

HIERONYMUS BOSCH E A ANÁLISE DAS IMAGENS: COMPOSIÇÃO, RELAÇÃO E ICONOLOGIA

HIERONYMUS BOSCH AND THE ANALYSIS OF IMAGES: COMPOSITION, RELATION, AND ICONOLOGY

Laura Beatriz Alves de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo analisa as representações visuais nas obras de Hieronymus Bosch, com foco em sua complexidade simbólica e na multiplicidade de sentidos que suas imagens evocam. O objetivo é demonstrar como diferentes abordagens metodológicas, como imagem-objeto, imagens compostas e iconologia, podem ser aplicadas à leitura de suas obras. A metodologia adotada é a revisão bibliográfica, fundamentada em autores como Baschet (1996; 2015), Schmitt (2007) e Warburg. Os resultados indicam que as imagens de Bosch operam não apenas como representações visuais, mas como construções simbólicas profundamente enraizadas nas tensões culturais, religiosas e sociais do século XV. A análise mostra que seus elementos visuais, ao se relacionarem de forma integrada, criam narrativas ambíguas que desafiam interpretações unívocas. Conclui-se que, ao articular essas ferramentas metodológicas, é possível acessar camadas mais profundas de sentido nas obras de Bosch, compreendendo-as como dispositivos visuais de crítica, memória e imaginação coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Hieronymus Bosch; Análise de imagem; Imagem-objeto; Imagens compostas; Iconologia.

ABSTRACT: This article analyzes the visual representations in the works of Hieronymus Bosch, focusing on their symbolic complexity and the multiplicity of meanings evoked by his images. The objective is to demonstrate how different methodological approaches such as image-object, composite images, and iconology, can be applied to the interpretation of his work. The methodology adopted is a bibliographic review, grounded in authors such as Baschet (1996; 2015), Schmitt (2007), and Warburg. The results indicate that Bosch's images operate not merely as visual representations, but as symbolic constructions deeply rooted in the cultural, religious, and social tensions of the fifteenth century. The analysis shows that the integrated interaction of visual elements gives rise to ambiguous narratives that resist singular interpretations. It is concluded that, by articulating these methodological tools, it becomes possible to access deeper layers of meaning in Bosch's work,

¹ Doutoranda em Ciência da Religião (PUC-GO). Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-3617-4608> Email: 0802olvlaura@gmail.com

understanding his images as visual devices of critique, memory, and collective imagination.

KEYWORDS: Hieronymus Bosch; Image analysis; Image-object; Composite images; Iconology.



10.23925/2176-4174.36.2025e71406

Recebido em: 24/04/25.

Aprovado em: 19/06/25.

Publicado em: 20/06/25.

Introdução

A complexidade simbólica das imagens nas obras de Hieronymus Bosch exige uma abordagem metodológica capaz de articular forma, conteúdo e contexto. Este artigo tem como foco a análise das representações visuais criadas pelo artista, buscando compreender como elas expressam as tensões culturais, espirituais e sociais de seu tempo. Para isso, propõe-se a aplicação de diferentes métodos de leitura da imagem, como o conceito de imagem-objeto (Baschet 1996; 2015), a noção de imagens compostas e análise relacional (Schmitt, 2007) e a abordagem iconológica (Warburg). Ao integrar essas perspectivas, pretende-se revelar como as imagens de Bosch funcionam não apenas como construções estéticas, mas como dispositivos simbólicos de crítica, memória e elaboração coletiva.

O século XV foi um período de intensas transformações na Europa, marcado por uma série de crises sociais, econômicas e religiosas que moldaram profundamente o imaginário coletivo da época. A Peste Negra, que devastou a população europeia, o Grande Cisma da Igreja, que fragmentou a unidade da Igreja Católica, e o início da Reforma Protestante, que desafiava as fundações da Igreja e da sociedade medieval, criaram um clima de medo, incerteza e ansiedade generalizada. Esse contexto de instabilidade e crise é crucial para entender a arte do período, que reflete não apenas as tensões espirituais, mas também as angústias sociais e morais da época. A arte medieval, em particular, tornou-se uma forma de

mediação entre o visível e o invisível, entre a realidade concreta e as questões transcendentais que dominavam o pensamento religioso e filosófico.

No cerne desse cenário tumultuado, Hieronymus van Aken (1450-1516), nascido em 's-Hertogenbosch, atual Países Baixos, de onde retirou seu pseudônimo Bosch, emerge como uma das figuras mais complexas e intrigantes da arte medieval. Sua obra reflete uma visão de mundo permeada pelo temor ao pecado e ao julgamento divino, características centrais do imaginário medieval. Embora seu trabalho tenha se desenvolvido em um período cronologicamente vinculado ao Renascimento, Bosch se mantém firmemente enraizado nas tradições góticas flamengas, com uma abordagem estética profundamente simbólica e alegórica. Suas obras, repletas de cenas fantásticas e grotescas, não apenas representam o mundo espiritual e as questões de salvação e condenação, mas também funcionam como críticas viscerais à condição humana, marcadas pela fraqueza moral, pela corrupção do pecado e pela fragilidade da alma.

A arte de Bosch, com suas representações ora sagradas ora profanas, revela aspectos centrais do pensamento medieval, em que a ambiguidade impera, flutuando entre a salvação e a perdição. Essa ambivalência se reflete nas representações das imagens simbólicas em suas obras, como em *O Jardim das Delícias Terrenas* e *O Juízo Final*. Essa tensão entre os dois polos, é um dos pilares que estruturam a arte de Bosch, fornecendo uma leitura complexa e multifacetada das representações do corpo e da moralidade, que se desvia das convenções artísticas do Renascimento italiano.

A análise das imagens, enquanto fonte visual e simbólica, é uma ferramenta fundamental para compreender as representações sociais e culturais de uma época. A história das imagens envolve mais do que a simples reprodução de figuras; ela abrange a complexa relação entre memória, poder e simbolismo. Nesse sentido, as imagens carregam uma função de mediação entre a realidade visível e a subjetividade humana, construindo narrativas que moldam e expressam as percepções sociais simbólicas e imagéticas.

A História das Imagens oferece uma lente pela qual é possível examinar essas representações e entender como as imagens nas obras de Bosch foram moldadas por um imaginário coletivo que associava suas representações a determinadas qualidades morais. A partir dessa perspectiva, podemos ver como a imagem das

figuras em Bosch não é apenas um elemento estético, mas um condensado simbólico imagético que reflete os medos e anseios da sociedade do período.

Este artigo parte da inquietação metodológica diante da complexidade das imagens nas obras de Bosch, cuja iconografia densa e ambígua exige abordagens analíticas que ultrapassem a descrição formal ou estilística. Busca-se compreender como diferentes métodos voltados à leitura da imagem, podem contribuir para revelar os sentidos sociais, religiosos e culturais condensados em suas representações visuais. Entendendo a imagem como construção simbólica e material inserida em um contexto histórico em transformação, o objetivo é apresentar e articular essas ferramentas metodológicas, mostrando como elas permitem acessar os múltiplos níveis de significado presentes na obra de Bosch, compreendida aqui como espaço de crítica, memória e elaboração simbólica.

A hipótese que orienta esta investigação sustenta que a complexidade das representações visuais em Bosch demanda uma abordagem metodológica integrada, capaz de apreender a imagem em sua estrutura simbólica e em sua função cultural. O uso combinado de ferramentas como a iconologia, a análise relacional e a noção de imagem-objeto possibilita não apenas a leitura dos signos visuais, mas também a compreensão de como essas imagens operam como mediadoras de valores, angústias e tensões de seu tempo, expressando dimensões do imaginário coletivo e da experiência histórica do século XV.

Este estudo adota como procedimento metodológico a revisão bibliográfica, com o objetivo de articular e aplicar diferentes abordagens voltadas à análise de imagens no contexto da obra de Bosch. A pesquisa baseia-se em autores que contribuem para o campo da história da arte e dos estudos visuais, especialmente aqueles que refletem sobre a imagem como construção simbólica e relacional.

O artigo foi dividido em três seções principais, cada uma dedicada a explorar uma abordagem metodológica específica para a análise das imagens nas obras de Bosch. A primeira seção apresenta o contexto histórico e cultural do século XV, discutindo o surgimento da imagem privada, a valorização do artista e as transformações nas formas de circulação e recepção das imagens, elementos fundamentais para compreender o ambiente simbólico em que Bosch produziu suas obras. A segunda seção aborda os conceitos de imagem-objeto, de Baschet (1996; 2015), e de imagem composta e relacional, de Schmitt (2007), a fim de refletir sobre

a materialidade das imagens e suas estruturas internas, considerando a forma como os elementos visuais interagem entre si para produzir sentidos simbólicos. A terceira seção, por sua vez, mobiliza a abordagem iconológica, especialmente a partir das contribuições de Warburg, para investigar como as imagens de Bosch operam como portadoras de memórias culturais, sobrevivências simbólicas e construções visuais de tensões sociais, morais e espirituais.

A combinação dessas perspectivas possibilita uma leitura ampliada das obras de Bosch, nas quais a imagem deixa de ser mero reflexo do real para se tornar um dispositivo ativo de crítica, memória e elaboração simbólica da condição humana na Idade Média.

1. O Surgimento da Imagem Privada no Século XV: Transformações e Novas Abordagens

A compreensão das obras de Bosch exige uma análise cuidadosa do contexto em que suas imagens foram produzidas e circuladas. O século XV foi um período de significativas transformações na produção, recepção e função das imagens na Europa. Esse momento histórico marca a transição da imagem pública, tradicionalmente vinculada ao espaço litúrgico e ao controle eclesiástico, para a imagem privada, voltada ao consumo de novos grupos sociais, como a burguesia urbana. Conforme Oliveira (2022), essa mudança possibilitou a ampliação dos temas e dos usos das imagens, ao passo que Belting (2010, p. 521) identifica essa fase como uma continuidade transformada da era da imagem pública. A intensificação na produção de painéis, trípticos e estatuária revela não apenas uma sofisticação técnica, mas também uma nova sensibilidade estética.

Nesse cenário, torna-se fundamental refletir sobre a própria natureza das imagens. Para Pesavento (2005), imagem é uma representação que pode ser tanto concreta quanto mental, construída a partir de vivências, lembranças e percepções, estando sujeita a reconfigurações conforme novas experiências se acumulam. As imagens, portanto, não são apenas reflexos do real, mas construções simbólicas enraizadas na memória e na subjetividade. Essa perspectiva amplia a compreensão de como, nesse novo panorama cultural, as imagens passaram a ocupar um papel mais complexo, não mais apenas como veículos de devoção, mas também como formas de expressão política, afirmação identitária e instrumento de construção

simbólica. É nesse ambiente em transformação que a arte de Bosch se insere, respondendo de forma sensível às novas demandas visuais, espirituais e culturais de sua época.

Como reforça Oliveira (2022), para entender o status dessa mudança, é necessário retornar ao período anterior ao ápice do Renascimento Italiano. Por volta de 1400, o poderoso duque de Milão, Francesco I Sforza, tornou-se uma ameaça significativa à independência de Florença devido às suas tentativas de dominar a Itália. Janson (1996) aponta que, por essa razão, Florença deu origem a uma nova forma de “humanismo cívico-patriótico”, que proclamava a cidade como a nova “Atenas”, protetora das artes e das letras.

Em meio à crise, os florentinos se engajaram em uma ampla campanha para embelezar a cidade com monumentos dignos da “Nova Atenas”. Além de representar um ato de resistência cultural, o investimento florentino na arte e na arquitetura também teve um impacto prático e político. A encomenda de monumentos e edifícios públicos não apenas reafirmava a identidade da cidade, mas também fortalecia sua economia, envolvendo uma ampla rede de artistas, arquitetos e artesãos. Esse movimento consolidou Florença como o epicentro do Renascimento, atraiendo talentos de diversas regiões e promovendo uma efervescência intelectual sem precedentes. Dessa forma, enquanto as ameaças militares de Francesco I Sforza pairavam sobre a cidade, os florentinos respondiam com uma grandiosa demonstração de engenho e criatividade, garantindo que seu legado artístico transcendesse os desafios políticos da época (Janson, 1996).

Embora o imenso investimento não garantisse a qualidade artística, criou-se uma esplêndida oportunidade para o surgimento de um espírito criativo. Gombrich (2015) destaca que a ideia de um Renascimento humano estava associada, na mente dos italianos, à ressurreição da “Grandeza de Roma”. Desde o início, as artes visuais foram consideradas essenciais para o renascimento do espírito florentino. Anteriormente classificadas como ofícios artesanais ou “artes mecânicas” durante toda a Idade Média, agora, pela primeira vez, alcançavam a posição de artes liberais no século XV. Essa reivindicação, posteriormente, se espalharia até Flandres e seria aceita em todo o mundo ocidental.

As artes liberais, de acordo com uma tradição que remonta à Grécia Antiga, englobavam as disciplinas intelectuais necessárias à formação de um homem nobre,

como matemática, física, geometria e música, enquanto as artes plásticas eram excluídas por serem consideradas um trabalho manual, desprovido de fundamentos teóricos. Assim, com a inclusão do artista nesse seletí grupo, a natureza de seu trabalho precisou ser redefinida. O artista passou a ser percebido como um pensador, em vez de ser apenas um simples manipulador de materiais e tintas; a obra de arte passou a ser vista como um registro visível de sua mente criativa (Oliveira 2022).

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

Para Oliveira (2022), a percepção do artista também sofreu mudanças; agora, ao lado de eruditos e poetas, ele se tornou frequentemente um homem de conhecimento e cultura literária, capaz de compor poemas, escrever uma autobiografia ou elaborar tratados sobre teoria da arte. Como resultado de sua nova posição social, os artistas passaram a desenvolver dois tipos contrastantes de personalidade.

As novas tendências estéticas realizadas por artistas da Itália e Flandres no início do século XV geraram um entusiasmo nas emoções criativas em toda a Europa. Com a privatização da arte, tanto pintores quanto patrocinadores ficaram fascinados pela ideia de que a arte poderia não apenas contar histórias sagradas de maneira comovente, mas também refletir fragmentos do mundo real. Ao analisar as imagens desse período, observa-se que, como resultado imediato, os artistas começaram a experimentar e buscar novos e surpreendentes efeitos em suas telas e afrescos. Isso resultou em um espírito de aventura e inovação que caracterizou a arte do século XV, sendo considerada por Gombrich (2015) como uma verdadeira ruptura com as estéticas e técnicas da Idade Média em termos artísticos (Oliveira, 2022).

No século XV, a arte se dividiu em diversas “escolas” distintas. Praticamente todas as cidades, grandes ou pequenas, da Itália, Flandres e Alemanha possuíam suas próprias “escolas de pintura”. O uso da palavra “escola” nesse contexto é quase enganoso, uma vez que, naquela época, não havia instituições de ensino que se assemelhassem às escolas atuais. Os jovens estudantes que desejavam aprender a pintar ou esculturar precisavam frequentar as lições de seus mestres, seja em suas casas ou em seus ateliês.

Oliveira (2022) argumenta que, a diversidade das novas camadas sociais, como a burguesia, no século XV, se reflete no espectro confuso das imagens

religiosas utilizadas na época. De acordo com Belting (2010), essas imagens eram criadas para atender a novas necessidades religiosas ou serviam a esses novos grupos sociais como símbolo de status. Com o comércio de obras e as encomendas, tornou-se possível uma maior acessibilidade e disponibilidade das imagens, que começaram a transcender as barreiras entre a arte religiosa e o público comum, quando as instituições detinham controle total sobre imagens e relíquias. Embora a temática religiosa permanecesse sempre presente, a imagem privatizava os temas oficiais tanto em forma quanto em conteúdo. Os cidadãos burgueses que encomendavam as obras, enquanto indivíduos, não buscavam uma imagem diferente daquelas expostas nas igrejas; ao contrário, desejavam imagens semelhantes que fossem de sua propriedade pessoal.

Segundo Belting (2010), as imagens podiam gerar dois tipos de discursos: o primeiro dirigia-se diretamente ao contemplador, enquanto o segundo ocorria internamente entre as figuras, mediado por simbolismos sutis. Dessa maneira, a imagem se desvinculava da ausência de símbolos e estabelecia um diálogo particular com o observador, e, no caso das obras de Bosch, isso se manifestava por meio de simbolismos moralizantes. Assim, conforme Belting (2010), os símbolos eram apresentados ao olhar dos espectadores, criando momentos subjetivos em suas mentes que poderiam levá-los a uma interpretação específica da narrativa que lhes era favorável. Em contraste, a antiga imagem de culto rejeitava a manipulação de seu conteúdo pelos desejos dos observadores. Com a nova função das imagens, os retábulos de altar — um dos principais meios de pintura de Bosch — passaram a representar a Igreja em diferentes níveis. Esses retábulos simbolizavam tanto o mistério do culto sacrificial quanto, em outro aspecto, a própria Igreja. Além disso, representavam a comunidade local, como uma paróquia, um mosteiro ou uma fundação. O culto a um santo sempre foi um símbolo do corpo social da Igreja, e o retábulo de altar funcionava como o palco dessa prática (Oliveira, 2022).

A era da imagem privada trouxe novas técnicas pictóricas, como a gravura, além de conferir novas funções às imagens, incluindo retratos, retábulos de altar e imagens devocionais. De acordo com Belting (2010), a competição resultante entre diferentes meios e as novas funções das imagens emergidas desse comércio transformou o antigo ícone, que sobreviveu de maneira disfarçada, adaptando-se para atender ao novo gosto privado.

2. Imagens Compostas e a Dinâmica Relacional: A Abordagem de Schmitt e Baschet

O entendimento das imagens nas obras de Bosch requer não apenas atenção ao conteúdo simbólico representado, mas também à forma como essas imagens operam social, material e visualmente. Após um período marcado pela crescente circulação e privatização das imagens, como discutido na seção anterior, é fundamental abordar os modos pelos quais essas representações atuam no espaço social e constroem sentidos. Desta forma, os aportes teóricos de autores como Baschet (1996) e Schmitt (2007) oferecem ferramentas importantes para ampliar a análise das imagens, tratando-as não apenas como representações estáticas, mas como objetos sociais e culturais em constante interação com o público e com o contexto. Por meio dos conceitos de “imagem-objeto”, imagens compostas e da análise relacional, é possível perceber que, nas obras do artista, o sentido não se encontra em elementos isolados, mas nas articulações visuais e simbólicas entre eles. Essa abordagem permite acessar camadas mais profundas de significado e compreender a imagem como um agente ativo na produção de discursos religiosos, morais e culturais.

Conforme Schmitt (2007) e Baschet (1996) no que tange às múltiplas funções das imagens no contexto social e cultural, Schmitt (2007) enfatiza que as imagens exercem uma gama diversa de funções — religiosas, políticas, ideológicas e sociais — cuja natureza é dinâmica e sujeita a transformações ao longo do tempo e em diferentes contextos geográficos. Baschet (1996), ao trabalhar com o conceito de “imagem-objeto”, amplia essa discussão ao sugerir que a imagem não se limita a ser um mero objeto, mas constitui também uma representação do mundo e da sociedade. Essa representação, segundo o autor, pode estar vinculada a objetos ou lugares preexistentes que já desempenham determinadas funções, sendo capaz de ampliá-las ou ressignificá-las. As imagens não apenas refletem realidades visuais, mas assumem papéis complexos e variáveis que interagem com os processos históricos, culturais e sociais, configurando-se como entidades multifacetadas em constante transformação.

A imagem, por si só, já é uma forma de conhecimento ou significado. Conforme Gervereau (2000), os elementos textuais — como explicações ou legendas

— também ajudam a dar sentido à imagem. O texto também pode possuir uma função iconográfica, ou seja, ele influencia a interpretação da imagem de maneira ativa, não sendo apenas um complemento neutro.

Gervereau (2000) aponta que essa relação entre texto e imagem nem sempre é colaborativa. Há casos em que eles podem se opor, criando um diálogo mais complexo que desafia generalizações simplistas. Para evitar a submissão da imagem ao texto, ou seja, tratá-la como inferior em relação ao texto, é necessário considerar vários aspectos da imagem: sua estrutura visual, profundidade, cores, ordem dos elementos e os componentes figurativos. Além disso, o autor enfatiza a importância de levar em conta a intenção do artista, do patrocinador da obra, o público-alvo, o uso litúrgico (caso a imagem tenha um contexto religioso), o gênero da imagem (pintura, escultura, etc.) e sua mobilidade (se a imagem pode ser movida ou não).

Gervereau (2000) defende que a imagem possui um conteúdo que pode ser entendido sem o suporte de textos. A imagem tem valor próprio e sua interpretação exige uma análise profunda, que vai além da simples associação ou dependência de um texto explicativo. Ao estudar imagens, é crucial reconhecer sua autonomia e considerar todos os fatores que contribuem para sua criação e recepção.

Desta forma, o conceito de “imagem-objeto” desenvolvido por Baschet (1996) é central para os estudos de imagens medievais de Bosch, pois, possui relevância em um contexto mais amplo de história da arte e cultura visual. Baschet (1996), propõe que as imagens, além de sua função representacional, devem ser compreendidas também como objetos materiais com usos e funções específicas. Isso significa que uma imagem não é apenas um reflexo ou uma representação simbólica do mundo ou de ideias abstratas, mas também um artefato com propriedades físicas que pode ser manipulado, venerado, possuído ou transportado.

Ao tratar a imagem como “objeto”, Baschet (1996) sublinha a importância de sua materialidade e de sua função social. Uma imagem pode estar vinculada a um contexto específico, seja ele religioso, político ou econômico, e sua função depende tanto de sua materialidade quanto das interações humanas com ela. O conceito sugere que o estudo das imagens deve incluir tanto suas qualidades visuais quanto os modos pelos quais elas são usadas e experienciadas no cotidiano. Por exemplo, uma imagem religiosa medieval não apenas veiculava significados espirituais, mas

também poderia ser um objeto de culto, de peregrinação ou de práticas devocionais específicas.

Baschet (1996) amplia a compreensão da imagem, propondo que seu valor reside tanto em sua função como representação simbólica quanto em seu caráter de objeto material. Esse enfoque proporciona uma análise mais completa das dinâmicas entre a imagem e seus usuários, as funções sociais e os contextos históricos em que as imagens estão inseridas.

O conceito de “imagem-objeto” de Baschet (1996) oferece uma perspectiva rica para compreender as obras de Bosch, especialmente em relação à materialidade e à função social das imagens na sociedade medieval. As obras de Bosch, como “O Jardim das Delícias Terrenas”, “O Juízo Final” e “São João Evangelista em Patmos”, transcendem o mero caráter estético e devem ser compreendidas como artefatos que, além de sua função visual, integravam práticas religiosas e sociais.

Essas pinturas eram frequentemente encomendadas por elites ou instituições religiosas e exibidas em espaços como capelas e salões, as quais serviam não apenas como objetos de devoção, mas também como instrumentos de mediação espiritual e social. Sob a ótica de Baschet (1996), a materialidade dessas imagens é crucial para entender seu uso dentro de rituais e práticas devocionais. Além disso, o conceito de “imagem-objeto” destaca a interação ativa entre a imagem e o espectador. As cenas detalhadas e cheias de figuras fantásticas nas obras de Bosch convidam o observador a explorar múltiplas camadas de significados, estimulando a reflexão moral e a interpretação prolongada. A imagem, nesse caso, não é apenas contemplada passivamente, mas utilizada como um objeto que provoca uma experiência estética e intelectual engajada.

Outro aspecto relevante é a função social e ideológica das obras de Bosch. De acordo com Baschet (1996), essas imagens atuavam como objetos que ampliavam debates sociais e religiosos, reforçando valores e advertindo sobre os perigos do pecado. Dessa forma, as obras de Bosch não eram apenas representações visuais, mas desempenhavam um papel ativo na formação das atitudes morais e espirituais de seu público. Ao aplicar o conceito de “imagem-objeto” de Baschet às obras de Bosch, é possível entender essas pinturas como artefatos complexos e multifacetados que desempenhavam funções essenciais na cultura visual e religiosa da época, operando como verdadeiras palestras visuais de moralidade.

Baschet (2015), enfatiza a importância de uma abordagem relacional na análise iconográfica, que se refere ao estudo dos significados das imagens por meio de seus elementos visuais. Para entender o significado de uma imagem, é essencial considerar as relações entre os elementos que a compõem e como eles interagem uns com os outros dentro do campo visual.

Conforme Baschet (2015), essas relações incluem as polaridades constitutivas do espaço visual, como as oposições entre direita/esquerda, alto/baixo, centro/extremidade. Essas divisões influenciam como os significados são percebidos. Por exemplo, o que está no centro de uma imagem pode ser interpretado como mais importante do que o que está na periferia; o alto pode estar associado ao divino ou ao ideal, enquanto o baixo pode estar relacionado ao terreno ou ao mundano.

A ideia do autor é que o significado de uma imagem não pode ser compreendido apenas pelos elementos isolados, mas sim pela maneira como esses elementos estão organizados no espaço visual e como se relacionam entre si. Essas interações formam a base para a construção dos significados dentro de uma imagem.

Schmitt (2007) destaca como esse significado completo dos elementos visuais em uma imagem, só emergem quando analisados em suas relações entre si. Esses elementos não possuem sentido pleno isoladamente, mas adquirem significado à medida que se inter-relacionam. Isso ocorre por meio de suas posições relativas, de oposições ou semelhanças, da distância que os separa ou, pelo contrário, das maneiras como se aproximam, se justapõem ou até se fundem em uma unidade visual.

Schmitt (2007) argumenta que uma única figura pode ser composta, ou seja, uma combinação de várias imagens distintas. Essa figura composta pode, assim como as obras de Bosch, condensar várias ideias ou imagens em uma só. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando uma figura apresenta posturas ou movimentos contraditórios, expressando uma dialética — uma tensão entre intenções ou significados opostos. Assim, de maneira similar a Baschet (2015), o autor sugere que as imagens podem incorporar uma complexidade simbólica e contraditória, nas quais

a interação de elementos visuais cria um diálogo entre significados, permitindo que a imagem comunique ideias multifacetadas que carecem de interpretações.

Schmitt (2007), também parte da premissa de que a iconografia é relacional, segundo o autor, nenhuma imagem está isolada; ao contrário, elas fazem parte de uma sequência interconectada. “O isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto” (Schmitt, 2007, p. 41). O método proposto por Schmitt (2007), é particularmente eficaz para analisar as obras de Bosch devido à complexidade visual e simbólica de suas pinturas. Bosch é conhecido por criar cenas densas e ricas em detalhes, nas quais diversos elementos figurativos, símbolos e figuras coexistem em um mesmo espaço, frequentemente interligados em significados ambíguos profundos. Utilizar a técnica de análise em série, que parte da premissa de que nenhuma imagem está isolada, mas sempre integrada a um conjunto maior de representações, permite uma interpretação mais profunda e contextualizada de suas obras.

Essa abordagem é especialmente útil em Bosch, pois, suas pinturas são compostas de uma multiplicidade de elementos que, isoladamente, podem parecer enigmáticos ou desconexos: são compósitas e relacionais. No entanto, ao analisá-las em relação umas às outras, como propõe Schmitt (2007), torna-se possível desvendar os significados implícitos na interação desses elementos. Por exemplo, em “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, as cenas de paraíso, mundo terreno e inferno só fazem sentido quando vistas como parte de uma narrativa visual maior e interligada, em vez de serem interpretadas de forma fragmentada.

Além disso, Bosch frequentemente utiliza imagens compósitas e dinâmicas, suas figuras contraditórias ou simbólicas se justapõem ou se fundem. A análise relacional permite observar como essas figuras se conectam e criam uma tensão dialética que enriquece o significado da obra. A técnica também é eficaz ao situar as pinturas de Bosch dentro de um contexto histórico e cultural mais amplo, já que suas obras dialogam com temas recorrentes na Idade Média, como o pecado, a redenção e o juízo final. Nesse sentido, a análise em série revela como os motivos simbólicos presentes em suas pinturas se relacionam com uma tradição visual medieval mais ampla.

A recusa do isolamento de imagens, como enfatiza Schmitt (2007), é fundamental para as imagens Boschinianas, que frequentemente reutiliza e reinterpreta motivos e figuras em diferentes obras. Ao analisar suas pinturas como parte de um conjunto mais amplo, é possível identificar padrões temáticos e simbólicos recorrentes que contribuem para uma compreensão mais profunda e integrada de sua produção artística. Dessa forma, o método relacional e em série de Schmitt oferece uma abordagem que faz justiça à complexidade multifacetada das obras de Bosch, permitindo uma leitura mais rica de seus significados visuais e simbólicos.

3. A Abordagem Iconológica de Warburg e a Memória Cultural: A Vida das Imagens e Suas Transformações

Após contextualizar o surgimento da imagem privada no século XV e discutir as múltiplas funções e dinâmicas relacionais das imagens no pensamento de Baschet e Schmitt, torna-se possível aprofundar a análise a partir da abordagem iconológica de Aby Warburg. Se na primeira seção foi destacada a transformação do estatuto da imagem, e na segunda evidenciada sua natureza relacional, material e composta, nesta terceira seção o foco se desloca para os significados culturais e históricos que sobrevivem nas imagens e se transformam ao longo do tempo. A iconologia proposta por Warburg permite compreender as obras de Bosch não apenas como construções simbólicas inseridas em seu tempo, mas também como portadoras de formas e conteúdos herdados de tradições visuais anteriores.

O método de iconologia de Aby Warburg é particularmente eficaz para analisar as obras de Bosch, pois, se concentra na análise profunda dos significados culturais, históricos e simbólicos das imagens, abordando-as em um contexto amplo e interconectado. Warburg propôs que as imagens devem ser estudadas não apenas como objetos estéticos isolados, mas também como expressões visuais de forças culturais, históricas e psicológicas que atravessam o tempo. Segundo Goosen (2006), essas imagens ultrapassavam a simples lógica da representação e continham múltiplos significados, que iam além da intenção original de seu criador. Por isso, ao refletir sobre os símbolos presentes nas obras de Bosch, relacionados ao sagrado e

ao profano, é fundamental recorrer à iconologia para entender esses simbolismos (Oliveira 2022).

A iconologia, como método de análise das imagens, foi desenvolvida pelo historiador de arte alemão Aby Warburg. Essa abordagem busca identificar a sobrevivência do passado por meio do estudo das imagens, considerando que em cada escultura, desenho, monumento ou pintura se encontra capturado um movimento de vida, imortalizado pelo artista. Enquanto a invenção da fotografia e do cinema trouxe a possibilidade de um registro mais preciso e fiel da realidade, antes desses avanços tecnológicos, os artistas tinham que representar uma sensação de movimento e vitalidade em suas obras, seja em telas, painéis ou esculturas. Para Warburg, toda imagem carrega uma história que orienta sua performance visual, assim, como afirmou Ezra Pound “o artista é a antena da raça”². Nesse sentido, Didi-Huberman (2013) afirma que “[...] 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), reforçando assim, a dimensão antropológica e simbólica presente nas imagens (Oliveira, 2022).

Segundo Nietzsche (2007), o cérebro contém um número muito maior de conjuntos de imagens do que o que é utilizado no pensamento. O intelecto seleciona rapidamente imagens semelhantes, e a imagem escolhida gera, por sua vez, uma fusão de outras imagens. Para o filósofo, a mente consciente representa apenas uma seleção dessas percepções, sendo a abstração o resultado de um processo longo e seletivo.

Conforme Oliveira (2022), desta maneira baseando-se em Nietzsche (2007) a aspiração de Aby Warburg, era estudar como os elementos visuais culturais se comportam ao longo do tempo, e analisar suas funções para entender os símbolos presentes nas obras de arte e suas histórias. Warburg percebeu que certos elementos visuais, que ele chamou de *Fórmula Pathos*, reaparecem constantemente em diferentes obras. Esses elementos carregam emoções e significados poderosos que

² Esta frase de Pound, aparece em uma de suas declarações mais conhecidas sobre o papel do artista na sociedade, e pode ser encontrada em diversas versões ao longo de suas cartas, ensaios e entrevistas, mas é mais diretamente associada ao texto “ABC of Reading” (1934), um de seus manifestos estéticos

se repetem ao longo da história da arte. Ele buscou identificar a ordem e as leis que regem esse fenômeno, o que o levou a desenvolver uma teoria da memória visual.

Em vez de escrever um livro, Warburg expressou suas ideias por meio de séries de imagens, esquemas e documentação fotográfica. O resultado dessa investigação foi o *Atlas Mnemosyne*, uma compilação visual que reúne imagens de diferentes épocas e culturas, organizada de forma a revelar as conexões e continuidades entre elas. O Atlas serve como uma representação geral de sua teoria sobre como as imagens e símbolos visuais são transmitidos e transformados ao longo do tempo. 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).

No caso de Bosch, cujas obras estão repletas de figuras fantásticas, símbolos complexos e cenas alegóricas, o método de Warburg é valioso, e permite explorar as raízes culturais e históricas desses elementos. As pinturas de Bosch, como “*O Jardim das Delícias Terrenas*” apresenta temas religiosos, apocalípticos e morais que fazem parte de uma longa tradição visual medieval. Warburg, com seu foco na continuidade e transformação de formas simbólicas (o que ele chamava de “sobrevivências” ou *Nachleben*), ajuda a rastrear como certos símbolos ou temas presentes nas obras de Bosch têm origens em tradições iconográficas anteriores, como alegorias cristãs e textos religiosos.

Além disso, o método iconológico de Warburg favorece a análise do impacto emocional e psicológico das imagens. As obras de Bosch, com suas figuras grotescas e cenas de punição e tentação, evocam reações intensas no espectador, conectando-se a medos e ansiedades coletivas da época. Warburg, ao se interessar pela maneira como as imagens expressam emoções culturais e memórias coletivas, fornece uma estrutura útil para explorar como Bosch traduz as angústias religiosas e morais do século XV em formas visuais.

Outro aspecto importante é o estudo da inter-relação entre arte e cultura que Warburg propôs. Bosch viveu em um período de transformações religiosas, sociais e culturais profundas, e suas obras refletem essas tensões. A abordagem iconológica

de Warburg permite investigar como essas mudanças se manifestam nas imagens, e como estas mostram as incertezas sobre o destino da alma e a crítica à corrupção da Igreja que estão presentes de forma simbólica em suas pinturas.

A História da Arte não se restringe a uma abordagem cronológica ou evolutiva fundamentada em análises estilístico-formais; em vez disso, é delineada pelo estudo do significado da involução morfológica, que afeta o anacronismo de todos os modos históricos e estilos. Segundo Serrão (2017), o historiador considera as imagens e seus símbolos como elementos fundamentais em sua investigação, reconhecendo que essas representações visuais são profundamente permeáveis às sedimentações históricas e antropológicas.

Warburg, em suas análises, desenvolveu a ideia de uma complexa temporalidade das imagens, enfatizando que elas não devem ser vistas apenas como documentos da História, mas sim como entidades que possuem uma vida póstuma (*Nachleben*). Essa perspectiva permite observar como é possível estabelecer ligações significativas entre épocas e pensamentos que a historiografia tradicional tende a considerar como indiferentes ou desconectados. Ao focar na observação dos elementos culturais, Warburg propõe que podemos compreender melhor os símbolos e os significados que emergem de cada período histórico. Assim, sua abordagem revela a riqueza das interconexões entre arte, cultura e memória, possibilitando uma leitura mais profunda das imagens e sua relevância ao longo do tempo. Essa visão transformadora abre novas possibilidades para a análise e a interpretação das obras de arte, convidando-nos a explorar a complexidade dos contextos em que foram criadas (Serrão, 2017).

A obra de Bosch, além de dialogar com as Ciências da Religião, História, História da Arte, História das Mulheres, História do Imaginário e das Mentalidades, também dialoga diretamente com a Nova História Cultural de Roger Chartier. Pois, o conceito de representação desta, enfatiza que as imagens não devem ser vistas apenas como reflexos ou imitações da realidade social. Ao contrário, as imagens são consideradas “construções” da realidade, um processo ativo que pode sofrer transformações em função de fatores econômicos, políticos e tradições culturais.

[...] por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém (CHARTIER, 1988, p. 20).

Esse conceito se relaciona com as obras de Bosch de várias maneiras. Primeiro, as pinturas de Bosch não são meras representações da vida cotidiana ou da moralidade religiosa; elas funcionam como construções complexas que refletem e questionam a realidade social de seu tempo. “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, apresenta cenas fantásticas e alegóricas que revelam tensões entre o sagrado e o profano, bem como críticas às práticas da Igreja e à condição humana.

Ao utilizar a concepção proposta por Chartier (1988), podemos analisar as obras de Bosch sob duas ordens de razão. A primeira é a representação como algo relacionado a ver uma coisa ausente, sugerindo que as imagens de Bosch vão além do que é visível. Elas revelam significados ocultos e reflexões sobre questões existenciais, espirituais e sociais que estavam presentes na época, mas que não eram sempre explicitamente discutidas.

A segunda ordem se refere à representação como uma exibição de presença. Nesse sentido, as obras de Bosch tornam-se uma apresentação pública de ideias, valores e críticas culturais. Elas funcionam como um espaço no qual o artista pode expor sua visão de mundo, incluindo suas preocupações com a moralidade, a corrupção e as consequências da indulgência humana. As imagens de Bosch se tornam, assim, um meio de diálogo entre o artista, a sociedade e o espectador, permitindo uma reflexão profunda sobre a condição humana e as realidades sociais. A análise da representação no contexto da Nova História Cultural e das ideias de Chartier (1988) enriquece a compreensão das obras de Bosch, mostrando que elas são construções ativas da realidade que refletem e questionam as complexidades de sua época.

A segunda ordem de Chartier (1988), reforça a ideia de que atos e objetos têm um significado simbólico que remete a determinadas ideias, enfatizando que as percepções da realidade não são neutras ou fixas. Em vez disso, elas produzem e revelam estratégias e práticas que podem impor autoridade, hierarquia ou uma escolha específica. Isso ressoa com a visão de Pesavento (2012), que argumenta que a força da representação reside na sua capacidade de mobilizar e gerar reconhecimento e legitimidade social. Assim, as representações operam em um

contexto de verossimilhança e credibilidade, ao invés de simplesmente refletirem uma verdade objetiva.

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. Decorre daí, portanto, a assertiva de Pierre Bourdieu, ao definir o real como um campo de forças para definir o que é o real. As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social (PESAVENTO, 2012, p. 21).

As pinturas de Bosch, repletas de simbolismo e alegorias complexas, oferecem uma rica tapeçaria de símbolos que remetem a ideias sobre moralidade, religião e a condição humana. Por meio dessas representações visuais, Bosch não apenas reflete a realidade de seu tempo, mas também intervém nela, questionando normas sociais e práticas religiosas.

As obras de Bosch podem ser vistas como expressões de um campo de forças, nas quais diferentes percepções do real são apresentadas de forma contraditória e variada. Ele utiliza elementos visuais para explorar temas de tentação, pecado e a fragilidade da alma humana, desafiando o espectador a considerar a complexidade e as tensões da existência. Assim, sua arte se insere em um contexto social e cultural mais amplo, suas representações funcionam como ferramentas de crítica e reflexão.

A noção de que as representações possuem múltiplas configurações e que o mundo é construído de maneira contraditória por diferentes grupos sociais se aplica às obras de Bosch, que capturam as ansiedades e contradições de uma sociedade em transformação, ao mesmo tempo em que propõem um espaço para o reconhecimento e a legitimação de experiências humanas complexas.

Para Chartier (1988), “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (Chartier, 1988, p. 17). Essa afirmação de Chartier enfatiza que as representações são fundamentais na forma como as sociedades constroem suas identidades e se relacionam com o poder. Ao aplicar esse conceito ao trabalho de

Bosch, podemos observar como suas obras refletem e desafiam as ideias e valores do Ocidente Medieval do século XV. As representações visuais que Bosch criou não são apenas expressões artísticas, mas também intervenções sociais que questionam normas e valores.

Os processos como “percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (Pesavento, 2012, p. 21), são essenciais para entender como as ideias de Bosch e suas imagens se desenvolveram e foram recebidas na sociedade medieval. Essas dinâmicas ajudam a explicar como as obras de Bosch foram interpretadas, reconhecidas e, em muitos casos, contestadas, ao mesmo tempo em que refletem os conflitos sociais e ideológicos do seu tempo. O conceito de representação não apenas ilumina a maneira como Bosch concebeu suas ideias, mas também oferece uma lente para examinar como essas ideias se entrelaçaram com a cultura, a religião e a política do século XV, contribuindo para a construção de um discurso visual que ainda ressoa no hoje.

4. Considerações finais

A obra de Hieronymus Bosch se insere em um momento de profundas transformações culturais, religiosas e visuais na Europa do século XV, e sua análise demanda uma abordagem capaz de articular contexto histórico, função social das imagens e complexidade simbólica. A compreensão da imagem enquanto construção simbólica, social e relacional permite perceber que, em Bosch, ela não é mero reflexo da realidade, mas sim veículo de elaboração e questionamento dos valores e tensões de sua época. Suas pinturas, marcadas por composições densas e visualmente inquietantes, convocam o olhar a interpretar, julgar e refletir, operando não apenas como representação, mas como discurso visual carregado de sentidos.

A imagem, em Bosch, adquire um estatuto multifacetado: é objeto, é linguagem, é memória. Inseridas em um universo no qual a imagem deixava de ser monopólio eclesiástico para se tornar também objeto de uso privado e circulação ampla, suas obras refletem e tensionam essa nova realidade. Elas condensam símbolos religiosos, tradições populares, elementos apocalípticos e críticas morais, estruturando um imaginário visual que, embora ancorado em seu tempo, ultrapassa o imediato e reverbera heranças visuais anteriores. Bosch reelabora, com extrema originalidade, formas de ver e representar o mundo, valendo-se de estruturas visuais

compostas, relações espaciais simbólicas e figuras que operam em camadas interpretativas sobrepostas.

Nesse sentido, o estudo de suas imagens requer uma metodologia que reconheça sua natureza simbólica, sua materialidade e sua historicidade. A partir de abordagens que compreendem a imagem como objeto relacional e como sobrevivência de formas culturais, é possível entender como Bosch articula o visível e o invisível, o sagrado e o profano, a crítica e a devoção. Suas representações são, ao mesmo tempo, enraizadas em uma visão de mundo medieval e portadoras de uma força criativa que antecipa questões modernas. Assim, a análise das imagens em Bosch, mais do que decifração de símbolos, é um exercício de leitura das inquietações de uma sociedade em transição e, sobretudo, uma chave para compreender como a arte se faz linguagem potente de memória, poder e imaginação.

Referências bibliográficas

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, JeanClaude. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.** Trad. Maria Cristina C. L. Pereira Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BASCHET, Jérôme. Introdução: Pensée figurative et analyse des images. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (Orgs.). **Les images dans l'occident médiéval.** Turnhout: Brepols Publishers, 2015. p. 195-197.

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

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A história cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 1988. p. 13-28.

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.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens.** Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2000.

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

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

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Laura Beatriz Alves de. **O Sagrado e o Profano em Hieronymus Bosch.** 2022. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2022.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In: **História & História Cultura.** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-36.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.** Tradução: José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

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