

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LAURA BEATRIZ ALVES DE OLIVEIRA

**AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS OBRAS “O JARDIM DAS  
DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL” DE HIERONYMUS  
BOSCH**

GOIÂNIA

2021

LAURA BEATRIZ ALVES DE OLIVEIRA

**AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS OBRAS “O JARDIM DAS  
DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL” DE HIERONYMUS  
BOSCH**

Monografia apresentada à Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Sob a orientação da Profa. Dra. Renata Cristina de Sousa Nascimento.

GOIÂNIA

2021

Alves de Oliveira, Laura Beatriz

As Representações de Gênero nas obras "O Jardim das Delícias Terrenas" e "O Juízo Final" de Hieronymus Bosch / Laura Beatriz Alves de Oliveira. – Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades. PUC GO, 2021.

87f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura plena em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades. PUC GO, 2021.

Orientador(a): Dra. Renata Cristina de Souza Nascimento  
Avaliador(a): Me. Antônio Luiz de Souza

1. Gênero. 2. Hieronymus Bosch. 3. O Jardim das Delícias Terrenas. 4. O Juízo Final. I. Título.

### ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Cópia do(a) Discente | Registro \_\_\_\_/2021

Ao segundo dia do mês de Dezembro de 2021, entre 10h30 e 12h00, na Sala Multiuso 2 da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, ocorreu a solenidade de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do(a) discente **Laura Beatriz Alves de Oliveira**, que apresentou a Monografia intitulada:

#### AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS OBRAS "O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS" E "O JUÍZO FINAL" DE HIERONYMUS BOSCH

A Banca foi presidida pelo(a) Profa. Dra. **Renata Cristina de S. Nascimento** e contou com a avaliação do(a) Prof. Me. **Antônio Luiz de Souza**.

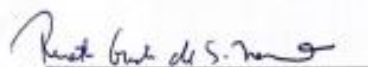
O(a) discente teve quinze minutos para realizar a apresentação de seu trabalho e, na sequência, os avaliadores tiveram o mesmo tempo para expor as análises do trabalho escrito e ponderar sobre o estudo apresentado pelo(a) candidato(a).

Após as exposições dos(as) avaliadores(as) e comentário do(a) orientador(a), a Banca Avaliadora passou a julgamento em sessão secreta, atribuindo à Monografia os seguintes conceitos:

- Avaliador(a) 10,0;
- Avaliador(a) 10,0;

Tendo alcançado a média A (10,0), o(a) candidato(a) foi considerado(a) **APROVADO** e receberá os títulos de Licenciado(a) em História e Historiador(a), conforme a Lei 14.038, de 17 de Agosto de 2020, após a integralização do Curso.

Goiânia, 02 de Dezembro de 2021.

  
Orientador(a)

  
Avaliador(a)

*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 à eles, à quem eu devo tudo e sou eternamente grata pelas chances que me deram na vida, principalmente a de estudar.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço à Deus. Sei que és o vento que abre caminho, a nuvem que aponta o destino. O pão que sacia a fome e a rocha que mata minha sede. A porta aberta é você, mas a fechada também. Tua graça não se pode comparar, és aquele que não deixa um só para trás. É tudo sobre você.

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 graduação. Sempre os levarei em meu coração, em qualquer lugar que eu vá.

Agradeço ao Professor e Coordenador Ivan Vieira, por cuidar e administrar da graduação em História com tanto esmero e carinho. Sem sua presença e empenho, este curso não seria o que é hoje. Sempre serei grata por cuidar de nós alunos com tanta humanidade, compreensão, carinho e amor. O senhor é digno de todos os elogios que nem caberiam aqui.

Agradeço meu avaliador, Professor Antônio Luiz de Souza, por ter aceito meu convite e de minha orientadora para a defesa da Monografia. Grata pelas correções e elogios que engrandeceram esta pesquisa. É uma honra, um professor tão respeitado, aclamado e querido dentro da instituição da PUC GO ter participado deste momento tão singular.

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

*“As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da História”. (DUBY; PERROT, 1989, p. 07).*

## RESUMO

Hieronymus Bosch, (1450 – 1516) foi um pintor do Gótico Tardio que viveu em Flandres na Baixa Idade Média. Na obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) se encontram as ilusões pecaminosas fundidas à luxúria e ao prazer, sendo a representação dualista do paraíso no Triunfo do Pecado. “*O Juízo Final*” (1500 – 1510), representa a condenação máxima pelas escolhas dos sujeitos sem chance de redenção. Ambos os trípticos retratam o declínio do mundo por meio do pecado, sendo um discurso visual sobre a moralidade. O imaginário tornou-se um conceito central para compreensão da realidade através dos signos que são formas de representação do mundo. Sendo estes, elementos elucidativos em Hieronymus Bosch para se compreender as representações de gênero nos dois trípticos. Os aspectos mais importantes dos trípticos de Bosch são a presença do mal em todos os painéis personificados por vários signos, principalmente a representação do pecado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero, Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas, O Juízo Final.



## **ABSTRACT**

Hieronymus Bosch, (1450 – 1516) was a late Gothic painter who lived in Flanders in the Late Middle Ages. In the work “The Garden of Earthly Delights” (1490 – 1515) sinful illusions are found fused to lust and pleasure, being the dualistic representation of paradise in the Triumph of Sin. “The Last Judgment” (1500 – 1510), represents the maximum condemnation for the choices of subjects with no chance of redemption. Both triptychs portray the world's decline through sin, being a visual discourse on morality. The imaginary became a central concept for understanding reality through signs that are forms of representation of the world. These are elucidative elements in Hieronymus Bosch to understand the representations of gender in the two triptychs. The most important aspects of Bosch's triptychs are the presence of evil in all the panels personified by various signs, mainly the representation of sin.

**KEYWORDS:** Gender, Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights, The Last Judgment.

## LISTA DE IMAGENS

|  |    |
|--|----|
| 01: Mapa da localização de 's-Hertogenbosch na Holanda.....  | 21 |
| 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..... | 24 |
| 04: “ <i>A Extração da Pedra da Loucura</i> ” (1480-1488).....   | 27 |
| 05 e 06: “ <i>Adoração dos Magos</i> ” ( <i>Epifania</i> ) e “ <i>Ecce Homo</i> ”, obras produzidas em meados de 1470-1485.....  | 28 |
| 07 e 08: “ <i>Cruz às Costas</i> ” (1470-1485). E Cópia de “ <i>O Prestigiador</i> ” (1515-1525).....  | 30 |
| 09: “ <i>Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem</i> ” (1485-1500).....  | 31 |
| 10: Tríptico aberto “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....  | 32 |
| 11: Tríptico aberto “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....   | 35 |
| 12: Tríptico aberto “ <i>O Carro de Feno</i> ” (1500-1515).....  | 36 |
| 13: “ <i>A Morte do Avarento</i> ” (1490-1510).....  | 37 |
| 14: “ <i>O Viajante</i> ” (1500-1515).....   | 41 |
| 15: “ <i>A Anunciação</i> ” (1425-28).....   | 46 |
| 16 e 17: 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).....  | 58 |
| 18 e 19: Eva e a tentação, e a expulsão do paraíso. Detalhes do primeiro painel do tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....  | 59 |
| 20: Jardim das Delícias. Peça central do tríptico “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....   | 62 |
| 21: Lago no centro do paraíso. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....  | 63 |
| 22: Os animais do paraíso. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....  | 64 |

|  |    |
|--|----|
| 23 e 24: Os morangos dos prazeres carnais. Detalhe do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....                  | 66 |
| 25: Homens e mulheres selvagens. Detalhes do painel central “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....                           | 67 |
| Fig 26: Mulher sendo torturada. Detalhes do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....                             | 68 |
| 27: Contrato e corrupção. Detalhes do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....                                   | 68 |
| 28 e 29: Pássaro satã e mulher com sapo no peito. Detalhe da terceira peça do painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....  | 69 |
| 30 e 31: Segundo e Terceiro volante do tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510), representando o inferno.....                               | 70 |
| 32 e 33: Os martírios físicos do inferno. Detalhes do painel central do tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....                       | 72 |
| 34 e 35: A Avareza e a Gula representadas no tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510)....   | 73 |
| 36 e 37: A Ira e a Luxúria representadas no tríptico “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....   | 73 |
| 38: Demônio patinando no lago congelado no Inferno de Bosch. Detalhe do último painel “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515)..... | 76 |

## LISTA DE QUADROS

|  |    |
|--|----|
| 1: As últimas quatro etapas pelas quais a alma humana passa após a morte. Detalhes da obra “ <i>Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem</i> ” (1485-1500)..... | 33 |
| 2: As cenas dos sete pecados. Detalhes da obra “ <i>Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem</i> ” (1485-1500).....   | 34 |
| 3: Ficha Catalográfica da obra “ <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> ” (1490-1515).....  | 86 |
| 4: Ficha Catalográfica da obra “ <i>O Juízo Final</i> ” (1500-1510).....   | 87 |

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| <b>1- INTRODUÇÃO</b> .....   | 14 |
| <b>2- CAPÍTULO 1: HIERONYMUS BOSCH: BIOGRAFIA E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS</b> .....  | 21 |
| 2.1. Vida e Ambiente.....  | 21 |
| 2.2. Os estudos sobre as obras de Bosch.....   | 25 |
| 2.3. As idealizações artísticas: Gótico Tardio ou Renascentista? .....   | 45 |
| <b>3- CAPITULO 2: AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS OBRAS “O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL” DE HIERONYMUS BOSCH</b> ..... | 50 |
| 3.1. Os estudos de Gênero.....   | 50 |
| 3.2. As representações de Gênero em Bosch através dos signos.....  | 56 |
| <b>4- CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 78 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....  | 81 |
| <b>ANEXOS</b> .....  | 86 |

## 1- INTRODUÇÃO

A arte, no campo da pintura, em sua diversidade de formas e estilos, tem fascinado o ser humano com suas representações estéticas no trato de diversos assuntos. Para Martins (2019), a representação visual, descritiva das imagens de uma determinada civilização e cultura, juntamente com a religião, estabelecia aspectos e conceitos para a iconografia. Nela era representada a prática social, nos assuntos da vida cotidiana.

Tendo em vista que imagens são construções discursivas, abordo o tema refletindo a imagética dessa influência cultural e religiosa na representação de gênero através das obras de Bosch. Esta pesquisa busca auxiliar na interpretação do cotidiano das mulheres na historiografia e como elas foram retratadas, gerando os processos históricos que se constituíram nas análises de gênero em duas obras de Bosch, “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490 – 1515) e “*O Juízo Final*” (1500 – 1510). Sendo a Moral sobre o gênero e a Torção dos homens, elementos investigativos fundamentais através da iconografia do período para a compreensão das intenções de Bosch ao expor as consequências das atitudes mundanas.

Durante a Idade Média, as mulheres foram tachadas e criadas nos moldes religiosos. E por tais condições, fez com que gerassem estereótipos e valores, as deixando “invisíveis” ao mundo. Ficando evidente o reforço dos discursos eclesiásticos que caracterizam a inferioridade de gênero através de um imaginário, em que foram denominadas como responsáveis por atos de feitiços e magias, passando a ser representadas como detentoras do pecado, as responsáveis pela ruína dos homens.

Para Joan Scott (1995) e Joana Maria Pedro (2005), analisar a compreensão de gênero é revisar a história das mulheres e homens baseando-se na definição do gênero ligado à cultura e não somente a designação do corpo entre masculino e feminino. Buscando reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do “sexo” como questão biológica, mas sim eram definidos pelo “gênero”, portanto, ligadas à cultura.

A categoria gênero na história e nas ciências sociais deve ser compreendida como a história da construção social das categorias do masculino e feminino, por

através de discursos e práticas. O Gênero é constituído por relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, que se constituem no interior das relações de poder, ressaltando a construção social e cultural das diferenças sexuais.

Considerando o conceito de representação e poder nos estudos das obras de Bosch, pode-se articular com a categoria de gênero, sendo apresentadas como submissas e controladas pelo poder masculino. Estabelecendo e enaltecendo uma subjetividade nas práticas sociais, nas políticas culturais e nas diferenças entre os sexos.

Uma maneira de indicar “construções sociais” - a criação inteiramente social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre o corpo sexuado (SCOTT, 1995, p. 75).

A sexualidade feminina no medievo era 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. As mulheres não tinham o direito ao prazer sexual, uma vez que a sociedade masculina era incumbida de não permiti-las. De acordo com a afirmação de Dalarun “O prazer é antes de mais, o prazer do homem” (DALARUN, 1993, p. 85). Le Goff acredita que a mulher sempre foi vista como inferior ao homem, devido a sua sexualidade e responsável por conduzir a humanidade ao pecado, e o cristianismo pouco fez para mudar essa situação; ele sempre confiou e propagou que a mulher deveria estar limitada ao domínio masculino, fato que podemos observar em dois trípticos de Bosch escolhidos para este estudo: “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) e “*O Juízo Final*” (1500-1515).

Hieronymus Bosch (1450-1516) foi um pintor que viveu em Flandres no final da Idade Média. É associado ao Renascimento cronologicamente, mas quando se analisa suas obras esteticamente aproxima-se ao Gótico Tardio de Flandres. Ao longo de sua carreira, usou sua arte para retratar os pecados e as loucuras da humanidade para mostrar as consequências de suas ações e escolhas. Em sua obra 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 representar a tentação e o eventual enredamento dos homens em males fez com que muitos críticos considerassem o artista um participante de seitas heréticas, como os Adamitas ou o Catarismo, e praticante das artes ocultas. Mas estando associado às seitas ou não, foi um artista talentoso que possuía uma visão profunda do caráter humano.

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 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 alcançar 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 relacionada ao gênero. Um belo jardim 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, 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 análise, observa-se em painéis os Primeiros e os Últimos Novíssimos, começando pelo pecado original relacionado à Eva. No painel central podemos 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 flamejante.

Através da arte foi possível que Bosch explorasse de forma profunda todas as suas manifestações e crenças. Ele deu voz a todos as suas representações e símbolos. Com o imaginário é referido ao historiador a possibilidade de decifrar a realidade do espaço-tempo escolhido como objeto de estudo por meio das suas representações.

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 sujeitos de outras realidades e tempos como as obras de Hieronymus Bosch. O pintor foi muito apreciado em vida e provavelmente muito compreendido. Mas fora e continua sendo associado às seitas heréticas, fator que no modo de ver de alguns críticos modernos explicariam 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). A intenção principal de Bosch não era dirigir-se ao inconsciente de seu observador. Mas, pelo contrário, transmitir-lhes certas verdades espirituais. Por esta razão, é necessário a compreensão do Imaginário, no qual foi constituído envolvendo representações cruciais de símbolos associados ao gênero com alta significância através das imagens.

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. Como ressalta Le Goff, “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 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 o significado não está ligado à 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). A partir da convicção de Le Goff 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 dos outros pecados que levaram o gênero a ser uma das ruínas do homem.

O imaginário tornou-se um conceito central para a compreensão da realidade através dos signos nos dois Trípticos escolhidos para esta pesquisa. Sendo então, formas de representação do mundo que o constitui e representa as inúmeras possibilidades de significados que são elementos elucidativos em Hieronymus Bosch para se compreender as representações de gênero em “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”. O mal, o pecado e a luxúria são ameaças imaginárias enraizadas nos trípticos como punição aos sujeitos, e principalmente as mulheres, por seus atos, para tanto este trabalho levantou a seguinte problemática: como as representações de gênero indicam o imaginário social, criado e representado no fim do medievo e começo da modernidade, nas obras “*O Jardim das delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*”?

Para compreender os conceitos acerca das teorias que levaram o gênero à ser o grande encarregado do pecado nestas obras de Bosch, a metodologia baseia em uma Revisão Bibliográfica. 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: final do medievo. Como elenca Goosen (2006), essas imagens transcendiam a lógica da representação e eram detentoras de vários discursos que, possivelmente, escapavam à intenção do seu criador. Portanto, para uma reflexão acerca dos signos em Bosch associados ao gênero como detentor da luxúria e do pecado, 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 o filósofo Friedrich 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. Não se tem o conhecimento se Warburg conhecia este pensamento de Nietzsche, mas seu estudo parece refletir exatamente suas palavras.

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. No qual, 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. Compreendendo o modo como as imagens são dotadas de enormes permeabilidades às sedimentações históricas e antropológicas. Estas estão inseridas num processo de transmissão de culturas torna-se plenas de implicações na própria arte viva. 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.

Uma vez definido o objeto para o estudo de gênero nas obras de Bosch, este trabalho foi dividido em dois 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 atribuída ao pintor. No qual, 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, e das cidades livres. Bosch pintava sua realidade, porém a sua maneira simbólica.

O “Capítulo 2: As Representações de Gênero em “*O Jardim das Delícias Terrenas*” e “*O Juízo Final*” de Hieronymus Bosch, elucidada sobre os estudos de gênero e traz as análises das duas obras escolhidas. Os estudos de gênero em Bosch analisa a questão de poder que embasa na questão da desigualdade. Fator este, que pode ser observado nas representações de Gênero nos trípticos escolhidos.

## 2- CAPÍTULO 1

### HIERONYMUS BOSCH: BIOGRAFIA E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

#### 2.1. Vida e Ambiente

Hieronymus Bosch, ou Jhérónimus 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.



Fonte: Peter Hermes Furian, 123RF.

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.

Nos fins da Idade Média '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, contava 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, é onde podemos observar com êxito tais forças; observa-se através da Igreja o símbolo da fé intacta e o “testemunho e o orgulho burguês e da prosperidade comercial”.

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. 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 de contas da *Confraria de Nossa Senhora*, 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 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 constas 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).

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 Municipal d'Arras.



É possível notar as similaridades físicas, apesar da segunda figura aparentemente o representar um pouco mais velho. Mas nota-se a semelhança do comprimento de seus cabelos, formato amendoado e ligeiramente caído dos olhos, nariz proeminente e comprido, e boca pequena com lábios finos. 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 Meerverne, 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 registos ao longo de vários anos (1423-1434) nos arquivos da Catedral de São João de 's-Hertogenbosch.

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.

## 2.2. 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 assinado 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 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>1</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 Rembert (2011), 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 transparecer muitas ligações com a arte de Brabante. Mas suas primeiras obras estão mais próximas da arte holandesa, particularmente das *iluminuras*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</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.

<sup>2</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.

Para Tolany (1966), 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), 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”.

Figura 04: “A Extração da Pedra da Loucura” (1480-1488).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

A obra “A Extração da Pedra da Loucura” (1480-1488), na cronologia estabelecida por Charles 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*”.

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, fingia 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, todavia, 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.

Figuras 05 e 06: “*Adoração dos Magos*” (*Epifania*) e “*Ecce Homo*”, obras produzidas em meados de 1470-1485.



Fonte: Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, USA. E Museu Städel, Frankfurt, Alemanha.

Outros trabalhos associados à Bosch contém uma larga influência do estilo holandês. “A Adoração dos Magos” (Epifania), por exemplo, é representada por uma composição similar as iluminuras<sup>2</sup> de Flandres. Na obra “*Ecce Homo*” 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 é 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).

O mesmo estilo similar da composição das iluminuras é visto na obra “*Cruz às Costas*” (fig.07, p.30), 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. No estudo realizado por Tolnay (1966), 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.

Figuras 07 e 08: “Cruz às Costas” (1470-1485). E Cópia de “O Prestigiador” (1515-1525).



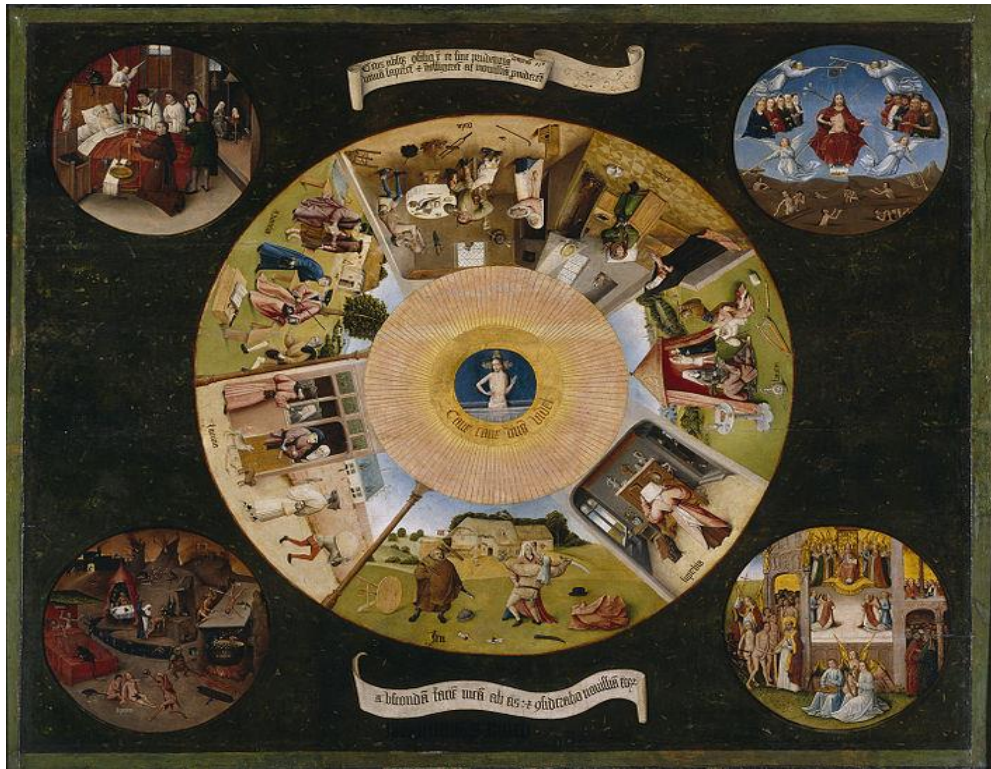
Fonte: Museu de História da Arte, Viena, Austria. E Museu Municipal, Saint-Germain-en-Laye.

A questão da tímida expressão facial também foi caracterizada na obra “O Prestigiador”, 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 nas Costas”, 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.09, p.30), é associada ao no período de juventude por Tolnay (1966), 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.33). No meio está um grande círculo com cenas dos sete pecados, (Quadro 2, p.34). 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 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.”

Figura 09: “Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem” (1485-1500).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Esta obra “Os Sete Pecados Capitais e os Quatro Novíssimos do Homem”, de acordo com Vargas (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”, “O Carro de Feno” e “O Jardim das Delícias Terrenas”. 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 (1966) segundo 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 seus

erros. Pintando então, obras como: “O Juízo Final” (1500-1510) “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515), “O Carro de Feno” (1500-1515) e “A Morte do Avarento” (1490-1510).

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 bíblico. 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 pelo demônio.

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).

Figura 10: Tríptico aberto “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.



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 Novísimos 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>  |

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.

De maneira drástica e quase cruel para quem observa, Bosch pintou o tríptico “*O Juízo Final*” (1500-1510) (fig.10, p.32). Aqui veem-se em três painéis os Primeiros e os Últimos Novíssimos, começando pelo pecado original. No painel central podemos 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.

Figura 11: Tríptico aberto “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Com a temática similar, temos a obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515). 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 medieval do 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.

Figura 12: Tríptico aberto “*O Carro de Feno*” (1500-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

“*O Carro de Feno*”, 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.

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 prazer físico (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*” e no “*O Carro de Feno*”, abrangem todos os homens que para Bosch seria um acontecimento que vai terminar a história humana. Foi possivelmente influenciada pela “*Visão de Túndalo*”,<sup>que</sup> relatavam 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 pessoal 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” (Ecles 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.

O pensamento religioso do final 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).

Nos últimos anos da Idade Média esta grande inquietude do fim gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. A loucura torna-se então a presença vencida da morte. Uma vitória que transcende a sanidade abrandando o destino inevitável do homem.

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 tratam 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.13, p.39). “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).

Figura 13: “A Morte do Avarento” (1490-1510).



Fonte: National Gallery of Art, Washington DC.

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 do final 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 durante os últimos séculos da Idade Média. 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).

Entorno de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. Segundo 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 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 e 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 final do medievo. Algumas de suas características não estão presentes o *Ars moriendi*, como as representações



antropomórficas e zoomórficas. Para Vargas (2015), estas tem intenções de dar forma a um mundo intenso e complexo, tangível apenas pelo imaginário.

Figura 14: “O Viajante” (1500-1515).



Fonte: Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdão.

Para Tolnay (1966) o último período das obras de Bosch foi intitulado *O Último Ato*, que corresponde à obra “O Viajante” (1500-1515). 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 pediu 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 mateve-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. Outros estudos relevantes sobre a obra de Bosch foram feitos por outros historiadores segundo Rembert (2011), que viu 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 medieval 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 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), fora pintado para um grupo de adamitas da cidade de ‘s-Hertogenbosch. Sendo a cena do volante central, Jardim das Delícias, seria 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.

Na segunda metade do século XVI, o rei Felipe II da Espanha um rei católico conservador, adquiriu algumas obras de Bosch, entre elas o famoso tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*”. Deve-se lembrar que a Europa naquele momento 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 em 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. Filipe 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. Que veio impulsionar 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. Este se sentiu na obrigação de justificar o interesse obsessivo do rei na obra de Bosch. 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 (Escorial); eu gostaria de falar, por inúmeras razões, um pouco mais sobre este pintor, pois este grande génio 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, 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.

### 2.3. 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 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 também 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 julgarmos seu estilo por sua época seria Gótico. Mas devido as suas características artísticas, que romperam alguns traços do período em que ele se encontrava, podemos o julgar como o pai do Renascimento na pintura. Pois, em plena Idade Média, a pintura era bidimensional, ele pintou pela primeira vez a perspectiva de um modo tridimensional, dando mais realidade e movimento as obras. Mas foi necessário que houvesse uma segunda revolução, um século depois de Giotto, para que nascesse realmente a pintura do Renascimento, e essa revolução começou independentemente, tanto em Florença quanto nos Países Baixos.

Figura 15: “A Anunciação” (1425-28).



Fonte: Met Museum, New York.

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 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), 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 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 a Renascença tinha triunfado em toda a Itália, o Norte quatrocentista ainda permanecia fiel a 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”. 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.

## 3- CAPÍTULO 2

### **AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NAS OBRAS “O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS” E “O JUÍZO FINAL” DE HIERONYMUS BOSCH**

#### 3.1. Os estudos de Gênero

As mulheres, durante vários anos, foram excluídas da historiografia oficial e esta constatação foi um reflexo de uma História contada nos moldes do patriarcado. Nesta concepção, a história foi feita por homens para homens. E a mulher, foi representada como sujeito histórico marginal ou estereotipado. Esse discurso, ao longo do tempo deu base para se enraizar na nossa sociedade a diferença entre os sexos e, conseqüentemente a dominação e a supremacia masculina, que contribuiu para uma visão da figura feminina submissa, a impedindo de ter acesso social e político. Para Martins (2019), essa visão dicotômica entre homens e mulheres, vincula o universo masculino, à cultura, a racionalidade e ao público, determinando a sua dita “superioridade” em relação ao universo feminino que, historicamente tem sido vinculado ao emocional, subjetivo e restrito ao âmbito privado. Não era de se estranhar, portanto, a predominância na narrativa histórica de preocupações com o político e com o público, aos quais exaltavam os homens em seus feitos e heroicidade, excluindo quase que por completo, as mulheres enquanto personagens e produtoras da História.

Essa historiografia oficial, marcada por estereótipos, preconceitos e hierarquias de valores, é totalmente desconstruída pela abordagem do paradigma transdisciplinar, que surgiu depois das ondas feministas, que propõe abalar as verdades absolutas do modelo cartesiano científico dominante, trazendo novas evidências científicas que causam dilemas na sociedade. De acordo com Martins (2019), é nesse contexto que a mulher se insere, pois através do paradigma emergente transdisciplinar que o feminismo trouxe, a mulher consegue romper a barreira do silêncio e da invisibilidade que lhe foi imposta ao longo da história.

Para Garcia (2011), o termo feminismo pode ser usado para descrever um movimento político, cultural ou econômico que visa estabelecer direitos iguais e proteção legal para as mulheres.

O feminismo envolve teorias e filosofias políticas e sociológicas preocupadas com questões de diferença de gênero, bem como um movimento que defende a igualdade de gênero para as mulheres e campanhas pelos direitos e interesses das mulheres. Feministas e acadêmicas dividiram a história do movimento em três “ondas”. A primeira onda refere-se principalmente aos movimentos de sufrágio feminino do século XIX e início do século XX (principalmente relacionados ao direito das mulheres ao voto). A segunda onda refere-se às ideias e ações associadas ao movimento de libertação das mulheres iniciado na década de 1960 (que lutou pelos direitos legais e sociais das mulheres). A terceira onda refere-se a uma continuação e a uma reação aos fracassos percebidos do feminismo da segunda onda, começando na década de 1990.

[...] não existe apenas um tipo de feminismo, mas vários, pois são muitas as correntes de pensamento que o compõem, isto porque uma das características que diferencia o feminismo de outras correntes de pensamento político é que está constituído pelo fazer e pensar de milhares de mulheres pelo mundo todo. (GARCIA, 2011, p.9).

O feminismo alterou as perspectivas predominantes em uma ampla gama de áreas da sociedade ocidental, que vão da cultura ao direito. Ativistas feministas têm feito campanha pelos direitos legais das mulheres, pelo direito das mulheres à integridade e autonomia corporal, pelo direito ao aborto e pelos direitos reprodutivos, para proteção de mulheres e meninas contra violência doméstica, assédio sexual e estupro, para direitos no local de trabalho, incluindo licença-maternidade e igualdade de remuneração; contra a misoginia, e contra outras formas de discriminação específica de gênero contra as mulheres.

Durante grande parte de sua história, a maioria dos movimentos e teorias feministas teve líderes que eram predominantemente mulheres brancas de classe média da Europa Ocidental e da América do Norte. No entanto, pelo menos desde o

discurso de Sojourner Truth<sup>3</sup> de 1851 às feministas americanas, mulheres de outras raças têm proposto feminismos alternativos. Essa tendência se acelerou na década de 1960 com o movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos e o colapso do colonialismo europeu na África, no Caribe, em partes da América Latina e no Sudeste Asiático. Desde então, as mulheres nas ex-colônias europeias e no Terceiro Mundo propuseram feminismos “pós-coloniais” e “Terceiro Mundo”.

As mulheres não faziam parte da “história” durante o positivismo, o destaque era sempre para personagens masculinos. É com a escola dos Annales foi possível aumentar as fontes e observar as pessoas comuns. As mulheres passaram a ser incluídas. Na trilha da História das Mulheres muitas pesquisadoras e pesquisadores têm procurado destacar as vivências comuns, os trabalhos, as lutas, as sobrevivências, e as resistências das mulheres no passado e presente.

Os estudos sobre gênero começaram a ser desenvolvidos no final do século XX, entre as décadas de 1970 e 1980, sob influência das feministas acadêmicas, objetivando desnaturalizar e historicizar as desigualdades entre homens e mulheres, que são analisadas como construções sociais, determinadas pelas relações sociais. Como ressalta Martins (2019), o conceito de gênero tinha como objetivo analisar de maneira relacional a subordinação da mulher ao homem, ou seja, os estudos sobre as mulheres não deveriam apenas limitar-se à categoria mulher, mas analisada de forma relacional com o homem. O conceito de gênero tinha como objetivo analisar de maneira relacional a subordinação da mulher ao homem. Além disso, existe a dualidade na relação entre sexo e gênero, pois gênero seria a construção social do sexo, e o sexo seria determinado biologicamente. A categoria gênero passou a ser bastante abordada na História das Mulheres, pois o sujeito da História agora incluía homens e mulheres, descartando uma identidade única, fixa e universal entre as mulheres, concebendo as múltiplas identidades no fazer histórico.

---

<sup>3</sup> Sojourner Truth foi o nome adotado por Isabella Baumfree, mulher negra feminista, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres. Com o discurso, Truth iniciava a crítica à invisibilidade da mulher negra até mesmo dentro do movimento feminista. Apesar de mais de quase 200 anos terem se passado desde o discurso de Truth, ainda é bastante dura a realidade enfrentada pelas mulheres negras. São elas as maiores vítimas do feminicídio e das agressões e também são as que recebem os menores salários. SISMUC. **Sojourner Truth, mulher negra, feminista e abolicionista**. Disponível em: <https://sismuc.org.br/noticias/2/geral/8013/sojourner-truth-mulher-negra-feminista-e-abolicionista>. Acesso: 15 jun. 2021.

De acordo com Martins (2019), a utilização do gênero altera o enfoque das discussões feministas, pois se inaugura uma nova problemática nos estudos do feminismo, ao incluir tendências universais relacionadas ao masculino e ao feminino com suas especificidades históricas e culturais. O gênero começa a ser pensado como um dos elementos constitutivos das relações sociais, que se articula com outras categorias importantes: classe, raça, etnia, idade, dentre outros, configurando situações de gênero específicas.

O reconhecimento da complexidade das divisões sociais pela política de identidade, na qual a raça, a etnia e o gênero são centrais, tem chamado a atenção para outras divisões sociais, sugerindo que não é mais suficiente argumentar que as identidades podem ser deduzidas da posição de classe (especialmente quando essa própria condição de classe está mudando) ou que as formas pelas quais elas são representadas têm pouco impacto sobre sua definição. (WOODWARD, 2007, p.37).

Ao abordar as relações de gênero, não estamos nos referindo exclusivamente às mulheres, mas às relações sociais estabelecidas entre homens e mulheres, entre o masculino e o feminino. O gênero atravessa as relações humanas, seja na esfera social, política, econômica, cultural ou mesmo simbólica.

[...] gênero diz respeito às representações do masculino e do feminino, a imagens construídas pela sociedade a propósito do masculino e do feminino, estando estas inter-relacionadas. Ou seja, como pensar o masculino sem evocar o feminino? Parece impossível, mesmo quando se projeta uma sociedade não ideologizada por dicotomias, por oposições simples, mas em que masculino e feminino são apenas diferentes (SAFFIOTI, 2004, p. 116).

Para Lauretis (1994), o termo gênero é uma representação de uma relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. “[...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...]. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social. “Representa um indivíduo por meio de uma classe” (LAURETIS, 1994, p. 210).

O Gênero para Pinsky (2009), remete à cultura, aponta para a construção social das diferenças sexuais, diz respeito às classificações sociais de masculino e de feminino. A partir dessa visão aparentemente consensual do conceito de gênero, o

termo foi empregado de diferentes maneiras pelos historiadores. O gênero enquanto uma categoria de análise histórica, conforme propôs Joan Scott (1995), é tanto um elemento constitutivo das relações sociais, fundado sobre as diferenças percebidas entre os sexos, quanto uma maneira primária de significar relações de poder. Tal perspectiva de estudo ampliou-se ao longo dos anos 1990. Falar de gênero significava deixar de focalizar a “mulher” ou as “mulheres”, tratava-se de relações entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e entre homens. Nessas relações, o gênero se constituiria. Para Scott (1995), gênero não é sinônimo de estudo sobre as mulheres. Trata-se assim do estudo das relações sociais e de poder entre os sexos, pontuando a necessidade de estudar as mulheres em e na relação com os homens.

Segundo Scott (1995), a palavra gênero indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O “gênero” sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas de feminilidade. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado.

Deepika Bahri (2013), diz que a crítica feminista enfatiza a importância das questões de gênero na história, na política e na cultura. Inerentemente interdisciplinar, o feminismo examina os relacionamentos entre homens e mulheres e as consequências dos diferenciais de poder para a situação econômica, social e cultural das mulheres (e dos homens) em diferentes lugares e períodos da história.

Para Joan Scott (1995) e Joana Maria Pedro (2005), analisar a compreensão de gênero é revisar a história das mulheres e homens baseando-se na definição do gênero ligado à cultura e não somente a designação do corpo entre masculino e feminino. Buscando reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do “sexo” como questão biológica, mas sim eram definidos pelo “gênero”, portanto, ligadas à cultura. A categoria gênero na história e nas ciências sociais deve ser compreendida como a história da construção social das categorias do masculino e feminino, por meio de discursos e práticas. O Gênero é constituído por relações sociais baseadas nas

diferenças percebidas entre os sexos, que se constituem no interior das relações de poder, ressaltando a construção social e cultural das diferenças sexuais.

Ambas criticam a respeito de algumas definições anteriores do termo “gênero” e definem gênero como um organizador de relações sociais que se baseia em “diferenças sexuais”. Este princípio organizador, é predominantemente usado para marcar relações de poder. A questão de posse de poder é fundamental para a análise dos estudos de gênero, uma vez que toda a construção deste, embasa na questão da desigualdade. Fator este que pode ser observado nas representações de Gênero nos trípticos de Bosch.

Depois das possibilidades de novos campos de pesquisa que a Escola dos Annales e os estudos de gênero proporcionaram, a História da Arte pode estar intimamente relacionada à História das Mulheres. Em 1972, a obra *“Women as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970”*, foi publicado pelos historiadores da arte Thomas B. Hess e Linda Nochlin, introduzindo uma perspectiva feminista no campo da história e da crítica da arte. Ao trabalharem com esta nova dimensão, um dos primeiros temas à serem abordados foi o olhar masculino e suas consequências nas artes visuais. Foi documentado pelos autores obras de arte com representações femininas e a percepção da mulher na arte através do olhar masculino.

Na mesma linha de pesquisa, no início da década de 1980, no livro *“Old Mistresses: Women, Art and Ideology”*, as autoras Rozsika Parker e Griselda Pollock pesquisaram o lugar das mulheres na história da arte. Acadêmicas feministas subsequentes, como Norma Broude e Mary D. Garrard, afirmaram que a história da arte feminista não deve ser confinada apenas à análise de mulheres artistas e não deve ser exclusivamente domínio de pesquisadoras. No início dos anos 2000, os focos dos estudos de gênero na História da Arte são a identidade de gênero, indistinção de gênero e definições de gênero, bem como autoconsciência e perspectivas sobre as mulheres que olham para o outro sexo.

A análise de gênero na arte levanta a questão reprimida de gênero (e sexualidade) em relação à própria criatividade e à escrita de histórias necessariamente pluralizadas da arte através do olhar masculino. Gênero se refere à hierarquia assimétrica entre aqueles que se distinguem tanto sociológica quanto simbolicamente com base em diferenças percebidas, mas não determinantes. Embora

projetado como diferença natural entre determinados sexos, os processos ativos e produtivos de diferenciação social e ideológica produzem como seus efeitos a diferença de gênero que é reivindicada, ideologicamente, como “natural”. Como eixo das relações de poder, o gênero pode ser mostrado para moldar a existência social de homens e mulheres e determinar representações artísticas. O gênero, portanto, também é entendido como uma dimensão simbólica que dá forma a oposições hierárquicas na representação em textos, imagens iconográficas e discursos sobre arte.

A análise das ideologias de gênero na história da arte e na própria arte, portanto, se estende à arte produzida por todos os artistas, independentemente da identidade de gênero do artista. A análise de gênero na arte inclui a interação de vários eixos de diferenciação e suas representações simbólicas, sem quaisquer suposições a priori sobre como cada obra de arte/artista pode negociar e retrabalhar discursos dominantes de gênero e outras inflexões sociais.

Os objetivos das práticas históricas críticas da arte com foco no gênero e eixos relacionados de poder são garantir uma pesquisa consistente e rigorosa em todos os artistas, independentemente do gênero. Para os quais uma iniciativa específica com foco nas mulheres como figurantes ou artistas, a fim de corrigir uma distorção sobre a seleção e representação de gênero na iconografia ao longo da história. Fatores estes, necessários para expandir o paradigma da pesquisa histórica de arte em geral para garantir que as funções sociais, econômicas e simbólicas de gênero e outras diferenças sociais e psicossimbólicas sejam consistentemente consideradas como parte dos procedimentos da análise histórica de arte na sociedade.

### 3.2. As representações de Gênero em Bosch através dos signos

Ao analisar os trípticos de Bosch “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515) e “*O Juízo Final*” (1500-1510), e 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 à profanação. “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, no qual os sujeitos sofrem por suas 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 jardim. Em primeiro plano, vemos a criação de Eva. Logo atrás, a tentação do primeiro casal. No plano central, um anjo expulsa-os do jardim. Adão e Eva também não foram representados em vão em meio a um jardim. Durante séculos, este local foi considerado o ambiente por excelência para os amantes e os prazeres. Para 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, a queda dos anjos rebeldes que se transformam em rebeldes desobedientes. A rebelião de Lúcifer e dos seus seguidores não é relatada no livro de Gênesis, mas aparece em lendas judias e tornou-se, desde há muito, parte da doutrina cristã. Eram os anjos que pecavam e Lúcifer, na qualidade de príncipe, induzia também Adão, 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 e contribuía para a necessidade do Juízo Final.

Quando desbravados os trípticos, através de seus simbolismos dissimulados, e seus possíveis significados e mensagens, é possível identificar a visão que Bosch detinha sobre o gênero feminino. Apresentando as concepções do imaginário que se formou sobre o mesmo durante a Idade Média e representados no final do século XV.

A Idade Média teve como plano de fundo a presença constante do medo, medo este causado, pelas guerras e pelas pestes. As crises ocorridas no seio da Igreja Católica marcada pelas diferentes opiniões acerca do sagrado, podem ter criado,

como enfatiza Liebel (2003), “um grande inimigo retratado na imagem das bruxas, hereges e de satanás, visto, uma forma de aliviar as tensões internas”. (LIEBEL, 2003, p. 26). No século XIV, as constantes epidemias de peste foram atribuídas a supostos praticantes de malefícios, acusados de envenenar o ar e os poços, dentre estes grupos destacam-se os leprosos e judeus.

Considerando o conceito de representação e poder para nos auxiliar nos estudos que abordam sobre as mulheres no período medieval, pode-se articular com a categoria de gênero, sendo apresentadas como submissas e controladas pelo poder masculino. Estabelecendo e enaltecendo uma subjetividade nas práticas sociais, nas políticas culturais e nas diferenças entre os sexos.

A sexualidade feminina no medievo era 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. Pois, de acordo com a afirmação de Dalarun, “O prazer é antes de mais, o prazer do homem” (DALARUN, 1993, p. 85). Le Goff (1980) acredita que a mulher sempre foi vista como inferior ao homem, devido a sua sexualidade e 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.

Figuras 16 e 17: 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.

Ao analisarmos a primeira parte dos trípticos intitulados “Jardim do Éden” e o “Pecado Original”. Simbolizam o início do homem, como descrito em Gênesis no sexto dia da criação 1:26-27:

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. (Gen 1:26-27).

Com a figura de Deus, Adão e Eva aparecem nus em primeiro plano. Mas aqui é uma nudez que não está ligada ao pecado. A nudez dos primeiros sujeitos está ligada a 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”.

Figuras 18 e 19: 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.

Para o homem do final da Idade Média a beleza física era mais suspeita do que para nós contemporâneos. Pois, estes sujeitos foram moldados a acreditar que o pecado se apresentava à sua vítima sob o mais atraente aspecto, e que por trás desta

beleza física e carnal que era tentadora, se escondia muitas vezes a morte e a condenação. Eva e Adão foram pintados nus de propósito no paraíso 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, 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. 19, p.58), 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.

E como punição a Eva e todas nós mulheres, teremos que carregar as dores do parto e sermos governadas por nossos varões. Em Gênesis 3:16, “Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores dará à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará.” 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 rompimento 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 nos trípticos de Bosch traz a influência das instituições eclesiásticas na sociedade medieval/moderna 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 grandessíssima responsável pelo pecado original. Já trazendo um papel de desconfiança para as mulheres. E depois na 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 Católica constrói uma moral que define os papéis sociais de gênero. “Assim, a representação da mulher transmite práticas e virtudes quanto à castidade, submissão, comportamento e obediência à doutrina da Igreja”. (SILVA, 2014).

O pecado de Eva estendia-se a todas as mulheres, caracterizadas como essencialmente más. Essa tradição anti feminina perdurou por toda a 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.

Para Georges Duby (1989) a Idade Média é um período masculino, uma “idade dos homens”. O que se percebe nesse momento histórico, é que os homens, pelas suas ações, pelos seus testemunhos, mesmo nas páginas dos textos literários, pertencem a um sexo superior. São as suas vozes que são ouvidas.

Na peça central do painel da obra “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, a mítica “Fonte da vida” ou “Jardim das Delícias”, derrama salvação eterna para todos que bebem de suas águas cristalinas. Até as cores usadas por Bosch nesta obra corroboram para a 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. Contudo, em uma das fontes ao fundo é

possível observar uma coruja examinando o jardim com uma expressão de compreensão duvidosa perante tudo que está analisando. A coruja, um tema contínuo ao longo não só do tríptico mas em outras obras do Bosch, pode ser um talismã associado ao mal e ao conhecimento oculto. E para alguns historiadores está associada a bruxaria e alquimia. Mas a coruja do pintor transcende sua associação ao mal e tem a função de nos lembrar, através da sabedoria, que os significados e as compreensões em relação às nossas escolhas são fundamentais para a felicidade e paz do homem. Sem estes, a vida pode tornar-se evasiva para aquele que não luta continuamente para trazer tais propósitos à tona.

Figura 20: Jardim das Delícias. Peça central do tríptico “*O Jardim das Delícias Terrenas*” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

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. (Peccatori & Zuffi, 1999). Estes animais monstruosos retratam o mal em todas as áreas do Jardim e são servos de Satã e da sua maldade.

Para Linfert (1989), o “Jardim das Delícias” é a continuação existencial lógica do Jardim do Éden. O Paraíso Terrestre 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 vez de empreender os mais longos e 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, trazida principalmente pelo feminino. 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 se abrem, mordiscando morangos, carregando enormes frutas em seus ombros, ou tentando se espremer em abóboras imensas. Estes elementos podem ser traduzidos como símbolos insinuando eufemismos para atos sexuais e pecados.

Figura 21: Lago no centro do paraíso. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

O lago no centro do Paraíso Terrestre também alude à luxúria e atração sexual enquanto os homens cavalam nas costas de animais de diferentes espécies fazendo cambalhotas em torno de uma piscina 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 início dos “jogos de amor” que se encontram nas demais áreas da obra.

Figura 22: Os animais do paraíso e Representações Carnais. Detalhe do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Bosing (2010), reforça que para os moralistas medievais que nunca se mostraram muito cavalheiros neste aspecto, 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). Esta afirmação de Bosing reforça que os animais foram muito associados as apetências baixas ou animaiscaas dos sujeitos, então as representações físicas do pecado foram muitas vezes mostradas com variados animais. Aqui no tríptico, servindo ocasionalmente como metáforas para os atos sexuais.

Embora os personagens neste detalhe do painel, (fig. 22, p.64), 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 embotados e sem piscar elevam-se sobre os humanos como símbolos de uma luxúria maligna neste paraíso mundano. 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. A esfera está presa a uma grande flor, que por sua vez brota de uma espécie de caule e 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 um homem que mergulha de cabeça para baixo e tapa suas partes íntimas com as mãos, mas 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. O jovem que introduz flores em seu companheiro, as frutas mordiscadas pelos amantes, o grupo de jovens apanhando frutas, os peixes 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. A cena exala 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 barbudo toca descaradamente a virilha de uma jovem nua.

Figuras 23 e 24: Os morangos dos prazeres carnais. 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 carnal. 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 no mesmo momento em que uma planta cresce em sua cabeça. 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.

Homens e mulheres selvagens costumavam, (fig.25, p.67), 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, Hieronymus 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 os dois grupos está uma coluna de vidro em forma de falo, claramente uma alusão sexual, assim como a presença dos próprios selvagens.

Figura 25: Homens e mulheres selvagens. Detalhes do painel central “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

No canto superior direito do último painel, (fig.26, p.68), vemos um demônio que está montando uma mulher nua 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 tocada por outro demônio com uma vareta e brasas na ponta. Uma paródia infernal sobre o costume religioso tirado da liturgia cristã sobre o sangue de cristo que foi corrompido pelos pecados que Eva trouxera as mulheres.

Fig 26: Mulher sendo torturada. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

A baixo do trono de Satã, (fig. 29, p. 69), um frasco de tinta está pendurado na boca de um demônio com capacete. Um homem vestindo um manto vermelho, com um broxe de sapo que é um dos símbolos do mal, e uma porca vestida de freira, que está intencionalmente representando a sujeira que Eva trouxera, tentam persuadir uma alma a assinar um documento, um pacto com Satã. Este é um documento legal sério, os selos vermelhos são o testemunho suficiente e oficiais.

Figura 27: Contrato e corrupção. Detalhes do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

A porca freira também é a representação da corrupção no seio da Igreja, é um lembrete de acordo com Belting (2002), que no final do século XIII, iniciaram-se as obras de construção da catedral gótica de São João existente, e que foi ampliada para se tornar uma catedral que seria a Igreja mais imponente de 's-Hertogenbosch. E era preciso muito dinheiro, além do que o clero teria. Então, a Igreja levantou a maior parte dos fundos necessários com a venda de “indulgências”. Uma indulgência era um documento que você podia comprar para ter seus pecados perdoados e garantir um lugar no além. A fraternidade da qual Hieronymus Bosch era membro desempenhou um papel fundamental na indústria de indulgências. E um ano após a morte de Bosch, vale lembrar que Martinho Lutero publicou suas “95 teses”. Sinalizando o início de um processo de reforma dentro da Igreja católica, levando ao nascimento do protestantismo. E uma das críticas de Lutero dizia respeito ao abuso de indulgências, que ele sentia ir contra as doutrinas puras da Igreja e uma vida verdadeiramente religiosa.

Figuras 28 e 29: Pássaro satã e mulher com sapo no peito. Detalhe da terceira peça do painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Aos pés do trono de Satã vemos novamente a representação de gênero por Bosch. Vemos uma mulher abraçada por um demônio com um sapo em seu peito faz alusão à bruxaria. Seu rosto é refletido em um espelho que está preso às nádegas de

um demônio arvore, 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.

Figuras 30 e 31: Segundo e Terceiro volante do tríptico “*O Juízo Final*” (1500-1510), representando o inferno.



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

O segundo e Terceiro volante do tríptico “*O Juízo Final*” (1500-1510), 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 queimar-se-á 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>4</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 Satanás sai para atacar os condenados onde a eternidade dos tormentos começou.

No final do período medieval, 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 medieval 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 de tortura. 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).

---

<sup>4</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).

Figuras 32 e 33: Os martírios físicos do inferno. Detalhes do painel central do tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

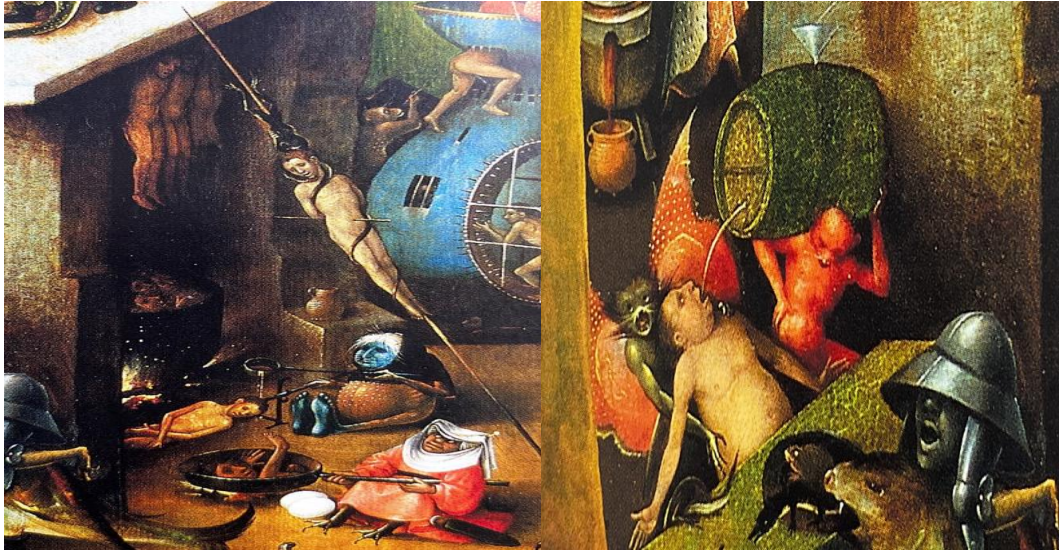
Na cena do inferno são mostrados os castigos se adequando à alguns dos pecados mortais<sup>5</sup>. O texto de Provérbios 6:16, diz: “Seis coisas o Senhor aborrece, e a sétima a sua alma abomina.” Em provérbios 6:17-19, é mencionado as categorias de pecados que representam todos os tipos de coisas erradas, 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).

<sup>5</sup> 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. JW. **Sete Pecados**. 2020. Disponível em: <https://www.jw.org/pt/ensinos-biblicos/perguntas/sete-pecados-capitais/>.



Figuras 34 e 35: A Avareza e a Gula representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

Os pecados representados foram associados a punições severas, onde os Avarentos são cozidos por pequenas criaturas que remetem ao feminino (fig. 34). Uma destas, frita numa panela uma vítima como acompanhamento dos ovos que se encontram aos seus pés. E a outra assa num espeto um sujeito enquanto joga óleo em seu corpo. Na esquina do edifício, um comilão é obrigado a beber de um barril, segurado por dois demônios fazendo alusão à Gula.

Figuras 36 e 37: A Ira e a Luxúria representadas no tríptico “O Juízo Final” (1500-1510).



Fonte: Academia de Belas-Artes, Viena.

Nos rochedos no canto direito do painel, (fig. 36, p.73), 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.

O feminino neste tríptico, (fig. 37, p.73), 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>6</sup>, mas também a Eva/Tentação e a serpente. É para todos os perigos que as mulheres trazem para os homens.

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.

Apesar de Bosch não ter seguido cegamente as palavras de Dante, este provavelmente lhe era familiar. A influência não está apenas na sua representação de determinados castigos mas também nas topografias gerais de seus Infernos, com covas e fornos ardentes, lagos e rios onde mergulham os condenados. Os seus monstros também correspondem às habituais imagens literárias. Seus demônios do juízo final são representados de forma quase humana, como os que aparecem na cena da forja, são já conhecidos de muitas anteriores representações do Juízo Final de outros pintores. Os sapos, as víboras, as cobras e os dragões rastejando sobre as rochas e se alimentando com as entranhas das suas vítimas, eram, quando Bosch os pintou, figurantes já bem conhecidos do Inferno.

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

---

<sup>6</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).

representou de maneira impressionante a concepção medieval do Inferno, como um estado onde as divinas leis da natureza se desintegravam num caos.

Ainda assim, não nos é fácil compreender o Inferno de Bosch da mesma forma provavelmente como seus contemporâneos. Estes, familiarizados com a condição dos condenados, através da literatura e dos inúmeros sermões sobre as condições ambientais do Inferno, sentiam, pelo menos imaginativamente, a alternância das sensações que as histórias infernais lhes eram transmitidas. No fim do medievo, não só as dores dos condenados mantinham a intensidade máxima, como também as almas mais mutiladas eram perpetuamente recompostas para poderem novamente e com novo alento iniciar o seu sofrimento.

Os sujeitos nas obras de Bosch, ao criarem um falso paraíso, 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. No final das contas, 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 pelo “*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 segundo Beagle (1982), 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. 38, p.76). Neste abismo, o falso paraíso foi substituído por uma realidade fria, e o homem tem pouco 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.

Não sabemos se Bosch de fato conhecia a obra de Dante. Mas não podemos negar as semelhanças da descrição ocidental de seus infernos com os infernos de Bosch que provavelmente inspiraram o pintor. Dante em sua obra nos mostra um inferno fácil de entrar – que na sua grande entrada já avisa: “Deixai toda a esperança, ó vós que entrais” – e seus nove círculos, sendo o último a fria e congelante morada de satã que se encontra ausente do olhar e do amor caloroso de Deus. Assim como os sujeitos de Bosch, Dante nos apresenta que a descida aos infernos, é a perda da esperança e um conhecimento de si mesmo. Por isto o inferno do pintor pode ser interpretado como o “Vácuo Existencial” da jornada dos homens. Para ambos, as almas desoladas e que não se arrependeram, ficarão presas no inferno até o juízo final sem chance de redenção. Virgílio, o mestre de Dante nesta jornada pelo inferno até o paraíso diz que, “O inferno é o estado de dor e desesperança eternas dos que morrem na ira de Deus”.

Figura 38: Demônio patinando no lago congelado no Inferno de Bosch. Detalhe do último painel “O Jardim das Delícias Terrenas” (1490-1515).



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

O fundo deste painel 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 as suas próprias ansiedades neuróticas. Por mais terrível que pareça o inferno, onde os homens resistem a uma eternidade de dor nas mãos de demônios, os personagens humanos 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.

#### 4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Delumeau, “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 e do período moderno ao seguirem as palavras escritas à risca, agiam de forma literal às palavras fazendo o temor no feminino crescer. 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.

Nos períodos passados ele era representado na iconografia como um anjo caído 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. Representações estas, apropriadas pelo cristianismo como formas de demonização e pregação religiosa de que o único Deus é a salvação.

O diabo 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. Como o diabo procurava satirizar a criatura perfeita de Deus que é o homem, era natural se pensar que as mulheres eram uma cópia perecível do homem e defeituosa com o sangue-frio e órgãos internos fossem associadas as seguidoras acolitas do demônio, o que gerou a expressão nas Bruxas.

As mulheres na iconografia medieval através de Bosch eram representadas, segundo uma ótica masculina. Os homens, profundamente influenciados pelos dogmas religiosos, elaboraram uma imagem feminina negativa, num estigma constante de pecado. A representação do feminino diante o contexto social durante a Idade Média /Moderna, consiste em heranças que retratam a inferioridade e

submissão, desde os discursos proferidos pelos filósofos da antiguidade clássica, visto que as mulheres encontravam-se à beira da sociedade e sua contribuição era apenas de auxiliar aos homens, cuidar dos filhos e da família. Na Idade Média, a instituição católica apenas oficializou essas teorias, com o objetivo de estabelecer o seu poder na sociedade, principalmente sobre o feminino.

Durante a Idade Média e o início do período Moderno, o povo não possuía o hábito da leitura, visto que eram poucos os que tinham acesso à escrita e que podiam ler. Portanto, as artes visuais foram um dos principais meios encontrados, principalmente pela Igreja Católica, de passar para a sociedade os valores do cristianismo, pois a obra de arte, sendo uma forma de “escrita”, conduzia o olhar dos iletrados para o conhecimento do que se pretendia ensinar e expressar.

“*O Jardim das Delícias Terrenas*”, visto como um todo, se trata de um tema circular em que os sujeitos vivenciam seu abismo. E se sobreviverem aos horrores de seu passado eles serão arrebatados por suas luxúrias e prazeres e irão mais uma vez entrar no falso paraíso e depois no abismo novamente. O tríptico é uma peregrinação circular, podendo fazer várias jornadas através do abismo para o mundo do significado.

Para Beagle (1982), 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 no Jardim das Delícias Terrenas, que 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 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.

Os martírios físicos seriam tão atormentadores que, segundo os sermões da bíblia medieval em comparação aos sofrimentos desta vida pareceriam leves unguentos. Para Bosch, a tortura do Inferno significava o merecido sofrimento físico para os pecados e atos cometidos. No fim do medievo, não só as dores dos condenados mantinham a intensidade máxima, como também as almas mais mutiladas eram perpetuamente recompostas para poderem novamente e com novo alento iniciar o seu sofrimento.

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 relacionado ao gênero, que são lembretes constantes da importância de não ceder à fraqueza humana e tentação.



## 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.

BARROS, José D'Assunção. **O Campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: 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.

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

CARRENHO, Elza Aparecida de Andrade. **O Juízo Final no espaço sagrado da Capela Scrovegni à Capela Sistina**. Bauru: Editora Edusc, 1998. 142p.

DALARUN, Jacques. **Olhares de clérigos**. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle. (Dir.) **História das Mulheres no Ocidente**. Porto, Edições Afrontamento. 1993.

DEEPIKA, Bahri. **“Feminismo e/no pós-colonialismo”**. In: Revista Estudos Feministas. V. 21, nº 2. 2013.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente: 1300-1800 - uma cidade sitiada**. 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, SP: 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, 2013. p. 69. 2013.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Escrever a História das Mulheres. In: História das mulheres no ocidente**. Porto: Afrontamento, 1989.

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

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

FERNANDES, C. **A história da arte segundo Warburg**. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-historia-arte-segundo-warburg.htm>>. 2021. Acesso: 02 mai. 2021.

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.

GARCIA, Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade. 2011.

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

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.

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

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.

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

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

JW. **Sete Pecados**. Disponível em: <https://www.jw.org/pt/ensinos-biblicos/perguntas/sete-pecados-capitais/>. 2020. Acesso: 15 jun. 2021.

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

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, B.H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

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

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.

LOPES, José. **Deus, uma biografia**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/Deus-uma-biografia/>>. 2016. Acesso: 09 mai. 2021.

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

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

MARTINS, Aline de Aquino. **Serviço Social, Relações de Gênero e Patriarcado:** considerações sobre a identidade feminina de assistentes sociais no Brasil e em Portugal. Campos dos Goytacazes (RJ): [s.n], 2019. 62 f. Trabalho Final de Curso Bacharel em Serviço Social - Universidade Federal Fluminense, 2019.

OPUS DEI. **O céu, a morte, o purgatório... O que são os Novíssimos?**  
<https://opusdei.org/pt-br/article/o-ceu-a-morte-o-purgatorio-o-que-sao-os-novissimos/>. Acesso: 08 abr. 2021.

PRATA, Glória Maria. Portal Metodista. **O Feminino Na Arte Medieval.** Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/688>>. 2009. Acesso: 01 jun. 2021.

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

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica.** História [online]. 2005, vol.24, n.1, pp.77-98.

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

PINSKY, Carla. **Estudos de Gênero e História Social. Estudos Feministas,** Florianópolis, 17(1): 296, janeiro-abril/2009.

PROENÇA, G. **História da Arte.** (17ª). 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.

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

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

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

SILVA, A. C. **História das Mulheres na Idade Média: Abordagens e Representações na Literatura Hagiográfica (Século XIII)**. In: **IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder**, 2014, Jataí/GO. Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder, 2014.

SISMUC. **Sojourner Truth, mulher negra, feminista e abolicionista**. Disponível em: <<https://sismuc.org.br/noticias/2/geral/8013/sojourner-truth-mulher-negra-feminista-e-abolicionista>>. Acesso: 15 jun. 2021.

SCOTT, Joan. **Gênero, uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Jul/Dez. 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.

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

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

## ANEXO A: 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>7</sup>.

Quadro 3: 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.;<br>Largura com moldura: 384,9 cm.  |
| <b>Escola</b>                            | Esteticamente: Gótico Tardio<br>Cronologicamente: Renascimento  |
| <b>Procedência</b>                       | De acordo com o Museu do Prado, esta obra pertenceu à:<br><br>-Engelbrecht II de Nassau, 1490/1504<br>-Hendrik III de Nassau, 1504/1538<br>-René de Châlon, 1538/1544<br>-William I of Orange, 1544/1567<br>-Foi confiscado em Bruxelas por Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, em 28 de maio de 1568.<br>-Fernando de Toledo, filho ilegítimo do duque de Alba, 1568/1591<br>-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.<br>-Foi transferido para o Museu do Prado em 1933 do Mosteiro do Escorial, pelo Decreto de 03-02-1943.<br>-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>7</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>.

## ANEXO B: 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>8</sup>

Tabela 4: 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<br>Cronologicamente: Renascimento  |
| <b>Procedência</b>  | De acordo com o Museu da Academia de Belas-Artes de Viena esta obra pertenceu à:<br><br>-Em 1659: Leopold Wilhelm, Arquiduque da Áustria (1614-1662).<br>-No final do século 18: Graf Lamberg-Spritzenstein.<br>-1822: concedido à Academia de Belas Artes de Viena pelo colecionador de arte Graf Lamberg-Spritzenstein. |

Fonte: Academia de Belas-Artes de Viena.

<sup>8</sup><http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Das%20Weltgerichts%20triptychon%20von%20Hieronymus%20Bosch>.