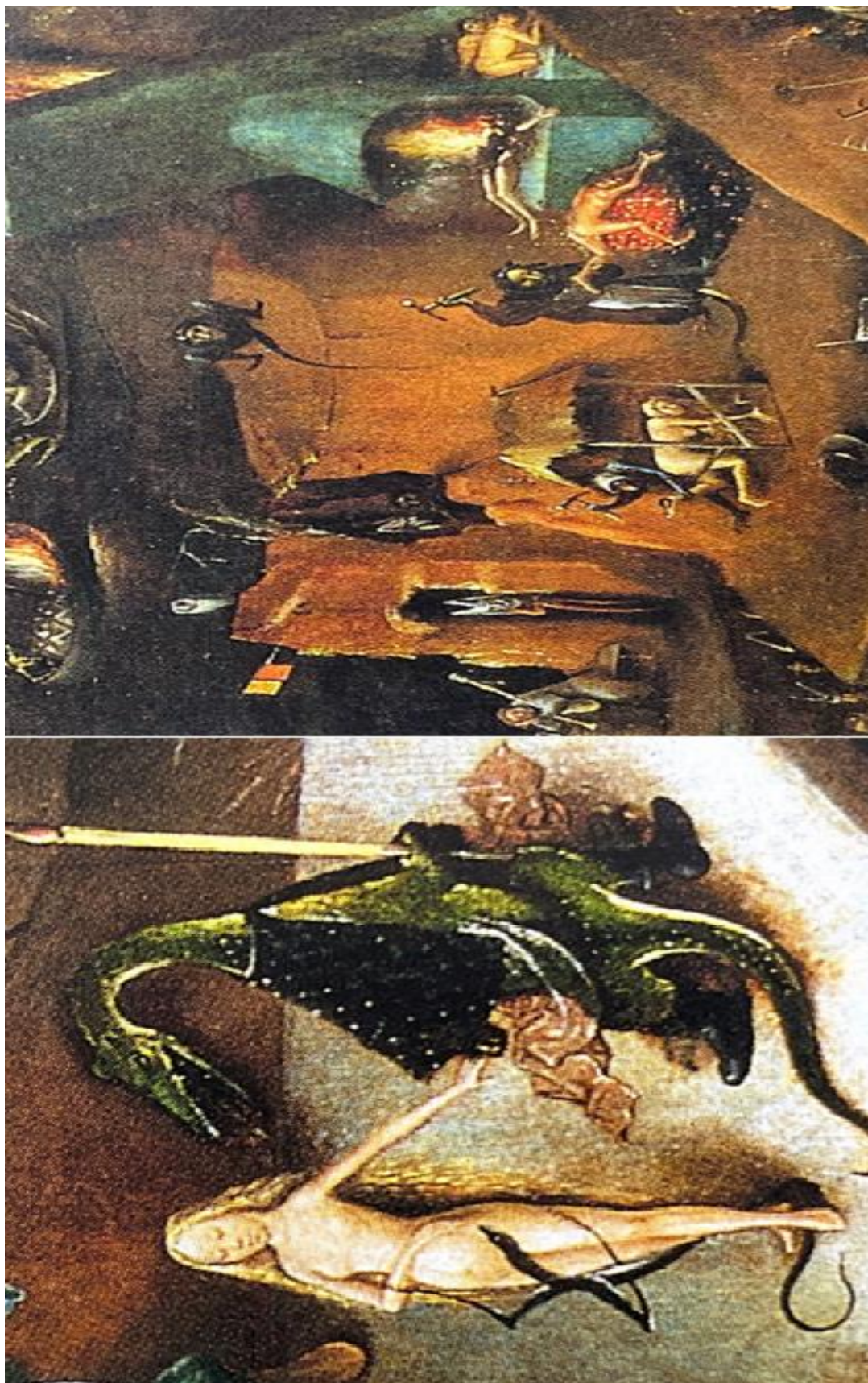
Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

Figuras 73 e 74: A Avareza e a Gula representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena,

Figuras 75 e 76: A Ira e a Luxúria representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

O feminino neste tríptico aparece como o início da ruína para os homens com Eva e a redenção ao pecado, e finalmente no último volante recebe a devida punição de deus. Vemos no inferno a mulher como algo lascivo, apegado à sua aparência, com seus belos cabelos dourados, sendo acariciada por um monstro em forma de réptil e outro que rasteja por seu corpo. Fazendo alusão não só aos pecados da luxúria, vaidade e a lascívia<sup>17</sup>, mas também a Eva/Tentação e a serpente. E para todos os perigos que as mulheres trazem para os homens. As palavras de Delumeau (2009) sobre a mulher neste período externa o que Bosch quis representar aqui: “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte.” (DELUMEAU, 2009, p.468). Os homens letrados da Idade Média ao seguirem as palavras das escrituras à risca, agiam de forma literal às palavras fazendo o temor ao feminino crescer. Adão e Eva foram advertidos para não consumirem o fruto da árvore do conhecimento, graças à sedução da mulher, o homem cedeu à tentação da serpente. Essa transgressão acarretou à mulher o papel de tentadora do homem, aquela que perturbaria não só a ordem, como também a relação entre o homem e seus semelhantes.

Outros castigos infernais encontram-se descritos nos tradicionais guias de viagens pelo inferno, muito divulgados durante a Idade Média, que relatavam alguém regressado do reino dos mortos. O relato mais conhecido de uma “testemunha ocular” foi o inferno de Dante, que influenciou gerações de artistas.

Contudo, Bosch enriquecia esta fauna infernal moderadamente convencional com espécies novas e mais assustadoras, cujas formas complexas ultrapassavam qualquer imaginação. Muitas delas eram combinações bizarras da anatomia humana e de animais irracionais, e por vezes de objetos inanimados. Com estas formas monstruosas e demoníacas que se parecem transformar perante nós, Bosch representou de maneira impressionante a concepção de seu inferno, como um estado onde as divinas leis da natureza se desintegram em caos.

Novamente no inferno vemos a figura de satã, na obra “*O Jardim das Delicias Terrenas*” ele é representado por um pássaro sentando em seu trono penico (fig.70,

---

<sup>17</sup> “Porque os lábios da mulher imoral destilam favos de mel, e o seu paladar é mais suave do que o azeite. Mas o fim dela é amargoso como o absinto, agudo como a espada de dois gumes. Os seus pés descem à morte; os seus passos conduzem-na ao inferno. Ela não pondera a vereda da vida; anda errante nos seus caminhos e não o sabe.” (Provérbios 5:4-6).

p.152). Já na obra “O Juízo Final” satã é representado saindo de uma caverna rodeada de sapos em seu portal (fig.77, p.160), vemos que os mantém até em seu turbante, e do lado de fora vemos criaturas medonhas e aterrorizantes. E de acordo com Duarte (2018) “Aparentemente, Lúcifer está sentado, e está na direção oposta à de Cristo no painel central.” (DUARTE, 2018, p. 166).

Satã, com um turbante, tem olhos de fogo, boca de animal feroz, rabo e patas de rato. No lugar do ventre, aparecem as grelhas de um forno. Recebe seus hóspedes a uma porta cujo contorno é sublinhado por uma fileira de sapos. (DELUMEAU, 2009, p.357 e 358).

A aparência de satã varia nas duas obras, pois, ele é muito mais versátil do que seus colegas angelicais. Isso ocorre porque os maus espíritos, ao contrário dos bons, podem contar mentiras tanto quanto verdades. Ele se disfarça e se camufla em várias formas. Isso o torna complicado e interessante perante à criatividade imagética o que, dá vazão à imaginação de artistas e escritores.

As figuras demoníacas representadas nas obras de Bosch, para Kappler (1994), são classificadas como monstros através das Tipologias dos Monstros, desenvolvida pela autora na categoria das Metamorfoses. Pois, “entre os fenômenos prodigiosos, são estes os que mais afinidade tem com a monstruosidade: todo indivíduo metamorfoseado de alguma maneira se torna um monstro para os ex-pares”. (KAPPLER, 1994, p.250). Estas figuras monstruosas de Bosch são para Kappler (1994) “[...] vestígios de uma época em que a criação apresentou transfigurações, agora estabilizadas ou esquecidas, ou são exemplares de uma outra maneira de conceber a criação [...]”. (KAPPLER, 1994, p.160). A monstruosidade é pertencente a determinada fase da humanidade, ou seja, cada período na história vai criar seus próprios monstros e criaturas, e não foi diferente com o aspecto de satã. Na iconografia já foi representado como um anjo caído do céu. Mas à medida que a conversão do cristianismo se intensificou o Diabo também foi se deformando refletindo sua corrupção espiritual. A partir daí será representado sempre de forma monstruosa, animalesca, com traços humanos e até traços de outros Deuses e seres da mitologia.

Segundo Purkiss (1996) o diabo também em outras representações vai aparecer com um segundo rosto no abdômen ou em suas nádegas, local onde as bruxas deveriam beijar para consumir seu pacto diabólico. Esta segunda face representava o deslocamento da face da inteligência, e Satã sempre buscava isso em sua deformidade sendo uma cópia mal feita do homem que é a criatura perfeita de

Deus. A aparência do diabo do Juízo Final de Bosch é o aspecto no qual Delumeau chama da primeira grande “explosão diabólica” ocorrida entre os séculos XI e XII no ocidente. “[...] ilustrado para nós o Satã de olhos vermelhos, de cabelos e asas de fogo do Apocalypse [...]” (DELUMEAU, 2009, p.354).

Satã é o maior símbolo profano das obras de Bosch. Ele vai na contramão de qualquer atribuição de sagrado. O diabo é sem centro e inundado de ranhuras em sua alma, é desorientado, sem referências, só pensa no uno e não em conjunto. Ao contrário do sagrado que é a fundação do mundo, Satã é o profano, a destruição, Eliade (1992). Satanás é o líder da oposição, e o que quer que alguém na tradição cristã tenha considerado “bom”, ele foi contra. Assim como sua predileção pelo disfarce, isso o tornou notavelmente flexível e enganador, o oposto de Deus. Ele não é apenas o inimigo da bondade, mas também o punidor dos pecadores e Deus veio para propagar o bem e praticar o perdão dos pecados através de Cristo.

Figura 77: Satã do Juízo Final. Detalhe do tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sujeitos nas obras de Bosch de “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) e “*O Juízo Final*” (1500 – 1510), alinhados ao pensamento de Eliade (1992), são considerados inundados por ranhuras em suas almas e são ausentes de centro. Para Graf (2009), Satã não pode fazer suas as almas dos homens, a menos que primeiro ele os contamine e corrompa pelo aspecto profano como, no caso das obras de Bosch, o pecado. Satã não pode fazer violência ao livre arbítrio, mas ele pode confundi-lo com seus inúmeros truques. Os humanos não apenas encontraram o profano em cada turno de suas jornadas, mas viveram no meio das influências do ser mais profano em Bosch que é Satã, e se entregaram para o mundanismo, para uma vida cheia de ranhuras, sem sentidos, sem centro, totalmente voltados para o pecado da carne e corrupção de suas almas.

Os sujeitos destas obras de Bosch, exalam seus pecados, tristezas e as aflições que vem de uma ausência de realidade, de sentidos e de orientações. A realidade metafísica redime o homem do caos, e dá ao homem a realização e a felicidade que lhe corresponde. Lhes faltam a sacralização da vida, a hierofania, salvando estas almas do caos dotando a vida de sentidos. A jornada dos sujeitos profanos vistos nas obras de Bosch na terra, são ausentes de uma visão simbólica da vida, o que faz com que a aproximação com Deus se torne inacessível. O ser profano não consegue perceber nada além de um dia após o outro. Sua vida é um único ciclo que sempre os levará para o mesmo lugar: O Inferno. Onde, perdem sua salvação instantânea na segunda volta de Cristo no apocalipse.

A humanidade ao criar um falso paraíso faz com que padeçam no inferno. E é um sinal que lhes falta consciência das responsabilidades pessoais por suas vidas que transcende o mais poderoso ser que controla as forças externas: Deus. Esta criação de um falso paraíso e a renúncia de Deus, criam um vácuo existencial em que há um vazio de qualquer significado. E cada indivíduo vê sua identidade como sendo ancorada na definição de outra pessoa. Como resultado disto, o indivíduo carrega o fardo de culpa existencial, que permeia sua existência e governa seu estado de espírito. Ele se rende à sua liberdade de escolha para se livrar da insuportável ansiedade e culpa, em vez de fazer a afirmativa decisão consciente de retornar a si

mesmo fazendo escolhas difíceis sobre sua vida. A falta de autoconsciência, liberdade de escolha e identidade dão caminho para uma vida vazia de significados, os aprisionam para sempre em um vácuo existencial. *Vácuo* este representado pelas escolhas profanas, em “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, e pela condenação e espera no inferno em “*O Juízo Final*”.

O “Inferno” ou o “Vácuo Existencial” da jornada dos sujeitos, é o terceiro painel do tríptico de Bosch. Sendo a expressão da fase mais potente da jornada para a autodescoberta espiritual e seu verdadeiro significado. Onde, tudo neste painel ilustra o sofrimento do homem durante escolhas passadas e prazeres luxuriosos. No inferno as frutas apodreceram, os ovos ficaram vazios e com suas cascas quebradiças, e a água quente da fonte se transformou em gelo onde os demônios patinam (fig.78). Neste abismo, o falso paraíso foi substituído por uma realidade fria, e o homem tem pouca esperança de escapar de suas memórias dolorosas e da condenação de sua alma, é o estágio final da condenação de Deus depois do Juízo Final. “E acontecerá que naquele dia não haverá luz, senão frio e gelo.” (Zacarias 14:6).

Figura 78: Demônio patinando no lago congelado no Inferno de Bosch. Detalhe do último painel “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515).



O “*O Jardim das Delícias Terrenas*” retrata a contínua batalha interna contra o abismo, na medida em que busca enfrentar espiritual e emocionalmente o vácuo existencial que aprisionou os homens e os sujeitaram às suas próprias ansiedades. Por mais terrível que pareça o inferno, onde os homens resistem a uma eternidade de dor nas mãos de demônios, os personagens mantêm sua forma humana. Esta forma pura do humano mantida simboliza o efeito duradouro da pregação de Cristo. Os humanos e sua pureza de forma também significa que, apesar de seu passado de erros, eles ainda podem encontrar a salvação e o verdadeiro significado através de uma jornada de autodescoberta. Por outro lado, se os homens se rendem impotentemente às dores e ansiedades com o qual eles são confrontados no inferno, eles serão para sempre condenados à se perderem no abismo. No “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, ao contrário do “*Juízo Final*”, estão as ilusões de nossas escolhas pecaminosas fundidas à luxúria e ao prazer. Sendo a representação dualista do paraíso no Triunfo do Pecado.

“*O Jardim das Delícias Terrenas*”, visto como um todo, se trata de um tema circular, uma obra cíclica. Em que os sujeitos vivenciam seu abismo, aos horrores de seu passado. E são arrebatados novamente por suas luxúrias e prazeres, pois, não foram capazes de resistir às tentações e irão mais uma vez entrar no falso paraíso e depois no abismo novamente. Neste mundo produzido por Bosch, o prazer erótico vai desaparecer nas agonias grotescas que os aguardam. Juntamente com o mal, a mudança é o segundo elemento onipresente do tríptico. Retratado nos corpos maleáveis que mudam a forma dos humanos e criaturas, a mudança representa a incerteza contínua e fragilidade da condição humana. Os indivíduos devem aprender a se tornar autoconscientes, responsáveis por suas ações.

“*O Juízo Final*” não se trata de uma jornada circular como em “*O Jardim das Delícias Terrenas*,” que ao contrário do Juízo Final, estão as ilusões de nossas escolhas pecaminosas fundidas à luxúria e ao prazer. “*O Juízo Final*” se trata apenas do fim, sem ciclos. É a condenação máxima pelas escolhas sem chance de redenção. O pior padecimento que os condenados poderiam sofrer no inferno seria a certeza de que estavam eternamente privados do olhar de Deus e sozinhos. Os sofrimentos e tormentos do inferno seriam físicos e mentais, mas nunca mortais.

Ao analisar os trípticos escolhidos para este estudo, percebe-se que sua intenção foi de atingir o mais profundo limbo na consciência humana. O aspecto mais

importante destes trípticos são a presença do mal em cada um dos painéis personificados por vários signos, principalmente a representação do pecado trago pela tentação de Satã para os sujeitos que sucumbiram. As obras de Bosch são palestras morais para nos lembrar constantemente da importância de não ceder à fraqueza humana e tentação e nos livrarmos do mal.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

BOSCH, Hieronymus. **O Jardim das Delícias Terrenas (1490-1515)**. Madri: Museu do Prado. Óleo sobre madeira, 205,5 cm x 384,9 cm. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>. Acesso: 01 fev. 2021.

BOSCH, Hieronymus. **O Juízo Final (1500-1510)**. Academia de Belas-Artes de Viena. Óleo sobre madeira, 247,0 x 163,7 cm. Disponível em: <http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Das%20Weltgerichts%20triptychon%20von%20Hieronymus%20Bosch>. Acesso: 01 fev. 2021.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apocalipse. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. 1995, revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

ARGAN. C. G. **Clássico e Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.

BARROS, José D'Assunção. **O Campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BEAGLE, P. S. **The garden of earthly delights**. New York: The Viking Press. 1982.

BELTING, Hans. **Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights**. New York: Prestel. 2002

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BOSING, W. **Bosch, A Obra de Pintura**. Taschen, 2010.

CARENHO, Elza. **O Juízo Final no espaço sagrado da Capela Scrovegni à Capela Sistina**. Bauru: Editora Edusc, 1998.

CONEGERO. **O Que Significa a Visão da Escada de Jacó?**. 2021. Disponível em: <https://estiloadoracao.com/escada-de-jaco/>. Acesso em: 03 out. 2021.

DEVOÇÃO, **O que significa os gestos das mãos dos ícones**. 2019. Disponível em: <https://www.devocaoefeblog.com.br/2019/09/o-que-significam-os-gestos-das-maos-nos.html>. Acesso em: 17 fev. 2022.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. **O Pecado e o Medo: a Culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. Tradução de Álvaro Lorencir. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

Deuteronômio. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. 1995, revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, p. 69, 2013.

DUARTE, Prado Grasiela. **A representação da figura do diabo no tríptico Juízo Final (1482) de Hieronymus Bosch**. Dissertação (Mestrado em História). UNIFESP, 2019.

DUARTE, Prado Grasiela. **A Representação musical no inferno Hieronymus Bosch: Escritas e Torturas Musicais**. In: XII EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP. 2017.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Eclesiástico. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. 1995, revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRÄNGER, W. **The millennium of Hieronymus Bosch**. Chicago: The University of Chicago Press. 1951.

FOUCAULT, M. **História da Loucura: Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Gálatas. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

GRAF, Arturo. **Art of the Devil**. New York: Parkstone International, 2009.

Genêsis. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16. ed. São Paulo: Editora LTC & GEN, 2015.

GOOSEN, Louis. **De Abadías a Zacarías: temas del antiguo testamento en la religión, las artes pláticas, la literatura, la música y el teatro**. Madri: Ediciones Akal, 2006.

HARRIS, Lynda. **The Secret Heresy of Hieronymus Bosch**. Edinburgh: Floris Books, 2002.

HITNER, Sandra Daige Antunes Corrêa. **Jheronimus Bosch e As Tentações de Santo Antônio – MASP**. 1998. 213 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em História das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Braga: Ulisseia, 1999.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Isaías. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

JANSON, H.W. **Iniciação à História da Arte**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

João. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

Joel. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

JW. Testemunhas de Jeová. **Sete pecados capitais**. 2021. Disponível em: <https://www.jw.org/pt/ensinos-biblicos/perguntas/sete-pecados-capitais/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução e notas de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2012.

KAPPLER; Claude. **Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média**, (Coleção O homem e a história). 1. ed. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KOSYAKOVA, Valeria. **Medieval code-Hieronymus Bosch**. 2020.

**O Kybalion**. Rio de Janeiro: Arcanum Editora. 2017.

OTTO, Rudolf. **The Idea of the Holy**. 2. ed. (John, Trans). London: Oxford University Press. 1958.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Levítico. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.



LIEBEL, Silvia. **Demonização da mulher**: a construção do discurso misógino no Malleus Maleficarum. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

LINFERT, C. **Hieronymus Bosch**. New York: Harry N. Abrams Publishers. 1989.

Lucas. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

MACEDO, Rivair, José. **A Mulher na Idade Média**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Contexto, 1990.

MARTINDALE, A. **O mundo da Arte, O Renascimento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica. 1966.

Mateus. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

MENDONÇA, Débora. **Botticelli: pintura e teoria**. Dissertação para o Programa de PósGraduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP para Defesa de Mestrado na área de concentração em História da Filosofia e História e Filosofia da Arte. Marília, 2011.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PECCATORI, S; ZUFFI, S. **Artbook Bosch** (John Gilbert, Trans). New York: Dorling Kindersley Limited.1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Pedro. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

PROENÇA, G. **História da Arte**. 17. ed. São Paulo: Editora Ática. 2009. p.86.

Provérbios. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

PURKISS, Diane. THE WITCH IN HISTORY: Early Modern and Twentieth Century Representations. New York: Routledge, 1996.

REMBERT, Virginia. **Bosch**. Parkstone International. 2011.

Romanos. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

Samuel. In: A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

SERRÃO, Vitor. **Aby Warburg (1866-1929) e a Iconologia**. Teoria da História da Arte. Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 2017.

Tessalonicenses 1. A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

Timóteo. A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

VARGES, Tiago. **O Pecado no cotidiano medieval: As obras moralizantes e sociais de Hieronymus Bosch. (1485-1516)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

Zacarias. A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. revista e corrigida. São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.

ZIERER, S. **Oralidade, Ensino e Imagens na Visão de Túndalo**. Domínios da Imagem, Londrina, ano III, n. 6, p. 7-22, maio 2010.

## ANEXOS

### ANEXO A: CATEDRAL DE SÃO JOÃO EM 'S-HERTOGENBOSCH

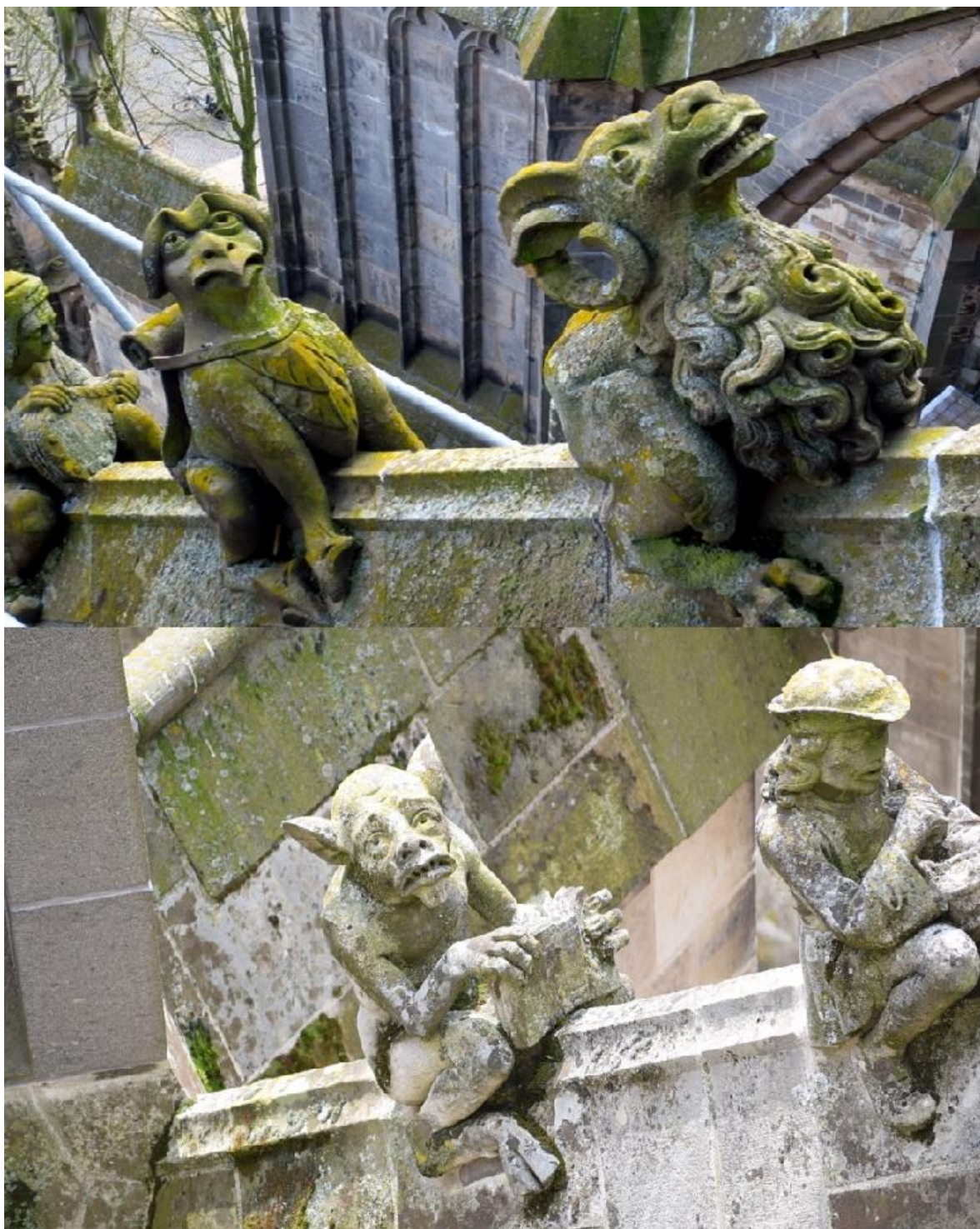
Figura 79: A Catedral de São João em 's-Hertogenbosch.



Fonte: Wikimedia.

## ANEXO B: DETALHE DOS MONSTROS NO TELHADO DA CATEDRAL DE SÃO JOÃO.

Figuras 80 e 81: Detalhe de alguns monstros do telhado da Catedral de São João.



Fonte: Catedral de São João, 's-Hertogenbosch.

**ANEXO C: REPRESENTAÇÕES DE ADÃO E EVA**

Figura 82: *Wild Woman Holding a Shield with a Lion's Head*, Martin Schongauer (1435–1491).



Fonte: Met Museum, New York.

Figura 83: *Wild Man Holding a Shield with a Hare and a Shield with a Moor's Head*, Martin Schongauer (1435–1491).



Fonte: Met Museum, New York.

## ANEXO D: FICHA CATALOGRÁFICA “O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS”

Ficha catalográfica da obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) de Hieronymus Bosch (1450-1516). As informações apresentadas têm por referências as informações contidas no site do Museu do Prado<sup>18</sup>.

Quadro 03: Ficha Catalográfica da obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515).

<b>Título da Obra</b>	O Jardim das Delícias Terrenas
<b>Autor</b>	Hieronymus Bosch (1450-1516)
<b>Cronologia</b>	1490-1515
<b>Número de catálogo Museu do Prado</b>	P002823
<b>Técnica</b>	Óleo sobre painel de madeira de carvalho
<b>Suporte</b>	Tábua
<b>Medidas</b>	Altura com moldura: 205,5 cm.; Largura com moldura: 384,9 cm.
<b>Escola</b>	Esteticamente: Gótico Tardio Cronologicamente: Renascimento
<b>Procedência</b>	De acordo com o Museu do Prado, esta obra pertenceu à:  -Engelbrecht II de Nassau, 1490/1504 -Hendrik III de Nassau, 1504/1538 -René de Châlon, 1538/1544 -William I of Orange, 1544/1567 -Foi confiscado em Bruxelas por Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, em 28 de maio de 1568. -Fernando de Toledo, filho ilegítimo do duque de Alba, 1568/1591 -Em 1591, foi comprado em leilão pelo Rei Felipe II da Espanha. Foi enviado ao mosteiro de San Lorenzo del Escorial em 8 de julho de 1593. -Foi transferido para o Museu do Prado em 1933 do Mosteiro do Escorial, pelo Decreto de 03-02-1943. -Seu depósito foi estabelecido no Museu do Prado através do Depósito do Patrimônio Nacional pertencente ao Conselho Real do Mosteiro de San Lorenzo de El Escorial.

Fonte: Museu do Prado

<sup>18</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>.

## ANEXO E: FICHA CATALOGRÁFICA “O JUÍZO FINAL”

Ficha catalográfica da obra “O Juízo Final” (1500-1510) de Hieronymus Bosch (1450-1516). As informações apresentadas têm por referências as informações contidas no site da Academia de Belas-Artes de Viena.<sup>19</sup>

Quadro 04: Ficha Catalográfica da obra “O Juízo Final” (1500-1510).

<b>Título da Obra</b>	O Juízo Final
<b>Autor</b>	Hieronymus Bosch (1450-1516)
<b>Cronologia</b>	1500-1510
<b>Número de catálogo da Academia de Belas-Artes de Viena</b>	GG-579-581
<b>Técnica</b>	Óleo sobre painel de madeira de carvalho
<b>Suporte</b>	Tábua
<b>Medidas</b>	Altura: 163,7 cm; Largura: 247,0 cm
<b>Escola</b>	Esteticamente: Gótico Tardio Cronologicamente: Renascimento
<b>Procedência</b>	De acordo com o Museu da Academia de Belas-Artes de Viena esta obra pertenceu à:  -Em 1659: Leopold Wilhelm, Arquiduque da Áustria (1614-1662). -No final do século 18: Graf Lamberg-Spritzenstein. -1822: concedido à Academia de Belas Artes de Viena pelo colecionador de arte Graf Lamberg-Spritzenstein.

Fonte: Academia de Belas-Artes de Viena.

<sup>19</sup><http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Das%20Weltgerichts%20triptychon%20von%20Hieronymus%20Bosch>.