



UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE CIÊNCIAS HUMANAS
LICENCIATURA INTEGRADA EM HISTÓRIA E GEOGRAFIA

LUCIMARA INÁCIA DE SOUZA MALCHER

ARTE E RELIGIOSIDADE:
REPRESENTAÇÕES DO JUÍZO FINAL NA PINTURA FLAMENGA DO
SÉCULO XV

SANTARÉM

2019

LUCIMARA INÁCIA DE SOUZA MALCHER

**ARTE E RELIGIOSIDADE:
REPRESENTAÇÕES DO JUÍZO FINAL NA PINTURA FLAMENGA DO
SÉCULO XV**

Trabalho de Conclusão de Curso entregue a Universidade Federal do Oeste do Pará – UFOPA, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em História e Geografia, habilitação em História.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Mota Xavier de Lima.

SANTARÉM

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/UFOPA

-
- M242a Malcher, Lucimara Inácia de Souza
Arte e religiosidade: representações do juízo final na pintura flamenga do século XV./ Lucimara Inácia de Souza Malcher. – Santarém, 2019.
135 p.: il.
Inclui bibliografias.
- Orientador: Douglas Mota Xavier de Lima
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Curso Licenciatura em História e Geografia.
1. Idade média. 2. Iconografia. 3. Juízo final. I. Lima, Douglas Mota Xavier de, *orient.* II. Título.

CDD: 23 ed. 704.948

LUCIMARA INÁCIA DE SOUZA MALCHER

**ARTE E RELIGIOSIDADE:
REPRESENTAÇÕES DO JUÍZO FINAL NA PINTURA FLAMENGA DO
SÉCULO XV**

Trabalho de Conclusão de Curso entregue a
Universidade Federal do Oeste do Pará –
UFOPA, como requisito parcial para obtenção
de título de Licenciado em História e Geografia,
habilitação em História.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Douglas Mota Xavier de Lima – Orientador
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)

Prof. Dr. André Dionei Fonseca – Avaliador
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)

Prof. Dr. Renan Marques Birro – Avaliador
Universidade de Pernambuco (UPE)

Prof. Dra. Tereza Renata Silva Rocha – Avaliadora
Secretaria de Estado de Educação (SEEDUC/RJ)

SANTARÉM

2019

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Douglas Mota Xavier de Lima, pelo incentivo, pela orientação sempre precisa para o desenvolvimento da pesquisa, pela generosidade com que compartilhou comigo seus conhecimentos e por ter tornado possível o desenvolvimento da pesquisa.

À UFOPA por ter me concedido o auxílio financeiro de intercâmbio pelo Programa de Mobilidade Acadêmica Externa Temporária Nacional, possibilitando desse modo o contato com outros pesquisadores do campo das imagens e na aquisição de materiais para a pesquisa no Rio de Janeiro, que foram imprescindíveis para que esse trabalho pudesse ser plenamente desenvolvido.

Aos professores e colegas do curso de História pelos ensinamentos, pelas conversas engrandecedoras e trocas de experiências durante o período de graduação.

À Professora Dr. Vânia Leite Fróes, pela disposição em acompanhar-me durante o período de mobilidade, pelas palavras de incentivo e por ter feito importantes sugestões acerca do meu projeto de pesquisa.

À Professora Dr. Tereza Renata Silva Rocha pela ajuda com a bibliografia, pelos apontamentos e sugestões metodológicas acerca das imagens que muito me ajudaram na etapa final da pesquisa.

Aos professores Dr. André Dionei Fonseca, Dr. Renan Marques Birro e Dra. Tereza Renata Silva Rocha por terem aceitado participar da banca avaliadora deste trabalho.

Ao meu esposo, que foi meu porto seguro durante todo o percurso acadêmico, soube sempre me apoiar nos momentos de dificuldade e compartilhou comigo minhas alegrias. Agradeço especialmente a minha mãe, com a educação que me deu e com seu incansável incentivo, fizeram-me chegar até aqui.

RESUMO

O uso de imagens como fonte de pesquisa histórica é um campo relativamente novo e tem assumido grande relevância na construção do conhecimento histórico. Pertencentes ao universo das evidências mais antigas que chegaram até os dias de hoje, as imagens permitem uma visualização mais ampla do passado. Diante disso, a pesquisa analisa a iconografia medieval do Juízo Final, com foco nas representações imagéticas produzidas no norte da Europa no século XV. O Juízo Final é um dos temas mais relevantes para se compreender a sociedade cristã do período e, a partir dele, analisam-se as mudanças ocorridas nos modos de representação da temática ao longo do medievo e, especificamente na pintura flamenga, concentrando a atenção em diversas questões históricas relacionadas aos âmbitos religiosos e artísticos que de algum modo possam ter exercido influências nas produções visuais do tema. Trata-se de estudo qualitativo, estruturado na pesquisa bibliográfica e na análise iconográfica. Para a análise das imagens, utilizou-se como referência os estudos de Jérôme Baschet, Tamara Quírico e, principalmente, Erwin Panofsky, que subsidiou a análise iconográfica, considerando os três níveis de interpretação propostos pelo autor: a descrição pré-iconográfica, a descrição iconográfica e a descrição iconológica.

Palavras-chave: Idade Média. Iconografia. Juízo Final. Arte flamenga.

ABSTRACT

The use of images as a source of historical research is a relatively new field and has assumed great relevance in the construction of historical knowledge. Belonging to the universe of older evidence that has come to this day, the images allow a broader view of the past. Given this, the research analyzes the medieval iconography of the Last Judgment, focusing on the imagetic representations produced in northern Europe in the fifteenth century. The Last Judgment is one of the most relevant themes to understand the Christian society of the period and, from it, we analyze the changes occurred in the modes of representation of the theme throughout the medieval and, specifically in Flemish painting, focusing attention on several historical issues related to the religious and artistic spheres that may have had some influence on the visual productions of the theme. It is a qualitative study, structured in bibliographic research and iconographic analysis. For the analysis of the images, we used the studies of Jérôme Baschet, Tamara Chirico and, especially, Erwin Panofsky, who subsidized the iconographic analysis, considering the three levels of interpretation proposed by the author: the pre-iconographic description, the description and the iconological description.

Keywords: Middle Ages. Iconography. Final Judgment. Flemish painting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA	PÁGINA
Figura 1. Parte da tampa de um sarcófago com a separação dos bodes das ovelhas, mármore, século IV. The Metropolitan Museum of Art, New York.	p. 42
Figura 2. Parte da tampa de um sarcófago com a separação dos bodes das ovelhas, mármore, século IV. The Metropolitan Museum of Art, New York.	p. 43
Figura 3. Face do sarcófago de Agilbert, relevo em pedra, século VII. Juarre, Paris.	p. 43
Figura 4. Cristo Juiz. Detalhe do Juízo Final, afresco, séc. IX. Mustair, Suíça	p. 44
Figura 5. Cruz de Muiredach, séc. X. Monasterboice, Irlanda.	p. 45
Figura 6. Juízo Final. Basílica de San Michele Arcangelo, Sant'Angelo in Formis, séc. XI. Cápua, Itália 1080.	p. 46
Figura 7. Retábulo Taula de Sant Miguel, datado do século XIII, exposto numa Igreja na Catalunha.	p. 49
Figura 8. Juízo Final e Crucificação, Jacopolo del Casentino, 1340-1349. Walters Art Museum, Baltimore.	p. 50
Figura 9. Taddeo di Bartolo. Inferno, detalhe dos gulosos, 1393. San Gimignano, Collegiata.	p. 52
Figura 10. Giotto. Juízo final, detalhes da região infernal, 1305-1307. Pádua, Capela Scrovegni.	p. 53
Figura 11. Nardo di Cione. Paraíso, 1357. Florença, Igreja de Santa Maria Novella.	p. 54
Figura 12. Retrato Desenhado de Niccol`Albergati, 1435. Museu de História da Arte em Viena.	p. 63
Figura 13. Retrato de Margarete van Eyk, 1439. Bruges, Groeningemuseum.	p. 63
Figura 14. Homem de Turbante, 1433. Londres, The National Gallery.	p. 64
Figura 15. Madona do Cancellor Nicolas Rolin, c. 1435. Paris, Museu do Louvre.	p. 65
Figura 16. As Três Marias no Túmulo, c. 1440. Roterdão, Museu Boijmans Van Beuningen.	p. 66
Figura 17. O Casal Arnolfini, 1434 à esquerda. Recorte a direita da inscrição em latim sobre espelho ao fundo que diz “Jan van Eyck esteve aqui. 1434”. National Gallery, Londres.	p. 68
Figura 18. Pintor Hieronymus Bosch. Pieter Bruegel. Biblioteca de Arras, França.	p. 74
Figura 19. Detalhe (Painel central) Tentações de Santo Antônio, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.	p. 74

Figura 20. Detalhe (Painel esquerdo) Tentações de Santo Antônio, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.	p. 75
Figura 21. Detalhe (Painel esquerdo). Jardim das Delícias, 1504. Museu do Prado, Madrid.	p. 75
Figura 22. Adoração dos Magos ou A Epifania, c. 1485. Museu do Prado, Madrid.	p. 77
Figura 23. Tentações de Santo Antônio, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.	p. 78
Figura 24. Jardim das Delícias, 1504. Museu do Prado, Madrid.	p. 79
Figura 25. Díptico da Crucificação e do Juízo Final, c. 1440-1441. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.	p. 81
Figura 26. Tríptico do Juízo Final, 1482-1503 (Aberto). Academia de Belas-Artes, Viena.	p. 83
Figura 27. Tríptico do Juízo Final, 1482 (Fechado). Academia de Belas-Artes, Viena.	p. 83
Figura 28. Detalhes dos escudos de São Tiago (esquerda) e Hipólito (direita), em X-radiografia (em cima), fotografia de luz visível (centro) e reflectografia infravermelha – Tríptico do Juízo Final. Academia de Belas-Artes, Viena.	p. 85
Figura 29. Micrografia (67,5 vezes) mostrando pigmento vermelho nas margens de uma perda de tinta. Micrografia (40 vezes) mostrando restos de ouro e fuste desgastado - Tríptico do Juízo Final. Academia de Belas-Artes, Viena.	p. 86
Figura 30. Carlos Magno, Hipólito, Elisabeth e Margarida (tríptico fechado), c. 1470-1508. Dirk Bouts, Hugo van der Goes e Aert van den Bosschede. Catedral de Bruges.	p. 86
Figura 31. Bispo Santo, Santa Catherine, São Hipólito, Santa Elisabeth (tríptico fechado), c. 1490. Atribuído a um pintor anônimo de Bruxelas. Museu de Belas Artes, Boston).	p. 87
Figura 32. Detalhe (pinel esquerdo) Tríptico do Juízo Final. Detalhe (painel esquerdo) Jardim das Delícias. Detalhe (painel esquerdo) Carro de feno.	p. 88
Figura 33. Detalhes (pinel esquerdo), Criação de Eva, Queda do homem e Expulsão do Paraíso - Tríptico do Juízo Final.	p. 89
Figura 34. Queda de Adão e Eva, 1479. Hugo van der Goes. Museu Kunsthistorisches, Viena.	p. 89
Figura 35. Detalhes (painel esquerdo), Queda dos anjos rebeldes - Tríptico do Juízo Final.	p. 90
Figura 36. Detalhe (painel esquerdo), Crucificação de Cristo - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 92
Figura 37. Detalhe Retábulo de Gand, 1432 – à esquerda os Juízes Justos; à direita Soldados de Cristo. Gand, Catedral de São Bavo.	p. 93

Figura 38. Detalhe (Painel direito) Cristo Juiz - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 94
Figura 39. Detalhe (Painel Central) Cristo Juiz – Tríptico do Juízo Final.	p. 95
Figura 40. Detalhes (Painel esquerdo/direito) Cristo crucificado/Cristo Juiz - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 96
Figura 41. Detalhe (Painel direito) Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 97
Figura 42. Detalhe (Painel direito), Zona celeste - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 98
Figura 43. Detalhe (Painel direito), Clero/Realeza/outras almas - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 98
Figura 44. Detalhe (Painel direito), Ressurreição dos mortos - Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 99
Figura 45. Detalhe (Painel central), Juízo Final – Tríptico do Juízo Final.	p. 100
Fig. 46. Detalhe (Painel central), Eleitos/Condenados/Resgate de uma alma – Tríptico do Juízo Final	p. 101
Figura 47. São Tiago e São Hipólito - Tríptico do Juízo Final (Fechado).	p. 102
Figura 48. Detalhe (Painel direito) Virgem Maria/São João Evangelista – Díptico do Juízo Final.	p. 103
Figura 49. Detalhe (Painel central) Virgem Maria e São João Evangelista – Tríptico do Juízo Final.	p. 103
Figura 50. Detalhes (painel central/direito) – Tríptico do Juízo Final.	p. 104
Figura 51. Detalhe (painel direito) Jardim das Delícias. Detalhe (painel direito) Carro de feno.	p. 105
Figura 52. Detalhes (painel central), demônios – Tríptico do Juízo Final.	p. 106
Figura 53. Detalhes (painel central), demônios – Tríptico do Juízo Final.	p. 106
Figura 54. Detalhes (painel direito), demônios – Tríptico do Juízo Final.	p. 106
Figura 55. Detalhes (painel central), torturas dos condenados– Tríptico do Juízo Final.	p. 107
Figura 56. Detalhes (painel central/direito), instrumentos musicais – Tríptico do Juízo Final.	p. 107
Figura 57. Detalhes (painel central/direito), tortura dos condenados – Tríptico do Juízo Final.	p. 108
Figura 58. Detalhe (painel direito), Diabo e seus demônios – Tríptico do Juízo Final.	p. 108
Figura 59. Detalhe (painel direito) Zona infernal – Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 109
Figura 60. Detalhes (painel direito), demônios – Díptico da Crucificação e do Juízo Final.	p. 109
Figura 61. Detalhes (painel direito), tortura dos condenados – Díptico da Crucificação e do Juízo Final	p. 110

Figura 62. Detalhes (painel direito), a figura de um Rei e um Papa condenados ao Inferno – Díptico da Crucificação e do Juízo Final. p. 110

Figura 63. Detalhes (painel direito), Inscrições abaixo dos braços de Cristos/ Inscrições abaixo dos braços do Arcanjo Miguel/ Inscrições nas asas as Morte – Díptico da Crucificação e do Juízo Final. p. 111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
Capítulo 1. O historiador e as imagens: Aportes historiográficos e a noção medieval de <i>imago</i>	p. 18
1.1. A imagem como fonte do historiador	p. 18
1.2. A noção de <i>imago</i> medieval	p. 23
Capítulo 2. O tema do Juízo Final no século XV	p. 31
2.1. A vida religiosa e o pensamento escatológico cristão em finais da Idade Média	p. 31
2.2. O Juízo Final e suas expressões iconográficas	p. 36
2.2.1. A crença no Juízo Final	p. 36
2.2.2 Das origens às primeiras representações do Juízo Final	p. 41
2.2.3 A composição das iconografias do Juízo Final e suas funções como imagem religiosa	p. 45
Capítulo 3. Representações do Juízo Final na pintura flamenga (séculos XV)	p. 55
3.1 A produção artística do norte da Europa	p. 55
3.2. Jan Van Eyck e Hieronymos Bosch	p. 62
3.2.1 Jan Van Eyck	p. 62
3.2.2 Hieronymus Bosch	p. 70
3.3. As representações do Juízo Final por Jan van Eyck e Hieronymus Bosch	p. 80
3.3.1 Análise do Juízo Final	p. 87
Considerações finais	p. 114
Anexos	p. 118
Apêndices	p. 122

INTRODUÇÃO

A iconografia do Juízo Final, em sua manifestação no medievo, constitui-se um dos temas fundamentais desse período histórico. Para os cristãos, a *Parúsia*, ou a segunda vinda de Cristo, marca o momento final da história, o futuro humano, o dia do acerto de contas, o destino ao qual todos os homens estão fadados desde o princípio. Uma vez que a raça humana optou por desobedecer à vontade de Deus no Éden, o pecado entrou na história e separou o ser humano de seu criador. A encarnação de Cristo e sua obra efetuada na cruz foi o único meio pelo qual se poderia resgatar todos do pecado cometido por Adão.

A concepção do retorno do Cristo ao fim dos tempos para julgar, remonta às origens do cristianismo. Sua fundamentação na tradição religiosa judaica herda a percepção de um tempo linear e finito, com um começo e um fim. Partindo desta perspectiva, não é difícil compreender o destaque do tema em diferentes representações visuais no decorrer do medievo, uma vez que indica não somente o dia em que todos irão prestar conta de suas obras perante Cristo, como aponta para um novo mundo, longe das dores, guerras, pecados, fome e doenças.

A *Parúsia*, de acordo com as descrições bíblicas, é indicada como o momento em que Jesus irá separar a humanidade em dois grupos e colocará os justos à sua direita e os ímpios à sua esquerda. Os justos serão levados para gozar da vida eterna ao lado de Deus, no Paraíso, e os pecadores, por sua vez, serão julgados e destinados a sofrerem eternamente no lago de fogo que arde com enxofre. Essa importância do julgamento é mencionada em diversos trechos da Bíblia, assim como é enfatizada no credo estabelecido no Concílio ecumênico de Niceia, em 325.

As representações visuais do Juízo Final diferem de outras imagens em muitos aspectos, pois se referem a um episódio futuro, portanto, que ainda não ocorreu. Quando e como será exatamente este evento, ninguém sabe. Deste modo, é preciso levar em conta a especificidade de tais representações. Porém, assim como muitas outras representações imagéticas, as iconografias do Juízo Final difundiam os princípios religiosos. Seguindo as indicações do Papa Gregório Magno, elas poderiam instruir aqueles que não tinham acesso as escrituras e despertar emoções em quem as contemplassem, principalmente os leigos. Atuavam também no processo de memorização do fato bíblico, pois, ao recordar aos fiéis de que haverá um julgamento futuro, os instigavam a se prepararem para ele, e ainda expressavam as possibilidades de dois destinos irreversíveis após o Julgamento, ou seja, o Paraíso e o Inferno.

Constata-se, então, que as representações do Juízo Final são fundamentais para a história do cristianismo e tinham relevância acentuada na Cristandade medieval. Porém, desde

as primeiras manifestações visuais do tema no século IX, a forma de elaboração foi sofrendo alterações. Essas mudanças têm ligações não apenas com questões artísticas, mas também com as esferas sociais, religiosas, políticas e econômicas. Deste modo, os acontecimentos históricos que marcam a Baixa Idade Média – como por exemplo, os diversos surtos de peste (1348-1412), que dizimaram mais de um terço da população europeia; a Guerra dos Cem anos (1337-1453), entre a França e a Inglaterra pela sucessão dinástica francesa e que envolveu diferentes reinos cristãos; o Cisma do Ocidente (1378-1417), que dividiu a Cristandade com a Igreja sendo governada pois dois papas, um em Roma e outro em Avignon; e o desenvolvimento do humanismo renascentista (séculos XIV-XVI) – acarretaram em novas ideias, novas crenças e podem ter alterado as formas de se figurar e perceber o tema do Juízo Final. Neste período, as imagens reforçavam os temores e angústias relacionados ao medo do julgamento final, seja com a expectativa da salvação eterna, seja com os tormentos infinitos.

Considera-se que esse tempo de angústias e de dinamismo social implica efetivamente na emergência de um novo público e de uma nova forma de leitura, em que as imagens possuem um papel deveras importante para o meio cristão. Afinal, a imagem religiosa continua como um instrumento de persuasão, mas não com a mesma técnica. Entre os séculos XIV e XVI se evidencia um período de transição dos valores artísticos medievais para os renascentistas, ou seja, as obras de artes começaram a se afastar dos modelos medievais, caracterizando figuras humanas de forma naturalista, que mesmo representando temas religiosos, se aproximavam do humanismo com inspirações na estética clássica greco-romana.

Para além destas questões, compreende-se que o período que se estende de finais do século XIII aos finais do século XVI no Ocidente europeu, denominado por Jean Delumeau de *Civilização do Renascimento* (1994), não expressa um corte brutal entre um tempo de trevas, imerso em crise, e o alvorecer de novos tempos, tradicionalmente classificados como modernos. Nesse sentido, considerando que desde Jules Michelet e Jacob Burckhardt, no século XIX, constitui-se a ideia de Renascimento como expressão da ruptura entre as idades históricas, período da descoberta do mundo e do homem, e um fenômeno particularmente italiano marcado pela criação do indivíduo e pelo renascimento da cultura clássica, convém apresentar alguns apontamentos sobre o Renascimento a fim de esclarecer como iremos tratar dos séculos abarcados pelo recorte desta pesquisa.

O movimento que começou e se desenvolveu na Itália afetou culturas de diferentes partes da Europa, dentre outros lugares do mundo. Peter Burke (2010) ao tratar sobre o renascimento, o aborda a partir de sua relação entre cultura e sociedade. Aponta que o movimento tem que ser pensado dentro de seu ambiente original, com as características sociais

e culturais específicas daquela época. É notório o distanciamento do historiador da interpretação que tradicionalmente se faz do movimento, comumente associado a ideia de modernidade, sendo de raiz essencialmente italiana e deliberadamente desligado da Idade Média. Burke destaca que o Renascimento Italiano poderia ser afastado da ideia de modernidade e de termos como “florescimento das artes”, assim como enfatiza que o movimento coexistiu e interagiu com outros movimentos e culturas num processo de intercâmbio permanente. Além disto, enfatiza que:

A visão convencional que o século XIX tinha das artes na Itália do Renascimento (visão ainda hoje amplamente adotada, a respeito dos esforços dos historiadores da arte) pode ser resumida assim: as artes floresceram, e seu novo realismo, secularismo e individualismo demonstram que a Idade Média estava encerrada e que o mundo moderno havia começado (...) Dizer que as artes “floresceram” em uma determinada sociedade significa dizer, certamente que ali se produziu um trabalho melhor do que muitas outras sociedades. (BURKE, 2010, p. 23-24)

Nota-se que Burke destaca a presença de elementos medievais no processo de inovação cultural das formas e valores clássicos aos novos contextos renascentistas, não somente na Itália, mas também em muitos outros pontos da Europa.

Entende-se que as transformações vivenciadas entre os séculos XI e XIII, caracterizadas pelo processo de expansão de diversos setores da Europa Ocidental, como a ampliação das culturas agrícolas, o revigoramento comercial e urbano, o surgimento e fortalecimento da burguesia, entre outros, permanecem nos séculos XIV e XV, período comumente associado à crise profunda. Do mesmo modo, segundo Jérôme Baschet, existe uma continuidade entre o desenvolvimento da Idade Média central e a dinâmica reencontrada no final da Idade Média. Assim, os momentos de crise em nada impediram a forte dinâmica vivenciada desde os séculos XI, pois: “para além das transformações, das crises e dos obstáculos, é a sociedade feudal, prosseguindo a trajetória observada desde a aurora do segundo milênio, que empurra a Europa para o mar” (BASCHET, 2006, p. 274).

Tendo em vista esse cenário e a importância da iconografia como documento, considera-se que a produção imagética sobre o Juízo final está, de certo modo, por ser explorada e mostra-se como riquíssima fonte de pesquisa no campo das imagens medievais. A presente investigação partiu da premissa da historiadora da arte Tamara Quirico que, em sua tese de doutorado *Inferno e Paradiso: Dante, Giotto e as representações do juízo final na pintura toscana do século XIV* (2009), permite compreender as relações entre arte, religião e sociedade, a partir da influência do surto de peste sobre a arte do século XIV na Itália, discutindo

particularmente as mudanças nos modos de representação do tema do Juízo final na pintura toscana da época em questão. Ao longo de seu trabalho verifica-se a importância das obras produzidas na Toscana para o desenvolvimento de pinturas sobre o Juízo final, assim como preenche uma lacuna na imensa gama de estudos sobre a arte toscana entre os séculos XIII e XV, período fundamental para arte italiana como um todo, uma vez que seus reflexos nas produções artísticas posteriores foram duradouros, alcançando, inclusive, o norte europeu.

Com base nos apontamentos de Tamara Quírico sobre as representações do Juízo Final na Baixa Idade Média, nas discussões de Peter Burke sobre as fontes iconográficas e nos estudos de Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet sobre a imagem na Idade Média, a pesquisa tem como principal objetivo **compreender a relação entre as representações do Juízo Final na iconografia do norte da Europa e as mudanças artísticas e religiosas no século XV.**

O recorte espacial levou em consideração as lacunas existentes nas investigações relativas às obras do norte da Europa, região com expressivas obras nas artes do período e que vivenciou significativas mutações políticas, econômicas e nas práticas religiosas em finais da Idade Média, culminando no movimento reformista do século XVI. A arte flamenga, mesmo sendo herdeira dos traços renascentistas italianos, ao longo dos séculos passou a se diferenciar, o que resultou em estilos e técnicas contrastantes entre as regiões. Desta tradição iconográfica definiu-se para a pesquisa duas obras de dois pintores do século XV:

- **O díptico da Crucificação e do Juízo Final:** datado de aproximadamente 1440-1441, consiste em dois pequenos painéis atribuídos ao pintor flamengo Jan van Eyck (1390-1441), com áreas finalizadas por discípulos não identificados ou membros de seu ateliê. Esta obra foi realizada com um tamanho igual a 56,5 cm de altura por 19,7 cm de comprimento, óleo sobre a tela e transferido para madeira. Encontra-se no Museu Metropolitano de Arte de Nova York, desde 1933.
- **O tríptico do Juízo Final:** executado por volta de 1482, consiste em três pequenos painéis atribuído ao pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516). O quadro tem como dimensão 163,7 cm de altura por 242 cm de comprimento, óleo sobre a tábua. Encontra-se na galeria de pinturas da Academia de Belas-Artes de Viena.

A viabilidade desta pesquisa está no fato das imagens a serem analisadas estarem disponíveis na *internet* através de acervos *online*. No site do Metropolitan Museum of Art¹ está disponível a imagem do díptico da *Crucificação e do Último Julgamento*, de Jan van Eyck. A

¹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>.

imagem de Hieronymus Bosch, o tríptico do *Juízo Final*, localiza-se no site da Akademie der bildenden Künste Wien (Academia de Belas Artes de Viena)². Acrescenta-se que o instrumental bibliográfico citado, que envolve obras de referências e obras de síntese, livros especializados, artigos, teses e dissertações, foi previamente mapeado e encontra-se em nosso dispor, o que favoreceu a fundamentação e tornou a pesquisa viável.

Para além disso, visa-se fazer uma análise iconográfica baseada no método de Erwin Panofsky (1979). Para o autor as imagens são parte de uma cultura e, para serem compreendidas, é preciso adentrar nessa cultura. Desta forma, a imagem pode expressar não somente uma ideia, mas toda uma concepção de mundo. Para ele estas são vistas como documentos que, juntamente a outras fontes, se tornam importantes elementos de compreensão e análise histórica. Com isso, Panofsky classifica três níveis de interpretação que correspondem a três níveis de significado. O primeiro, voltado ao significado primário ou natural, é o da descrição pré-iconográfica, que consiste na identificação de formas puras, bem como de objetos e eventos presentes na imagem. O segundo nível, voltado ao significado secundário ou convencional, é o da descrição iconográfica, que diferente do nível anterior, consiste não somente na descrição pura e simples dos objetos retratados, mas na ligação das composições da imagem com assuntos e conceitos. O terceiro e último nível, voltado ao significado intrínseco ou conteúdo, é denominado descrição iconológica. Ele é definido pela descoberta e interpretação dos valores simbólicos presentes na imagem.

O trabalho também utilizou do método indicado por Jérôme Baschet (1996), que se refere às imagens medievais como “imagens/objeto”. Para o autor, além de ser uma representação, deve-se levar em consideração a materialidade das imagens, seus usos e funções, o caráter litúrgico e devocional, os elementos ornamentais, condições de uso, acesso, situações de conservação e a localização. A proposição de Baschet possibilita entender que a imagem medieval também encontra seu lugar no rito, no gesto, na *imaginatio* (sonho, visão, imagem mental). Desto dessa perspectiva, todos os elementos que compõem as imagens medievais devem ser analisados como essenciais para seu funcionamento.

Baschet (1996) emprega ao menos quatro níveis de análise: **Norma** – é definida e legitimada pelos clérigos através de três funções: ensinar, emocionar e memorizar, ainda que no decorrer do período medieval as funções das imagens tenham ultrapassado estas três definições; **Intenção** – o nível refere-se a finalidade consciente, na qual se analisa a complexidade das intenções e a diversidade das motivações, sejam elas mais ou menos

² <http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Virtuelle%20Galerie/>.

explícitas. Isso porque a norma clerical, ao definir uma legitimidade global da imagem, não chega a discernir todas as intenções particulares. As intenções mais explícitas são aquelas expressas por imagens encarregadas de transmitir uma mensagem, tendo um conteúdo temático, sobretudo político ou eclesiológico. As menos explícitas são muitas vezes as imagens ornamentais e decorativas, não possuindo um conteúdo temático específico; **Usos** – caracteriza-se pelas manipulações ou qualquer outra forma de relação concreta com a “imagem/objeto”. Este nível pode se distinguir em duas categorias, os usos previstos e os que não são. O primeiro, pode-se mencionar a utilizações litúrgicas e as paralitúrgicas, já o segundo refere-se apotropaico, ou seja, imagens que são usadas pelos fiéis para proteção contra o mal; **Papel** – esta definição refere-se a função da “imagem/objeto”, que pode operar a três níveis diferentes: trata-se da imagem como um objeto que dá lugar a usos; a imagem enquanto representação do mundo e da sociedade; e quando esta representação é ligada a um objeto ou lugar possuindo uma função própria.

Sobre a mesma temática, isto é, a análise iconográfica, Tamara Quírico (2010) aponta a necessidade de conhecimentos básicos da doutrina e exegese cristã, assim como sobre as histórias bíblicas. Enfatiza a importância de se conhecer localização original de tais imagens e suas relações com outras obras próximas, pois muitas imagens (esculturas e pinturas) presentes em museus, foram retiradas de seu contexto original. Quírico acrescenta a necessidade de investigar as especificidades dos locais em que são realizadas as pinturas, pois a temática em questão fora representada em diversos locais, sejam eles religiosos, privados ou públicos. Suas funções poderiam se alterar conforme o lugar em que estava a imagem.

Estes caminhos são particularmente pertinentes para análise das iconografias flamengas do Juízo final no século XV que se procura seguir. Pretende-se perceber as continuidades e transformações, os padrões, mas restituindo a cada obra sua singularidade.

A investigação estruturou-se, num primeiro momento, com base em pesquisa bibliográfica, envolvendo estudos teóricos, historiográficos e trabalhos específicos relativos ao medievo. Assim, no primeiro capítulo **“O historiador e as imagens: aportes historiográficos e a noção medieval de *imago*”**, busca-se caracterizar a imagem como fonte para o historiador e, num segundo momento, delimitar a concepção de imagem/*imago* na sociedade medieval. A partir disto, no capítulo 2 **“O tema do Juízo Final no século XV”**, concentra-se a atenção nas mudanças que ocorreram na religiosidade cristã e no pensamento escatológico, a fim de verificar como tais mudanças se expressam na tradição iconográfica sobre o fim dos tempos, presente em diferentes partes da Cristandade. Por fim, o capítulo 3, **“Representações do Juízo Final na pintura flamenga (século XV)”**, propõe identificar como o Juízo Final foi

representado no norte da Europa através das obras dos pintores Van Eyck (1395-1441), Hieronymus Bosch (1450-1516).

O trabalho discute um tema teológico de longa duração, o Juízo final. Neste sentido, o estudo parte de uma inquietação pessoal, tendo em vista a atualidade da temática, onde o movimento contínuo das reflexões e das formas de exercício da espiritualidade cristã perduram até dias atuais em torno do destino do homem, da vida após a morte, da ressurreição e da salvação. Diante dos elementos expostos, pretende-se que, mediante a análise da produção artística do Juízo Final, esta pesquisa possa trazer novas contribuições para os estudos a respeito da temática, para um melhor entendimento das práticas artísticas e culturais da passagem do medievo para a sociedade moderna, especialmente para inferir importantes informações sobre um tema que permanece mobilizando as crenças contemporâneas, assim como, no limite, procura-se favorecer a ampliação dos estudos das fontes imagéticas no Brasil.

Capítulo 1. O historiador e as imagens: aportes historiográficos e a noção medieval de *imago*

1.1. A imagem como fonte do historiador

Até meados do século XX as imagens pertenceram exclusivamente aos domínios da História da Arte e, desde então, tem aumentado cada vez mais o número de historiadores interessados por estas enquanto fonte de pesquisa e de informações. Isso ocorre após as grandes contribuições trazidas, por exemplo, pela Escola dos *Annales* e os movimentos historiográficos que se seguiram, nos quais foram abordados documentos antes desprezados como fontes do estudo histórico. Entre esses, os registros imagéticos destacam-se.

A imagem antes considerada algo a ser somente apreciado, passou a ser vista como um documento histórico válido e rico para o estudo do passado, ligada diretamente aos estudos da história do cotidiano, do imaginário, da vida privada, da vida material, das tradições, do corpo, das religiões, entre outros domínios possíveis. Para Peter Burke: “não teria sido possível desenvolver pesquisas nesses campos relativamente novos se eles tivessem se limitado as fontes tradicionais, tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações e preservados em seus arquivos” (BURKE, 2004, p. 11).

Nos séculos XVIII e XIX privilegiava-se como fonte apenas os documentos escritos e oficiais do governo, considerados objetivos, portadores da verdade e do fato histórico em si, portanto, mais confiáveis do que as representações visuais. As imagens possuíam o valor meramente ilustrativo, como um documento complementar ao que já havia sido concluído através dos textos, em vez de ser utilizada para suscitar novas respostas. Tamara Quírico descreve que: “a visão tradicional era a de que a escrita seria sempre o foco primordial; os chamados “textos figurativos” se limitariam a copiar desses escritos os temas, e os interpretariam a partir das orientações fornecidas unicamente por eles” (QUÍRICO, 2010, p. 120).

Com a Escola de *Annales* e a nova história houve uma ruptura com essa visão, proporcionando uma nova concepção de documento histórico, na qual o fato descrito através dos documentos oficiais deixa de ser visto como portador de uma verdade irrefutável. Mas a utilização de outras fontes para o “fazer história”, como as imagens, não propõe buscar as origens ou a verdade dos fatos, trata-se de entender estas enquanto registros dos testemunhos

dos atos históricos e como uma possibilidade concreta para o conhecimento do passado. Quírico acrescenta que:

Se ao menos até as primeiras décadas do século XX as imagens eram entendidas especialmente como complemento, uma forma de corroborar uma informação advinda de uma fonte escrita, atualmente já se percebe o uso potencial dessas mesmas imagens; entende-se que é possível compreender melhor a história através de objetos artísticos – objetos admirados e analisados na atualidade principalmente por suas qualidades estéticas –, uma vez que se percebe que esse objeto é um fato social construído. Abre-se o campo, desse modo, para outras fontes de conhecimento histórico. (QUÍRICO, 2010, p. 120-121)

Apesar das reorientações historiográficas, as imagens mantiveram-se com o uso relativamente pequeno tanto na primeira como na segunda geração dos *Annales*. Ao tratar das resistências e da pouca inserção da imagem como objeto de investigação, Jean-Claude Schmitt (2007) lembra que o pesquisador Francis Haskell, em *History and its images* (1973), apesar de tratar as imagens como importantes instrumentos na construção do passado pelos historiadores, não teorizou a respeito dos resquícios visuais como objeto e deixou de lado os desenvolvimentos recentes da historiografia. No entanto, sublinha Schmitt, o livro torna-se relevante no que diz respeito aos apontamentos sobre a hesitação dos historiadores ao utilizar as imagens, apresentando três atitudes possíveis em relação a estas: alguns historiadores buscam nas imagens a representação mais ou menos fiel da realidade; outros somente olham as obras, dispensando a análise; muitos privilegiam a língua sobre todas as demais funções simbólicas do homem, considerada mais confiável que as imagens.

Do mesmo modo, o francês Émile Mâle, apesar de ter exercido um papel positivo no processo de sensibilização de historiadores, entre eles Marc Bloch, ainda afirmava que a arte do século XIII possuía somente a função de ensinar os iletrados. Isso ocorre pelo legado de uma tradição historiográfica que privilegiava somente os documentos escritos e uma história da arte que se concentrava no estudo dos estilos, sem uma preocupação temporal (ROCHA, 2015).

Ainda no que tange a relação entre História e Imagem, para Ulpiano Bezerra de Meneses, comparado às outras Ciências Humanas e Sociais, o campo História continua aquém de seus esforços, tendo em vistas as fontes visuais e sua problemática. O autor enfatiza que ainda hoje a imagem é utilizada como mera ilustração, sendo que: “As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações” (MENEZES, 2003, p. 21).

Nota-se que a questão das imagens como fonte de pesquisa e de informação sobre o passado ainda precisa ser aprofundada por parte dos historiadores. Jean-Claude Schmitt mostra como todas as imagens interessam também ao historiador, pois participam plenamente das sociedades em que foram produzidas, “exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos” (SCHMITT, 2007, p. 11).

Peter Burke também assinala que seria muito difícil escrever sobre a Pré-História europeia sem as pinturas rupestres das cavernas de Altamira e Lascaux, do mesmo modo como a História do Egito seria mais pobre sem os vestígios das pinturas nos túmulos. Percebe-se, então, que as imagens podem auxiliar os historiadores nas produções historiográficas possibilitando uma visão menos fragmentada do passado. Deste modo: “pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas” (BURKE, 2004, p. 16-17).

Vânia Leite Fróes (2009), ao trabalhar com imagens e os problemas de cunho teórico, traz à tona três grandes vetores. O primeiro trata-se do “estatuto qualitativo” das imagens no processo de construção do saber histórico, na qual possui um duplo movimento: a visão da imagem como uma reprodução do real ou como uma mera produção ficcional, portanto, não confiável. O segundo refere-se ao uso das imagens, no qual só seria possível sua aceitação com o suporte dos textos, única fonte de conhecimento aceitável. Por último, apresenta a singularidade do “código visual” e a necessidade de o historiador atender a demanda de técnicas específicas que ele impõe.

Para Menezes (2003), seria equivocado pensar a história artística dissociada da social, pois além das experiências não-verbais, as imagens permitem vislumbrar determinadas sociedades, suas transformações ao longo do tempo, seus diversos atores sociais, suas organizações sociais, seus valores morais e religiosos, os usos e costumes de determinado período. Assim, há necessidade de se entender a significação da imagem, buscando saber por quem e para quem foi feita, ou seja, a necessidade de se estudar também o grupo em que foi produzida e para que propósitos a mesma foi destinada. Sobre a questão, para Fróes:

deveria haver por parte do historiador uma tentativa de identificar as estruturas históricas perceptivas. Tratar-se-ia assim de trabalhar com o campo da visualidade, isto é, como, em determinado contexto ou experiência histórica, o tempo e o espaço, por exemplo, seriam apreendidos por padrões visuais disponíveis em determinada sociedade, quer estivessem eles institucionalizados ou não. (FRÓES, 2009, p. 88)

Os historiadores, em sua maioria, estão acostumados somente com documentos textuais, assim, ao fazer a leitura dos resquícios imagéticos podem encontrar dificuldades, tendo em vista que as “imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho” (BURKE, 2004, p. 18). As imagens podem ter sido criadas a fim de comunicar uma mensagem própria, com isso, ao fazer uso do testemunho de imagens o historiador tem que estar sempre alerta para possíveis erros recorrentes ao utilizar as imagens. Afinal, a imagem, assim como qualquer outro documento, possui diversas armadilhas. É preciso se conscientizar de suas fragilidades posto que:

A “crítica a fonte” de documentos escritos há muito tempo tornou-se parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como os dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempos depois do acontecimento), testemunho de segunda mão etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras (BURKE, 2004, p. 18)

As imagens são ambíguas e polissêmicas. O erro comum por parte dos pesquisadores é vê-las por si própria, objetivas, como se fossem testemunhas fiéis dos fatos. Isso incorre na visão da imagem como verdade absoluta, levando estes a tirarem interpretações precipitadas. Ao se estudar estátuas, pinturas, fotografias, cinema, ou seja, as obras de arte como um todo, é essencial uma análise mais apurada destas e levar em conta que tais vestígios estão carregados de subjetividades e intencionalidades.

Ademais, quando o historiador trabalha com imagens produzidas no passado, não pode entendê-las com referências e valores atuais. O pesquisador precisa tomar cuidado com anacronismos, analisando as imagens em suas especificidades, assim como sua relação com a sociedade que a produziu. Com isso, deve-se levar em conta que muitas destas imagens foram feitas para cumprir múltiplas funções, como religiosas, estéticas, políticas, sociais e assim por diante. Por todas estas razões, sublinha Burke: “as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado” (BURKE, 2004, p. 234).

Para o historiador, a imagem:

não é, em primeira instância, simplesmente um documento. Também não é um monumento reservado ao historiador da arte. Para ambos, e em sua plenitude, ela deve ser um documento/monumento que informa sobre o ambiente histórico que a produziu e ao mesmo tempo se oferece ao olhar como uma manifestação de crença religiosa ou uma proclamação de prestígio social. Toda imagem visa torna-se um “lugar de memória”, um *monumentum*, tanto mais que a memória, a *memória* individual como Santo Agostinho a tinha

definido nos primórdios da cultura cristã," mas também a *memória* coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais, consiste antes de tudo em imagens. (SCHMITT, 2007, p. 46-47)

Nota-se que o historiador das imagens deve estudar em primeiro lugar as produções visuais juntamente com sua base social, cultural e ideológica. Ao estudar estas questões, Schmitt ressalta que também será necessário construir uma história, atentar-se a diacronia, assim como este poderá deparar-se com a problemática da periodização, com isso apresentar uma delimitação cronológica.

Sobre a questão da periodização, Schmitt afirma que: “aplicar para a arte uma cronologia elaborada seguindo apenas as problemáticas da história social pode igualmente levar a subestimar os ritmos de evolução próprios às imagens e aos seus usos” (SCHMITT, 2007, p. 50). A cronologia tem diversas outras problemáticas, pois:

o estabelecimento de uma cronologia nunca é simples, na medida em que não é necessariamente a mesma para todas as produções de uma sociedade: não há razão para que a arte do vitral se desenvolva no mesmo ritmo que a linhagem aristocrática. Caberia também aí pensar o tempo histórico como um sistema de temporalidades diversas, em que os avanço de um setor compensaria a inércia de outro. A integração da história da arte no projeto de uma história cultural total deveria levar à elaboração de periodizações bem mais complexas que aquelas com as quais os historiadores e os historiadores da arte estão habituados. (SCHMITT, 2007, p. 50)

Refletir a respeito do tempo histórico nesta perspectiva implica que o historiador deve desprender-se das questões tradicionais de sua disciplina para que assim possa ter uma compreensão melhor da relação entre a imagem e seu contexto social. Geralmente o historiador da arte tende a procurar coincidir duas cronologias, a da evolução estilística e a da sociedade, mas ao fazer isso ele pode correr o risco de anacronismo.

Portanto, uma vez definido os aspectos essenciais a respeito das imagens, compreende-se que o historiador não pode desprezar tais documentos, pois poderá correr o risco de deixar em segundo plano uma grande parte da história humana ou, ao menos, um grande leque de fontes para o seu estudo. Deste modo, tendo em vista a importância das imagens como objeto de estudo por parte do historiador, é necessário falar da singularidade do material iconográfico na Idade Média, levando em consideração a especificidade, o valor simbólico e material destinado as imagens do período, assim como sua a produção, legitimação e expansão durante o medievo.

1.2. A noção de *imago* medieval

O estudo dos registros imagéticos tem se desenvolvido no campo da historiografia medieval, contribuindo tanto para renovação historiográfica, como especificamente para as novas pesquisas que pretendem utilizar as imagens como evidências. A noção de *imago*, destacada por Jean-Claude Schmitt (2006), tem feito parte dos estudos sobre as imagens e pode ser de suma importância para o entendimento das particularidades da imagem no medievo.

Na sociedade cristã medieval o termo latino *imago*, de onde origina a palavra imagem, possuía um valor semântico rico e com significados diversos. Para Schmitt, além de apresentar-se em um contexto cultural e ideológico bastante diferente da atualidade, o termo abrangia as imagens materiais (*images*), o imaginário (*imaginatio*) e a antropologia cristã:

Desde os primeiros versículos da Bíblia, na primeira vez que o homem é nomeado, é chamado de "imagem". Seguindo a narração do *Gênesis* 1, 26, ao criar o homem Deus disse: *Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram)*. Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da *similitudo* entre o homem e Deus), pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e Juízo final. (SCHMITT, 2007, p. 13)

Como assinala Vânia Leite Fróes (2009), na religião cristã a forma é o ápice da expressão de Deus, visto que o verbo se fez carne (João, 1:14). A imagem pertencia no período medieval ao universo do sagrado, relacionava-se intimamente com as práticas religiosas. Para o historiador das imagens coloca-se um duplo desafio: como analisá-las a partir de suas particularidades e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu? Portanto, cabe ao pesquisador desprender-se das referências e valores atuais:

primeiro porque vivemos há um século no tempo das imagens móveis (cinema, televisão e computador), ao passo que as imagens medievais (miniaturas, pinturas murais etc.) eram imagens fixas que, é verdade, não ignoravam os problemas ligados à representação do tempo, do movimento, da história ou representação de uma narrativa. (SCHMITT, 2006, p. 594)

Schmitt (2007) acrescenta que é importante analisá-las em toda sua complexidade e não apenas sua representação iconográfica, isso significa considerar seus diversos usos, funções e modos de funcionamento. O historiador deve levar em conta não apenas o que as imagens podem transmitir sobre a sociedade que a produziu e que a legitimou como objeto de

culto, mas também as atitudes dos diversos atores sociais em relação a elas. Nas imagens encontram-se expressas a intenção do artista, do financiador e do grupo social envolvido, assim, deve-se observar o lugar ao qual era destinada, sua mobilidade (imagens levadas em procissão), assim como as disposições nos olhares no interior destas e dos espectadores.

O historiador tem que se atentar que as imagens medievais não possuíam a função de apresentar o real, pois muitos erram ao buscar nelas os fatos tais como aconteceram. Segundo Schmitt: “engana-se redondamente quem pensa que, para os homens do passado, como de resto para nós, poderia haver algo do real, independentemente da consciência dos atores sociais e da expressão que oferecem em suas obras” (SCHMITT, 2007, p. 27).

Ao optar por trabalhar com as imagens medievais será necessário ter conhecimento dos códigos culturais do período (BURKE, 2004). As representações visuais apresentam funções que se ligam aos lugares onde estão inseridas, assim como aos seus produtores e expectadores. Portanto, utilizar as imagens vai além de seu próprio conteúdo. Tâmara Quírico considera que:

Uma pintura de uma mulher com uma criança no colo pode, com efeito, ser admirada por suas qualidades estéticas, pela delicadeza da pincelada, pela beleza do desenho; essa mesma pintura, entretanto, ganha enormemente em significação quando se reconhecem nas personagens a Virgem Maria e o Menino Jesus, mesmo que o observador não seja cristão ou esteja inserido nessa tradição cultural judaico-cristã. (QUÍRICO, 2015, p. 125)

No medievo, as imagens tinham uma relação íntima com o sagrado e os cânones do cristianismo. Para Schmitt (2006), assim como não retratam o real tal qual aconteceu, elas também não representam Deus ou os santos, na verdade elas “presentificam” a própria obra divina da criação. Operavam como mediadoras do visível com o invisível. Exerciam muito mais do que uma função estética, possuíam papéis culturais e rituais, que definiam os ambientes e o mundo em que foram produzidas.

O historiador não pode negar o valor de arte às imagens medievais. A beleza e riqueza das obras enalteciam a Deus e prestigiavam seu financiador. O valor estético estava unido às funções culturais. Portanto, não se pode entender a função estética dissociada das questões religiosas da época (SCHMITT, 2007).

Tendo em vista tais singularidades, o historiador não deve renegar o valor histórico dessas fontes e reduzi-las a meras ilustrações de um determinado texto, mesmo que na Idade Média haja relação profunda entre imagem e texto. Sobre a questão, Schmitt argumenta que:

seja o texto dado ao mesmo tempo que a imagem (nos manuscritos iluminados), ou faça parte dela (por exemplo no caso das letras iniciais ornadas, figuradas ou historiadas, ou no caso das inscrições que se estendem sobre o tímpano esculpido ou uma pintura mural), ou em fim a permanença implícito, já que na crucificação, por exemplo, refere-se ao texto dos Evangelhos conhecidos por todos, sem que sua presença material seja necessária. (SCHMITT, 2006, p. 505)

Em termos metodológicos, o autor expressa que se deve tomar cuidado ao utilizar essa tipologia imagética, pois mesmo que esteja intrínseca ao texto, nunca o será para ser lida, tendo em vista a constante utilização da ideia de “leitura das imagens” pelos pesquisadores. O historiador precisa, portanto, levar em consideração sua estrutura, a disposição das figuras em seu interior e as relações formais e simbólicas que estabelecem entre si (SCHMITT, 2006).

Na sociedade cristã medieval, as imagens conheceram uma extraordinária ampliação, diversificação e desenvolvimento. Mesmo tendo sua fundamentação na tradição judaica, o Cristianismo desde seus primórdios rompe com os desígnios judaicos que as proíbe e passa a fazer uso constante destas nas práticas religiosas, na qual já nas “primeiras *domus ecclesiae* e catacumbas, portanto, os cristãos se habituaram à presença de representações visuais que se relacionavam à nascente religião” (QUÍRICO, 2015, p. 1).

Contudo, o uso das imagens não agradou a todos e sua aceitação esteve longe de ser pacífica, houve uma forte resistência nos diversos setores da sociedade, que acabaram por multiplicar debates e reflexões que visavam fundamentar a legitimidade das práticas iconográficas. Baschet ressalta que:

Fazer imagens não é algo que vai por si mesmo. Como outras, a sociedade medieval enfrentou estas questões: É lícito fazer imagens? De que tipo e para quais usos? As respostas a essas interrogações formam a história ocidental das imagens [...]. Vários fatores induziam, entretanto, a uma forte resistência as imagens. A interdição das imagens materiais figura nas Tábuas da Lei de Moisés (Ex. 20,4), e inúmeras passagens do antigo testamento denunciam as recaídas idólatras do povo eleito, tais como do Veado de Ouro. (BASCHET, 2006, p. 482)

Conforme, Jean-Yves Lacoste (2013), no cristianismo primitivo o problema das imagens não existia, estando os ícones presentes em diferentes lugares do culto cristão. Ademais, no século VI, aparecem na Síria e na Ásia Menor imagens de Cristo e de Maria que intervêm milagrosamente. Contudo, a partir do século VII, a questão teológica das imagens e de sua utilização, a chamada de “querela das imagens”, se impôs, inserindo-se num cenário de disputa entre Roma, Constantinopla e a corte dos francos. Neste contexto, as imagens conheceram um desenvolvimento notável. Elas saíram do campo da marginalidade e tornaram-

se tema de intensas discussões. Nesse contexto, Lacoste cita, por exemplo, o concílio chamado Quinissexto, ocorrido em 692, no qual se debateu sobre a representação do Cristo como cordeiro.

No Oriente, houve intensos movimentos, tanto de iconoclastia como de iconodulia. O imperador Leão III, em 726, iniciou o movimento iconoclasta e deste promoveu constantes embates e destruição dos ícones. Em 754, o novo imperador, Constantino V, convocou o concílio de Hiereia e proibiu o culto de imagens, decisões que foram condenadas pela Igreja romana. Além disso, o contexto esteve marcado pela ofensiva do Islã, caracterizado por um “iconoclasmo radical” (LACOSTE, 2013), e os imperadores que resistiam a esta pressão afirmavam que as imagens eram a causa da ira de Deus, portanto, houve uma aceitação e afirmação somente da imagem da cruz (SCHMITT, 2006). Já os defensores da iconodulia, entre os quais estava João Damasceno, defenderam que as imagens “fazem descer Cristo e os santos entre os fiéis”. Porém, havia certas restrições quanto ao uso das imagens, por exemplo, que somente as aprovadas pelos cleros poderiam ser veneradas.

No Ocidente também não houve unidade em torno da aceitação das imagens, posições que variaram desde a resistência e denúncia a chamada iconoclastia. Havia o temor que as pessoas tivessem adorando as imagens em vez de cultuar o que elas estavam representando. Na Alta Idade Média, os clérigos ocidentais passaram a desenvolver diversos argumentos, tanto para se defenderem em meio as acusações da prática idólatra, quanto para legitimar o uso das imagens.

Nesse processo de legitimação, o II Concílio de Nicéia, realizado no ano de 787, aceitou a representação imagética do rosto humano de Jesus. Deste modo, a legitimação da representação da imagem de Cristo acabou por levar a igreja a assumir uma postura de promoção das imagens. Assim: “a Igreja liga a imagem à Encarnação. O que autoriza a imagem na Nova Aliança é justamente sua proibição na Antiga.” (BESANÇON, 1997, p. 198 apud OLIVEIRA, 2013, p. 29).

A concepção de imagem desenvolve-se sob o prisma cristão, o qual apresentava o homem como imagem e semelhança de Deus (Gênesis 1,26). A partir desta definição, “as imagens se tornam um dos traços distintivos da cristandade medieval” (BASCHET, 2006, p. 481). Nesse sentido, três passagens do Novo Testamento também foram fundamentais para afirmação do uso das imagens: o Evangelho de João: “Quem me vê, vê o Pai” (Jo. 14,9); a Carta aos Filipenses: “Ele estando na forma de Deus” (Fl. 2,6); e a Carta aos Colossenses: “Ele é a Imagem do Deus invisível” (Cl. 1,15).

No II Concílio de Nicéia, além de determinar a representação e veneração da imagem do filho de Deus, a Igreja legítima também a de Maria, dos mártires, dos anjos e santos no culto e nas devoções dos fiéis (OLIVEIRA, 2013). No entanto, a aceitação de culto acabou por gerar conflito entre o papado e a corte carolíngia, a qual se opunha ao culto às imagens instituídas pela igreja, mas não apregoava a destruição destas, antes, defendia sua utilidade reduzida (SCHMITT, 2006).

Sobre esse contexto de discussões sobre o estatuto e a produção das imagens religiosas no Ocidente medieval, Schmitt argumenta que:

Embora marcado por uma herança hostil à representação e, por isso mesmo, trabalhada por uma questão iconoclasta, o Ocidente cristão termina por assumir as imagens e por reconhecer-lhes papel cada vez mais importante. Essa abertura é realizada menos na esteira da teologia grega do ícone do que sob a cobertura da posição moderada adotada pela Igreja Romana, na sequência de Gregório, o Grande. (SCHMITT, 2006, p. 484)

Schmitt lembra que, em 600, o Papa Gregório, o Grande, em carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, repreende a destruição das imagens e justifica seu uso como a “Bíblia dos iletrados”. Para o pontífice, a imagem teria uma tripla função: elas podem ensinar as histórias bíblicas aos iletrados; levar os fiéis a se emocionarem; e favorecer a memorização das histórias sagradas. A visão instituída pelo Papa Gregório acabou por nortear a compreensão imagética ao longo da Idade Média e sua importância torna-se especial para a educação dos iletrados. Para os leigos, a decifração da pintura é como uma espécie de leitura, possibilitando a fixação dos ensinamentos bíblicos através da leitura das paredes. As imagens atuavam, desta maneira, como mediadoras entre o homem e o divino, visibilizavam o invisível.

Porém, Peter Burke argumenta que: “a ideia de que pinturas eram a Bíblia dos analfabetos tem sido criticada com base na consideração de que muitas imagens nas paredes de igreja eram excessivamente complexas para serem compreendidas por pessoas comuns” (BURKE, 2005, p. 60). As obras medievais apresentam geralmente um forte caráter erudito e, deste modo, somente os clérigos possuíam capacidade plena para compreendê-las. Burke também lembra que as representações imagéticas não atuavam sozinhas, aliavam-se aos sermões e muitas vezes à própria escritura sagrada. Logo, elas serviam como reforço para o que havia sido falado, existindo uma relação profunda entre a oralidade e a escrita.

Sobre a concepção difundida a respeito da imagem do período, Jérôme Baschet demonstra que é preciso evitar “simplificar a enumeração” de suas funções, pois elas estavam associadas a papéis múltiplos no seio das interações sociais, religiosas, políticas, entre outros.

Como ele mesmo recorda, “as imagens medievais estão longe de ser destinadas apenas aos laicos, e elas são, de resto, com frequência postas em lugares reservados aos clérigos ou em livros que só eles utilizam” (BASCHET, 2006, p. 495).

Portanto, durante o período, as iconografias ocuparam lugares e funções diversas. A Igreja, em especial, as utilizou para a consolidação de suas crenças e dogmas, conferindo-as um papel crescente no culto e na devoção dos fiéis. Com isso, eram constantemente associadas ao culto dos santos, às práticas de devoção, às liturgias e sacramentais, assumido função de ornamento para os templos e palácios, para doutrinação, para construção de hierarquias, para dominação, para legitimação do poder temporal e religioso. Assim, lentamente, as imagens foram legitimadas e puderam se afirmar nos modelos religiosos, culturais, políticos e sociais do Ocidente.

Este processo foi sendo concretizando ao longo de todo o período denominado pelos historiadores de Alta Idade Média. Posteriormente, na Idade Média Central e Baixa Idade Média, surgiram os estilos artísticos conhecidos como românico e gótico, estritamente relacionados à arquitetura e ornamentação de igrejas e catedrais, e que mantiveram essa tendência do uso retórico das imagens pela Igreja Católica no Ocidente. (OLIVEIRA, 2013, p. 34-35)

Segundo Baschet (2006), somente no século XI é que a Cristandade se depara com a “revolução das imagens”, na qual houve uma diversificação qualitativa e expansão quantitativa destas. Para Schmitt (2007), neste período já é possível identificar a existência de normas. A noção de “norma”, para o autor, está relacionada a aceitação do culto às imagens e sua subordinação aos desígnios da instituição religiosa. Na verdade, os milagres passaram a legitimar e determinar o limite do culto imagético.

O culto à imagem desenvolve-se, em grande medida, pelo aparecimento da contestação herética que:

provocou por reação na Igreja as posições mais favoráveis ao culto e ao desenvolvimento das imagens religiosas, das quais se conhece aliás uma floração artística a partir do século 12. Ela também encorajou os clérigos a dar uma base teórica ao novo culto das imagens para conferir-lhe legitimidade (SCHMITT, 2007, p. 73).

Paralelamente à transformação das formas e dos motivos iconográficos, houve o desenvolvimento de normas internas da produção imagética, na qual se processa tanto a afirmação de convenções “estéticas”, como as questões propriamente dogmáticas. Porém, Baschet (2006) destaca que no Ocidente medieval, comparado ao mundo bizantino, há uma

fraca tendência a normalização das imagens. Desta maneira, parece ter sido resguardada no Ocidente uma certa liberdade “artística” em relação as normas figurativas. A respeito disto, Schmitt ressalta:

Os séculos 12 e 13 assinalam o aparecimento de uma civilização cristã das imagens. Estas estão onipresentes, nos muros e nos vitrais das igrejas, sobre os altares, nas tapeçarias, nos manuscritos, nos locais profanos também, ao menos nos mais importantes deles. A importância crescente das imagens, por seu número e por suas funções sociais, explica que tenham igualmente sido objeto de um maior número de comentários, alguns imbuídos de intenção explicitamente normativa” (SCHMITT, 2007, p. 150).

A normatização da produção iconográfica e seu uso envolvia, em grande medida, a cautela e o exagero. Assim como as imagens materiais, também foram objetos de análise as imagens oníricas e visionárias, mesmo porque os sonhos “podiam contribuir para a legitimação e a promoção de novas imagens culturais em torno das quais se desenvolviam formas de devoção e de piedade originais” (SCHMITT, 2007, p. 201).

Além destas questões, com o advento da escolástica e com a difusão das ordens mendicantes a partir do século XIII, o culto a imagem atingiu seu ápice e passou a ter sua justificação religiosa. Essa transformação da iconografia cristã esteve intimamente ligada com a própria transformação da espiritualidade cristã, principalmente com a afirmação da humanidade de Cristo, com o desenvolvimento do culto mariano e a crescente participação dos leigos na vida religiosa. Esses elementos serviram de impulso a uma cultura visual cristã.

De forma geral, as imagens tornam-se parte integrante do processo de salvação, pois desde o século XII, estas passam a fazer parte das casas dos fiéis, a fim de estabelecer um contato mais próximo e pessoal com Deus, a Virgem Maria ou os Santos (ROCHA, 2015). Além deste novo papel, não se pode esquecer da permanência das imagens como suporte nas liturgias e nos sacramentos, como parte também da decoração destes lugares culturais.

No curso dos séculos XIV e XV, a representação figurada passa por um processo transitório, dos valores artísticos medievais para os renascentistas. As obras de arte começaram a se afastar dos modelos medievais, caracterizando figuras humanas de forma naturalista que, mesmo representando temas religiosos, se aproximavam do humanismo com inspirações na estética clássica greco-romana. Se desenvolvem e se aperfeiçoam nas pinturas técnicas ilusionistas que vão parecer imagens “vivas”. Logo, seu papel de persuasão torna-se ainda mais eficaz, tendo vista que: “As representações não precisam mais lembrar seus objetos representados, mas devem “fazer crer” neles; é preciso de toda forma que o significante seja

crível – verossimilhante – para que possamos melhor crer no significado” (ROCHA, 2015, p. 137).

Portanto, o historiador deve levar em conta que em toda a Cristandade houve diferenças não apenas no ponto de vista da evolução quantitativa e qualitativa das imagens, mas também das suas funções culturais, litúrgicas, políticas e, sobretudo, quanto aos contextos sociais e ideológicos de sua produção e recepção (BASCHET, 2006). Ao adquirir importância, as imagens tornam-se parte integrante na construção e consolidação da cultura cristã no Ocidente medieval, acentuando esse papel em finais da Idade Média.

Capítulo 2. O tema do Juízo Final no século XV

2.1. A vida religiosa e o pensamento escatológico cristão em finais da Idade Média

Para uma melhor compreensão das novas questões que se colocaram para o Cristianismo no fim da Idade Média, há que se considerar as profundas modificações que ocorreram na sociedade ocidental nesse período. Tratava-se, com efeito, de um mundo que, desde o século XI, vivenciou transformações de cunho econômico, político, intelectual, artístico e cultural, gerando “um espetacular salto à frente” (VAUCHEZ, 1995), sendo este salto caracterizado simultaneamente pela expansão demográfica sem precedentes e por uma difusão de novas técnicas agrícolas, o que impulsionou a produção agrícola e artesanal.

Com essas transformações, principalmente por conta de uma realidade cada vez mais urbana, nasce uma nova sociedade, no sentido que a cidade passou a trazer novas referências ao homem. Estas “constituem-se em aglomeração de pessoas não muito numerosas ainda, mas muito heterogêneas, que suscitam uma nova mentalidade, distinta daquela do homem do campo ou da aldeia” (ROCHA, 2011. p. 25). No ambiente citadino a família passou a ser cada vez mais restrita, mas alargaram-se as redes de comunicações, assim como estruturaram-se suas próprias hierarquias e normas.

Em decorrência do revigoramento das cidades também se observa o surgimento de novos grupos sociais, uma maior especialização do trabalho e a criação de ofícios específicos que, por sua vez, possibilitaram a formação das primeiras guildas. Se ler e escrever ao longo da Idade Média foi quase exclusivamente privilégio do clero, a situação começou a mudar a partir dessa nova conjuntura que presenciou uma expansão do ensino, particularmente nas Universidades fundadas em diversas cidades europeias a partir do século XII (BASCHET, 2006). Para Vauchez, ainda que o conhecimento letrado não fosse mais exclusivo dos clérigos, o acesso à Bíblia ainda continuava sendo monopólio destes, pois acreditavam que deixá-la ao alcance dos leigos (mesmo os letrados), era extremamente perigoso, pois eles serem incultos e poderiam as Escrituras de forma errônea. A Igreja pretendia manter a ortodoxia, assim como a manutenção de seu papel intermediário entre Deus e os fiéis.

Contudo, todas essas mudanças econômicas e sociais e, particularmente, com o maior acesso ao conhecimento, também a Igreja foi pressionada por modificações, afetando profundamente o homem medieval. Neste aspecto, o Concílio Ecumênico convocado pelo papa Inocêncio III no início do século XIII teve papel preponderante. Algumas mudanças já haviam

sido iniciadas ainda no século XI, com a chamada Reforma Gregoriana. Jérôme Baschet (2006) afirma que nos séculos XI e XII vê-se um processo de “sacralização clerical”, iniciado pela referida Reforma. Este movimento de longa duração objetivava uma reestruturação da sociedade cristã sob a condução da instituição clerical. Mas foi somente com o IV Concílio de Latrão que, em 1215, consolidaram-se os esforços da Igreja em se reestruturar, enfatizando sua dimensão pastoral e preservando o papel fundamental da estrutura eclesiástica junto à sociedade.

De acordo com Vauchez, uma das grandes consequências dessa renovação religiosa foi a possibilidade de uma maior participação do homem comum nos assuntos de religião, apesar do aprofundamento da separação entre clérigos e leigos evidenciados com a Reforma Gregoriana, estes se afirmam no domínio religioso. Com a multiplicação de paróquias rurais e urbanas, principalmente pela influência dos cônegos e eremitas, os leigos passaram a procurar certa perfeição cristã, “um desejo de elevar-se até o nível espiritual dos clérigos e conquistar a salvação sem renunciar ao seu estado” (VAUCHEZ, 2015, p. 91). Em decorrência desses aspectos houve uma difusão cada vez mais rápida dos movimentos espirituais.

Nos moinhos e nas tabernas, nos mercados e nas feiras; trocavam-se informações e ideias. As controvérsias eruditas encontraram rapidamente eco nas praças públicas: “Discussões sobre a Santíssima Trindade se travam nas encruzilhadas”, escrevem ao papa os bispos da província de Sens em 1140, vendo com inquietação operar-se a junção entre o mundo das escolas e o dos trabalhadores. Apesar da dificuldade das comunicações, a difusão dos movimentos espirituais se efetuava em ritmo sempre mais rápido, tal era a receptividade das massas. (VAUCHEZ, 1995, p. 68)

Não por acaso, nos séculos finais do medievo houve um grande desenvolvimento de confrarias religiosas organizadas e conduzidas por fiéis leigos, nas quais, inicialmente, muitos leigos se agruparam a partir de uma base territorial (a aldeia, o bairro, a paróquia) ou socioprofissional (o ofício), a fim de praticar a ajuda mútua e encarregar-se dos funerais de seus falecidos membros. Somente a partir do século XIII passaram a ter como objetivo principal a paz da fraternidade e a devoção laica. Neste sentido, seus membros, em geral, buscavam a proteção de um santo padroeiro.

André Vauchez destaca que tal período pode ser caracterizado como “Idade do Cristo”, pois houve um aprofundamento do ideal religioso, como a transformação da piedade. No século XII, Cristo ocupa o lugar central na piedade dos cristãos, havendo uma valorização cada vez mais acentuada da Encarnação, Transfiguração e da Paixão. O novo testamento fornecia as regras para uma vida piedosa, especialmente os trechos que evocam a pobreza de

Cristo e dos seus discípulos. Em geral, o ideal de pobreza voluntária se tornou atraente para muitos leigos, pelo fato de estarem escandalizados com a riqueza material de muitos clérigos, alimentado, assim, tanto movimentos de reforma, como heresias radicais.

As transformações na religiosidade provocaram dificuldades entre o clero e os leigos. Estes passaram a desejar cada vez mais conhecer as escrituras sagradas de forma ativa. Isso se deu, em grande parte, pela expansão do ensino, já abordado anteriormente. Houve também um conflito entre uma vida inserida no século e uma vida apostólica, na qual os leigos “sentiam dificuldades em encontrar uma espiritualidade adaptada ao seu estado” (VAUCHEZ, 1995, p. 99). Neste sentido, a Igreja procurou encontrar uma fórmula que permitisse aos fiéis viverem de acordo com o evangelho estando inseridos no mundo. Dentro deste contexto, sugeriram as ordens mendicantes, Dominicanos e Franciscanos, que se destacaram pela reformulação da pregação e por sua inserção nas cidades. Tais ordens foram reconhecidas pela Igreja no Concílio de Latrão (1215), com isso passaram a elaborar e difundir essa fórmula em todos os níveis da sociedade, especialmente nos meios urbanos.

As ordens mendicantes pautavam-se no ideal de pobreza, associado a humildade e a penitência. Tereza Rocha (2011) aponta três principais linhas de atuação destas: a intervenção contra a heresia, o trabalho intelectual e a influência junto ao laicado através das pregações. Os frades mendicantes, ao seguirem o exemplo dos apóstolos, dedicavam-se a salvação das almas, por esta razão estavam em constante mobilidade, tanto de uma casa a outra, como em viagens a outras cidades. Para Jérôme Baschet (2006), as ordens mendicantes, franciscanos e dominicanos, ao se instalarem no ambiente citadino, mais próximos das populações urbanas, contribuíram de forma decisiva com a igreja de seu tempo, pois assumiram uma atividade pastoral adaptada ao meio urbano.

As ordens também contribuíram para o surgimento de novos ideais religiosos e sociais, sobre isso Quírico destaca:

a progressiva valorização do mundo natural pelos mendicantes, de modo geral, pelos franciscanos em particular. O pensamento religioso de São Francisco, no fundo, ecoava as mudanças de um mundo que renascia: ao pregar o amor à natureza, Francisco, na verdade, buscava conceder um olhar benevolente ao mundo material. Afinal, se o próprio Deus criou o mundo, como este poderia estar imbuído do mal? Se essa nova mentalidade religiosa valorizou a natureza, maior ainda deveria ser o louvor àquele que foi criado à imagem e semelhança de Deus: o próprio homem. Afinal, conforme está escrito no Livro do Gênesis (1, 24), *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. (QUÍRICO, 2015, p. 82-83).

Essa valorização proporcionou a aproximação do homem com o divino, não pela via da divinização do homem, mas pela humanização do divino. A sociedade medieval do século XIII lança um novo olhar sobre Cristo, havendo uma crescente valorização não somente de sua morte e ressurreição, mas também de sua agonia na cruz (ROCHA, 2015). O que possibilita, principalmente, a afirmação da humanidade de Cristo e o desenvolvimento do culto mariano, tendo em vista que a encarnação de Cristo é ponto central da teologia cristã e, principalmente, seu sacrifício na cruz. Portanto, tornaram-se cada vez mais intensas representações de um Cristo sofredor que, além estimular a emoção dos fiéis, reforçavam a redenção através o sacrifício de Cristo na cruz, igualmente símbolo da luta contra o mal e o Inferno.

Jérôme Baschet argumenta que desde o fim do século XIII, o Ocidente medieval vivenciou diversas dificuldades, visto que o crescimento rural atingira seu limite. Além disso, com a entrada do século XIV, a sociedade europeia foi abalada por uma fome geral (1315-1317), somada a diversos surtos de pestes (1348-1412) que afligiram a população, com destaque para a Peste Negra. Sobre a doença, Baschet argumenta que:

Os doentes sucumbem em alguns dias, sem remédio nem alívios possíveis; cidades e aldeias são cobertas de cadáveres, que os sobreviventes penam para enterrar com decência. No dizer das testemunhas, toda organização social, até os laços familiares, é violentamente perturbada por isso. Segundo Guy de Chauliac, médico do papa, a moralidade e o medo que ela sustentava eram tão vivos que “as pessoas morriam sem servidor e eram enterradas sem sacerdote. O pai não visitava seu filho, nem o filho visitava o pai: a caridade estava morta e a esperança, abatida (...)”. (BASCHET, 2006, p. 248)

O surto de Peste Negra em 1348 foi, sem dúvidas, um dos piores desastres do período. Com a proximidade do homem com a morte em seu sentido literal, a busca pela salvação tornou-se cada vez mais intensa. Quírico (2012) argumenta que a redução brusca da população acarretada pela peste, desencadeou possivelmente um imenso impacto sobre os sobreviventes, tendo em vista que a doença parecia trazer constantemente a memória suas terríveis consequências, assim como a dor da perda súbita de um ente querido. Com o alto grau de contágio da doença os religiosos também foram vitimados, dado que estes eram frequentemente chamados pelos enfermos. Além disso, os membros do clero regular viviam em mosteiros ou conventos extremamente populosos e muitos deles eram idosos, mais sensíveis a qualquer doença. A morte de clérigos desencadeou graves problemas, como a insuficiência de religiosos junto aos fiéis.

A carência de religiosos logo após a epidemia de 1348 intensificou uma dificuldade trazida pelo surto: a morte sem a preparação devida, que necessitava do auxílio de um religioso (...). Nos ritos preparatórios para a morte, o religioso tradicionalmente visitava o moribundo, ouvia sua derradeira confissão, dava-lhe o *viaticum* (a última comunhão), e ministrava-lhe a extrema unção. (QUÍRICO, 2012, p. 138-139)

Os sacramentos finais eram importantíssimos para os fiéis, havendo uma preocupação de morrer devidamente preparado, a fim de amenizar a culpa pelos pecados cometidos em vida, assim como o medo de ser tarde demais para o arrependimento. Neste sentido, a morte súbita impactou o homem medieval, o que significa que em muitos casos a extrema unção não pôde ser ministrada (QUÍRICO, 2012).

Para Jean Delumeau, em tempos de peste, assim como os de guerra, abandonam-se os costumes. Desta maneira, os surtos de peste no período acarretaram mudanças no ritual de sepultamento, que tinha como intuito a preparação do descanso eterno do morto. Com a doença, esses ritos em grande parte foram abandonados, especialmente pelo medo do contágio, pois era necessário livrar-se dos cadáveres depressa e: “A partir daí, já não se trata mais de pompas fúnebres para os ricos ou de uma cerimônia, ainda que modesta, para os pobres. Nada daqueles toques de finados, nada de círios ao redor de um ataúde, nada de cantos e, muitas vezes, nada de sepultura individual” (DELUMEAU, 1989, p. 179-180). O autor também pontua que o abandono dos ritos de partida deste mundo era uma tragédia para os vivos. Assim:

Interrupção das atividades familiares, silêncio da cidade, solidão na doença, anonimato na morte, abolição dos ritos coletivos de alegria e de tristeza: todas essas rupturas brutais com os usos cotidianos em acompanhadas de uma possibilidade radical de conceber projetos de futuro, pertencendo a “iniciativa, doravante, inteiramente à peste. (DELUMEAU, 1989, p. 182).

Em meio aos surtos, as reações das pessoas foram diversas, por um lado a peste suscitou mudanças nos temores dos cristãos, conseqüentemente as práticas religiosas tradicionais do povo também se modificaram. Para Baschet (2006), muitos buscavam desesperadamente através da penitência escapar do flagelo de Deus. Com a ameaça de uma morte iminente, a penitência passa a ter grande destaque como forma de religiosidade, ligando-se diretamente a uma ênfase escatológica, visando à salvação na volta de Cristo. Esta atitude intensificaram as procissões, os jejuns, as promessas de construção e de decoração de igrejas e hospitais, as doações de bens a Igreja, entre outras.

A peste era compreendida como uma punição divina devido aos pecados dos homens, acarretando um temor apocalíptico. Delumeau (1989) afirma que este período mostra vários indícios de uma angústia escatológica pairando sobre a população. Em seus sermões, por exemplo, os dominicanos passaram a ter forte teor escatológico, enfatizando a necessidade de arrependimento pela proximidade do fim e descrevendo as possíveis punições que aguardariam os condenados no inferno.

Os medos escatológicos estenderam-se pela história europeia desde o final do século XIII até aos começos da era industrial (DELUMEAU, 1989). No decorrer desse período, diversas desgraças e crises se acumularam na Europa, como apontado anteriormente. Neste sentido, tais temores não terminam no século XV. A emergência da modernidade foi acompanhada pelos temores escatológicos, herdando conceitos e imagens que haviam se definido e multiplicado no decorrer do medievo. Evidencia-se, portanto, que não houve um corte brutal, entre um tempo que seria de trevas, imerso em crise, e um período alvorecer de novos tempos, assim, os temores escatológicos “foram contemporâneos do nascimento do mundo moderno” (DELUMEAU, 1989, p. 305). Para o autor, a sociedade ocidental vivenciou esses momentos de crises e obstáculos sem se deixar paralisar, havendo ao mesmo tempo angústia e dinamismo.

2.2. O Juízo Final e suas expressões iconográficas

2.2.1. A crença no Juízo Final

O Cristianismo tendo como base a tradição religiosa judaica, herda desta a concepção de um tempo histórico, linear e finito, com um começo e um fim. A história inicia na criação do mundo, o Gênesis, e termina no fim dos tempos, com o Juízo Final. Georges Duby sintetiza tal crença:

Para el cristianismo, la historia está orientada. El mundo tiene una edad. Dios, en determinado momento, lo créo (...). Entonces eligió para si un pueblo, cuya marcha él guía. En cierto año, cierto día, él mismo tomó cuerpo entre los hombres. Hay textos, los de la Sagrada Escritura, que permiten calcular fechas, la de la creación, la de la encarnación, y por tanto discernir los ritmos de la Historia. Estos mismos textos (...), los Evangelios y el Apocalipsis, anuncian que alguna vez el mundo terminará. (DUBY, 1989, p. 29)

A volta de Cristo como Juiz é mencionada em diversos trechos do Novo Testamento, contemplado nas páginas finais do livro de Apocalipse, quando o Apóstolo João

se depara com uma visão gloriosa da volta de Cristo que ele escreve com estas palavras: “E os mortos foram julgados, segundo as suas obras, conforme o que se achava escrito no livro. (...) E, se alguém não foi achado inscrito no Livro da Vida, esse foi lançado para dentro do lago de fogo.” (Ap, 20:12,15). As Escrituras afirmam ainda: “Porque todos devemos comparecer entre o tribunal de cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem, ou mal” (II Co, 5:10).

A *Parúsia* ou a segunda vinda de Cristo, é uma das questões mais importantes para os cristãos. Pois, segundo a tradição cristã, uma vez que a raça humana optou por desobedecer a vontade de Deus, no Éden, o pecado entrou na história e separou o ser humano de seu criador. A encarnação de Cristo e a obra efetuada na cruz foi o único meio pelo qual se poderia resgatar todos do pecado cometido por Adão e Eva. A remissão dos pecados só poderia ser plena com seu sacrifício, a fim de livrar a humanidade da morte. Conforme descreve Quírico: “A remissão dos pecados só poderia ocorrer com mediação de Cristo entre Deus e a humanidade arrependida, de modo a se restabelecer os elos destruídos pelo pecado” (QUÍRICO, 2009, p. 49). Neste sentido, a paixão e a consequente morte na cruz, são atos essenciais para a salvação dos fiéis.

Jacques Le Goff (2006) ressalta que o cristianismo é uma “religião de salvação” e que desde o início da era cristã a preocupação com o pós-morte ocupava o lugar central nas vidas de homens e mulheres. Portanto, para os cristãos no medievo, a morte não seria o fim de tudo, havia uma esperança de finalmente viver no Paraíso por toda a eternidade após o Juízo Final. Acreditava-se que no momento da morte, a alma seria separada do corpo e depois julgada de acordo com suas ações na terra. Nesse julgamento, essa alma seria colocada em uma instância no Além, onde permaneceria até o Juízo Final, quando, enfim, a alma se uniria novamente ao corpo ressuscitado, logo após seria julgada e, conforme suas obras, teria seu local determinado por Jesus Cristo. No entanto, para Le Goff, o destino da humanidade ressuscitada não dependeria apenas da vontade divina, pois ela respeita as regras fixadas, neste sentido, dependeria das ações das pessoas durante a vida terrena.

Quanto ao Juiz, Jesus Cristo, ao morrer como remissão dos pecados da humanidade, foi legitimado como juiz dessa mesma humanidade. Quírico (2009) destaca que sua morte e ressurreição possuem outra significação, sendo a base de toda a religião cristã. Jesus, ao ser crucificado, de acordo com Credo definido pelo concílio de Nicéia (325): “desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia e subiu aos céus”. Cristo ao descer ao mundo dos mortos e sua ressurreição são as provas irrefutáveis de sua divindade, assim como sua promessa da ressurreição de todos os homens no último dia, como bem diz o credo: “ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus. Está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, donde há de vir a julgar

os vivos e os mortos”. Neste sentido, de acordo com Le Goff (2006), a ressurreição dos corpos nos últimos dias professado pelo cristianismo tem como modelo a garantia na ressurreição de Cristo.

Quanto ao destino do homem após a morte, o Cristianismo herda da religião judaica uma concepção binária do Além, que de início, indicaria a existência de uma dupla possibilidade, Paraíso ou Inferno. Esse modelo dualista está presente em outras culturas, estas por sua vez também exerceram influência sobre a religião cristã, como a romana. Para Quírico: “O além romano, com efeito, é formado pelo Hades e pelos Campos Elísios, para onde se dirigiriam os grandes heróis mortos em combate; os judeus, por outro lado, acreditavam na existência do Éden e do *Sheol*, o inferno judaico” (QUÍRICO, 2009, p. 62).

O Cristianismo se afastou de ambas as tradições no que diz respeito a localização de tais instâncias. Pois, para os cristãos, havia uma forte oposição entre as suas localidades, uma vez que existia a clara distinção feita entre a Terra e o Céu, uma oposição entre alto-baixo. Conforme observa Le Goff: “o inferno era a Terra e o mundo infernal apunha-se ao mundo celeste” (LE GOFF, 1995, p. 16). Essa oposição também se evidencia em Cristo, que em sua morte e ressurreição “desceu à mansão dos mortos (...) e subiu aos céus”, como professa o credenecio.

Tendo em vista tais entendimentos, as localizações dos lugares do Além foram estabelecidas no decorrer do medievo, na qual o Inferno está situado sob a terra e o Paraíso encontra-se no céu. Contudo, houve divergências quanto a localização precisa da região infernal. Alguns acreditavam que este deveria ficar em uma ilha distante, para outros estaria em lugar subterrâneo. Quírico (2009) assinala que na Itália usava-se a expressão “navegar para Sicília”, um eufemismo para se referirem a alguém que havia partido para o Além. Isso se deu, uma vez que se acreditava que as crateras vulcânicas da Sicília conduziam ao interior da terra e, portanto, a região infernal.

Para Le Goff (2006), a crença na oposição entre os lugares do Além, assim como de seus habitantes, atesta-se também através dos Evangelhos e Antigo Testamento. No dia do julgamento final, de acordo com as descrições bíblicas, Jesus irá separar a humanidade em dois grupos e colocará os justos a sua direita e os ímpios a sua esquerda. Para os justos ele dirá, “Vinde, benditos do meu Pai! Entrai na posse do reino que vos está preparado desde a fundação do mundo” (Mt., 25:34). Neste dia, todos os justos que estiverem mortos ressurgirão incorruptíveis e todos os fiéis que estiverem vivos serão transformados e reinarão com Cristo durante mil anos (Ap., 20:4), e depois disto receberão a coroa de glória (I Pe., 5:4). Quanto aos ímpios que, por livre escolha, não alcançaram a salvação, ouvirão de Jesus: “Apartai-vos de

mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos” (Mt., 25:41). Os que dentre eles forem achados vivos morrerão e os que já estiverem mortos não ressurgirão, até que os mil anos se completem (Ap., 20:5), para que sejam julgados definitivamente e recebam o julgamento com Satanás e seus Anjos, a recompensa que lhes foi reservada, o lago de fogo que arde com enxofre (Ap., 21:08).

A confirmação da existência do paraíso encontra-se no Novo Testamento. Pode-se destacar o Evangelho de Lucas (23:43), ele descreve que Jesus ao expiar na cruz, diz ao ladrão crucificado à sua direita: “Em verdade, eu digo, hoje você estará comigo no Paraíso”. Na segunda epístola aos coríntios (12:4), Paulo afirma que “foi arrebatado até o Paraíso; e ouviu palavras inefáveis, que ao homem não é lícito falar”. Ademais, o Apocalipse (2:7) declara; “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às Igrejas: ao vencedor, farei comer da árvore da vida que está no Paraíso de Deus”.

Le Goff destaca que o paraíso do Além deve ser distinguido do Paraíso terrestre, o Éden, tendo em vista que: “o Paraíso terrestre continua existindo num recanto inacessível da terra, vazio de habitantes, com exceção, talvez, de dois justos do Antigo Testamento, preservados da morte, Elias e Henoc” (LE GOFF, 2006, p. 23). O autor assinala que se deve também distinguir o Inferno, lugar onde os condenados irão sofrer eternamente, dos infernos próximos do *Sheol* judaico e do *Hades*, na qual esperam os justos que não conheceram Cristo: “Estes, forçosamente não batizados, tiveram que esperar que Jesus, entre sua morte e sua ressurreição, descesse à terra e os livrasse, inclusive o primeiro par de humano, Adão e Eva, salvos apesar do Pecado Original” (LE GOFF, 2006, p. 23).

Outros dois pontos a considerar postos pelo Além, de acordo com Le Goff, são a data do julgamento final e a possibilidade de retardar o julgamento definitivo, período este entre a morte individual ao Juízo Final. No medievo, para uns, todos os mortos deveriam esperar o julgamento no fim dos tempos, para assim conhecerem o lugar de destino. Para outros, após a morte, Deus os acolhe no Paraíso, “os eleitos indiscutíveis, os santos que escapam ao Juízo Final ou este não são para eles senão uma formalidade, uma confirmação sem surpresa” (LE GOFF, 2006, p. 25).

Quírico (2009) afirma que nos primeiros séculos do Cristianismo alguns autores defendiam a noção de que as almas daqueles que não haviam cometido nenhum pecado mortal permaneceriam em uma espécie de “receptáculo”, um lugar de repouso, aguardando o dia do Juízo Final. Havia entre estas almas, aqueles que não foram nem totalmente bons e nem totalmente maus, não merecendo ir diretamente para o Paraíso e nem sofrer a danação eterna. Uma outra concepção que durou até o século XIII foi a espera do eleito no “seio de Abraão”

até a volta de Cristo. Para Le Goff: “O seio de Abraão reconforta por um imaginário de retorno ao Pai e de envolvimento num calor maternal. Estas concepções iriam ser subvertidas pela invenção do Purgatório, no século XII” (LE GOFF, 2006, p. 25). Tais concepções, não abrem margem para qualquer purificação da alma pecadora entre a morte e o fim dos tempos, ou seja, não haveria remissão dos pecados e nem a possibilidade de a alma alcançar o Paraíso antes do julgamento.

Na segunda metade do século XII, afirmou-se um lugar independente, um “terceiro lugar do Além”, o Purgatório. Enquanto Inferno e Paraíso seriam estáticos e perpétuos, o Purgatório seria uma localidade transitória, que existiria somente até o dia do Juízo. Le Goff destaca que essa instância se localiza entre o Paraíso e o Inferno, destinado para as almas dos homens que em vida pecaram, mas não cometeram pecados tão graves, cuja salvação ainda seria possível. Estas almas ficarão nesta instância entre a morte individual e o julgamento final. O tempo do Purgatório oscila entre o tempo da terra e o escatológico, que por sua vez encurtaria “o tempo escatológico e o Dia do julgamento passaria a ser não um momento, mas um espaço de tempo” (LE GOFF, 1995, p. 20).

O Purgatório reforçou a crença em duplo julgamento, o primeiro ocorrerá depois da morte física das pessoas, um julgamento individual, e o segundo, no final dos tempos. Deste modo, afirma Le Goff: “A crença no Purgatório implica antes de mais nada a crença na imortalidade e na ressurreição, em que algo de novo para um ser humano pode acontecer entre a sua morte e a sua ressurreição” (LE GOFF, 1995, 19).

Deve-se destacar também que o Purgatório faz parte de um sistema, os dos lugares do Além, portanto, não tem existência, nem significação sem as outras instâncias, Paraíso e Inferno. Mas o Purgatório, entre os três lugares principais do Além, levou mais tempo para definir-se. Seu papel também foi o que mais pôs problemas, tendo em vista, que seu nascimento está relacionado diretamente às profundas mudanças nas realidades sociais e mentais da sociedade medieval na Baixa Idade Média. Assim:

Não deixar mais sozinhos cara a cara os poderosos e os pobres, os religiosos e os laicos, mas antes procurar uma categoria mediana, classes médias ou ordem terceira, é tudo a mesma tentativa e reporta-se a uma sociedade transformada. Passar de esquemas binários para esquemas ternários é dar aquele passo na organização do pensamento da sociedade (...)” (LE GOFF, 1995, p. 21)

Vale destacar que ao contrário do *Sheol* judaico, desprovido de castigos, o Purgatório é um lugar onde os mortos podem sofrer múltiplas provações, assemelhando-se ao

sofrimento do Inferno. Le Goff (1995) aponta duas formas de provação, o *ardente* e o *gelado*. Porém, na História do Purgatório, o fogo desempenhou o papel central. O fogo exerce, portanto, um papel de purificação da alma pecadora.

Quanto ao tempo de estadia no Purgatório, dependia de três fatores. O primeiro refere-se à quantidade de pecados “veniais” – aqueles que poderiam ser perdoados após algum tempo de expiação – dos quais o morto carregava no momento da morte. O segundo, dependia dos sufrágios (preces, esmolas, missas) feitas pelos vivos, com intuito de abreviar o tempo das almas no purgatório. Por fim, o pagamento em dinheiro, podia-se obter para certos defuntos o perdão integral ou parcial do tempo no purgatório. Na verdade, o Purgatório se dava em um sentido único, na qual a alma ao sair dele, iria diretamente ao Paraíso, não se poderia “retroceder” para o Inferno. Para Le Goff:

Foi grande a importância deste terceiro lugar que esvaziava principalmente o Inferno e substituiu o sistema binário do Além por um sistema mais complexo e mais flexível, adequado à evolução dos “estados” sociais na terra (...). Ele assegurou o trunfo do julgamento individual no momento da morte e, completando o sistema da confissão individual obrigatória para todos os vivos ao menos uma vez por ano, determinado pelo IV Concílio de Latrão (1215), contribuiu grandemente para a afirmação do indivíduo em relação aos grupos e às ordens (...). Ele transformou as estruturais e os comportamentos sociais do Aqui. (LE GOFF, 2006, p. 31-32)

O Juízo Final e o Além foram grandes domínios do imaginário medieval. Estas crenças foram propagadas por intermédio dos pregadores, assim como por meio de artistas, com os afrescos, miniaturas, esculturas, murais, entre outros. As crenças nestes elementos na sociedade cristã não terminam no século XV, período comumente entendido como fim da Idade Média. Houve um movimento contínuo das reflexões e nas formas de exercício da espiritualidade cristã que perduram até dias atuais em torno do destino do homem, da vida após a morte, da ressurreição e da salvação.

2.2.2 Das origens às primeiras representações do Juízo Final

Devido a sua dimensão teológica, o tema do Juízo Final nas representações visuais cristãs foi evocado, mesmo que de forma indireta, desde os primeiros séculos do cristianismo. De acordo com Quírico (2009), nos primeiros séculos do cristianismo, para os fiéis havia a ideia de uma divisão clara entre o Bem e o Mal. Tendo em vista que os cristãos, perseguidos por Roma até 313, quando Constantino liberou o culto, viam os romanos não convertidos como

agentes do mal. Acreditavam que somente através do batismo que o convertido seria salvo no momento do julgamento. Cristo, ao voltar nos últimos dias, poria fim ao mundo romano, condenando-os aos castigos infernais, enquanto os cristãos seriam salvos e conduzidos ao Paraíso.

Neste sentido, as primeiras representações visuais do tema, ecoavam talvez esse pensamento, a separação entre bons e maus, mas muito distante da concepção de fim dos tempos, na qual Jesus é retratado como Juiz. Estas mostram Cristo como Bom Pastor, que vem separar os bodes das ovelhas. Quírico (2009) argumenta que essa alusão pode ser interpretada como o primeiro tipo iconográfico do Juízo Final, embora não seja um julgamento como tradicionalmente entende-se. Pode-se destacar a primeira representação já encontrada desse tipo de julgamento, datada dos primeiros anos do século IV, ela faz parte da tampa de um sarcófago, hoje pertencente ao *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque (Fig. 1). Nela, Cristo é representado como Bom Pastor que separa o rebanho, que com sua mão direita acaricia a cabeça de uma das oito ovelhas e com sua mão esquerda rejeita cinco bodes.



Fig. 1. Parte da tampa de um sarcófago com a separação dos bodes das ovelhas, mármore, século IV.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collecteion/search/466583>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

Outro exemplo, é o mosaico da Igreja de Sant'Apollinare Nuivo, em Ravena (Fig. 2), do século VI, que integra a decoração da nave. Neste caso, Cristo estende apenas a mão direita, com a palma para cima, em direção as ovelhas, ignorando os bodes à sua esquerda. Pode-se destacar também a hipotética representação do Juízo Final, dessa vez, seres humanos são figurados no lugar de animais, encontra-se no relevo de uma das faces do sarcófago de Agilbert em Jouarre, em Paris, datado do século VII (Fig. 3). Cristo está em seu trono no centro, em sua mão esquerda segura um rolo de pergaminho aberto, enquanto sua mão direita está espalmada para baixo. Acima dele, um anjo que toca a trombeta e voa em direção à sua direita e os personagens estão com suas mãos levantas aos céus. Apesar da imagem estar bastante deteriorada, pode-se ver que os dois personagens a esquerda estão seminus, ao passo que o último à direita está vestido com uma túnica.



Fig. 2. *Cristo Bom Pastor*, mosaico, século VI. Igreja de San Apollinare Nuovo, Ravena, Itália.
Fonte: SOUZA, 2016.



Fig. 3. *Face do sarcófago de Agilbert*, relevo em pedra, século VII. Juarre, París.
Fonte: <http://jalladeauj.fr/mortromane/styled-4/>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

Esses exemplos fazem parte do raro conjunto de imagens relacionadas a temática que evocam indiretamente o Juízo Final. A clara figuração do retorno do Cristo ao mundo para definir o destino da humanidade começou a partir do século IX. Nestas produções, a composição costuma ter poucas variações: no centro o Cristo Juiz, de um lado os eleitos no paraíso, de outro os condenados que se dirigem para o Inferno. Logo, havia um destaque particular à figura central do Cristo. Nessa perspectiva sobressai-se uma representação monumental datada do início do século IX. A imagem ocupa quase que inteiramente a contra fachada da Igreja de São João, em Mustair, na atual Suíça. Segundo Mariana Souza (2016),

infelizmente, encontra-se danificada devido a uma reforma no edifício, existindo apenas alguns fragmentos. A imagem era dividida em três registros horizontais, dos quais destaca-se a parte central do segundo registro, na qual Cristo é figurado dentro de uma mandorla³ circular, rodeado por anjos (Fig. 4). De braços abertos, Cristo mostra a mão direita com a palma voltada para cima e a esquerda voltada para baixo, indicando o julgamento positivo e negativo, respectivamente. À direita e à esquerda de Cristo, os doze apóstolos estão divididos simetricamente, seis em cada lado. Devido às condições de conservação do afresco, o registro inferior está bastante degradado. Nesta parte, consta à direita do Cristo o grupo dos eleitos guiados por anjos e, à esquerda, fragmentos da representação do inferno.



Fig. 4. *Cristo Juiz*. Detalhe do Juízo Final, afresco, séc. IX. Mustair, Suíça.
Fonte: <http://www.musestair.ch/en/convent-of-sf-john>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

Pode-se igualmente destacar a cruz de Muiredach, em Monasterboice, ruínas de um antigo mosteiro existente ao norte da cidade de Drogheda, no Condado de Louth, Irlanda (Fig. 5). Cristo é representado ao centro da cruz e porta duas hastes nas mãos, a esquerda em forma de cruz e a direita em forma não identificável. Os eleitos, agrupados à direita do Cristo, estão voltados ao centro da cruz, em direção ao juiz, e são precedidos por um personagem sentado, que porta um livro aberto. Já à esquerda de Cristo estão os condenados que, ao contrário dos eleitos, se direcionam contra o Juiz, para o exterior da cruz. À frente deles há um personagem com um livro. Este é seguido por outro personagem, aparentemente um demônio, e por um ser de barba pontuda que porta um tridente. A paisagem das almas é figurada aos pés de Cristo, com a balança pendurada em anel. À direita da balança está São Miguel Arcanjo. Abaixo dos pratos

³ A mandorla é uma auréola oval, em forma de amêndoa (“mandorla” em italiano), que envolve normalmente uma representação de Jesus Cristo.

há um demônio tentando puxar o prato esquerdo para baixo, enquanto no outro está a alma pesada.



Fig. 5. Cruz de Muiredach, séc. X. Monasterboice, Irlanda.
Fonte: SOUZA, 2016.

Esse conjunto de obras faz parte das primeiras imagens produzidas pela arte cristã entre os séculos IX e X. O Ocidente produziu diferentes representações referentes ao julgamento nesse período, as poucas imagens que chegaram até os dias atuais estão geograficamente diluídas pela Europa. Elas foram, gradativamente, representadas nas mais diversas localidades das igrejas, como nos tímpanos das igrejas românicas, nos arcos absidal, nos altares, nas fachadas, nas contra fachadas, nos muros, nos portais, entre outros. Para Mariana Souza (2016), durante os séculos XI e XII, as representações do evento eram muito pontuais e somente a partir do século XIII que estas ganharam espaço e foram amplamente difundidas.

2.2.3 A composição das iconografias do Juízo Final e suas funções como imagem religiosa

O tema do Juízo Final, apesar de ser anunciado pela Escritura Sagrada, particularmente no Novo Testamento, assim como nos escritos de muitos clérigos, nos sermões e nas tradições orais (sejam elas de procedência popular ou através dos sermões), não resultou numa descrição precisa do evento, o que dificultou a composição da cena ao longo do medievo. As representações da temática, acabaram por reunir informações de diversos tipos iconográficos, bem como de fontes textuais e orais variadas. Além disso, é preciso considerar que houve a dificuldade de organizar a cena visualmente, uma vez que eventos que ocorrem em

temporalidades diferentes e descritos sequencialmente nos textos, deveriam ser mostrados simultaneamente nas iconografias do tema.

Neste sentido, as cenas mais desenvolvidas do evento final incluem muitas figuras, podendo-se destacar Cristo Juiz apresentando seus estigmas, os anjos trombeteiros, em alguns casos, os anjos que trazem os livros da Vida e da Morte. Há também a representação da ressurreição dos corpos, o ato de julgamento, muitas vezes evidenciado pela pesagem das almas (São Miguel é comumente inserido nesse ato), bem como a intercessão virgem Maria e de João Batista e, por fim, a separação entre os eleitos e condenados, que receberão as graças no Paraíso e as punições no Inferno, respectivamente. São esses os elementos que compuseram a tradição iconográfica do Juízo Final na Idade Média. Deve-se destacar que nem todos estarão presentes nestas iconografias, porém, para a composição necessitava-se da combinação de alguns deles para que o evento fosse reconhecido pelos fiéis.



Fig. 6. *Juízo Final*. Basílica de San Michele Arcangelo, Sant'Angelo in Formis, séc. XI. Cápuia, Itália 1080.
Fonte: QUÍRICO, 2015.

Inicialmente, pelo grande número de elementos, as imagens foram elaboradas a partir de uma escala monumental, de modo a enfatizar a amplitude do evento. Em função disso, necessitou-se uma área mais ampla para a realização da cena. Isso explicaria a opção

preferencial para sua composição, a partir do século XI, na face interna da fachada das igrejas, geralmente executada em afrescos, na qual: “a escolha da fachada interna para a elaboração do tema do Juízo Final no interior do edifício religioso foi uma importante solução para o desenvolvimento iconográfico no processo de produção da cena” (QUIRICO, 2015, p. 5). Um dos mais antigos exemplos preservados de pintura monumental em afresco com a representação do julgamento é o afresco da Basílica de San Michele, em Sant’Angelo in Formis, na cidade de Cápua, Itália, datado entre 1072 e 1087 (Fig. 6).

Em muitas representações, o Juízo Final não somente foi apresentado na parede interna da fachada, mas também nas duas paredes da nave. Oleg Grabar identifica este tipo de decoração a partir da concepção da Igreja como microcosmos, que surgiu primeiramente em Bizâncio:

Este tipo de decoração foi planejado para igrejas de planta centrada com uma cúpula central. E assim como estas eram concebidas como microcosmos, reproduções em escala reduzida do Cosmos, também as pinturas nas paredes e abóbadas eram projetadas segundo um plano sistemático para a instrução dos fiéis. Na cúpula e em sua subestrutura eram mostradas as mais santas figuras do mundo invisível; no coro, os mistérios sagrados pertencentes ao mesmo mundo tornados inteligíveis; em abóbadas secundárias e paredes, os eventos da vida de Cristo na terra, correspondendo aos diversos estágios da redenção do homem, de que a Missa solenizada na igreja era testemunha. Esta ilustração iconográfica da Missa era parte de uma disposição plástica do Universo Ideal e correspondia a uma noção cara aos bizantinos – de que a liturgia da Igreja não era mais do que um correlativo terreno da interminável Missa solenizada no céu pelos anjos, que, apenas após a redenção da humanidade pelo Verbo tornado Carne, poderia tornar sua natureza conhecida ao homem. Portanto os ciclos dos Evangelhos representados nas igrejas bizantinas medievais eram lembretes do retorno do homem à união com Deus e do direito que ele possuía de um lugar no Universo de Deus, como representado em cada igreja (GRABAR, 1953, p. 26 apud QUIRICO, 2010, p. 122-123).

A temática do Juízo se tornou bastante comum não somente em escala monumental, como em painéis de madeira pintados à têmpera, que além das menores dimensões, facilitavam as técnicas para sua execução, quando comparados aos afrescos. Na Itália e em algumas regiões da Europa a partir do século XIII, foi comum a transferência do tema do Juízo Final de uma ampla superfície mural para um painel. Com isso a cena precisou ser condensada, o que ocasionou na redução dos personagens e ações secundárias presentes nas pinturas monumentais.

Dentre esses painéis, há aqueles que se destinavam a altares localizados em edifícios religiosos ou em hospitais. Tendo em vista a crescente ênfase na temática do

julgamento final em painéis, assim como por suas dimensões comumente em formato pequeno e a simplificação de suas composições, estes passaram também a ocupar espaço em edifícios privados, a fim de suscitar as práticas devocionais dos fiéis. Segundo Quírico (2013), muitos painéis eram pintados somente com o Cristo Juiz e algum outro elemento que evidenciava o Juízo Final, indicando que muitos deles teriam sido concebidos desde o início como pinturas privadas, visando satisfazer as necessidades devocionais.

Isso se deu, em grande medida, por conta dos estímulos das ordens medicantes para essas devoções privadas. Com as ordens, tornou-se cada vez mais comum pregações sobre a temática do Juízo Final, especialmente ao longo da Quaresma, que enfatizavam a necessidade do arrependimento, pois o fim estava se aproximando (Quírico, 2015). Logo, as imagens privadas referentes a temática seriam como suporte aos sermões, a fim de recordar os fiéis deste grande e terrível dia; um instrumento para fazê-los meditar cotidianamente sobre as questões referente ao fim dos tempos; um apelo para que estes não continuem pecando, advertindo-os para abdicarem o caminho do mal e cultivarem atitudes do bem enquanto ainda havia tempo.

Com o desenvolvimento do Juízo Final na arte, suas cenas foram modificadas gradativamente, especialmente a partir do século XIII, quando os leigos passaram a participar mais intensamente nos assuntos religiosos. Com isso, incorporou-se nas imagens muitos elementos familiares ao observador, com intuito de facilitar a compreensão da cena. Pode-se destacar a cena da “psicostasia” ou pesagem das almas através de uma balança, que sintetiza de modo claro e sucinto toda a mensagem do evento final, o julgamento. Segundo Quírico (2009), a “psicostasia” foi incorporada à cena ao longo da Idade Média, somente se intensificando a partir do século XIII, assim: “Embora sua origem remonte a uma antiga tradição pagã, a psicostasia acabou sendo bem aceita pela Igreja, tanto no Oriente como no Ocidente cristão, uma vez que as Escrituras mencionam, ainda que em poucas passagens, o julgamento dos homens através de uma pesagem” (QUÍRICO, 2009, p. 141).

Neste sentido, pode-se se destacar parte do retábulo Taula de Sant Miguel, datado do século XIII, exposto numa igreja na Catalunha (Fig. 7). Nesta imagem, São Pedro aparece descalço aguardando o julgamento de uma alma na entrada do Paraíso, que é representado por uma torre dourada de um castelo medieval. Aos pés do santo há um anjo descalço e ajoelhado em postura de reverência. No centro da cena, o Arcanjo Miguel e o diabo estão pesando uma alma em seu julgamento individual. A mão esquerda de Miguel aponta para alma e a direita está estendida para o diabo. Na balança, as boas ações são representadas por uma criança, enquanto as más por um pequeno diabo azul. O diabo com sua mão direita trapaceia, pois força o peso para baixo, permanecendo com sua mão esquerda erguida e com as garras à mostra. Esta

imagem evidencia a pesagem das boas e más ações, bem como o caráter perverso do mal, que a todo tempo tenta corromper o resultado do Juízo Final.



Fig. 7. Retábulo *Taula de Sant Miguel*, datado do século XIII, exposto numa Igreja na Catalunha.

Fonte: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2012/06/09.pdf>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

De acordo com Quírico (2009), com a valorização cada vez mais intensa do sacrifício de Cristo sobre a Cruz, o desenvolvimento do culto mariano e dos santos, passou-se a relacionar o Juízo Final a crucificação de Cristo, bem como a dar cada vez mais destaque a Virgem Maria e aos santos intercessores, com intuito de suscitar a devoção dos fiéis, de modo que estes lhes dirigissem preces visando o perdão por seus pecados. Como exemplo, pode-se destacar o díptico atribuído a Jacopo del Casentino e seu ateliê, pintado entre 1340 e 1349 (Walters Art Museum, Baltimore) (Fig. 8). Nele o painel da esquerda apresenta a cena simplificada do Juízo Final, enquanto a da direita mostra a Crucificação, com a Virgem, João Evangelista e Maria Madalena. Na composição do Juízo Final, os corpos ressuscitam de túmulos na parte inferior do painel, logo acima deles, à esquerda do Cristo, há uma área montanhosa, de onde saem chamas avermelhadas, e à frente percebe-se a presença de um demônio negro, tratando-se, sem dúvida, da entrada do Inferno.

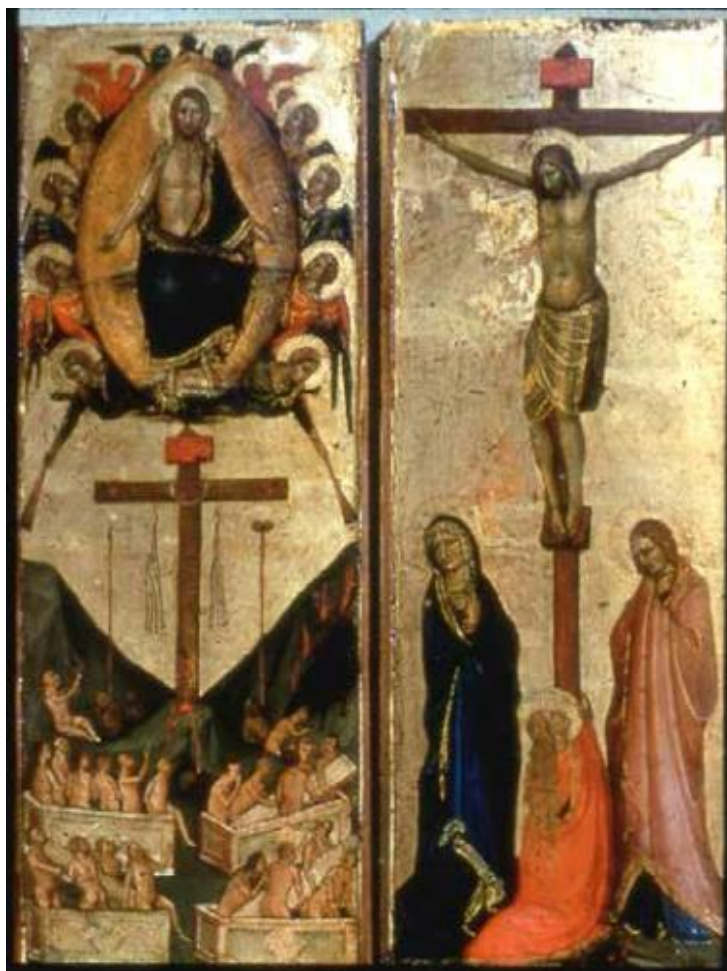


Fig. 8. Juízo Final e Crucificação, Jacopolo del Casentino, 1340-1349.
Walters Art Museum, Baltimore.

Fonte: <http://art.thewalters.org/detail/1334/the-last-judgment-and-the-crucifixion/>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

Em grande parte das imagens mais antigas do Juízo Final, as localidades do Além, Paraíso e Inferno não são retratadas de forma nítida, apenas são sugeridas. Representava-se o primeiro com a imagem do seio de Abraão ou do cortejo de eleitos diante de uma porta; o segundo, por uma Boca do Inferno (ROCHA, 2015). O destaque recaía especialmente sobre o julgamento e a separação entre os eleitos e condenados. Somente a partir de fins do século XIII houve um desenvolvimento das duas cenas de forma mais direta, comumente retratadas em áreas equivalentes, seja em painéis ou afrescos, na qual o tema é pintado em uma única cena. Quírico (2010) argumenta que em termos de produção, o inferno foi mais representado de forma detalhada do que o paraíso, o que levou a integração da cena nas representações do julgamento final, levando, em meados do século XIV, ao surgimento de composições tripartidas com o tema do Juízo Final. Assim, tornam-se composições autônomas, representadas ao lado da cena do julgamento.

De acordo com Delumeau, com as calamidades ocorridas entre os séculos XIV e XV, passou-se a dar uma extraordinária importância ao tema do Juízo Final, que por vez influenciou as produções artísticas do evento, que além dos afrescos e painéis, passaram a ser produzidas em miniaturas e retábulos. A teologia que antes era de um Deus bondoso e sereno passou a enfatizar um Deus terrível, que reforçava a ideia de que todas as dificuldades enfrentadas a partir da peste negra pelo Ocidente eram sem dúvida a punição divina aos pecados da humanidade. Destarte: “Ao lado da peste, as fomes, as guerras, até mesmo a invasão dos turcos pelos guias da opinião, [eram consideradas] como punições divinas: flechas enviadas do Céu sobre a humanidade pecadora” (DELUMEAU, 1989, p. 331).

Acentuou-se também o discurso demonológico, que chega à corte régia e aos laicos ricos em seus livros de horas, breviários, saltérios, entre outros (ROCHA, 2015). Delumeau (1989), defende que com a progressiva expansão “demoníaca” na arte Ocidental, as iconografias do Juízo Final passaram a representar a região infernal e os suplícios infernais de forma cada vez mais detalhada. Portanto, a representação visual do Inferno tornou-se um dos principais suportes para doutrinação dos fiéis, especialmente associado ao tema do Juízo Final.

Neste sentido, verifica-se uma maior ênfase na representação dos pecados capitais, podendo-se destacar o Juízo Final da Collegiata de San Gimignano, pintado em 1393 por Taddeo di Bartolo. Na região infernal encontram-se pecadores claramente identificados como gulosos (Fig. 9). Nesta imagem, seis personagens nus são posicionados por quatro demônios diante de uma farta mesa, impedidos, no entanto, de usufruir do banquete que lhes é apresentado. Neste sentido, estas imagens não tinham mais a função somente de recordar os fiéis, mas alertava-os do destino irreversível após o julgamento. Os fiéis, ao se depararem com as iconografias do Juízo Final, iriam reconhecer seus próprios pecados sendo punidos.

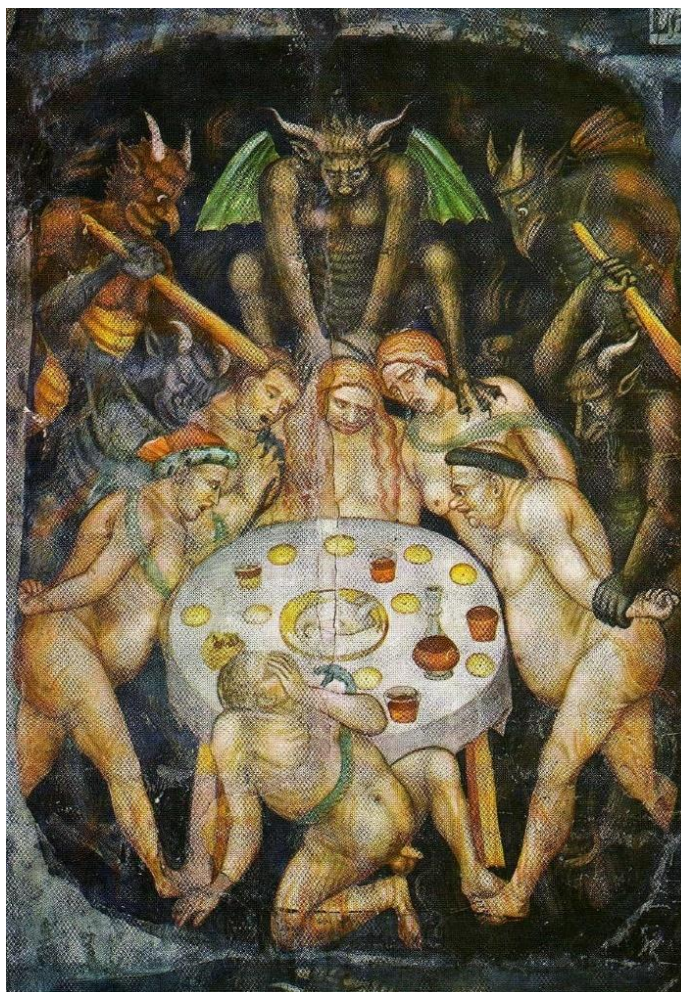


Fig. 9. Taddeo di Bartolo. Inferno, detalhe dos gulosos, 1393. San Gimignano, Collegiata.
Fonte: QUÍRICO, 2011.

Para tornar a mensagem ainda mais impactante e sucinta, por vezes, incorporou-se elementos presente no cotidiano do homem medieval, tais como, instrumentos agrícolas, domésticos, de açougues, entre outros. Inserido nessa via, pode-se destacar o Juízo Final de Giotto, datado entre 1305 e 1307, em Pádua, presente na Capela de Scrovegni (Fig.10). Neste exemplo iconográfico foi feito um recorte de uma cena infernal, na qual uma mulher apresenta-se nua nas chamas infernais, enquanto diversos demônios a atormentam. Assim, um destes demônios usa um gancho de cozinha, comumente usado na prova dos alimentos que cozinhavam em caldeirões, para dar estocadas na condenada que parece cozinhar em um caldeirão. Nota-se que, quanto mais próximo do vivido, maior seria o impacto nos fiéis, possibilitando a conversão muito mais pelo medo dos acontecimentos futuros do que pelo simples convencimento (QUÍRICO, 2010).



Fig. 10. Giotto. Juízo final, detalhes da região infernal, 1305-1307. Pádua, Capela Scrovegni.
Fonte: QUÍRICO, 2011.

De acordo com Quírico (2010), a ênfase maior no Inferno, poderia também estar relacionada a necessidade de levar à conversão pelo medo, principalmente pela progressiva participação leiga nos assuntos da religião, assim como nas pregações das ordens mendicantes, que buscavam a conversão por meio de imagens mentais e visuais mais fortes. Rocha (2015), por outro lado, defende o uso destas imagens como instrumento de controle social e vigilância das consciências, incitando as transformações das condutas individuais.

As angústias suscitadas pelas imagens infernais, alimentam também a crença e particularmente a esperança da vida eterna. A elaboração dos castigos teria, assim, a função de assustar o fiel e prepará-lo para o Juízo Final, no sentido que proporcionava um impacto maior que as imagens do Paraíso. Os fiéis, através destas imagens, poderiam se conscientizar de suas fraquezas e mudar de atitude enquanto havia tempo, mantendo, desta maneira, a esperança na salvação de sua alma, logo: “Se iconograficamente, portanto, a representação do Paraíso possui um interesse muito menor do que o Inferno, teologicamente ela apresentaria a maior de todas as recompensas possíveis” (QUÍRICO, 2010, p. 141).



Fig. 11. Nardo di Cione. *Paraíso*, 1357. Florença, Igreja de Santa Maria Novella.

Fonte: <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth213/blackdeath.html>. Acesso em 05 de junho de 2019.

À figuração do paraíso, em grande parte, incluiu-se figuras santas com intuito de suscitar a devoção dos fiéis, como a Virgem Maria, São João Batista, o Arcanjo Miguel, entre outros, de modo que estes lhe dirigissem preces visando a interseção para o perdão de suas faltas e livrassem-lhes da condenação futura. Neste ponto, pode-se considerar a composição simplificada do Paraíso, pintada por Nardi di Cione, em 1357, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença (Fig. 11). Ela apresenta Cristo entronizado ao centro e ao seu redor uma vasta galeria de santos que se abre diante dos olhos dos fiéis.

As imagens do Juízo Final, assim como diversas outras temáticas no curso dos séculos XIV e XV, passaram por um processo transitório quanto as técnicas utilizadas em suas composições, que ao mesmo tempo apresentavam os valores artísticos medievais e renascentistas. As figuras passaram a ser produzidas de forma mais realistas, apresentando movimentos e formas anatômicas inspiradas na estética clássica greco-romana, bem como acentuaram a busca pela reprodução da natureza. Além disso, no fim da Idade Média também houve aperfeiçoamentos de técnicas que impactaram a arte do período, como a pintura a óleo e a invenção da perspectiva, assuntos estes a serem abordados no próximo capítulo.

Capítulo 3. Representações do Juízo Final na pintura flamenga (séculos XV)

3.1. A produção artística do norte da Europa

Geograficamente, os Países Baixos eram compreendidos pelas áreas ao redor dos estuários do Reno, Mosa e Escaldas, região hoje dividida politicamente entre a Holanda, Bélgica, Luxemburgo e partes da Alemanha e França. De acordo com Henry Loyn (1997), durante boa parte da Idade Média, os Países Baixo estavam divididos em numerosos condados, ducados e principados, cuja característica principal, depois do século XI, foi uma próspera vida urbana, onde floresceram importantes cidades e centros comerciais, como Bruges, Flandres, Brabante, Ypres, Gand e Dinant.

A vida comercial e industrial da região desenvolveu-se ao longo das principais redes de comunicação da Europa Ocidental, ligando o Sul à Inglaterra e ao Báltico através da bacia hidrográfica, podendo-se destacar o Reno. No período, a cidade de Bruges tornou-se uma das feitorias para a Liga Hanseática e um centro de produção de lã, já Flandres e Brabante destacaram-se pelo comércio de panos, ao passo que Liège era conhecida como um importante centro metalúrgico. Tanto nos Países Baixos como na Itália, vivenciava-se o desaparecimento do regime de servidão antes de outros lugares, tendo em vista a comercialização da agricultura, consequência do crescimento das cidades. Além disso, houve mudanças na indústria têxtil em direção da produção para o mercado de artigos de luxo, podendo-se destacar as tapeçarias feitas em Arras, Lille e Tournai (BURKE, 2010).

Apesar de ser uma próspera região, não havia uma unidade política. Isso só foi contornado pela casa borgonhesa após um período de grande desordem social no final do século XIV. Loyn (1997) destaca que em 1384, o Duque de Borgonha, Felipe II, o *Temerário* (1342-1404), da casa de Valois, unifica a região e torna-se governante dos condados Flandres, Artois, Nevers, Franco-Condado, Atuérpia, Malines, Rethel e dos ducados de Brabante e Limburg. Em 1433, o território se ampliou e incluiu a Holanda e Zelândia. De acordo Wisse Jacob (2000), esses territórios chegaram à posse dos duques borgonheses com a morte de Louis de Mâle, conde de Flandres e como genro deste, Felipe II, herdou-os através de sua esposa, Margarida de Flandres. A dominação borgonhesa durou até 1477, quando o ducado da Borgonha voltou a França e os Países Baixos passaram para a Dinastia dos Habsburgos. Seguindo o reinado de

Felipe II, estes são seus sucessores: João, *o Destemido* (1371-1419, r. 1404-1419), Felipe, *o Bom* (1396-1467, r. 1419-1467) e Carlos, *o Temerário* (1433-1477, r. 1467-1477).

No século XV, surge em terras borgonhesas uma grande indústria naval e o florescimento dos centros comerciais, como Amsterdã, Haarlem, Haia, Delft e Roterdã. Houve um desenvolvimento da vida cultural e religiosa, que se pautava nas fontes francesas e alemãs, bem como a fundação da Universidade de Louvain, em 1423 (LOYN, 1997). Além disso, os Países Baixos nos séculos finais da Idade Média foram marcados pelas prodigiosas produções e inovações artísticas. Não somente os cidadãos e a Igreja, mas também a corte, patrocinavam o desenvolvimento das artes, tanto religiosas como seculares. Os duques da Borgonha, na verdade, foram os grandes patronos das artes, estimulando-as em toda a região, “foram um centro de inovação cultural que (no que diz respeito à Europa) só foi igualado ou superado pela Itália” (BURKE, 2010, p. 290).

Susan Jones (2000) destaca que ao longo do século XV, os manuscritos iluminados ainda continuaram altamente valorizados no Norte da Europa e com frequência eram dados como presentes diplomáticos ou para celebrar casamentos dinásticos. Os grandes centros urbanos, como Bruges, Utrecht, Grent e Valencionnes, se tornaram importantes centros de produção de livros iluminados, rivalizando com Paris. Distinguiram-se dos miniaturistas franceses e italianos por uma hábil percepção, não tanto pelo belo em si mesmo, mas pela representação da vida diária. De acordo Tiago Vargues da Silva (2015), essa técnica avançou, sobretudo, com Melchior Broederlam (1387-1409) e com os Irmãos Limbourg, Herman (1385-1416), Paul (1386? -1416?) e Jean (1388-1416), que foram contratados pelo Duque de Berry, príncipe da realeza francesa, casa de Valois.

A produção de livros iluminados também foi estimulada por Felipe, *o Bom*, Duque da Borgonha, que a partir da década de 1440, financiou a construção de uma biblioteca, que chegou a totalizar quase mil títulos até sua morte. Essas obras incluíam muitas histórias, entre elas, os romances seculares. A técnica da miniatura e da iluminura disseminou-se amplamente na região de Flandres. Quanto as tapeçarias, estas estão entre os objetos mais valorizados do período. Eles inicialmente eram produzidos em comissão, mas a demanda passou a ser tão grande que, na virada do século XVI, já estavam disponíveis em feiras por toda a Europa. Bruxelas era um dos principais centros de produção.

Torna-se importante destacar que no século XV, a pintura europeia sofreu uma das suas mais profundas transformações como resultado de duas revoluções artísticas, desenvolvidas contemporaneamente em Flandres e na Itália. Nesta, assentavam-se as bases do Renascimento Italiano, pautado em grande medida na recuperação da Antiguidade Clássica. De

acordo Hermman Leicht (1967), o Norte fez como o Sul, voltou-se para seu próprio passado e nele foi buscar novos ideais; se para a Itália o modelo foi a Antiguidade Clássica, Flandres tomou um caminho ligeiramente diverso, resgatando o estilo gótico.

Conforme Camillo Semenzato, o desenvolvimento quase simultâneo do Renascimento italiano e da arte flamenga leva muitas vezes a pensá-las como um único fenômeno. No entanto, estes dois movimentos possuíam uma profunda diversidade histórica, mesmo com elementos em comum, como a busca de um naturalismo e uma adesão à realidade física já iniciada na arte gótica, *“pero que ahora se disponía a prescindir de los valores simbólicos o alusivos, en su mayoría religiosos, que habían caracterizado el Medievo”* (SEMENZATO, 1996, p. 274).

O gótico nórdico ou o *Velho Gótico* teve seu início nas ricas cidades de Flandres. Os grandes mestres de Bruges e Bruxelas se tornaram tão famosos que o novo estilo ficou conhecido por toda a Europa como “flamengo”. Mas as origens da pintura flamenga ainda são muito difíceis de identificar, o que a difere da pintura italiana do mesmo período. Para esta, a pintura de *Trecento* pode ser considerada como uma fase evidente de preparação, enquanto a arte flamenga surge repentinamente. Há vestígios de alguns antecedentes da arte flamenga, especialmente na miniatura, destacando-se na figura do artista Pol de Limbourg, que aplicou as novas experiências pictóricas, na qual expandiu os céus, alongou os espaços destinados a paisagem e reproduziu as atividades humanas. Porém, esses exemplos não são suficientes para estabelecer uma linha de desenvolvimento que justifique a aparição dos artistas flamengos (SEMENZATO, 1996, p. 275-276).

José Lopera e José Andrade (1995, p. 91), indicam que os primeiros desses inovadores da arte foram os irmãos Humbert van Eyck (1366-1426) e Jan van Eyck (1390? - 1441), e o “mestre de *Flémalle*” (provavelmente Robert Campin) (1375-1444). Mais tarde destacaram-se os artistas Roger Van der Weyden (1400? -1464), Petrus Christus (1410? - 1476?), Hans Memling (1430-1494), Hugo van der Goes (1440-1482) e Hieronymus Bosch (1450-1516). Ainda segundo os autores, tais pintores renovaram radicalmente a pintura nórdica e exerceram influência muito maior que os mestres italianos na Alemanha, na Áustria, no norte da França e da Holanda, na Espanha e em Portugal. Essa influência se estenderia até o período barroco (século XVII), no qual a técnica da pintura a óleo e o realismo da pintura flamenga formariam as bases da pintura de cavalete.

Sobre a arte flamenga, Camillo Semenzato destaca:

El arte flamenco, aun utilizando los cauces tradicionales que señalaban el destino de toda producción artística, como iglesias, congregaciones, mansiones feudales, etc., experimentó el crecimiento y la toma de conciencia de una nueva clase social, la burguesía, que en las ricas ciudades del norte de Europa se aprestaba a asumir una función de extraordinaria importancia histórica. (SEMENZATO, 1996, p. 274)

Logo, a eclosão e o desenvolvimento da escola flamenga, por volta de 1420, está relacionada às condições socioeconômicas da região. Lopera e Andrade (1995) argumentam que após a batalha de Azincourt, em 1415, a França já não era mais, como décadas antes, um centro de atração de artistas do Norte. Enquanto em Flandres, especialmente na cidade de Bruges, vivia-se uma época de esplendor, isso devido ao comércio e aos pintores, que se reuniam em grêmios locais e tinham uma clientela próspera e ampla, como aristocratas, burgueses, banqueiros, confrarias, Câmaras Municipais, entre outros. Além disso, muitos dos grandes grêmios não somente produziam por encomenda, mas já produziam para exportação, posto que existiam diferentes tipos de mercado de arte.

Peter Burke (2010) destaca que em Flandres, assim como na Itália, os artistas eram muitas vezes filhos de artesãos, como armeiros, tecelões, ferreiros, artistas, entre outros. Logo, a pintura era um negócio familiar e havia dinastias de artistas bem conhecidas, entre elas estão as famílias de Bouts, Brueghel, Floris e Massys. Esses artistas geralmente eram nascidos em cidades grandes e circulavam em torno das cidades comerciais, como Bruges. Grosso modo, os artistas tinham o *status* de artesãos, a menos que estivessem a serviço de governantes, como o caso de Jan Van Eyck, que foi nomeado pintor da corte e *valet de chambre* do Duque Felipe, o Bom.

Para Lopera e Andrade (1995), a arte na Itália foi enchendo-se progressivamente de instâncias leigas. Já em Flandres, essa renovação foi ideologicamente menos profunda e não chegou a colocar em questão as bases da concepção medieval do mundo. Hermann Leicht (1967) argumenta que do ponto de vista dos estilos artísticos o Norte não conheceu uma autêntica renascença, na verdade, opôs-se, podendo-se destacar o seu caráter altamente empírico, sua atenção ao particular perante o real, seu aspecto religioso, bem como um naturalismo sem precedentes.

Além disso, conforme Leicht (1967), o Norte vivencia no campo da técnica, principalmente em fins do século XV, uma revolução de importância universal, o aperfeiçoamento da pintura a óleo por Jan Van Eyck. Embora não tenha sido o inventor da pintura a óleo, foi na realidade, o primeiro registrado pela história a fazer o uso dessa técnica. O fato é que antes de van Eyck, a pintura era comumente executada pela técnica de pintura à

têmpora, isto é, os pigmentos ou os corantes eram misturados a uma mistura de água e gema de ovo. Essa técnica foi largamente utilizada no Sul da Europa do período. Outro processo era o de dissolver as cores em água de goma de cereja, aplicando-as sobre tábuas que haviam recebido uma capa de água de cola. Para fixar a pintura, estendia-se sobre o quadro um verniz composto de goma-arábica e óleo de linhaça. Tal procedimento dava como resultado cores mortíferas, sem vigor, que em nada assemelhavam aos objetos que serviam como modelos (COLEÇÃO MESTRES DA PINTURA, 1967).

No entanto, não há dúvida que ele aperfeiçoou a técnica e introduziu um novo tipo de mistura das tintas, com óleo de linhaça e de amêndoas misturados com resinas, que ao contrário da pintura de *têmpora*, permitia fundirem-se as tintas sobre o quadro em estado ainda úmido. No qual, mesmo sem serem envernizados, possuíam uma luminosidade e resistência a água até então nunca vistas, de modo que “de um momento para o outro torna-se possível reproduzir na delicada mistura das cores sombras e meias sombras e reter nas pinturas as longínquas e brumosas amplidões” (LEICHT, 1967, p. 410-411). A mistura em óleos torna a maioria dos pigmentos translúcidos, permitindo que os artistas apliquem suas cores em camadas finas, gerando cores ricas e brilhantes. Devido a secagem lenta, as cores podem ser cuidadosamente misturadas e podem ser usadas em diferentes superfícies.

Durante o final do século XV e início do século XVI, a técnica da pintura a óleo no Norte tornou-se cada vez mais econômica e rápida, tornando-se possível a produção de uma tinta de consistência pastosa, semelhante a atual tinta a óleo. As novas propriedades tiveram impacto sobre a distribuição e divulgação de obras de arte. A técnica de pintura à *têmpora* não permitia a pintura sobre a tela, pois nesses casos a camada pictórica se torna quebradiça. Em consequência disso, o artista era obrigado a utilizar a madeira como suporte, o que tornava difícil o transporte dos quadros de grandes extensões de um lugar para o outros.

A “revolução eyckiana” não aparece somente no desenvolvimento da pintura a óleo, está também relacionada a “conquista da realidade”. Para Lopera e Andrade (1995), a pintura flamenga foi universalmente apreciada pelo seu naturalismo, pelo grau de realidade das coisas figuradas, assim como a minuciosa representação até de elementos mais pequenos. As pinturas de Van Eyck são as mais realistas, revelando seu estudo sistemático e discriminador do mundo natural, na qual busca retratar minuciosamente a natureza e suas particularidades visuais, dando vida a suas pinturas. Mas a natureza desse realismo é carregada de simbolismo, mesmo aquelas aparentemente mais “naturalistas” (LOPERA; ANDRADE, 1995, p. 92). Neste sentido, a representação da natureza não se dá somente por si mesma, há uma carga simbólica tão forte

que, se não levada em consideração, corre-se o risco de errar completamente o significado da representação.

A pintura sobre o vidro, ou a arte vitral, também recebeu de van Eyck importante aperfeiçoamento. Até então, cada cor requeria um fragmento de vidro, de modo que as junções de chumbo eram tão numerosas que prejudicavam a visualização e o efeito artístico dos vitrais. Com a utilização de um procedimento mecânico, o artista impediu que, no processo de tingimento, as cores penetrassem toda a espessura do vidro. Depois disso, seria necessário raspar com um esmeril a superfície até atingir a parte que ficaria incolor e assim a tingir com outro verniz, desta maneira alcançaria grandes superfícies de vidros coloridos sem a necessidade de recorrer às armações de chumbo (COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA, 1967).

Outra diferença importante a se destacar entre a arte nórdica e a arte italiana, é o desenvolvimento do método pelo qual poderiam representar a natureza com maior exatidão. De acordo com Ernst Hans Gombrich (1993), primeiramente trabalhavam com uma estrutura de linhas em perspectiva e construíam o corpo humano a partir de seus conhecimentos em anatomia e das leis da perspectiva, buscando uma representação mais próxima do real. Van Eyck, diferente dos mestres de seu tempo que ainda não se preocupavam com a aparência real das figuras e paisagens e nem como o fato de seus desenhos e perspectivas não serem tão convincente, adotou esses novos parâmetros, mas buscou novos sistemas de representação, adotando assim o caminho oposto dos italianos. Ele “realizou a ilusão da natureza mediante a paciente adição de detalhes após detalhe, até que a totalidade da sua pintura se convertesse num espelho do mundo visível” (GOMBRICH, 1993, p. 239). Para Semenzato:

el pintor intenta captar los aspectos reales de la escena que reproduce, alcanzando, aunque por otro camino, resultados similares a los obtenidos por los italianos. Ésta no es la única característica de su grandeza: el minucioso análisis de los detalles, la recogida intimidad de los interiores y la atmósfera que envuelve a sus paisajes no serán superados en todo el siglo. (SEMENZATO, 1996, p. 276-277)

Apesar de tais inovações, Gombrich (1993) afirma que as questões em torno da perspectiva ainda não perturbavam a prática da arte do Norte, assim como os segredos da anatomia e o estudo dos monumentos romanos. Gombrich também destaca que a arte da renascença pouco a pouco foi sendo adotada por estes, na qual em alguns quadros era possível encontrar a tradição de Jan van Eyck, assim como habilidade na perspectiva científica, familiaridade com a arquitetura clássica e domínio do jogo de luz e sombra, ou seja, conhecimentos de realizações italianas.

Apesar de tais mudanças de cunho técnico, no Norte, ainda perduram na pintura a temática religiosa. Assim: “*En todo el arte flamenco se pueden encontrar las características de una pintura profundamente religiosa dedicada a la búsqueda de valores internos cuyos problemas s de sensibilidad medieval*” (SEMENZATO, 1996, p. 284). A produção de retábulos foi o foco da prática religiosa pública, assim como as pinturas pequenas para a devoção privada, e “deram aos seus proprietários acesso privilegiado ao reino do sagrado” (AINSWORTH, 2000, p. 2). As obras eram encomendadas por membros da corte dos duques da Borgonha, por confrarias e membros de ordens religiosas.

Dentro deste contexto, pode-se destacar também a arte do retratismo que abrange tanto o mundo sagrado como o secular. Ainsworth (2000) ressalta que os retratos de doadores aparecem em retábulos e tornam-se partes essenciais nos dípticos e trípticos devocionais nos cultos domésticos. Além dos retratos religiosos de doadores, existia uma crescente tradição de retratos “autônomos” que eram expostos em residências privadas como em memoriais ou galerias de antepassados, bem como aqueles que seriam enviados para as cortes ou oferecidos a empregados leais (BORCHERT, 2010). O aparecimento do retrato enquanto gênero pictórico autônomo foi resultado de uma crescente consciência individual em finais da Idade Média. Jan Van Eyck foi um dos primeiros a pintar esse tipo de retrato e enquanto pintor da corte enfrentou uma grande procura.

Neste período, o Norte também vivenciou os primórdios das artes gráficas, muito antes de Gutenberg introduzir a impressão de livros com tipos moveis fundidos, em meados do século XV já circulavam pequenas folhas com figuras em branco e preto. De acordo com Hermmann Leicht (1967), apareceram por toda a Europa os “pintores de cartas” e “impressores de cartas”, que empregavam placas de madeira para imprimir pequenas imagens, na maioria das vezes de santos. Ainda de acordo com Leicht, após, sugeriram os chamados “livros em bloco”, que são séries de imagens xilográficas com textos gravados, ligadas umas às outras. Um pouco mais tarde a técnica de gravação no metal alcançou maior difusão, principalmente a gravura em cobre, ganhando grande espaço no estilo naturalista. Ela surgiu nas oficinas de ourives práticos no desenho e a gravura em metal torna-se uma importante forma de arte depois de 1500. Entre seus maiores praticantes estão Albrecht Durer (1471-1528), Martin Schongauer (1448? -1491), Lucas van Leyden (1494–1533), Maarten van Heemskerck (1498–1574) e Hendrick Goltzius (1558–1617).

Apesar das transformações e da difusão por toda a Europa do modelo arquitetônico e, principalmente da escultura clássica, os recursos decorativos da arte gótica ainda se mantiveram ativos por um longo tempo no Norte. Os centros de comércio como Bruges, no

século XV, e Antuérpia, no século XVI, aumentaram o intercâmbio cultural entre a Itália e os Países Baixos, entretanto na arte, e especialmente na arquitetura, as influências do gótico permaneceram presentes até a chegada do barroco, mesmo com o aumento do número de pintores que aderiram ao modelo italiano. Mas aos poucos a arte flamenga diminuiu sua força sob influência de dois fatores diferentes, por um lado o início das grandes lutas religiosas e políticas, por outro, a predominância das influências do renascimento italiano (SEMENZATO, 1996, p. 286).

3.2. Jan Van Eyck e Hieronymus Boch

3.2.1 Jan Van Eyck

Apesar de Jan van Eyck ser amplamente celebrado como expoente da pintura flamenga quatrocentista, seus dados biográficos são lacunares e pouco seguros. O local e data de nascimento não foram documentados, assim como seus estudos artísticos e grande parte da sua carreira profissional. Segundo Till-Holger Borchert (2010), somente em finais do século XVI é que Marcus Van Vaernewck e Lucas de Hee de Gand registraram que Van Eyck havia nascido em Maasheyck, cidade situada em Limburgo, uma próspera região dos Países Baixos, que hoje se localiza ao sudeste da Holanda, fronteira com a Bélgica e a Alemanha. Tal afirmação ocorreu por conta da derivação etimológica do seu apelido, que quer dizer «de Eyck». No período, era de costume artistas adotarem o nome da cidade natal, como foi o caso de Leonardo, ligado à comunidade de Vinci, província de Florença.

Conforme Borchert (2010), outras informações também foram importantes para estabelecer a cidade de Massheyck como o local do nascimento de van Eyck, podendo-se destacar as notas escritas pelo pintor no dialeto *Maasland* em sua obra *Retrato Desenhado de Niccolò Albergati* (Fig. 12), bem como o fato de sua filha, Leivine, ter entrado para o convento de freiras de Maasheyck após 1449. Além destas informações, estima-se que o pintor tenha nascido por volta de 1390.



Fig. 12. *Retrato Desenhado de Niccol'Albergati*, 1435. Museu de História da Arte em Viena.

Fonte: <https://lewebpedagogique.com/hida/?p=21662>. Acesso em 31 de maio de 2019.



Fig. 13. *Retrato de Margarete van Eyck*, 1439. Bruges, Groeningemuseum

Fonte: <http://es.wahooart.com/@/7YSCNW-Jan-Van-Eyck->. Acesso em 31 de maio de 2019.

Há pouquíssimas informações acerca das relações familiares de Van Eyck, o que se sabe é que ele é irmão dos pintores Hubert van Eyck e Lambert van Eyck, podendo indicar que possivelmente Jan provinha de uma família de artistas. De acordo com os documentos borgonheses, ele se casou com Margarete, por volta de 1433, descrita como uma jovem de descendência nobre. O *Retrato de Margarete van Eyck*, pintado em 1439 (Fig. 13), apresenta-

a com o tipo de roupas usadas pela aristocracia, o que pode representar uma elevada posição social do pintor e da mulher. De acordo Hermann Leicht (1965), em 1434, nasceu o primeiro filho do casal, do qual se torna padrinho o Duque Filipe, o Bom. Na ocasião da cerimônia, o nobre presenteou o artista com seis taças de prata, que custavam cerca de 96 francos e 60 cêntimos, um tesouro para a época.

Considera-se que possivelmente exista apenas um único registro onde van Eyck foi representado, em sua própria obra *Homem de Turbante*, pintado por volta de 1433 (Fig. 14). Conforme Borchert (2010), o retrato é considerado uma das obras-primas da carreira do pintor e representa uma obra de referência em termos de retrato, o que se deve ao contraste entre o rosto, iluminado à esquerda, bem como o turbante elaboradamente enrolado, e o fundo escuro. Para Borchert, a técnica da composição, segundo a qual os olhos do modelo “olham para fora da pintura” surge pela primeira vez num retrato autónomo e parece sugerir alguma intimidade entre o observador e o modelo. Essa também é a razão pela qual o painel é frequentemente considerado um autorretrato.



Fig. 14. *Homem de Turbante*, 1433. Londres, The National Gallery.
Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/7YSCNL-Jan-Van-Eyck-Homem-em-um-turbante>. Acesso em 31 de maio de 2019.

De acordo com Susan Jones (2000), Jan van Eyck seguiu carreira em duas cortes, primeiramente trabalhou para João da Baviera, conde de Holanda (1422-1425), e depois para Felipe, o Bom, Duque da Borgonha (1425-1441). No período que serviu João da Baviera, seu nome aparece nos registros do departamento do Tesouro da Holanda, mas somente em 1424 que este foi especificamente mencionado como pintor da corte, na qual ele e seus assistentes

estavam presumidamente envolvidos num amplo programa de decoração e pinturas das paredes do Palácio dos condes da Holanda em Haia, Binnernhof (BORCHERT, 2010).

Após a morte de João da Baviera, em 6 de janeiro de 1425, Jan van Eyck mudou-se para Bruges, um importante centro de comércio do noroeste europeu. Ian Chilvers (1996) aponta que no mesmo ano o artista foi nomeado pintor da corte e *Valet de Chambre* (camareiro) a serviço de Felipe, o Bom (1396-1467), Duque da Borgonha, posto que manteve até sua morte. Alguns acreditam que o nobre tenha trazido o pintor consigo de Liège, na Bélgica, (COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA, 1967). Esta hipótese é sugerida pela paisagem que aparece atrás da janela do quadro da *Madona do Cancellor Nicolas Rolin* (Fig. 15), pintado por volta de 1435, seja de Liège.



Fig. 15. *Madona do Cancellor Nicolas Rolin*, c. 1435. Paris, Museu do Louvre.

Fonte: <https://virusdaarte.net/van-eyck-a-irmã-do-chanceler-rolin/>. Acesso em 22 de junho de 2019.

Como artista da corte de Felipe, a presença do pintor estava sempre e onde o duque desejasse, o que o levou de início para Lille, centro administrativo da Holanda borgonhesa. Aparentemente, era muito estimado pelo duque e se diferenciava dos demais pintores da corte de Felipe. Sobre isso, Borchert acrescenta:

Contrariamente a outros artistas da corte que trabalhavam para Felipe, o Bom, e cujas atividades estavam ligadas a palácios específicos – Dijon, Hesdin, Lille – e que produziam essencialmente cotas de armas, estandartes e decorações efêmeras para torneios e festivais, Jan van Eyck teve desde o início a seu cargo, e como surge num documento, encomendas “secretas”. (BORCHERT, 2010, p. 8)

Não se sabe quais eram essas encomendas “secretas”, nem mesmo seus deveres diários e de sua remuneração. No entanto, deduz-se que estejam relacionadas às viagens que empreendeu como enviado da corte ducal entre 1426 e 1429, e 1436. Borchert (2010) aponta que em 1426, Jan van Eyck representou o duque em uma viagem a “terras distantes”, que provavelmente refere-se a viagem à Terra Santa. Essa hipótese sustenta-se na precisão topográfica de algumas paisagens de Jerusalém nas pinturas da oficina de Jan, como por exemplo em *As Três Marias no Túmulo*, de 1440 (Fig. 16).



Fig. 16. *As Três Marias no Túmulo*, c. 1440. Roterdão, Museu Boijmans Van Beuningen.
Fonte: <https://santhatela.com.br/jan-van-eyck/van-eyck-as-tres-marias-no-tumulo-1435/>.
Acesso em 22 de junho de 2019.

Borchert (2010) destaca que a única viagem de van Eyck que se tem conhecimento do destino foi a de 1428-1429, quando acompanhou a delegação borgonhesa enviada a Portugal para negociar o casamento de Felipe, o *Bom*, com a princesa Isabel, filha do rei D. João I. Sua incumbência não era somente a de retratar a futura duquesa de Borgonha (obra posteriormente perdida) como também executar missões diplomáticas e confidenciais. O que se sabe é que durante sua permanência na Península Ibérica, percorreu a Espanha, começando por Santiago de Compostela, na Galícia, seguindo por Castela, Granada e outras regiões.

Em 1430, Jan van Eyck mudou-se de Lille para Bruges, cidade onde se instalou permanentemente e onde abriu sua oficina. Conforme Borchert (2010), a partir de 1432, o pintor fez pagamentos anuais da sua casa para a Igreja de São Donaciano, em Bruges, e, no mesmo

ano, os membros do Conselho de Bruges fizeram uma visita oficial ao seu estúdio e ofereceram volumosos pagamentos a seus assistentes. O autor acrescenta que grande parte das pinturas que Jan van Eyck produziu em Bruges foram encomendas privadas. Apesar disso, o pintor continuou a servir o duque, onde e sempre que este lhe pedia. Pode-se destacar a ida do artista a residência de Felipe em Hasdin, ainda em 1432, onde permaneceu por várias semanas e fez diversas pinturas em paredes. Quanto a seus pagamentos nesse período, Borchert sublinha:

seu salário anual foi convertido em 1435 numa pensão vitalícia e substancialmente aumentado. O gabinete do tesouro em Lille recusou-se inicialmente a pagar, obrigando o duque a intervir pessoalmente: numa carta redigida em Dijon a 13 de março de 1435, ele exigiu que os seus funcionários pagassem sem demora ao seu estimado camareiro e pintor, de cuja arte ele sentia necessitar. (BORCHERT, 2010, p. 10-11)

Ainda no de 1435, o duque convocou Jan van Eyck para Arras, onde o tratado de paz entre Borgonha, Inglaterra e França foi negociado. Em 1436, Jan realizou a sua última missão em nome do duque, viajando novamente a terras estrangeiras. O objetivo e o destino desta viagem ainda são desconhecidos, o que se sabe é que neste período o pintor realizou diversos retratos e pinturas marianas. Quantos aos últimos anos de sua vida, continuou a executar painéis para clientes privados, o que inclui mercadores genoveses e italianos, bem como trabalhou como intermediário de Felipe, o Bom. Em 1438, por exemplo, pagou ao miniaturista de Bruges, Jean Creve, para conceber as iluminuras das iniciais de um manuscrito destinado ao duque. No inverno de 1440, ele entregou “certos painéis e outros objetos secretos” que tinha adquirido para seu mestre (BORCHERT, 2010).

Em 9 de julho de 1441, Jan van Eyck morreu e a pedido de seu irmão, Lambert van Eyck, seu corpo foi exumado do cemitério de São Donaciano em Bruges e colocado num local especialmente privilegiado no interior da Igreja. Após sua morte, Labert e Margarete, viúva do pintor, mantiveram sua oficina funcionando até 1450. Margarete e seus filhos foram apoiados pelo duque, o qual, ainda em 1441, concedeu a pensão anual do artista. Em 1449, a filha de Jan, Leyvine, recebeu como oferta duque parte do dote que ela necessitava para entrar no convento de Santa Agnès, em Maaseyck (BORCHERT, 2010).

Para Susan Jones (2002), a posição como pintor pessoal de Felipe, o Bom, assegurou a Jan van Eyck uma alta posição social incomum para um pintor, bem como a independência artística da guilda de pintores de Bruges. Jones acrescenta que os van Eycks usavam um escudo de armas, o que possivelmente podem ter pertencido a nobreza. Além disso, Jan van Eyck era alfabetizado e tinha o costume de assinar e datar suas obras, até então incomum no meio

artístico. Na obra *O Casal Arnolfini*, 1434 (Fig. 17), nota-se que logo abaixo do candelabro é possível identificar uma inscrição feita pelo pintor em latim: “*Johannes de eyck fui hic, 1434*” (Jan Van Eyck esteve aqui, 1434) (Fig. 17 – detalhe).

Ao fundo da imagem há um espelho no qual se pode ver o reflexo de dois homens, dos quais um deles talvez seja o próprio artista, o que sugere que o pintor não somente registrou a cena como também teria sido uma testemunha oficial do momento. Isso também se constata por meio da inscrição em latim acima do espelho.



Fig. 17. *O Casal Arnolfini*, 1434 à esquerda. Detalhe à direita da inscrição em latim sobre espelho ao fundo que diz “Jan van Eyck esteve aqui. 1434”. National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.arteducacao.pro.br/quadros-que-revolucionaram-a-arte-responsivogoogleo-casal-arnolfini-1434-de-jan-van-eyck.html>. Acesso em 31 de maio de 2019.

Jan van Eyck também fazia o uso da transliteração grega em seu lema pessoal “ALC IXH XAN”, que aparece pela primeira vez na moldura de *Homem de Turbante* (Fig. 14). Essa frase, que quer dizer “como eu posso”, aparece em diversos retratos de van Eyck e em pinturas de pequeno formato, o que, conforme Borchert:

pode ser interpretada como um sinal de modéstia no sentido de “tão bem como sou capaz de”. A palavra “eu”, escrita parcialmente com letras gregas, é simultaneamente um jogo sobre o monograma de Cristo, IXH, fazendo assim uma alusão à forma pessoal de *imitio Chisti*. (BORCHERT, 2010, p. 36)

De acordo com a Coleção Gênios da Pintura (1967), cerca de vinte e cinco (25) pinturas podem ser atribuídas com segurança a van Eyck, seja com base na sua assinatura ou em outro tipo de documentação e aspectos estilísticos. Suas obras são todas de cunho religioso ou retratos. Borchert (2010) descreve que os retratos ocuparam uma posição importante na carreira do pintor. O artista pintou retratos “autônomos” que seriam expostos em residências privadas como memoriais ou galerias de antepassados, sendo considerado um dos primeiros artistas a pintar esse tipo de retratos. Ademais, Gombrich (1993) afirma que, com a pintura de retrato, van Eyck atingiu talvez seu maior triunfo, merecendo destaque em seus primeiros retratos as molduras, as inscrições, o ilusionismo e a aparência física do modelo.

Dentre os retratos atribuídos a van Eyck, pode-se destacar o *Retrato de um Homem com Barrete Azul*, de c.1430; *Retrato de um Homem (Léal Souvenir)*, de 1432; *Homem de Turbante*, de 1433; *Casal Arnolfini*, de 1434; *Retrato de Baudoui de Lannoy*, de c.1435; *Retrato Desenhado de Niccolò*, de 1435; *Retrato de Jan de Leeuw*, de 1436; *Retrato de Giovanni di Nicolao Arnolfini*, de c.1438; *Imagem Verdadeira – (Rosto de Cristo)*, de 1438; *Imagem Verdadeira – (Rosto de Cristo)*, de 1439; *Retrato de Margarete van Eyck*, de 1439; *Imagem Verdadeira – (Rosto de Cristo)*, de 1440.

Quanto aos retábulos e pinturas sobreviventes de Jan van Eyck, são destinadas em grande parte a representação da Virgem Maria. Pode-se destacar *A Anunciação*, c. 1433; *Madona do Cancheler Nicolas Rolin*, c. 1435; *Virgem e menino (Madona de Lucca)*, c. 1435; *Madona de Joris van der Paele*, 1434-1436; *Díptico da Anunciação*, c. 1436; *Tríptico da Virgem e Menino*, 1437; *Madona numa Igreja*, c. 1438; *Madona da Fonte*, 1439; *Madona de Jan Vos – Virgem e menino com Santa Barbara e Santa Isabel da Hungria*, 1443 (Jan van Eyck e Oficina). Além das imagens da Virgem Maria, consta também as obras *O Retábulo de Gand*, 1432 (Jan e Hubert van Eyck e Oficina); *Santa Barbara*, 1437; *Díptico da Crucificação e Juízo Final*, c. 1440 (Jan van Eyck e Oficina); *São Francisco a Receber os Estigmas*, c. 1440 (Jan van Eyck e Oficina).

Para Borchert (2010), além destas produções, acredita-se que van Eyck tenha se dedicado na iluminação de manuscritos, isso está relacionado aos formatos pequenos e pormenores microscópios presentes nas pinturas dos anos finais do pintor, características essas presente na arte das iluminuras de manuscritos. Outro ponto a se destacar é o caso do *Livro de Horas de Turim*, que evocam composições perdidas do pintor, na qual pode-se destacar as seguintes miniaturas: *Missa dos Defuntos*, c. 1435-1440; *Nascimento de São João Baptista/Batismo de Cristo*, c. 1435-1440; *Milagre na Tempestade*, 1435-1440. Devido ter morrido antes do manuscrito estar completo, seus assistentes continuaram o trabalho, sua

confirmação encontra-se em algumas miniaturas presentes no livro horas que são atribuídas a sua oficina, como *São Tomás de Aquino*, c. 1445; *Virgo inter Virgines* (Adoração do Cordeiro), c. 1440-1450; *Agonia no Jardim*, c. 1440-1450; *A Crucificação*, c. 1440-1450; e *A descoberta da Verdadeira Cruz*, c 1435-1440.

Pouco se sabe sobre as bases artísticas de Jan van Eyck, tendo em vista que chegou até os dias atuais pouca arte deste período. Acredita-se que ele aprendeu o ofício na oficina da família em Maaseyck e foi pupilo de Robert Campin (1375-1444). Borchert (2010) aponta que as raízes do artista estão relacionadas à arte dos manuscritos com iluminuras e às miniaturas, bem como às técnicas inovadoras ao nível de paisagem, ilusionismo e profundidade espacial desse período.

Van Eyck é considerado um dos mais célebres pintores da arte flamenga e um dos influenciadores da pintura flamenga e do renascimento nórdico. Seu prestígio artístico repousa em grande parte em sua incomparável habilidade no ilusionismo pictórico, pois busca em suas obras meticolosos pormenores, cores vivas, além de uma extrema precisão nas texturas e na busca por novos sistemas de representação da tridimensionalidade, ou seja, a perspectiva.

Em seu estilo pode-se detectar também influências da arte helenística, como a forma em que são representadas as figuras humanas, apesar da busca por uma precisão da realidade, as figuras ainda têm certa monumentalidade, talvez isso se deva a influência pelos escultores flamengos Klaus Sluter e Melchior Broederlam (LOPERA, ANDRADE, 1995). Van Eyck buscou aperfeiçoar a técnica artística pictórica, atingindo um grau de detalhismo sem precedentes. Conforme Gombrich (1993), van Eyck é considerado o primeiro a explorar a fundo as possibilidades da pintura a óleo sobre painéis de madeira.

3.2.2. Hieronymus Bosch

Devido aos poucos registros documentais a respeito do pintor holandês, pouco se sabe sobre sua trajetória de vida, pois não deixou cartas ou diários que possam fornecer informações mais concretas. Na verdade, de acordo Verediana Carolina da Silva (2009), os registros nos livros finanças da Confraria de Nossa Senhora são a base de informação sobre o pintor, posto que Bosch manteve contato estreito com a confraria durante a vida e para ela realizou diversos trabalhos. A Confraria foi fundada em 'sHertogenbosch aproximadamente em 1318, dedicada ao culto e devoção da imagem da Virgem Zoete Lieve Vrouw, que se encontra na Igreja de São João. A Confraria era composta por clérigos, nobres e proeminentes cidadãos,

da cidade e de outras regiões. No século XV, além da ocupação com o culto da virgem, passaram a fazer obras de caridade. Sobre a Confraria, Oliveira e Nunes destacam:

Essa confraria era composta por devotos do Norte dos Países Baixos e na Versália. Bosing (2006) admite que a confraria, provavelmente, tenha influenciado a vida religiosa e cultural da cidade. Os seus membros contratavam músicos, que cantavam e tocavam nas missas e festas solenes, e artistas para decorarem a capela que havia na Igreja de São João. A família de Bosch fazia parte da Confraria, vários de seus familiares executavam trabalhos para ela, pois se tratava de uma família de tradição artística. (OLIVEIRA, NUNES, 2009, p. 77)

Estimasse que Bosch tenha nascido em 1450, mesmo que não haja nenhuma evidência conclusiva para isso. De acordo com Lilian Loshimoto (2009), sua idade foi estimada a partir dos arquivos municipais de 26 de junho de 1474, na qual o pintor foi mencionado pela primeira vez como uma pessoa legalmente constituída, por ocasião de um empréstimo. Segundo a autora, muitos historiadores acreditam que uma pessoa só era considerada adulta aos 24 anos nesse período, e, portanto, Bosch teria no mínimo essa idade quando registrado esse documento. Outra vertente argumenta que “sua idade aproximada é calcula por meio de um autorretrato pintado pouco antes de sua morte, assim deduz-se que seu nascimento é por volta do ano 1450” (SILVA, 2009, p. 76-77). Quanto a sua juventude, depois do documento de 1474, não há nenhum registro até 3 de janeiro de 1481, quando foi citado pela primeira vez como pintor.

Hieronymus Bosch nasceu em ‘sHertogenbosch, cidade holandesa localizada na província de Brabante, atual Bois-le-Duc (Bosque do Duque), nas imediações da fronteira com a Bélgica. O nome da cidade inspirou a criação do pseudônimo adotado pelo pintor, Hieronymus Bosch. Por volta da segunda metade do século XIV, a cidade era a segunda maior do norte dos Países Baixos depois de Utrecht e, no final do século XV, uma das quatro maiores cidades do Ducado do Brabante. Esta vivia em torno do comércio, principalmente de tecidos e de sinos para igrejas, e das atividades da catedral gótica de São João. Porém, de acordo com Tiago Silva (2015), ‘sHertogenbosch não fazia parte dos grandes centros de produção e circulação de arte da região. Conforme Terezinha Oliveira e Meire Nunes (2009), não há registros que o pintor tenha saído de ‘sHertogenbosch a outros lugares. No entanto, através de suas obras, conclui-se que Bosch tenha ido a Utrecht e, por conta da influência da arte flamenga, entende-se que também esteve no Sul dos Países Baixos, assim como na Itália.

De acordo com Loshimoto (2009), o nome do pintor ainda é um mistério e muitos pesquisadores o identificam como Jeroen Van Aken, Jeroen Bosch e Hieronymus Bosch. Mas nenhum desses nomes estão citados nos documentos de ‘sHertogenbosch ou nos da Confraria de

Nossa Senhora. Loshimoto argumenta que o historiador e medievalista Van Dijck, investigou os arquivos dessas duas instituições a respeito do artista, na qual, em tais documentos o nome Jheronimo aparece 36 vezes, Joen, 9 vezes, enquanto Jeroen apenas 2 vezes. Entre 1511 e 1516, no nome latino Jheronimus aparece numa forma derivada como Jheronimo, havendo uma menção de Jheronimi. Para Dijck, o nome oficial do pintor era Jheronimus van Aken, pois é este nome que aparece nos registros da Confraria de 1509-1510.

Consoante Loshimoto (2009), provavelmente a escolha desse nome por seus pais tenha sido em função da afeição pelo santo, tendo em vista que nos séculos XV e XVI São Jerônimo alcançou grande popularidade, graças ao movimento da *Devotio Moderna*. Este foi adotado como santo padroeiro dos Irmãos de Vida Comum, que ficaram conhecidos como *jeronimitas*, e fundaram uma casa em 'sHertongenbosch, por volta de 1424, não muito distante de onde Bosch nasceu. Além disso, na mesma cidade, foi construído um altar em homenagem a ele na Igreja de São João, em 1459.

O nome van Aken era comum nos dias de Bosch, tendo em vista o fluxo de imigrantes de Aachen, cidade da Alemanha. Portanto, é possível que sua família seja originária desta região e os arquivos da cidade registram a chegada de um forasteiro em 1426, chamado Jan van Aken, avô de Bosch. Seu nome passou a aparecer com certa regularidade em documentos locais durante os 25 anos seguintes. Além destes documentos, seu nome é mencionado nos livros de contas da Confraria de Nossa Senhora, na qual, foi inscrito por volta de 1430-1431. Nela estava relacionado a trabalhos de restauração, pinturas e trajes destinados aos membros da associação (LOSHIMOTO, 2009).

A família de Bosch desfrutava de uma boa posição social. O pai do pintor, Anthonius van Aken, em 1462, comprou uma casa de pedra, com quintal e jardim, na Praça Central de 'sHertogenbosch ou Praça do Mercado. Nesta época, a maioria das casas eram de madeira, isso mostra que a família dispunha de uma situação econômica diferenciada. Por volta de 1474, os arquivos da cidade registram um arrendamento de terra em nome de Anthonius e de seus quatro filhos, Goossen, Jan, Jheronimus e Katherijn. Em 1481, nos arquivos jurídicos da cidade, consta o matrimônio de Bosch com Aleyt van den Mervenne, órfã, rica e integrante da Confraria de Nossa Senhora. Acredita-se que graças ao casamento com ela, Bosch desfrutou uma vida econômica confortável. Não há registros que ele e sua esposa tenham tido algum filho. Em 8 de agosto, na capela da Confraria de Nossa Senhora foram celebradas as exéquias de Bosch. Os gastos do funeral e as doações aos pobres foram pagos por seus amigos, como era de costume na época (LOSHIMOTO, 2009).

Em 1481, Boch também foi mencionado pela entrega de um retábulo que seu pai deixou inacabado. Entre 1483 e 1484, há registros de solicitação de vidros especiais para vitrais da capela da Catedral de São João. Além disso, registram encomendas para uma pintura da Crucificação, desenhos de brasões, entre outros. Dessas obras menores não restaram nenhum vestígio, assim como seus quadros com temas bíblicos foram todos destruídos por protestantes no ano de 1629. Só escapou a sua grande obra, *Adoração dos Magos* ou *A Epifania*, levada muito antes para a Espanha pelo Rei Felipe II (COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA, 1977).

Apesar de sua família participar ativamente na Confraria de Nossa Senhora, Bosch ingressou efetivamente somente em 1486. Loshimoto (2009) destaca que em 1488 se tornou membro jurado, sendo admitido por profissão, o que constitui um evento raro, visto que, os requisitos para ser membro jurado era ser clérigo ou laico com muita riqueza. Mas acredita-se que o que levou Bosch a essa posição tenha sido devido já ser um pintor reconhecido. Outro grupo que possivelmente Bosch teve ligação, foi com os Irmãos da Vida Comum, que criticavam a vida religiosa católica, e com os Irmãos do Livre Espírito. Este último grupo foi classificado pela Igreja como herético e esotérico (SILVA; STRÖBER; KREMER, 2009). De acordo com Ian Chilvers (1996), devido as suas pinturas serem não convencionais e tão “bizarras”, Bosch foi acusado de heresia no século XVII.



Fig. 18. Pintor Hieronymus Bosch. Pieter Bruegel. Bibliotéca de Arras, França.
Fonte: <https://www.culturagenial.com/obras-hieronymus-bosch/>. Acesso em 26 de junho de 2019.

Acredita-se que Bosch é a figura em um retrato atribuído ao pintor Pieter Bruegel, *O Velho* (1525-1569) (Fig. 18). Além disso, acredita-se que o próprio pintor teria se

autorretratado em alguns de seus quadros, como: a estranha figura com cabeça e pernas, do tríptico *Tentações de Santo Antão*, c. 1500, de Lisboa, que está sobre a escada olhando diretamente para o Santo (Fig. 19); um dos homens que auxiliam o santo no painel esquerdo da mesma obra (Fig. 20); ou o homem na árvore do *Jardim das delícias*, c. 1500 (Fig. 21).



Fig. 19. Detalhe (Painel central) *Tentações de Santo Antão*, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.

Fonte: <https://expresso.pt/cultura/2016-06-01-O-misterio-das-Tentacoes-de-Santo-Antao-de-Hieronymus-Bosch>. Acesso em 02 de agosto de 2019.



Fig. 20. Detalhe (Painel esquerdo) *Tentações de Santo Antão*, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.

Fonte: <https://expresso.pt/cultura/2016-06-01-O-misterio-das-Tentacoes-de-Santo-Antao-de-Hieronymus-Bosch>. Acesso em 02 de agosto de 2019.



Fig. 21. Detalhe (Painel esquerdo). *Jardim das Delícias*, 1504. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-jardin-de-lasdelicias-o-la-pintura-del-madrono/oimg/0/>. Acesso em 26 de junho de 2019.

Assim como pouco se sabe sobre a vida de Bosch, menos ainda se sabe a respeito de sua origem artística. Possivelmente tenha aprendido os aspectos técnicos e artísticos no ateliê da família, visto que não há referências de que em sua cidade natal houvesse alguma associação de pintores. Bosch é profundamente influenciado pela arte medieval, mais precisamente pelo estilo gótico, sendo possível perceber nas obras do artista as cores escuras, corpos achatados e alongados, representações de cenas do cotidiano, entre outros (SILVA, STRÖBER, KREMER, 2011).

Para Tiago Silva (2015), a arte de Bosch era o grande diferencial em relação aos artistas das outras cidades flamengas. Mas seu modo de pintar pouco tinha em comum com Jan van Eyck ou Rogier van der Weyden, os dois pintores que mais influenciaram o desenvolvimento do estilo na região até por volta de 1500. Para Gombrich (1993), Bosch não assimilou as técnicas do estilo que veio do Sul, ou seja, dos pintores italianos, ou o realismo clássico em representar a natureza, estilo esse que teve uma grande aceitação pelos pintores das cidades portuárias dos Países Baixos. Por outro lado, Silva (2015) destaca que havia uma certa proximidade entre Bosch com os pintores flamengos expressivos como Hans Memling (1430-1494) e Gerard David (1460-1523), mas não foi influenciado por eles. Suas obras, afirma o autor, são resultados da intrínseca relação da cultura popular e com a religião, e seu estilo formal parte da miniatura, das iluminuras e das xilogravuras.

Hieronymus Bosch produziu são em torno de quarenta quadros e vinte desenhos, a partir do registro de sua assinatura, bem como nas documentações do período e os aspectos estilísticos. O pintor não datou nenhuma de suas obras e apenas algumas delas foram assinadas, totalizando seis: *Adoração dos Magos* ou *A Epifania*, c. 1485 (Fig. 22); *São João Evangelista em Patmos*, c. 1490; *São Cristóvão carregando o menino Jesus*, c. 1490; *O último julgamento*, c. 1493; *A Tentação de Santo Antão*, c. 1500; *Carro de Feno*, c. 1510. Porém, nenhuma de suas obras foram datadas.

Somente em seis deles a assinatura é signo de autenticidade; muitas das pinturas nas quais ela aparece são apenas o produto do pincel de imitadores, alguns dos quais Bruegel, que ajudava na oficina de Hieronymus Cock, onde Bosch imprimiu suas obras mais famosas (BOSCH, 1977). Muitas de suas obras, entre elas *O Jardim das Delícias Terrenas*, não foram assinadas, a exemplo dos grandes artistas anônimos da Idade Média. Dessa forma, a cronologia da obra e seu lugar de produção resultaram em debates polêmicos entre os historiadores da arte. (SILVA; STRÖBER; KREMER, 2009, p. 354-355).



Fig. 22. *Adoração dos Magos* ou *A Epifania*, c. 1485. Museu do Prado, Madri.

Fonte <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/hieronymus-bosch/>. Acesso em 26 de junho de 2019.

A atividade artística de Hieronymus Bosch é comumente dividida em duas vertentes distintas: a realista e a fantástica. Na primeira, incluem-se todos os quadros com temas

tradicionais como a vida de santos, passagens bíblicas e cenas do nascimento, paixão e morte de Cristo, criadas em sua maioria para ocupar conventos, mosteiros, ambientes cristãos de modo geral. Grande parte destes trabalhos possuem uma estrutura simples, dependem dos esquemas de composição e compõem pequenas cenas bíblicas, além da presença de características das iluminuras holandesas. O pintor segue o critério tradicional de divisão do espaço e de ordenação de figuras pela utilização dos esquemas geométricos em diagonal, piramidal e em círculo, influenciadas pela pintura flamenga de seus antecessores (SILVA; STRÖBER; KREMER, 2009, p. 354).

Sobre a vida de Cristo, chegaram até os dias de hoje os seguintes painéis, em sua maioria são únicos e/ou fragmentos de retábulos perdidos, como *A adoração da Criança* (s/d); *A festa do casamento em Caná*, (s/d); *Cristo coroado com espinhos* (s/d); *Adoração dos Magos*, c. 1475; *Ecce homo*, c. 1475; *Crucificação com um doador*, c. 1480; *Cristo carregando a Cruz*, c. 1480; *Cristo carregando a Cruz* (frente) e *Cristo Criança* (verso), c. 1490; *Ecce Homo*, c. 1490; *Cristo coroado com espinhos*, c. 1495; *Adoração dos Magos*, c. 1499. Há também os trípticos que retratam a vida de Jesus: *Adoração dos Magos* ou *A Epifania* (aberto) e *Missa de São Gregório* (fechado), c. 1485. Sobre a vida dos Santos há painéis únicos e/ou fragmentos de retábulos perdidos, como *A Tentação de Santo Antônio*, (s/d); *São Jerônimo em oração*, c. 1485; *São Cristóvão carregando o menino Jesus*, c. 1490; *São João Batista no Deserto*, c. 1490; *São João Evangelista em Patmos* (frente) e *Cenas da Paixão de Cristo* (verso), c. 1490; *O martírio de Santa Júlia*, c. 1495;.

Na vertente fantásticas ou simbólica, criou uma série de composições que abordam temas moralizantes e de cunho pedagógico. As pinturas são povoadas de representações pictóricas dos pecados, cenas infernais e de danação, buscando auxiliar no direcionamento da vida do cristão. Os personagens que protagonizavam suas telas eram monstros, criaturas híbridas, figuras religiosas e animais em um ambiente arquitetônico e paisagístico imaginário (CHILVERS, 1996).

Mesmo com temas sobre a vida de santos, as pinturas exibiam-nos como figura central, mas pesadamente assolada por terríveis representações do mal e das tentações, como é o caso da obra *A tentação de Santo Antônio*, c. 1500 (Fig. 23). Em outros temas, Bosch incluiu representações alegóricas de textos bíblicos ou provérbios nos quais enfatizava os vícios humanos e as temíveis consequências de seus pecados. Dentro desta categoria, pode-se destacar *O Jardim das Delícias* (Fig. 24).



Fig. 23. *Tentações de Santo Antão*, c. 1500. Museu de Arte Antiga, Lisboa.
 Fonte: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/tentacoes-de-santo-antao>. Acesso em 01 de julho de 2019.

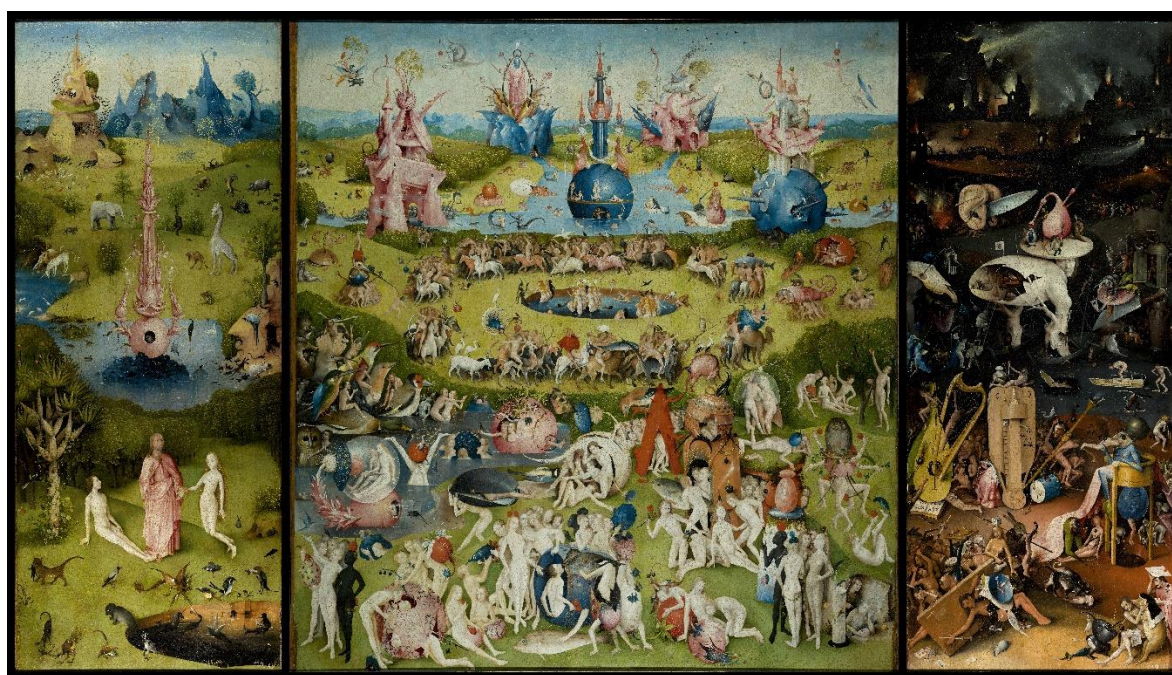


Fig. 24. *Jardim das Delícias*, 1504. Museu do Prado, Madrid.
 Fonte: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-jardin-de-lasdelicias-o-la-pintura-del-madrono/oimg/0/>. Acesso em 26 de junho de 2019.

Estas pinturas rompem os padrões clássicos e nelas são “apresentadas sequências estruturadas em serpentina, de forma que, afastando-se de um primeiro plano minucioso em direção ao espaço infinito do cosmos, elas são determinadas por uma finalidade precisa e uma perfeita simultaneidade entre visão e pensamento” (SILVA; STRÖBER; KREMER, 2009, p.

354). Conforme Gombrich (1993), Bosch ficou famoso por ter sido um artista que se preocupava em retratar os vícios humanos e que refletia os medos e angústias de ordem religiosa do homem do período.

Dentre desta vertente pode-se destacar o díptico *Inferno e o Dilúvio*; tríptico *O Juízo Final* (aberto) e *São Tiago Maior e São Bravo* (fechado), c. 1482; tríptico *O último julgamento* (aberto) e *Cristo Coroado de Espinhos* (fechado), c. 1486 (Bosch e Oficina); tríptico *Os santos Eremitas*, c. 1493; tríptico *A Tentação de Santo Antão* (aberto) e *A prisão de Cristo e Cristo carregando a cruz* (fechado), c. 1500; tríptico *Jardim das Delícias Terrenas* (aberto) e *A criação do mundo* (fechado), c. 1504; Tríptico *Carro de Feno* (aberto) e *O caminho da vida* (fechado), c. 1510; políptico *Visões de outra vida* ou *Retábulo do Cardeal Grimani*.

Há também painéis únicos e aqueles que fizeram parte de obras perdidas, como *Cabeça de uma mulher* (fragmento de uma pintura), (s/d); *A extração da Pedra da Loucura*, c. 1475; *Paraíso Terrestre* (painel esquerdo) e *A Morte do Reprovado* (painel da direita), c. 1490; *Duas cabeças masculinas*, c. 1480 (Bosch ou um seguidor); *Os sete pecados mortais e as quatro últimas coisas*, c. 1485; *A Nau dos Insensatos/Alegoria da Gula e a Luxúria/Morte e o Avarento/Filho pródigo* (fragmentos de um tríptico perdido), c. 1490; gravura *O conjurador*, c. 1502 (Bosch e Oficina); *O último julgamento* (fragmento de tríptico), c. 1506.

Bosch teve uma excelente reputação no seu país e no exterior, especialmente na Espanha, na Áustria e na Itália. Além das encomendas dos integrantes da Confraria de Nossa Senhora, há indícios de que em 1504, Felipe IV, o Belo, Duque da Borgonha tenha encomendado a Bosch um altar que deveria representar o Juízo Final, o Céu e o Inferno, obra que nunca foi encontrada. Acredita-se que haja um fragmento dessa obra em Munique e que o tríptico com o mesmo título conservado em Viena constitua uma versão menor do retábulo.

De acordo com Ian Chilvers (1996), o rei Felipe II da Espanha é considerado um dos grandes admiradores e divulgadores das obras Bosch. O monarca passou a encomendar e posteriormente colecionar diversas de suas obras, dentre elas *O Jardim das Delícias*. Hoje, a maior coleção das obras do pintor encontra-se no Museu do Prado, em Madrid, Espanha. Além das pinturas em painéis Bosch também ficou conhecido por conta das gravuras, atingindo, assim, um público ainda maior e favorecendo o surgimento de imitadores ainda na época em que viveu. Pieter Bruegel (c. 1525-1569) é considerado um artista que foi influenciado pelas obras de Bosch.

3.3. As representações do Juízo Final por Jan van Eyck e Hieronymus Bosch

O *Díptico da Crucificação e do Juízo Final* (c. 1440-1441) (Fig. 25), consiste em dois pequenos painéis atribuídos ao pintor Flamengo Jan van Eyck, com áreas finalizadas por seus discípulos não identificados ou membros de seu ateliê. Os painéis possuem apenas 56,5 cm de altura por 19,7 cm de comprimento, estes foram transferidos do painel para a tela no século XIX. Os dois painéis foram comprados de um convento espanhol pelo príncipe Tatistcheff, um ex-embaixador na Espanha, e, em Viena (1841-1845), para o Tzar Nicolau I. Em 1845, foi legado ao Museu Hermitage em São Petersburgo e em 1933 foi adquirido pelo Museu Metropolitano de Arte de Nova York através do Fletcher Fund.



Fig. 25. *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*, c. 1440-1441. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>. Acesso, em 26 de junho de 2019.

Ainda há poucos estudos técnicos acerca da imagem, mas a partir de pesquisas recentes, revelou-se que as duas pinturas nem sempre foram configuradas como um díptico, mas originalmente serviam como as asas de um tríptico ou, possivelmente, as portas para um

sacrário ou santuário relicário. As molduras douradas ainda são originais e contém passagens bíblicas em latim retiradas dos Livros de Deuteronômio (32: 23-24), Isaías (53: 6-9, 12) e Apocalipse (20:13 e 21: 34) – letras em relevo chamadas *pastiglia*. Para Borchert (2010), o pequeno díptico destinava-se a um oratório particular, na qual combina dois acontecimentos centrais na história da salvação cristã, a Crucificação e o Juízo Final, complementados por citações bíblicas de Mateus (25:34; 25:41), convidando assim o observador a refletir sobre o significado destes dois acontecimentos.

Segundo o autor, não se sabe quem encomendou o díptico, mas os versos bíblicos em latim, a moldura dourada e a própria qualidade das pinturas, cujas riqueza de pormenores traz à memória a arte dos relicários da Idade Média, parece sugerir um doador com gostos sofisticados e que devia conhecer a língua latina de modo a ser capaz de compreender as referências entre a pintura e as inscrições.

Além disso, a representação de Cristo no Julgamento e dos santos ficaram aquém da sofisticação pictórica da Crucificação e da representação do Inferno. A zona superior do Juízo Final está executada numa forma diferente do resto da pintura e no tratamento da superfície por camadas emprega uma técnica muito parecida com a das iluminuras de manuscritos, embora, segundo Borchert: “seja impossível ligar a zona celeste com um dos miniaturistas das Horas de Turim-Milão, a relação entre o manuscrito e díptico é mais que óbvia” (BORCHERT, 2010, p. 89). Acredita-se que a composição tenha sido deixada por acabar na oficina após a morte de van Eyck. Devido à proximidade com a técnica das iluminuras de manuscritos, a pintura por vezes foi atribuída à fase inicial da carreira do pintor.

Van Eyck concentra os episódios chaves dos evangelhos em uma única composição, onde cada episódio foi colocado de forma a chamar a atenção do espectador para cima em uma sequência lógica. Mas, dado o tamanho das mulheres em primeiro plano em relação as figuras das crucificadas, os soldados e espectadores reunidos no centro são muito maiores do que a adesão a perspectiva permitiria (BORCHERT, 2010).

O *Tríptico do Juízo Final* (Fig. 26) de Hieronymus Bosch, datado por volta de 1482-1503, executado em óleo sobre tábuas, mede 163,7 cm de altura por 242 cm de largura. Quando o tríptico está fechado veem-se as figuras de dois santos: à esquerda, São Tiago Maior, e à direita, São Hipólito (Fig. 27), executados com *grisaille* sobre tábuas. A Academia de Belas Artes adquiriu o tríptico Vienna Last Judgment da propriedade do conde Anton Lamberg-Prinzenstein, em 1822. O conde adquiriu-o no final do século XVIII, possivelmente em 1787, da coleção imperial em que foi trazido pelo imperador Leopold (1640-1705). Este obteve o tríptico da propriedade do arquiduque Leopold Wilhelm da Áustria (1614-1662), que viveu no

palácio de Koudenberg, em Bruxelas, onde construiu uma grande coleção de arte, o tríptico provavelmente fazia parte dessa coleção.



Fig. 26. *Tríptico do Juízo Final*, 1482-1503 (Aberto). Academia de Belas-Artes, Viena.

Fonte:

http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Bildinformation/?image_name=14&active_image=55&GALLERY_ORDER=35,25,100,47,74,112,60. Acesso em 06 de julho de 2019.



Fig. 27. *Tríptico do Juízo Final*, 1482 (Fechado). Academia de Belas-Artes, Viena.

Fonte: [https://pt.wahooart.com/@/8Y33N5-Hieronymus-Bosch-Ju%C3%ADzo-Final-Triptych-\(exterior-view\)](https://pt.wahooart.com/@/8Y33N5-Hieronymus-Bosch-Ju%C3%ADzo-Final-Triptych-(exterior-view)). Acesso em 06 de julho de 2019.

Devido a sua localização em uma coleção de arte relativamente pequena e a antiga política da galeria de Pinturas que restringia o acesso a pintura para pesquisa, até recentemente a obra era pouco estudada. Isso mudou entre agosto e setembro de 2017, quando a nova diretora das coleções de arte da Academia de Belas Artes, Julia M. Nauhaus, convidou pesquisadores do Projeto Bosch de Pesquisa e Conservação (BRCP) e uma equipe da Universidade de Antuérpia para examinar a pintura (ILSINK, et. al. 2018).

Segundo Tania De Nile (2016), a autoria do tríptico ainda é debatida. Muitos estudiosos consideram-no como uma cópia de um original perdido, propondo alguns nomes para explicar a marca “m” feita na lâmina da faca no painel central, como Jan Mostaert (1475-1556) e Jan Mandyn (1500-1560). Além disso, há uma dificuldade de uma leitura estilística clara da obra devido ao mau estado de conservação e aos numerosos retoques, o que os levam a defenderem a autoria de Bosch. O Projeto de Pesquisa e Conservação Bosch (BRCP) mantém a atribuição à Bosch dos grisalhes no exterior, mas não reconhece a mesma qualidade e características no painel central e nas asas interiores, atribuindo assim a oficina ou a um colaborador. Tania De Nile também destaca que alguns pesquisadores discordam dessa vertente, como Pilar Silva Maroto, que defende que as variações dentro de uma única obra, como no caso do tríptico, não são argumentos significativos para presumir uma atribuição a oficina ou a um colaborador.

Em relação a identidade do doador, Tania De Nile aponta que muitos pesquisadores acreditam que há uma possível conexão entre o Juízo Final de Viena e aquele que Felipe, Duque de Borgonha e Rei de Castela, encomendou em setembro de 1504, quando pagou trinta e seis (36) libras. Mas o principal problema é que as medidas especificadas para essa obra eram 252cm de altura e 308cm de comprimento, portanto são muito maiores do que a obra de Viena. No entanto, o documento pertence a uma etapa preliminar da comissão e não se pode excluir que as medidas tenham sido modificadas posteriormente. Desde 1904, os dois santos das alas externas do painel foram identificados como São Tiago Maior e São Bravo, que pode representar respectivamente Castela e os Países Baixos da Borgonha, ambos governados por Felipe. Com a sugestão de que os escudos vazios no tríptico de Viena haviam exibido as armas da Borgonha e Castela.

Devido a pesquisas recentes, descobriu-se que o doador não seria o duque Felipe, o *Belo*, mas Hipólito de Berthoz, membro da comitiva dos monarcas Habsburgo-Borgonha, que provavelmente deve ter estado em sHertogenbosch em várias ocasiões. Isso com base na identificação recente do santo no exterior da ala direita como São Hipólito, em vez de São Bravo, na qual seu destino original seria a Capela de São Tiago em Bruges, igreja da família de

Hipólito (NILE, 2016). Mas, de acordo com Jos Koldeweij (2014), não se tem nenhuma evidência que o tríptico foi colocado na Capela, se assim foi, deve ter sido removido antes das descrições bastante detalhadas da igreja, das quais as mais antigas datam do final do século XVII. Aponta que uma outra possibilidade é que Berthoz pretendesse doar a pintura para a Igreja de São Hipólito em *Poligny*, a mesma igreja para a qual ele provavelmente também encomendou um retábulo do Santo que está em Boston.

Essa hipótese se confirmou com a descoberta recente a partir do exame técnico e da documentação da constituição e construção das camadas de tinta, especialmente das zonas inferiores dos painéis externos. Os escudos vazios suspensos na parte inferior não foram planejados desde o início. Na asa direita, houve uma posição anterior e este escudo foi inicialmente um pouco menor, colocado na posição vertical e ocupou a zona onde os arcos podem ser vistos agora (Fig. 28).



Fig. 28. Detalhes dos escudos de São Tiago (esquerda) e Hipólito (direita), em radiografia (em cima), fotografia de luz visível (centro) e reflectografia infravermelha – *Tríptico do Juízo Final*. Academia de Belas-Artes, Viena.
Fonte: ILSINK et al. 2018.

A partir dos exames estereomicroscópico descobriu-se que o escudo foi executado em tinta e mostrou resquícios vermelhos em certas áreas sob a composição atual, assim com restos de ouro e fuste desgastados (Fig. 29). Os vestígios de ouro e a tinta vermelha combinam exatamente com o brasão de Hipólito Bertroz em dois trípticos que este encomendou – dedicados ao seu santo padroeiro –, como se observa no escudo abaixo de São Hipólito na ala direita do tríptico em Bruges (Fig. 30) e também na asa externa direita do tríptico em Boston

(Fig. 31). Além disso, os escudos que estão abaixo de Carlos Magno e de Santa Margarida estão colocados diagonalmente e suspensos por tiras presas, muito semelhante aos escudos do tríptico de Viena (ILSINK et al, 2018, p. 106-110).

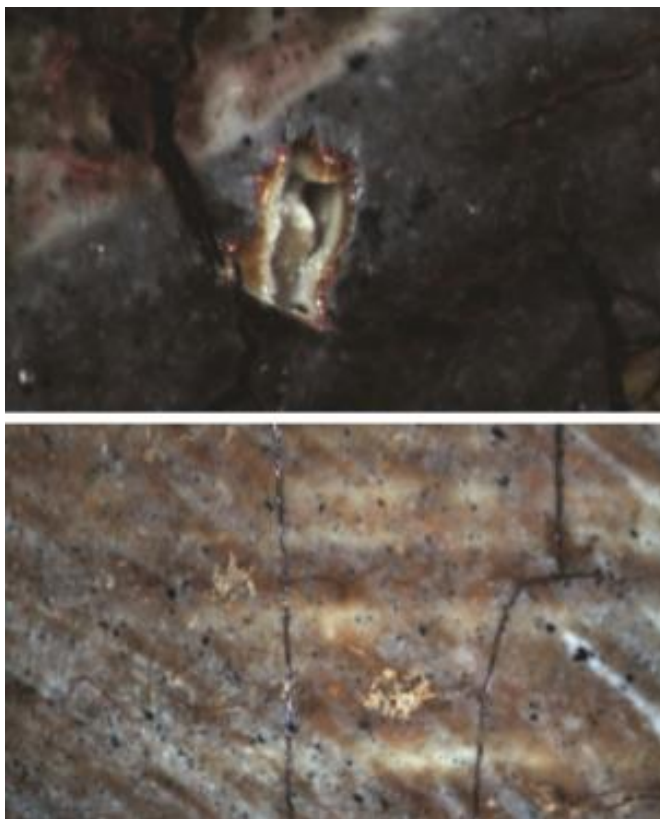


Fig. 29. Micrografia (67,5 vezes) mostrando pigmento vermelho nas margens de uma perda de tinta. Micrografia (40 vezes) mostrando restos de ouro e fuste desgastado - *Tríptico do Juízo Final*. Academia de Belas-Artes, Viena.
Fonte: ILSINK et al, 2018.



Fig. 30. *Carlos Magno, Hipólito, Elisabeth e Margarida* (tríptico fechado), c. 1470-1508. Dirk Bouts, Hugo van der Goes e Aert van den Bosschede. Catedral de Bruges.
Fonte: ILSINK et al, 2018.



Fig. 31. *Bispo Santo, Santa Catherine, São Hipólito, Santa Elisabeth* (tríptico fechado), c. 1490. Atribuído a um pintor anônimo de Bruxelas. Museu de Belas Artes, Boston. Fonte: ILSINK, et al. 2018.

De acordo com ILSINK et al (2018), foram descobertos traços de apenas um escudo pintado de Hipólito de Bertroz, ou seja, o brasão de armas sobre a figura de Santo Hipólito, na ala exterior a direita. O escudo inclinado na asa exterior esquerda mostra dois escudos verticais, mas nenhum traço de tinta, ouro e incisões, somente um contorno que possivelmente foi reforçado com tinta. Apesar destas descobertas, ainda continua em aberto a data da encomenda do tríptico, bem como o destino dele após sua conclusão permanente. Embora Hipólito de Bertroz tenha sido confirmado como o patrono original do Juízo Final de Viena, o paradeiro da pintura entre 1503, ano de sua morte, e seu reaparecimento em um inventário de 1659 da coleção do Arquiduque Leopold Wilhelm em Viena, permanece desconhecido.

3.3.1 Análise do Juízo Final

A salvação sempre foi a grande dúvida e o grande sonho da cristandade medieval, e foi entendida como um acontecimento coletivo. Um povo escolhido seria salvo e este povo deveria ser construído, obviamente, pelos seguidores do Cristianismo. Todavia, nem todos os cristãos teriam sua salvação assegurada no dia do Juízo Final, pois desde o princípio, os homens são culpados pelo pecado original, que mesmo redimido por Cristo através de seu sacrifício na cruz, nunca deixou de fazer parte da natureza humana. Com isso, era muito fácil perder o caminho para o reino de Deus, bastando ao homem cair em tentação e dar lugar aos seus desejos

pecaminosos. A salvação era garantida somente por aqueles que buscavam uma vida beatífica. Assim, a vida dos fieis era marcada pela angústia da iminente condenação.

A asa esquerda do *Tríptico do Juízo Final* de Hieronymus Bosch, sem dúvidas traz a memória do pecado original, o crime que marcou a origem da humanidade, e suas consequências, como a perda da pureza, da imortalidade e do direito de viver no paraíso. Bosch representou o *Paraíso* diverso da tradição imagética do Juízo Final, um lugar para onde os salvos iriam após o julgamento. Em vez disso, pintou o cena do pecado original, muito próximas de duas obras suas, *O Jardim das Delícias* e o *Carro de Feno* (Fig. 32), na qual os construiu de acordo com tradição iconográfica desse tema, disposta da seguinte de forma: Adão e Eva como ponto de fuga da composição, logo em primeiro plano, e entre eles a árvore da vida, representada por uma pequena árvore e, em um de seus galhos, a serpente, uma referência ao Mal. Estas podem ser analisadas a partir de planos que se sobrepõem, técnica própria da pintura medieval.



Fig. 32. Detalhe (painel esquerdo) *Tríptico do Juízo Final*. Detalhe (painel central) *Jardim das Delícias*.
Detalhe (painel direito) *Carro de feno*.

A composição apresenta uma exuberante paisagem com tons esverdeados, campos, rochas, árvores e animais selvagens, na qual é contada a história de Adão e Eva em três cenas separadas no mesmo espaço e lidas da frente para trás, que corresponde ao Livro de Gênesis, capítulos de 1 ao 3 (Fig. 33). Em primeiro plano, Deus Pai (vestido de vestes vermelhas) acaba de criar Eva, enquanto Adão dorme na grama. Por trás dessa cena, Adão e Eva estão ao pé da Árvore do Conhecimento do Bem do Mal, representada por uma macieira. Na árvore está a serpente, parte humana e parte animal, que lhes entrega uma maçã para comer. Morfologicamente, a serpente aqui representada é muito próxima à da obra de Hugo van der Goes (Fig. 34), e ambas possuem membros inferiores e superiores, cabeça humana, cabelos, cauda longa e seios femininos. Retomando a obra de Bosch, um pouco mais distante há um anjo querubim de manto vermelho com espada a expulsar Adão e Eva do Paraíso, conforme a Bíblia: “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” (Gn, 3:24).



Fig. 33. Detalhes (painel esquerdo), Criação de Eva, Queda do homem e Expulsão do Paraíso - *Tríptico do Juízo Final*.



Fig. 34. Queda de Adão e Eva, 1479. Hugo van der Goes. Museu Kunsthistorisches, Viena.

Fonte: <https://artrianon.com/2019/01/22/obra-de-arte-da-semana-o-simbolos-em-o-pecado-original-de-hugo-van-der-goes/>. Acesso em 15 de julho de 2019.

Ao fundo, no céu, está Deus Pai, sentado em seu trono, em volta de seu corpo, um círculo luminoso representa o seu poder, tal como ocorre nas iluminuras. Com um globo terrestre nas mãos, observa a luta entre os anjos e a queda dos rebeldes. Alguns anjos são brancos e outros (aqueles que foram expulsos do Céu) são negros em forma de insetos que se envolvem em combate aéreo uns com os outros (Fig. 35). Dentre os anjos, o Arcanjo Miguel se destaca com suas roupas douradas. Percebe-se aqui representação da origem do pecado. Quando Lúcifer desejou ser como Deus provocou o desenvolvimento do primeiro pecado da história, a soberba. Esse fato foi relatado pelo profeta Isaías (14:12): “Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva!”. Com isso o anjo de luz, chamado por Isaías de “estrela da alva”, foi lançado nas profundezas da Terra, com uma parte dos anjos, e posteriormente também levou Adão e Eva ao pecado, com isso Deus decretou uma série de punições ao casal e a toda a sua descendência, como a expulsão do jardim do Éden e a perda da imortalidade, descritas Gênesis 3: 14-24.



Fig. 35. Detalhe (painel esquerdo), Queda dos anjos rebeldes - *Tríptico do Juízo Final*.

Ao longo da história do cristianismo, a iconografia do pecado original esteve vigorosamente presente no imaginário dos cristãos, em um discurso que se fez em imagens construídas nos mais diversos formatos. Sobre isso Delumeau destaca:

[O pecado original era] constantemente apresentado aos fiéis pela imagem e pelos textos. A iconografia consagrada a esse tema é antiga. A tentação e o primeiro pecado já figuram numa pintura das catacumbas de São Januário em Nápoles (século 2º), depois nos pórticos e afrescos de Doura-Oropos. Ao

longo da Idade Média, são encontrados nas paredes de Saint-Savin, nos capitéis de Cluny ou de Saint-Benoît-sur-Loire, nos mosaicos de Monreale, nas fachadas de Notre-Dame-la-Grande em Poitiers, da catedral de Estrasburgo e em muitos outros santuários. Entretanto a proliferação máxima das representações do pecado de Adão e Eva se localiza nos séculos 15-17 sob o duplo efeito da multiplicação das obras de arte e as preocupações conjuntas das igrejas docente e discente. Não teria fim enumerar os artistas de renome que, durante esse período, evocaram a trágica desobediência: de Ghilberti a Rubens, de Hugo van der Goes a Ticiano, passando por Rizzo, Dürer, Lucas Cranach, o Antigo, Rafael e Michelangelo. Onze gravuras de Lucas Leyde são consagradas ao pecado original. Mas, sobretudo, ao lado das obras maiores, quantos vitrais, e quantos retábulos incluíram o primeiro pecado na sua catequese colorida! (DELUMEAU, 2003, p. 470)

Quírico (2009) destaca que nas composições tripartidas do tema era comum quatro modos de figuração do Paraíso: o jardim paradisíaco, o seio de Abraão ou dos três patriarcas, a Jerusalém celeste e a corte celeste. Nota-se, portanto, uma diferença profunda da representação de Bosch com os demais, mas sua composição do Paraíso se assemelha a sua própria tradição, ainda que em ordem inversa. Bem como a queda dos Anjos, que simboliza o princípio da contraposição a Deus.



Fig. 36. Detalhe (painel esquerdo), Crucificação de Cristo - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

Enquanto Bosch buscou representar o Paraíso Terrestre e a entrada do pecado na história na aba direita de seu Juízo Final, van Eyck representou a cena da Paixão de Cristo, especialmente, sua morte na cruz (Fig. 36). Para Quírico o uso da cena na temática do Juízo Final está relacionado a progressiva ênfase ao longo dos séculos XIII, XIV e XV, ao Cristo da Paixão e do sofrimento.

No lado esquerdo da pintura está a cena da *Crucificação*, representada em uma encosta. Esta foi concebida em planos horizontais identificando diferentes momentos da Paixão e combinando-os numa narrativa contínua, na qual segue a tradição do começo do século XIV de apresentar episódios bíblicos utilizando uma técnica narrativa, mostrando eventos simultâneos, não sequenciais. O primeiro plano, à esquerda, está ocupado por grupo de mulheres chorosas que rodeiam a Virgem e São João Evangelista, possivelmente são as Marias, mães de Tiago e de José, Salomé e a mãe dos filhos de Zebedeu. Ainda no primeiro plano, à direita, está a figura joelhada de Maria Madalena. De pé junto da margem direita da pintura, por detrás de Maria Madelena, está uma mulher.



Fig. 37. Detalhe *Retábulo de Gand*, 1432 – à esquerda os *Juízes Justos*; à direita *Soldados de Cristo*. Gand, Catedral de São Bavo.

Fonte: <https://pampatrimonioarteseuseus.wordpress.com/2015/05/11/retabulo-de-ghent-closer-to-van-eyck-rediscovering-the-ghent-altarpiece/>. Acesso em 07 de junho de 2019.

Os dois soldados vistos por trás de Maria Madalena olham para o ponto central da composição. Por cima dos soldados, um grupo de cavaleiros aproximam-se pela esquerda e reúnem-se em volta da Cruz. De acordo com Borchert (2010), os cavaleiros fazem lembrar os Soldados de Cristo e os Juízes Justos do Retábulo de Gand (Fig. 37), mas aqui é lhes dado maior

dinamismo pelo facto de serem vistos por trás. Além disso, destaca-se o grupo da Crucificação, o qual ergue-se acima da multidão e apresenta o seu próprio e independente momento no interior da narrativa: a perfuração do lado de Cristo com a lança.

Um elemento importante na cena da Crucificação é o grande número de pessoas figuradas por trás, “um estratagema artístico sem dúvidas a guiar o olhar do observador até a Crucificação” (BORCHERT, 2010, p. 89). Van Eyck também incorporou à cena uma vista da antiga Jerusalém no plano de fundo e ao apresentar a Cúpula da Rocha esforçou-se por alcançar a exatidão topográfica. Assim, ao mesmo tempo o observador é levado a olhar para além da cidade, para uma magnífica paisagem com um rio serpenteando e ao longo uma cadeia de montanhas com seus picos cobertos de neve.

Tanto a obra de van Eyck como a de Bosch evidenciam as transformações no modo de configuração do tema, dando ênfase ao sofrimento de Cristo adaptando a iconografia do Juízo Final. Um Cristo antes representado como Senhor Onipotente, o Cristo em Majestade que no último dia vem julgar os vivos e os mortos, passou também a ser representado como sofredor, parcialmente desnudo, mostrando os estigmas e os instrumentos da Paixão trazidos por anjos, os quais, mesmo sendo somente os instrumentos da Paixão, trazem a mente do fiel o martírio sofrido para a remissão dos pecados dos homens, que mesmo em glória, apresenta as marcas inequívocas de seu sacrifício por esta. Neste sentido, as imagens desempenham também o papel de devoção e recordam ao fiel do sacrifício de Cristo (QUÍRICO, 2009).

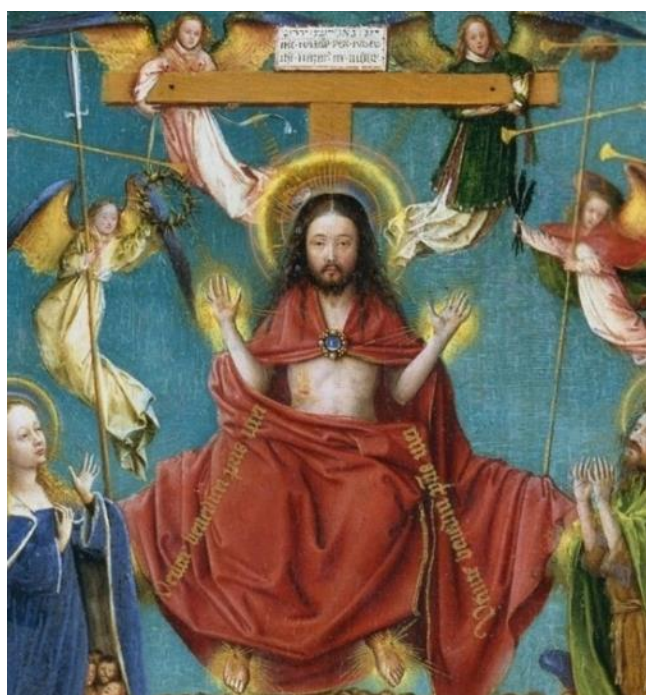


Fig. 38. Detalhe (Painel direito) Cristo Juiz - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

No *Díptico do Juízo Final* de van Eyck, a Paixão de Cristo é claramente evidenciada no painel esquerdo e evocada de forma simbólica no painel direito, zona superior, através dos estigmas no corpo de Cristo e os instrumentos da Paixão carregados por anjos: a cruz, a lança, a coroa de espinho, a esponja com vinagre e os açoites (Fig. 38). Bosch também representa de forma indireta o sofrimento de Jesus no painel central, na qual está parcialmente desnudo e mostrando seus estigmas nas mãos, nos pés e no abdome (Fig. 39).



Fig. 39. Detalhe (Painel Central) Cristo Juiz – *Tríptico do Juízo Final*.

Como foi dito no capítulo anterior, a Paixão de Cristo tem relação direta com o Juízo Final. A sua morte sobre a cruz foi o ato primordial para permitir a salvação de todos os homens. Por ter dado seu sangue pela humanidade, por ter morrido para a remissão dos pecados, Cristo foi legitimado como o Juiz dessa mesma humanidade no fim dos tempos. Por isso, nas representações visuais do Juízo Final, a figura de Cristo usualmente ergue os braços para expor seus estigmas, evidente comprovação de seu sacrifício. Logo, tais imagens levavam os fiéis a meditar, a se arrependerem e a praticarem a penitência, ainda que, pela fraqueza humana, pudessem voltar ao pecado. Esses pecados são representados através do pecado original cometido por Adão e Eva. A pintura de Bosch estabelece essa relação histórica que vai desde a Criação do homem até o Juízo Final. Conforme comentado, no painel esquerdo estão as cenas da Criação, seguida da cena do Pecado Original e da Expulsão do Paraíso.

Outro ponto importante é a ênfase nos estigmas sangrando tanto na cena da Paixão como na cena do Julgamento de Jan van Eyck (Fig. 40). Para Quírico (2009) esta ênfase nas imagens do Juízo Final se deu desde o século XIII devido há uma crescente importância ao

sangue de Cristo nas celebrações da eucarística, mesmo que estas buscassem enfatizar especialmente a elevação da hóstia sagrada.



Fig. 40. Detalhes (Painel esquerdo/direito) Cristo crucificado/Cristo Juiz - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

De acordo com a tradição bíblica e artística, depois de ressuscitar a humanidade e reuni-la diante de seu trono, Deus julgará os mortos conforme suas ações no mundo, separando os justos, que terão a glória da vida eterna, dos condenados, que serão lançados no lago de fogo, também eterno. Além do Cristo Juiz, há outros dois elementos que indicam claramente o Juízo Final: a ressurreição dos corpos e a separação entre os eleitos e condenados. Conforme a tradição da temática, o evento apresenta uma estrutura bipolar, definida pela oposição entre um polo celeste, com Cristo, e um polo Infernal. Essa estrutura, no período medieval ocorreu mesmo quando não houve a figuração efetiva do Inferno, indicado tanto a partir da ascensão da alma em direção ao Paraíso ou de queda em direção ao Inferno, através da separação da humanidade em dois grupos, como pela separação efetiva destas, pelos gestos das mãos de Cristo, as expressões dos corpos ressuscitados e inscrições em pergaminhos retiradas de duas passagens do Evangelho de Mateus, entre outras (QUÍRICO, 2009).

Porém, muitas imagens não apresentam necessariamente a ressurreição dos corpos e a separação entre os eleitos e condenados, havendo uma alternância entre esses elementos, principalmente nas pinturas de painéis, cujo espaço para o desenvolvimento visual é restrito, na qual ao menos um deles estará presente. No Juízo Final de van Eyck (Fig. 41), evidencia-se uma organização de forma hierárquica em três níveis, na qual o tamanho das figuras reflete sua relativa importância. Borchert (2010) aponta que a cena apresenta um traço impressionante, a estrita divisão horizontal que separa a zona inferior, com a sua representação do Inferno, da zona superior contendo Cristo no Julgamento.

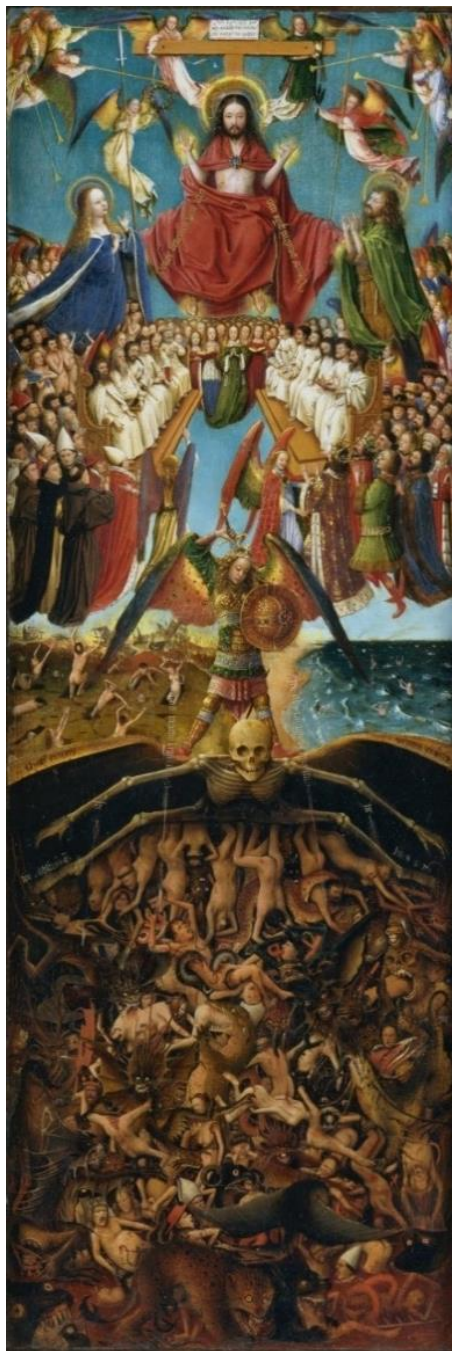


Fig. 41. Detalhe (Painel direito) *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

Em boa parte das imagens sobre o tema, a separação entre os eleitos e condenados possui uma proeminência maior do que a ressurreição dos corpos. No caso do Juízo Final de van Eyck, não há uma clara divisão entre os eleitos e condenados, nem tão pouco inscrições que indiquem o ato pelos gestos de Cristo. Ele está em Majestade ladeado por de anjos, pela Virgem Maria e São Evangelista em posição de intercessão. Abaixo de Cristo está Maria Madalena junto a um grupo de mulheres, na qual, cada uma segura um livro aberto. À frente estão sentados os doze apóstolos, seis de cada lado. À direita de Cristo, o apóstolo São Pedro

segura uma chave e dois seguram livros fechados. À esquerda, três apóstolos seguram livros abertos. Os livros, talvez, indiquem os livros da Vida e da Morte, descritos na bíblia – Dn., 7: 9-14, Dn., 12: 1-3 e Ap., 20: 11-15, elemento este que compõe a tradição iconográfica do tema do Juízo Final (Fig. 42).



Fig. 42. Detalhe (Painel direito), Zona celeste - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

As almas estão divididas de acordo com estrutura social do período: realeza, clero e, possivelmente, as almas nuas sob o manto da Virgem Maria representem o restante da população (Fig. 43). Entre os membros do clero, estão os franciscanos, dominicanos, dentre eles o próprio Papa, que está sendo direcionado por um anjo, que por sua vez aponta para Cristo. Em relação a realeza, destaca-se dois reis, um deles sendo recebido um anjo.



Fig. 43. Detalhe (Painel direito), Clero/Realeza/outras almas - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

A ressurreição dos mortos, cena central, divisória entre os dois espaços, ocorre simultaneamente com o julgamento, na qual as almas estão ressurgindo de seus túmulos, tanto da terra quanto do mar. Além das figuras dos ressuscitados, há a figura do Arcanjo Miguel e a Morte, que lutam pela posse das almas (Fig. 44). A cena pode ser facilmente notada em relação ao resto da composição, atraindo assim a atenção do espectador, mesmo que não seja equivalente às demais cenas.



Fig. 44. Detalhe (Painel direito), Ressurreição dos mortos - *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

Na obra de Bosch, painel central (Fig. 45), o único elemento comum com a tradição é a figura de Cristo como Juiz, já mencionado anteriormente, que está ladeado por seus apóstolos em grupos separados de seis, a Virgem Maria, São João Evangelista e quatro anjos trombeteiros, que aparece num semicírculo mais claro, quase como um globo de luz que se eleva sobre uma paisagem em trevas, cheia de destruição, tortura e mutilação. As cores dominantes são marrom e vermelho, escurecendo para preto. Estes elementos, portanto, representam o jogo dos opostos: superior e inferior, luminoso e obscuro, celeste e terreno.



Fig. 45. Detalhe (Painel central), Juízo Final – *Tríptico do Juízo Final*.

O painel central do tríptico do Juízo Final de Bosch, coloca-se numa posição singular. Ao contrário de boa parte das representações do Juízo Final, em que justos e pecadores estão igualados, na obra predomina o número dos condenados que sofrem com diversos castigos. Na zona superior, pode-se perceber nas duas extremidades do globo de luz, uma zona escura (à esquerda de Cristo) e uma zona clara (à direita de Cristo). Na zona clara, há uma abertura no céu para onde algumas almas estão sendo levadas por anjos. Além disso, é possível perceber em terra um anjo resgatando uma alma, ainda em situação de perigo, pois um demônio às suas costas está preste a alvejá-la com uma besta. Na zona escura, quase imperceptível, algumas almas estão sendo lançadas sobre a terra em chamas (Fig. 46). Possivelmente, o movimento oposto dos dois grupos, as cores opostas e a abertura no céu sugerem a separação entre os eleitos e condenados.

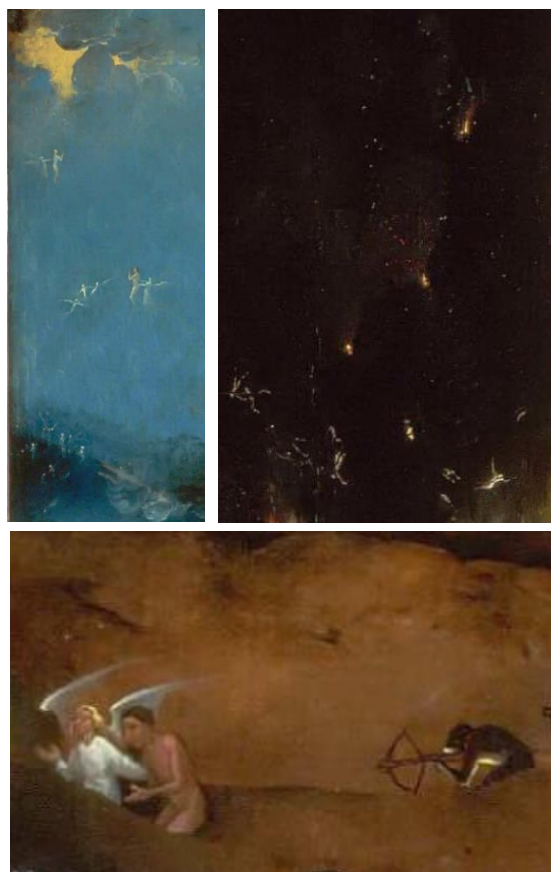


Fig. 46. Detalhe (Painel central), Eleitos/Condenados/Resgate de uma alma –
Tríptico do Juízo Final

As cenas do Juízo Final de Hieronymus Bosch e de Jan van Eyck trazem à tona a questão do culto aos santos e à Virgem Maria. De acordo com Loshimoto (2009), no final da Idade Média, tais cultos nunca foram tão divulgados como no período, pois, diante das diversas calamidade da época, a Virgem e os santos eram os únicos que poderiam oferecer proteção e refúgio contra as enfermidades e a morte, além de ser uma forma dos cristãos livrarem-se do inferno no momento do Juízo Final. Diversos santos foram cultuados nesse período, na qual cada um era responsável pela cura de um mal. Os santos contra as epidemias eram São Sebastião, São Roque, São Lázaro e São Valentim, e contra os falsos testemunhos, São Simão e São Judas. Santo Antão, em especial, considerado o “curandeiro” de todos pela fé popular.

Bosch se interessou em especial pelos santos e os representou em muitas de suas obras, mas sua preocupação, no entanto, não recaiu sobre os milagres ou a vitória sobre algum mal, mas voltou-se para a peregrinação em busca de Deus, como no caso dos Santos representados na ala externa do Tríptico do Juízo: São Tiago Maior, juntamente com São Hipólito (Fig. 47). São Tiago, junto com seu irmão, João Evangelista, foi o discípulo mais íntimo de Jesus, que esteve presente no evento da Transfiguração do Monte Tabor, por ocasião

da ressurreição de uma menina, e no Monte das Oliveiras, pouco antes de Cristo ser preso. Ambos se destacaram dos outros apóstolos pela preocupação em saber sobre o dia do Juízo e o que estava por vir (LOSHIMOTO, 2009).



Fig. 47. São Tiago e São Hipólito - *Tríptico do Juízo Final* (Fechado).

Tiago foi para a Espanha, mas logo depois retornou a Jerusalém, onde foi decapitado por ordem de Herodes Agripa, rei da Judeia, como narrado na Bíblia: “E neste mesmo tempo enviou o rei Herodes tropas para maltratar alguns da Igreja. E matou, à espada, a Tiago, irmão de João” (At 12, 1-2). Acredita-se que as relíquias encontradas em 814 eram de Tiago e sobre seu suposto túmulo foi erguida a Catedral de Santiago de Compostela e o caminho que leva ao santuário, um dos mais famosos lugares de peregrinação. É essa imagem que Bosch apresenta, São Tiago como um peregrino que está curvado em uma paisagem aberta e semiárida. Bosch, no painel à esquerda, reproduz santo Hipólito como um nobre. Um falcão se senta em sua mão esquerda enluvada e com a outra mão ele segura uma bolsa de cinto. Bosch introduz uma mulher com duas crianças, que parece pedir-lhe esmolas, e um mendigo no chão (KOLDEWEIJ, 2014).

Nesse período, em especial, houve estímulos a devoções marianas, tornando-se comum imagens da Anunciação e da Virgem com o Menino, a quem os fiéis poderiam dirigir suas orações e seus pedidos. De acordo com Tamara Quírico (2009), a presença dos santos, em

especial de Maria, nas imagens do Juízo Final, suscitava a devoção dos espectadores, visando a intercessão destes diante de Deus para que pudessem evitar a condenação futura. É por isso que a Virgem e São João Batista aparecem atuando como intercessores da humanidade diante do Cristo Juiz no julgamento pintado por van Eyck (Fig. 48), no qual se percebe que as almas estão próximas a eles nas duas extremidades da composição e algumas almas nuas suplicam sob o manto da Virgem. A cena de Bosch, por outro lado, não tem a intermediação da Virgem Maria e de São João Batista, e o pintor os figura em uma posição posterior a ele (Fig. 49).



Fig. 48. Detalhe (Painel direito) Virgem Maria/São João Evangelista – *Díptico do Juízo Final*.



Fig. 49. Detalhe (Painel central) Virgem Maria e São João Evangelista – *Tríptico do Juízo Final*.

A obra de Bosch, em especial, demonstra a progressiva proeminência dada ao Inferno e a danação eterna em finais da Idade Média. Como já foi apontado isso se deu por conta das calamidades ocorridas nesse período e tornou-se uma composição autônoma ao lado do Paraíso e da representação propriamente dita do Juízo Final. Mas a pintura aqui analisada, difere das demais representações do tema, pois as maneiras usuais de representar o Inferno eram prenunciadas por suas entradas ou por meio de uma boca monstruosa que parecia engolir todos os pecadores, bem como a representação efetiva da região Infernal (QUÍRICO, 2011). Já no Juízo Final de Bosch, no painel central e no direito (Fig. 50), não expressa o Inferno, o lugar

dos castigos pelos pecados é o próprio mundo. Além disso, observa-se o contraste com o painel esquerdo e a zona superior.



Fig. 50. Detalhes (painel central/direito) – *Tríptico do Juízo Final*.

No painel central, Bosch apresenta cenas infernais, na qual homens e mulheres pecadores são torturados por criaturas grotescas. Na cena se espalha toda sorte de invenções humanas: facas, espadas, flechas, lanças, instrumentos musicais, que se convertem em instrumentos de suplício. As construções humanas são consumidas pelo fogo, possivelmente, resultado do incêndio provocado por uma guerra travada por uma multidão de demônios que se misturam com seres humanos. Um pouco distante, os sofrimentos se multiplicam pela paisagem em meio a desolação e ao fogo.

O painel direito, como uma extensão do painel central, também mostra figuras nuas sendo torturadas, mas muito mais parecidas com o painel direito do *Jardim das delícias* e do *Carro de Feno* (Fig. 51). Apresenta-se com tons mais escuros, particularmente os vermelhos e castanhos alusivos ao fogo, povoado de abomináveis monstros que atacam os condenados. No primeiro plano, as criaturas demoníacas são ainda mais vistosas em forma e em cor, alguns estão em forma de animais, outros são figuras escuras e peludas, e aqueles em grande proporção. Por trás há edifícios destruídos por chamas, o ar e o céu estão cheios de chamas, fumaça e cinzas da destruição.



Fig. 51. Detalhe (pinel direito) *Jardim das Delícias*. Detalhe (pinel direito) *Carro de feno*.

Os monstros de Bosch, são criaturas bizarras construídas de partes da anatomia humana e de animais irracionais, ou mesmo de objetos inanimados, assim como figuras monstruosas com vestimentas de religiosos (bispos, cardeais, freiras e frades), que passam a habitar o espaço terreno. No painel central, há também criaturas como aquela do canto inferior direito do painel central, semelhante a um pássaro que ajuda a carregar uma faca gigantesca, seu tronco termina num rabo de peixe de onde saem duas pernas humanas enfiadas em jarras; ou a criatura no canto esquerdo inferior, um peixe com cabeça de rato, asas de pássaro e pés humanos que carrega em seu dorso um enorme rosto humano com capacete e de sua boca saem um sapo e lagarto (Fig. 52). Destaca-se as várias cabeças ora com pés humanos, como a do barbudo que tem um caldeirão vermelho como chapéu, na parte central esquerda e no canto superior esquerdo (Fig. 53). Na borda direita do painel direito, há uma grande estátua verde com a cabeça jogada para trás e chamas jorrando de sua boca, mais adiante na distância há uma grande criatura nua atravessada por uma lança, sua cabeça está coberta (Fig. 54)



Fig. 52. Detalhes (painel central), demônios – *Tríptico do Juízo Final*.



Fig. 53. Detalhes (painel central), demônios – *Tríptico do Juízo Final*.



Fig. 54. Detalhes (painel direito), demônios – *Tríptico do Juízo Final*.

As duas cenas dialogam com o cotidiano do homem medieval, tendo em vista os mais diversos instrumentos presentes na tortura dos pecadores. Percebe-se alguns instrumentos de trabalho do campo, remetendo a tecnologia de seu tempo. O homem ocupa o lugar do animal, na qual é caçado, pescado, cozinhados e assados; executa seus serviços e recebe ferradura (Fig. 55). Há também instrumentos musicais medievais sendo utilizados por demônios, como a corneta, a trombeta, alaúde e arpa (Fig. 56).



Fig. 55. Detalhes (painel central), torturas dos condenados– *Tríptico do Juízo Final*.



Fig. 56. Detalhes (painel central/direito), instrumentos musicais – *Tríptico do Juízo Final*.

Alguns dos castigos são atribuídos para pecados específicos, dos quais destaca-se o castigo para a gula: um homem gordo, representando o pecado da gula, é obrigado a beber um líquido fecal (Fig. 57). Além disso, o mundo em trevas abriga a tortura sexual (anal), o afogamento, a ingestão obrigatória de líquidos fecais, o aprisionamento, membros cortados com facas, transpassados por espadas e flechas, despedaçados, enforcados, queimados e torturados em estranhas máquinas. Por fim, o Diabo aparece no centro da parte inferior do painel direito (Fig. 58). Ele está saindo de uma caverna escura, e, assim como Cristo no painel anterior, está

julgando e sentenciando as almas condenadas ao Inferno. À sua direita tem um grupo de demônios que tocam e cantam juntamente com uma mulher nua a partir de um livro com partituras a frente deles. À direita tem alguns demônios, dentre eles um está a ler um documento.



Fig. 57. Detalhes (painel central/direito), tortura dos condenados – *Tríptico do Juízo Final*.



Fig. 58. Detalhe (painel direito), Diabo e seus demônios – *Tríptico do Juízo Final*.

Diferente de Bosch, van Eyck representou especificamente a zona infernal, espaço delimitado, possivelmente referindo-se ao interior da terra, destinado ao Diabo, seus demônios e aqueles que foram condenados (Fig. 59). A entrada para o Inferno parece ser a extremidade traseira de uma representação esquelética, que faz referência a morte. As almas caem de cabeça para serem atormentadas por demônios com tentáculos e bocas cheias de presas pontiagudas prontas para despedaçá-las. O lago de fogo está na parte inferior do Inferno.

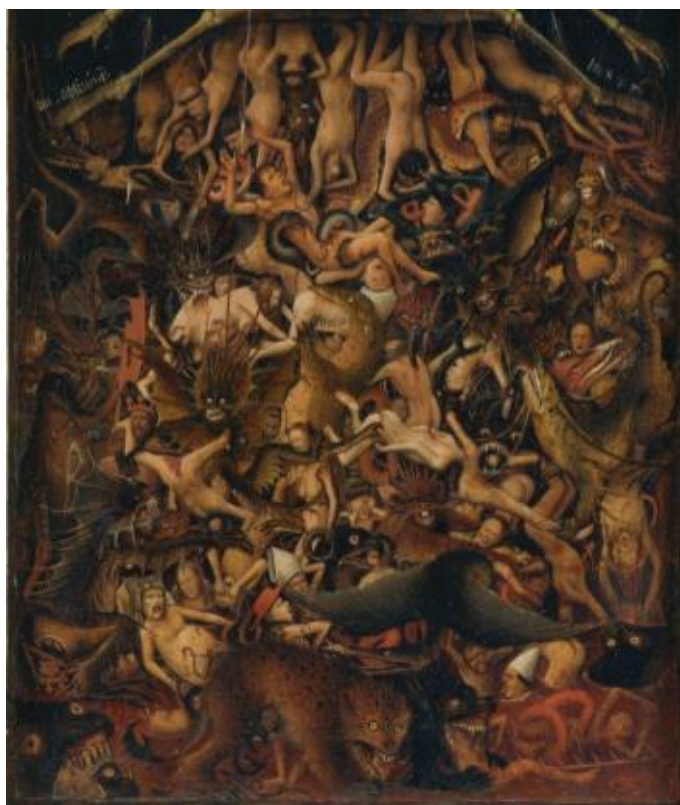


Fig. 59. Detalhe (painel direito) Zona infernal – *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

A cena é bem precisa e delimitada, pois mostra somente a tortura eterna daqueles que foram condenados ao fogo eterno. As almas são torturadas por diversos demônios muito distante da aparência daqueles representados no Juízo Final de Bosch. Os demônios possuem cores escuras, como o preto e marrom, duas cores que fazem referência direta ao Inferno, caracterizando as trevas e as chamas. Estes, são criaturas híbridas com aparência grotesca e aterrorizadoras, possuem garras, tentáculos, dentes pontiagudos, chifres, asas. Alguns fazem referências a seres do imaginário medieval presentes nos livros iluminados, como aquelas com aparências de dragões e os seres com rostos em seus ventres (Fig. 60), que também lembram alguns animais, como cobras, asas de morcego, cabeça de águia, chifres de alce, entre outros (Fig. 61).

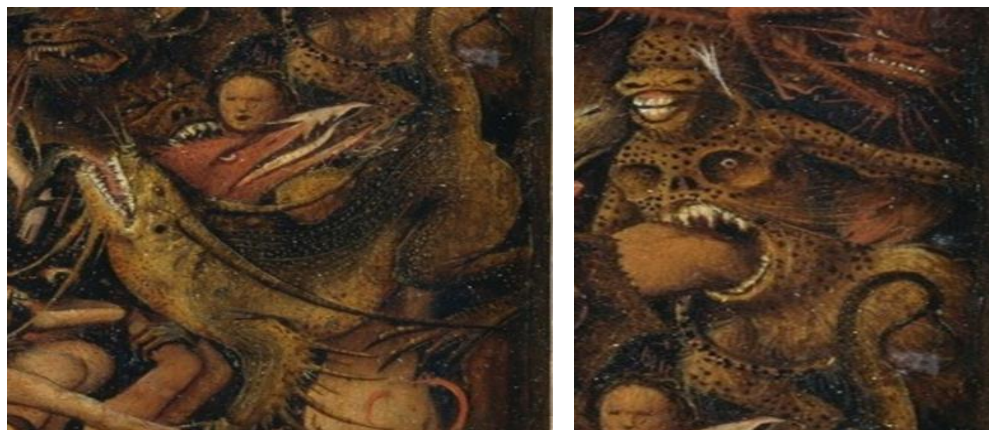


Fig. 60. Detalhes (painel direito), demônios – *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.



Fig. 61. Detalhes (painel direito), tortura dos condenados – *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

Diferente de Bosch, em van Eyck os pecadores não estão sendo torturados com instrumentos utilizados no dia-a-dia do homem medieval, muito menos os castigos são atribuídos de acordo com os pecados cometidos em vida. Os pecadores em sua obra são rasgados ao meio, transpassados por tentáculos, engolidos, mordidos, são queimados pela larva infernal, dentre outros. Algumas almas dos condenados parecem ser de membros do clero e da realeza, sem dúvida, um empreendimento arriscado para van Eyck (Fig. 62).



Fig. 62. Detalhes (painel direito), a figura de um Rei e um Papa condenados ao Inferno
– *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

As obras de Bosch e de van Eyck, apesar de diferentes, promoveram um diálogo com seu tempo, trazendo o imaginário religioso do temor do fim dos tempos, amplamente divulgado em finais da Idade Média e o reflexo das expectativas e angústias de um período em transição. Porém, no Juízo Final de Bosch, em especial, apesar de muitos elementos serem incompreensíveis, nota-se que ele utilizou de elementos comuns ao homem medieval, muito mais próximo da tradição, deixando as imagens e alegorias compreensíveis para o espectador. Além disso, este apresentou muito mais os medos do homem medieval, conforme Gombrich aponta: “pela primeira vez e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média (GOMBRICH, 1993, p. 359).

Como já apontado, durante os séculos finais do medievo, o medo do pecado e a consequente punição atingiu uma intensidade muito elevada, constituindo uma das grandes preocupações desse período, inquietação que foi transmitida por meio dos sermões e da arte. Temas como a danação, o inferno, o diabo e o paraíso eram elementos constantes nos púlpitos e em praças de toda a cristandade (DELUMEAU, 2003). Estes, por vezes, descreviam as infinitas torturas dos malditos, cheios de horríveis pormenores, que levavam os fiéis a meditar e buscarem evitar o pecado. Portanto, as obras aqui analisadas demonstram influências advindas da bíblia e dos sermões.

A obra de van Eyck está repleta de várias inscrições bíblicas que enfatizam a gravidade do julgamento. Abaixo das mãos de Cristo, a citação de Mateus 25:34 “*Venite benedicti in nomine patris mei*” (Venha, bendito de meu Pai), aparece duas vezes como saudação triunfante àqueles que foram salvos. Por outro lado, abaixo das asas do Arcanjo Miguel, há a citação de Mateus “*Ita vos maledicti in nomine patris mei in ignem aeternum*” (vós amaldiçoados, para o eterno fogo), que aparece como condenação severa para aqueles que foram condenados ao Inferno. Há

também inscrições nas asas da própria morte, “*Caos Magnv [M] / VMBRA MORTIS*” (Grande Caos/ Sombra da Morte), facilmente vistas pelo espectador (Fig. 63). Nas molduras há versos das profecias de Isaías (53: 6-9,12), Apocalipse (20:13 e 21: 3-4) e das leis de Deuteronômio (32: 23-24). Na cena da Crucificação, ainda que de forma indireta, transmite fielmente a Paixão de Cristo descrita nos Evangelhos e no livro de Apocalipse. Tendo em vista que os painéis bipartidos comumente destinavam-se a devoção privada, van Eyck, ao acrescentar as inscrições, esperava que o espectador contemplasse as imagens juntamente com os textos.



Fig. 63. Detalhes (painel direito), Inscrições abaixo dos braços de Cristos/ Inscrições abaixo dos braços do Arcanjo Miguel/ Inscrições nas asas as Morte – *Díptico da Crucificação e do Juízo Final*.

As obras aqui analisadas, conseguiram transmitir o medo, o castigo aos seres humanos, o fim do mundo e os pós morte. Os suplícios infernais representados atenderam a um propósito moralizante, principalmente aqueles pintados por Bosch, que remetiam a punição sofrida pelo pecador de acordo com o pecado cometido.

Na obra de Bosch foi possível notar que a cena da queda do homem e sua consequente expulsão do paraíso e a do Juízo Final são faces de uma mesma moeda, que resultaram em um mundo caótico, cheio de dor, desespero e violência. O artista demonstra uma visão pessimista quanto a salvação da humanidade, pois mesmo Cristo tendo dado sua vida para redimir o pecador, a humanidade continua em seus vícios e pecado, na qual a ênfase não reside no ato do julgamento, mas no sofrimento dos condenados. Os salvos estão quase imperceptíveis, enquanto os condenados estão espalhados por toda a cena. Logo, há uma dicotomia entre a serenidade de Cristo na zona superior e a terrível visão daqueles que foram condenados, obra de um Deus terrível e punitivo. Bosch expõe um mundo contaminado pelo pecado e suas consequências no fim dos tempos. Enquanto Jan van Eyck demonstrou no Juízo Final a esperança da humanidade ao representar a Paixão de Cristo, bem como a própria figura de Maria como aquela que intercede pelos pecadores.

Quanto a influência artística nas obras é possível perceber técnicas próximas a das pinturas de manuscritos iluminados, o realismo flamengo, o uso da perspectiva e da tinta a óleo.

A obra de van Eyck apresenta influências italianas, como a integração da cena da crucificação no tema do Juízo Final, muito comum nas pinturas italianas. Ele utilizou a técnica da perspectiva somente no painel da Crucificação, mas, dado o tamanho das mulheres em primeiro plano em relação às figuras crucificadas, os soldados e os espectadores reunidos no centro são muito maiores do que a adesão a perspectiva permitiria. A cena do julgamento foi executada de forma diferente do outro painel, com uma técnica próxima a das iluminuras de manuscritos.

A obra de Bosch apresenta a técnica da perspectiva, dadas às paisagens que se perdem no horizonte, mas apresenta características dos manuscritos iluminados. Bosch pouco foi influenciado pelo renascimento italiano, mas sua arte foi influenciada muito mais por uma tradição miniaturista em estilo do Gótico. Para Ströher e Kremer (2009), o Juízo Final de Bosch foi influenciado pela *Divina Comédia* de Dante e a *Viagem de São Brandão*. Mas ao mesmo tempo, sua obra é fruto de uma liberdade artística em eminência, povoada de seres abstratos, enigmáticos e profundamente simbólicos. Apesar das influências, os demônios representados por ele, em especial, são totalmente díspares dos que foram pintados pelas gerações anteriores e por seus conterrâneos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar duas imagens do Juízo Final, produzidas por dois artistas flamengos, Jan van Eyck e Hieronymus Bosch. A análise consistiu em compreender a relação entre as representações do Juízo Final na iconografia do norte da Europa e as mudanças artísticas e religiosas ocorridas no século XV. Tal objeto expressa um tema teológico de longa duração, que permanece mobilizando crenças.

Primeiramente, buscou-se caracterizar a imagem como fonte para o trabalho historiográfico, bem como entender e definir a concepção de imagem/*imago* na sociedade medieval. Dessa forma, o estudo sobre as imagens no medievo se fez necessário para entender o simbolismo das imagens para cristandade medieval, tendo em vista que estas possuem particularidades, ou seja, as imagens possuem uma relação íntima com as práticas religiosas, sendo um objeto de culto e dos rituais cristãos. Elas “representam” ou “presentificam” a própria obra divina da criação. Com base nisso, as imagens destinavam-se a funções e lugares diferentes, fizeram parte da vida quotidiana, política e social dos cristãos. O estudo destas particularidades foi importante para compreender os simbolismos das imagens produzidas no período.

Como proposto, o estudo concentrou-se nas mudanças religiosas ocorridas em finais da Idade Média. Para isso foi necessário apontar as mudanças de cunho social, político, econômico e cultural vivenciadas desde o século XI, visto que as expressões artísticas refletem tais mudanças. Focou-se especificamente os séculos finais do medievo, pois a sociedade vivenciou mutações profundas, que acarretaram mudanças na religiosidade cristã. A peste foi o grande divisor em relação ao aprofundamento da expectativa frente a morte, a escatologia e a salvação. Bosch e van Eyck foram influenciados pelas peculiaridades desse tempo histórico, apresentando aspectos do imaginário da sociedade em suas obras, expressando uma sociedade que estava envolvida em uma atmosfera povoada por temores escatológicos.

As pinturas que aqui foram discutidas, o díptico de Jan van Eyck e o tríptico de Bosch, ambas representações do tema do Juízo Final, relacionam-se a uma preocupação particular dos cristãos com a preparação para a morte, o fim do mundo e seus destinos após do julgamento no último dia. Acreditava-se que apenas após a vinda de Cristo que haveria início a verdade vida ao lado do Criador, para os bons e justos, naturalmente. Essa preocupação, decerto, faz parte de uma longa tradição cristã, que remonta às origens do Cristianismo e teve grande permanência na cultura cristã, e que retorna com mais força em determinados períodos.

Neste sentido, percebe-se que as preocupações apocalípticas sempre existiram, o que ocorre é uma diferença em relação à expectativa do tempo que restaria até o fim dos tempos.

As calamidades recorrentes no fim da Idade Média geraram mudanças nas mentalidades religiosas, especialmente com relação às expectativas face a morte. Os cristãos interpretavam tais calamidades como um sinal escatológico, um aviso da proximidade da vinda de Cristo. Diversos foram aqueles que buscavam meios de expiarem seus pecados ainda em vida, bem como um fervor religioso, participação mais intensa na vida religiosa, procissões, promessas, entre outros. Neste sentido, a questão que se colocou é de que modo as mudanças religiosas de tamanha proporção podem ter influenciado a representação artística do Juízo Final, tema escatológico por excelência, e que sem dúvidas era recordado constantemente, tendo em vista os sinais da proximidade do fim do mundo e o retorno de Cristo para o julgamento de toda humanidade.

Para nortear essas reflexões, partiu-se da concepção do tema do Juízo Final e uma abordagem as produções imagéticas desde sua origem. Na qual, trata-se de um tema de alta complexidade, pois não há um único texto que narre, literal e cronologicamente, como ocorreria o fim dos tempos. Sua construção no imaginário cristão se deu pela junção de variadas fontes, da tradição escrita, oral e imagética. Assim, foi feito um panorama desde as primeiras imagens relacionadas a um julgamento de Cristo ou a Segunda vinda de Cristo. As imagens produzidas entre os séculos IV e VIII, não são caracterizadas como Juízo Final, apresentam a ideia da separação dos bons e maus, por vezes separados na forma de ovelhas e bodes, e a imagem de Cristo como juiz, na companhia de Anjos e apóstolos.

Verificou-se que o tema foi representado de fato com a figuração do Cristo Juiz e a clara divisão entre os eleitos e condenados mostrando a separação da humanidade, processo perceptível a partir do século IX. As produções ocorreram nas mais variadas formas, como em pinturas monumentais em afresco, esculturas em relevo, miniaturas em manuscrito, entre outros. Porém, somente a partir do século XI que o Juízo Final passou a ter destaque na arte ocidental. No século seguinte, quando se observa o processo de laicização mais efetiva da religião, são incorporados elementos mais populares, passando-se a conceder um destaque maior a Virgem Maria e aos Santos intercessores, na qual, suas presenças poderiam suscitar a devoção dos fiéis, de modo que estes lhes dirigissem preces visando a interseção para o perdão de suas faltas. Nesse período o Inferno ainda não possuía destaque iconográfico nas representações do Juízo Final e a atenção recaía sobre o Julgamento e a separação entre os eleitos e condenados. Somente a partir do século XIV começa-se a conceder uma progressiva proeminência à região infernal.

Seguindo essas discussões, tratamos especificamente das composições produzidas no norte europeu, as obras de Jan van Eyck e Hieronymus Bosch. Para isso, iniciou-se reflexões sobre as produções artísticas da região dos Países Baixos no século XV, período este marcado por transformações econômicas, políticas, sociais e culturais na região. Nos Países Baixos, assim como na Itália, vivenciavam-se prodigiosas produções e inovações artísticas, na qual as elites urbanas, os membros do clero e da corte patrocinavam o desenvolvimento das artes, tanto religiosas como seculares. Porém, pode-se destacar os duques da Borgonha que, na verdade, foram os grandes patronos das artes, estimulando-as em toda a região.

A obra de Bosch, mostra a história desde o pecado original, ou seja, a desobediência de Adão e Eva, acontecimento que deixou todos vulneráveis ao pecado e a morte. Há uma intenção visivelmente moralizante em sua pintura, vinculada a uma advertência aos seres humanos. Mesmo sendo uma imagem complexa, possivelmente ela seria destinada para a capela de São Tiago. Mas pouco se sabe sobre seu destino, seu patrono e a finalidade da obra. Apesar de sua complexidade compositiva, Bosch se utilizou de elementos cotidianos para representar a danação dos condenados, o que possivelmente facilitaria a compreensão dos expectadores. As construções, as ferramentas e a vivência do homem medieval estão ali expressas.

Porém, a imagem de Bosch representa uma visão pessimista quanto a salvação da humanidade, tendo em vista a desproporção entre o céu e inferno, entre os salvos e condenados, entre a luz e escuridão. Bosch expõe um mundo contaminado pelo pecado desde Adão e Eva e suas consequências no fim dos tempos. Enquanto Jan van Eyck demonstrou a esperança da humanidade ao representar a Paixão de Cristo, bem como a própria figura de Maria como aquela que intercede pelos pecadores. Apesar dos medos expressos em tempos crise vivenciados por grande parte da cristandade em seus séculos finais, havia também esperança.

As obras aqui analisadas, conseguiram transmitir o medo, o castigo aos seres humanos, o fim do mundo e os pós morte. Os artistas promoveram um diálogo com seu tempo, trazendo o imaginário religioso do temor do fim dos tempos, amplamente divulgado em finais da Idade Média e o reflexo das expectativas e angústias de um período em transição. Portanto, van Eyck e Bosch demonstram essas inquietações por meio da arte, na qual a partir do uso de técnicas apuradas transmitiram suas próprias visões do Juízo Final, a fim de emocionar e comover o expectador.

Van Eyck e Bosch são frutos desses novos tempos. Van Eyck estava ligado a corte e grande parte de suas obras destinaram-se aos membros da corte de Felipe, o Bom, bem como colecionadores, comerciantes, entre outros. Bosch, por outro lado, estava fortemente ligado a instituições religiosas, como a Confraria de Nossa Senhora, sendo essa também resultado das

transformações religiosas, como a participação cada vez mais intensa dos leigos nas intuições religiosas. Neste sentido os Juízos finais destes artistas foram influenciados tanto pelos “velhos” como pelos “novos” valores presentes naquele período de transição. As pinturas analisadas apresentam temas religiosos e de grande impacto ao homem medieval juntamente com o uso das inovações artísticas do período, como o realismo, o uso tinta a óleo e da perspectiva. Tanto em Bosch como em Eyck, as figuras apresentam características tanto da arte gótica como da renascentista, mas foram produzidas de forma mais realistas, apresentando movimentos e formas anatômicas próximas da estética clássica greco-romana.

Acredita-se ter cumprido o objetivo inicial da pesquisa que foi analisar o Juízo Final produzidos por van Eyck e Bosch. Espera-se que mediante a análise da produção artística do Juízo Final, esta pesquisa possa ter trazido novas contribuições para os estudos a respeito da temática, para um melhor entendimento das práticas artísticas e culturais do final do medievo, especialmente acerca do Norte europeu, tendo em vista um tema de fundamental importância da sociedade medieval e que permanecem mobilizando crenças contemporâneas, assim como, no limite, espera-se que tenha favorecido a ampliação dos estudos das fontes imagéticas no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES ESCRITAS

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

FONTES ICONOGRÁFICAS

BOSCH, Hieronymus. Tríptico do Juízo Final. Akademie der bildenden Künste Wien (Academia de Belas Artes de Viena). Óleo sobre a tábua, 163, 7 cm x 242 cm. Disponível em <<http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Virtuelle%20Galerie/>>. Acesso em 26 de junho de 2019.

EYCK, Jan van. Díptico da Crucificação e do Juízo Final. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Óleo sobre a tela, 56, 5 cm x 19,7 cm. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>>. Acesso em 26 de junho de 2019.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AINSWORTH, Maryan W. Early Netherlandish Painting. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/enet/hd_enet.htm. Acesso em junho de 2019.

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

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal – do ano mil à conquista da América*. São Paulo: Globo, 2006.

BORCHERT, Till-Holger. *Van Eyck*. Tradução: Jorge Bernardo Boléo. Köln, Taschen, 2010.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e Imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

_____. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. São Paulo: Edusc, 2003. Vol. I.

Dicionário da Idade Média. Organização de Henry R. Loyn; Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DUBY, Georges. *El año mil*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1989.

FRÓES, Vânia Leite. O livro de horas do dito D. Fernando. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, v.129, 2009, pp.83-136.

COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA: VAN EYCK. São Paulo: Abril Cultura LTDA, 1967.

COLEÇÃO MESTRES DA PINTURA: HIERONYMUS BOSCH: São Paulo: Abril Cultural, 1977.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 15ª ed., 1993.

ILSINK, Matthijs. KOLDEWEIJ, Jos; JANSSENS, Koen H.; KEYSER, Nouchka; GOTINK, Rik Klein, STIJN, Legrand; NAUSHAUS, Julia M.; SNICKT, Geert van der; SPRONK, Ron. The patron of Hieronymus Bosch's 'Last Judgment' triptych in Vienna. In: *The Burlington Magazine* clx (2018), February issue, 106-111.

JONES, Susan. Jan van Eyck (ca. 1390-1441). In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/eyck/hd_eyck.htm. Acesso em junho de 2019.

KOLDEWEIJ, Jos. St Bavo on the Vienna Last Judgement unmasked as St Hippolytus. In: Timmermans, J. et al. (ed.). *Jheronimus Bosch, his Patrons and his Public*, pp. 400-433, 2014.

LACOSTE, Jean-Yves. Imagem. In: VAUCHEZ, André (org.). *Cristianismo: Dicionário dos tempos, dos lugares e das figuras*. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p.199-200.

LEICHT, Hermann. *História Universal da Arte*. Tradução: Guttorm Hanssen e Mário Barata. São Paulo: Edições melhoramentos, 1965.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (dir.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2006, 2v.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADE, José Manuel Pita. *História Geral da Arte: Pintura I*. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.

LOSHIMOTO, Lilian Wourzba. *Natureza irreal ou fantástica realidade? Uma reflexão sobre a melancolia religiosa e suas expressões simbólicas na obra de Hieronymus Bosch*. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, Tese de doutorado, 2009.

LOYN, Henry. Países Baixos. In: *Dicionário da Idade Média*. Organização de Henry R. Loyn; Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 285-286.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

NILE, Tania De. A new provenance study: the Vienna Last Judgement in 17th century inventories. In: *His Life and his Work*, Atti del 4° Convegno Internazionale de Jheronimus Bosch (s'Hertogenbosch, JB Art Center, 14 a 16 de abril de 2016). 's-Hertogenbosch 2016, pp. 70-88.

OLIVEIRA, Karina Santos de. As imagens no judaísmo e no Catolicismo. In: *ARTEREVISTA*, v.2, n.2, jun/dez 2013, p. 22-36.

OLIVEIRA, Terezinha; NUNES, Meire Aparecida Lóde. Os vícios humanos representados na arte de Bosch. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 31, n. 1, p. 75-83, 2009.

PANOFSKY. E. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso. Dante, Giotto e a representações do Juízo Final na Pintura Toscana do século XIV*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2009.

_____. As funções do Juízo final como imagem religiosa'. *História* (São Paulo. Online), v. 29, p. 120-148, 2010.

_____. A iconografia do inferno na tradição artística medieval. In: ZIERER, Adriana (coord.). *Mirabilia 12. Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média*, jan/jul. 2011, pp.1-19.

_____. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. In: *Mirabilia 14. Mística e Milenarismo na Idade Média*, jan/jun. 2012, pp. 135-155.

_____. A representação do Juízo Final como imagem devocional. In: *Anais XXVIII Simpósio Nacional de História*, 2015, pp.1-13.

_____. A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média. In: *Nava. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem da UFJF*, v.1, n.1, jun/dez., 2015, pp.8-25.

_____. Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do juízo final. In: *Antíteses*, v.9, n.17, pp.72-93, jan/jun. 2016.

ROCHA, Tereza Renata Silva. *As criaturas do mal na Hagiografia Dominicana – Uma pedagogia do século XIII*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Dissertação de Mestrado, 2011.

_____. *Os homens, o pecado e a misericórdia divina na Legenda Áurea (2ª metade do Século XIII)*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

_____. *Ver para Crer – Imagem e Persuasão nos manuscritos da Légende Dorée (Jean de Vignay, sécs. XIV-XV)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Tese de doutorado, 2015.

SEMENZATO, Camillo. *Historia del arte: Europa del siglo XV al XVIII*. Tradução: Jaume Rovira. Barcelona: Grijalbo, Ed. 3, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007.

SILVA, Cristina Ennes da; STROBER, Carlos Eduardo; KREMER, Cássia Simone. Hieronymus Bosch: O pincel do imaginário medieval. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 13, n. 2, p. 349-370, 2009.

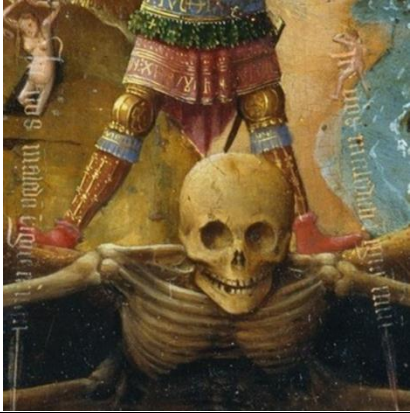
SOUZA, Mariana Pincinato Quadros de. *Uma imagem entre dois mundos: Um estudo sobre o mosaico do Juízo Final de Torcello (Veneza – século XI)*. São Paulo: Universidade de São, Dissertação de Mestrado, 2016.

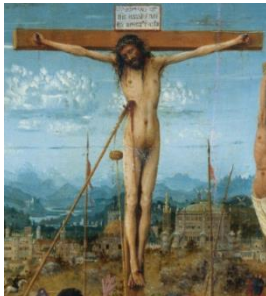
VAUCHEZ, André (org.). *Cristianismo: Dicionário dos tempos, dos lugares e das figuras*. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental: (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 1995.

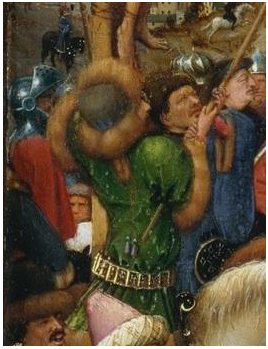
WISSE, Jacob. Burgundian Netherlands: Court Life and Patronage. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpu/hd_bnpu.htm. Acesso em junho de 2019.

APÊNDICE A

Cena da Crucificação e do Juízo Final	Localização	Inscrições
	Cena da Crucificação e do Juízo Final - Cruz de Cristo;	IHC NAZAR [ENV] REX IVDE [ORVM] (Jesus Nazareno, o rei dos judeus) – hebraico, grego e latim;
	Cena Juízo Final - duas vezes abaixo das mãos de Cristo Juiz;	Venite benedi [c] ti p[at]ris mei (Venha, bendito de meu Pai [Mateus 25:34]);
	Cena Juízo Final – Escudo e armadura do Arcanjo Miguel;	Ilegível;
	Cena Juízo Final - duas vezes abaixo das asas de São Miguel;	...vos maledi [c] ii [n] ignem [aeternum?] (... vós amaldiçoados, para o fogo eterno [Mateus 25:41]);

	Cena Juízo Final – asa esquerda da morte;	VMBRA MORTIS (sombra da morte);		
	Cena Juízo Final – asa direita da morte;	CHAOS MAGNV [M] (grande caos);		
	Nas molduras douradas;	Versos de Isaías (53: 6-9, 12), Apocalipse (20:13 e 21: 34) e Deuteronômio (32: 23-24);		
Painel da Crucificação	Personagem	Localização	Elementos	Referência Bíblica
	Jesus crucificado sendo perfurado por uma lança após sua morte. Na cruz está a placa que Pilatos redigiu e mandou colocar sobre a cruz. O letreiro estava escrito em hebraico, grego e latim, “Jesus Nazareno, o rei dos judeus”. Atrás tem uma lança com a esponja e duas lanças com tecidos vermelhos, possivelmente partes do manto que os soldados puseram sobre ele antes da flagelação. Por trás da cena da crucificação, está a vista da antiga Jerusalém e Cúpula da Rocha. Para além da cidade, há uma magnífica paisagem com um rio serpenteando e ao longo uma cadeia de montanhas com seus picos cobertos de neve. O céu por trás de Jesus um pouco escurecido, com algumas nuvens e uma lua quarto crescente. Acima, está	Posição central;	Cruz Pregos Placa Lanças Esponja Tecidos	A morte de Jesus – Lucas 23: 44-46; Marcos 15: 33-35, 37; Mateus 27: 45-46, 50; Coroa de espinhos e o manto de purpura - João 19: 2; Marcos 15: 17; Mateus 27: 28-29 Placa sobre a cruz - João 19: 19-20; Lucas 23: 38; Marcos 15: 26; Esponja com vinagre - João 19: 28-30; Lucas 23: 36; Mateus 27: 48; Golpe com a Lança - João 19: 33-34;

	representado um céu mais escuro, com uma nuvem maior e ventos soprando.			
	O "bom ladrão" vendado e amarrado na cruz. Está com uma feição calma.	À direita de Jesus	Cruz Venda Corda	Evangelho de Lucas 23: 40-43
	Ladrão que insultou Jesus, está vendado e amarrado na cruz. Sua expressão é de dor.	À esquerda de Jesus	Cruz Venda Cordas	Evangelho de Lucas 23: 39;
	Grupo de mulheres chorosas ao redor da Virgem Maria e São João Evangelista. Essas mulheres possivelmente são as Marias, mães de Tiago e de José, Salomé e a mãe dos filhos de Zebedeu. Maria está sentada no chão, seu manto está envolto de todo seu corpo, somente o rosto choroso à mostra. João está chorando a abraçar Maria. Atrás deles tem uma mulher em pé olhando em direção a cruz.	Primeiro plano à esquerda.	Manto	Marcos 15: 40-41; Mateus 27: 55-56;
	Maria Madalena ajoelhada olhando em direção a cruz e ao seu lado uma mulher.	Primeiro plano à direita		Marcos 15: 40-41; Mateus 27: 55-56;

	Espectadores e soldados ao redor da cruz. Suas feições são diversas, como: - Somente conversam e/ou sorriem, sem olhar para a cruz; - Olham para Jesus sorrindo; - Olham para Jesus com seriedade; - Olham para Cristo boquiabertos; - Olham para baixo tristes; - Aqueles que aparentam estar com raiva e desprezo; - Outros somente observam a cena com um olhar introspectivo.	Ao redor e por trás de Jesus	Lança Escudos Espadas Armaduras Arco e flecha Cavalos	Mateus 27: 39-44; Marcos 15: 29-32; Lucas 23: 35-38;
	Este personagem possivelmente é o centurião que após a morte de Jesus gritou amedrontado “De fato, este era filho de Deus!”.			Marcos 15: 39; Lucas 23: 47;
	Dois homens a cavalo com a lança que perfura Jesus. Suas feições são calmas.	À direita de Jesus	Lança Cavalos	João 19: 33-34;
Painel do Juízo Final	Personagem	Localização (Zona superior)	Elementos	Referência Bíblica

	Cristo em Majestade sentado em uma nuvem, com uma auréola na cabeça e seu olhar é sereno. Seu corpo está coberto por um manto vermelho e um broche ricamente ornado. Mostra seus estigmas nas mãos, pés e abdômen.	Posição central	Nuvem Manto Broche Auréola Estigmas	
	Virgem Maria a olhar para Cristo. Sua mão direita está em seu peito e a esquerda estendida em direção a Cristo, em posição de intercessão.	À direita de Jesus	Manto Auréola	
	São João Evangelista. Suas mãos estão em posição de adoração e seus olhos fechados.	À esquerda de Jesus	Aréola	
	Maria Madalena está com sua mão unida. Ao seu lado, duas mulheres seguram dois livros abertos. Atrás está uma multidão de pessoas, em sua maioria mulheres;	Posição central, abaixo de Jesus	Livros abertos	

	Os doze apóstolos sentados, seis em cada lado. À direita, um deles segura uma chave e dois portam livros, um preto e um vermelho, estão todos como se estivessem ouvindo os que estão sentados na frente deles. A esquerda, três seguram livros abertos, apontam para o livro que segura, três estão como se tivessem lendo o livro e o primeiro está explicando algo.	Abaixo de Jesus	Livros fechados e abertos Chave Bancos	
	Anjos trombeteiros e anjos que seguram os instrumentos da Paixão de Cristo.	Ao lado e acima de Jesus	Trombetas Cruz Placa Lanças Esponja Coroa de espinhos Açoites	
	Anjos com coroados reunidos atrás de Maria, em posição de adoração. Dois anjos abaixo de Maria entre a multidão.	Atrás e embaixo da Virgem Maria	Coroas com uma cruz encima	
	Anjos com coroas atrás de São João. Um anjo de cada lado de São João, sendo que um deles está a olhar para Jesus.	Atrás e ao lado	Coroas com uma cruz encima	

	Um anjo de costas está com a mão esquerda nas costas de um Papa e a outra mão apontando em direção a Cristo. O outro anjo está a receber um Rei com um sorriso no rosto.	No centro, entre a nobreza e a realeza	Manto Broche	
	Almas nuas sob o manto da Virgem Maria. Duas delas estão suplicando aos seus pés.		Manto	
	Realeza reunida atrás dos apóstolos. Estão em posição de adoração. Todos são homens. Dois Reis em primeira posição, um deles está sendo recebido por um anjo.	A esquerda de Jesus	Coroas Chapéus Turbantes	
	Clero reunido atrás dos apóstolos.	À esquerda de Jesus	Mitras	
Painel do Juízo Final	Personagem	Localização (Zona Média)	Elementos	Referência Bíblica
	Almas de homens e mulheres saindo de seus túmulos na terra (Segunda ressurreição). Um deles é um membro do clero. Ao fundo o mundo está pegando fogo.	À direita do Arcanjo Miguel	Terra árida Fogo Destroços	Daniel 12: 2;

	Almas da daqueles que morreram no mar (Segunda Ressurreição).	A esquerda do Arcanjo Miguel	Mar	Julgamento das nações – Ap 20:13-14;
	Arcanjo Miguel em cima das asas da morte. Ele está com uma coroa com uma cruz encima. Empunhando um escudo e uma espada está em posição de ataque.	No centro, entre o Céu e o Inferno	Escudo Espada Armadura	Daniel: 12: 1;
Painel do Juízo Final	Personagem	Localização (Zona inferior)	Elementos	Referência Bíblica
	A morte representada por um grande esqueleto com asas. Suas asas vão de uma extremidade a outra, separando a cena do Inferno.	Abaixo do Arcanjo Miguel	Morte Asas	Ap. 20: 14 a;
	Almas no Inferno estão em grande sofrimento. Há diversos animais terríveis que as comem e as dilaceram. Estão presentes membros do clero, da realeza, dentre outros. O lago de fogo está na parte inferior do Inferno.	Abaixo da morte	Animais Fogo Morte	Mateus 13: 49-50; Ap. 20: 14b-15;

APÊNDICE B

Painel esquerdo	Personagem	Localização	Elementos	Referência Bíblica
	Deus em sua Glória, vestido com roupas vermelhas. Está sentado e na sua mão direita carrega um globo terrestre.	Posição central da zona superior	Céu Nuvens Globo terrestre	
	Guerra entre os anjos rebeldes e os anjos de Deus. Refere-se ao episódio da queda de Lúcifer e seus seguidores. Os anjos estão distinguidos pela cor preta e branca. Os anjos rebeldes possuem asas semelhante as de insetos e alguns até possuem a aparência destes.	Zona superior	Céu Nuvens Escudos Espadas Lanças	
	Arcanjo Miguel a guerrear com os anjos rebeldes. Está vestido com armadura dourada e porta lança e escudo.	Zona superior	Armadura Lança Escudo	
	Esta cena corresponde ao momento da criação de Eva da costela de Adão. Adão ainda está dormindo e Deus está em pé com vestes vermelha a segurar Eva, que ainda está desacordada. Próximo a eles, a esquerda de Deus há uma pequena lagoa e a esquerda alguns animais, uma ave parecida com uma galinha e uma leoa a dormir tranquilamente.	Zona inferior, primeiro plano;	Animais: Pássaros e Leoa; Lagoa	
	Esta cena corresponde a queda de Adão e Eva. Na árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (macieira) está a serpente, possui uma aparência híbrida, uma calda e perna de animal e o restante do corpo em forma de uma mulher, com seios e	Zona Inferior, segundo plano;	Arvore do Conhecimento do Bem do e do Mal; Maça; Arvores; frutíferas; Corujas;	

	cabelos longos. Ela está oferecendo uma maçã. Eva está próximo da árvore e estende o braço direito com uma maçã na mão, enquanto Adão está olhando para Eva como se estivesse conversando com ela. Próximo a eles há árvores frutíferas e nelas estão duas corujas, uma olha para a cena da criação de Eva e a outra está próximo da árvore do conhecimento.			
	Esta cena corresponde a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Eva está escondida a direita entre as árvores. Adão está mais há frente próximo ao anjo. O anjo de vestes avermelhadas está com uma espada em posição de ataque. Atrás do anjo, a esquerda da cena, há um felino comendo um cervo.	Zona intermediária, terceiro plano;	Árvores Espada Anjo Felino Cervo	
Painel central	Personagem	Localização	Elementos	Referência Bíblica
	Cristo Juiz sobre as nuvens vestidos com vestes vermelhas, seus braços, pés e abdome estão expostos a exibir seus estigmas. Está sentado em um semicírculo e seus se apoiam em outro	Zona superior	Nuvens Vestes vermelhas Estigmas	
	Cristo está rodeado por diversos personagens, como a diversos anjos, a Virgem Maria e São João Evangelista posicionados acima dele. A sua direita e a sua esquerda há dois grupos de 6 Apóstolos. Estes estão em posição de reverencia e adoração.	Zona superior	Nuvens Anjos	
	Dois Anjos trombeteiros a direita de Cristo. Eles estão próximos a uma abertura no céu, possivelmente a entrada do Paraíso Celeste.	Zona superior, direita de Cristo;	Trombetas Entrada do Paraíso celeste;	

	Dois Anjos trombeteiros a esquerda de Cristo. Eles estão próximos a uma região escura.	Zona superior, esquerda de Cristo;	Trombetas Escuridão	
	Almas daqueles que foram salvos sendo levadas por anjos em direção a entrada do Paraíso.	Direita de Cristo;	Anjos Almas	
	Almas sendo lançadas sobre a terra. Possivelmente são as almas daqueles que foram condenados ao inferno;	A esquerda de Deus;	Escuridão Almas	
	O anjo está resgatando uma alma que está em perigo na terra. Há um demônio com uma besta em direção a alma.	Zona intermediária, a esquerda de Cristo;	Anjo Demônio Besta Alma	
	Abaixo da região celeste a terra está em escuridão e tomada pelo fogo. As construções estão destruídas e pegando fogo. A figuração aparenta ter sido cum campo de batalha e dominada por demônios. Os humanos estão sendo enforcados em precipícios, outros estão	Zona intermediária	Guerra Montanhas Construções Fogo Escuridão Demônios Almas Tortura Rio Barco Espadas	

	sendo torturados. Há também na paisagem um rio com dois pequenos barcos e diversos demônios.		Elmos Lanças Forças	
	Na cena as almas dos condenados estão sendo torturadas por demônios em metade raposas e metade humanos, há também um com cabeça com pernas e rabo. Quanto as torturas, dois estão recebendo ferradura, outro está sendo assado em um forno e aquele que está sendo jogado em uma tábua vermelha com objetos pontiagudos. Ao fundo uma pessoa está enforcada.	Zona intermediária, direita da cena;	Torturas Demônios Condenados Fornos Ferraduras Construções Fogo	
	Na cena é possível perceber alguns demônios em forma de animais, como dragão, sapo, cobras. Outros já são escuros e indetectáveis. Um demônio cinza em forma de homem toca um alaúde, outro azul em forma de corpo humano e cabeça de pássaro forma a partir de seu bico uma corneta. Há também com cabeça gigante somente com pernas e rabo. Em destaque está a figura de um homem deitado em uma cama e de uma mulher com cabelos longos e loiros com duas cobras enroladas pelo corpo. Acima de vaso tem um estanho objeto que serve como instrumento de tortura e outros dois humanos puxando cordas que vem do objeto.	Zona Intermediária, esquerda da cena;	Torturas Vaso Máquina não identificada Prancha com objetos pontiagudos Demônios Alaúde Corneta Cama	
	Nesta há diferentes criaturas demoníacas, pode-se destacar aquele com rosto de raposa cozinhando um humano em uma panela na extremidade da cena, atrás da construção. Há também um demônio vermelho e outro com asas de borboleta obrigando um homem gordo a beber um	Zona Inferior, esquerda da cena;	Torturas Máquina não identificada Painéis Barril Alaúde Funil Ovos Facas Lanças Espadas Demônios	

	líquido de barril advindo dos anus de pessoa dentro da construção. Próximo há aves e um demônio com corpo de peixe, cabeça de rato, asas de rato, pés humanos e d de sua boca saem um lagarto e um sapo. Uma estanha criatura com um braço e uma perna a enfiar uma espada em um humano e outro em cima de uma mulher a corta o braço de uma pessoa. Pessoas estão penduradas na entrada da construção e embaixo outro então sendo assados. Aproximo a cena há jogando óleo quente na cabeça de uma pessoa e outro está a com uma panela sobre o fogo e dentro partes de um humano. Há uma estranha máquina azul onde demônios estão colocando os condenados.		Fogo	
	A direita há uma multidão de demônios e pessoas presas acima de uma ponte. Dentre os demônios, um deles possui aparência de rato e outro de ave. Há também uma vestimenta de freira. Dois homens estão como os bois a levar carroças. No rio diversas pessoas estão mortas e outras sendo pescadas. Na extremidade, algumas pessoas são jogadas em uma tábua vermelha com objetos pontiagudos, após, caem em uma espécie de moinho com objetos pontiagudos e são afogadas no rio. Mais abaixo há uma pessoa com frechas no anus e enfiada num mastro. Outras estão sendo colocadas dentro de uma estranha máquina. Ao lado vários condenados estão pendurados em uma pequena árvore e seus galhos os transpassam	Zona Inferior, direita da cena;	Torturas Máquina não identificada Rodas Rio Moinho Demônios Espadas Escudos Betas Flechas Lanças Mastro	

	Nesta cena um demônio com cabeça de pássaro carrega um condenado com uma flecha atravessado e em sua mão carrega um arco. Atrás está uma estranha criatura com uma enorme cabeça e somente pés. A frente tem outra criatura com uma grande sobre diversos tentáculos. Sentado sobre o objeto vermelho estão alguns demônios, um em forma de diversos animais, outro com em forma humana e encapuzado e por trás um com armadura.	Zona Inferior, esquerda da cena;	Torturas Demônios Armadura	
Painel central	Personagem	Localização	Elementos	Referência Bíblica
	A cena está envolvida em uma grande escuridão e caos. Edifícios humanos estão pegando fogo. Não há muitas pessoas na cena.	Segundo plano do painel;	Fogo Destruição Escuridão	
	Na cena por traz há um navio sem velas com diversos demônios dentro. A direita da cena há diversos demônios em forma de pássaros, assim como esse grande ser com chapéu sobre parte do corpo e uma flecha enfiada no anus que vai até onde seria a cabeça e diversos outros demônios estão acima dele. No solo tem um grande buraco de onde sai fogo em cima, pendurando na flecha há um caldeirão. A direita, um demônio em forma de pássaro empurram uma bola vermelhas com objetos pontiagudos em direção a labaredas que saem do chão. Ele está em cima de uma grande ser vestido de verde.	Plano intermediário;	Fogo Navio Demônios Flechas Caldeirões	

	A direita um grande ser verde que sai de sua boca fogo. Há acima dele outro ser com rosto humano. Na parte central há uma espécie de marquise medieval, no seu topo há uma ser com um instrumento musical no anus a tocar com suas patas traseiras. Dentro há diversas pessoas sendo atormentadas por demônios escuros, um deles está vestido de verde e com dois instrumentos musicais amarrados na cintura.	Zona intermediária	Fogo Demônios Almas Instrumentos musicais	
	Nesta cena bem no centro há uma espécie de uma entrada de onde sai possivelmente satanás. Ele tem cor escura, rabo em seu estômago tem uma espécie de forno pegando fogo. Segura um instrumento com quatro pontas. A sua direita há um grupo de demônios juntamente com uma mulher nua, que estão com instrumentos musicais e um livro de partituras. Há também um homem feito de alvo, na qual no outro lado há um demônio a alvejá-lo. A esquerda há um grupo de demônios, uns tem cores escuras, como aquele com chapéu e óculos vestido de vermelho e também aquele albino com corpo humano e cara de inseto. Estes estão com um humano transpassado por uma espada e vendado. Mais em baixo há diversos demônios próximos a um grande peixe verde.	Zona inferior	Satanás Demônios Animais Fogo Escuridão Almas Flechas Arcos Alaúde Arpa Partitura	