

ENTRE IMAGENS E SÍMBOLOS: O IMAGINÁRIO MEDIEVAL NA OBRA DE HIERONYMUS BOSCH

BETWEEN IMAGES AND SYMBOLS: THE MEDIEVAL IMAGINARY IN THE WORK OF
HIERONYMUS BOSCH

Laura Beatriz Alves de Oliveira¹

Resumo: Este artigo analisa o imaginário medieval na obra de Hieronymus Bosch, destacando como suas pinturas funcionam como condensações simbólicas das crenças, medos e esperanças da cristandade medieval. O objetivo é compreender de que modo o imaginário, entendido à luz de autores como Le Goff (1994), Schmitt (2007; 2002) e Baschet (2006), articula-se na linguagem visual de Bosch, especialmente em *O Jardim das Delícias Terrenas* e *O Juízo Final*. O método adotado é a revisão bibliográfica, com base em textos clássicos e contemporâneos da história cultural, da antropologia histórica e da história da arte. Os resultados indicam que Bosch não apenas reflete o imaginário medieval, mas o intensifica, projetando-o em narrativas visuais densas e ambíguas. Conclui-se que sua arte constitui expressão privilegiada da cultura medieval, revelando tensões espirituais, morais e sociais.

Palavras-chave: Imaginário medieval; Hieronymus Bosch; Símbolos; Imagens.

Abstract: This article analyzes the medieval imaginary in the work of Hieronymus Bosch, highlighting how his paintings function as symbolic condensations of the beliefs, fears, and hopes of medieval Christendom. The aim is to understand how the imaginary, interpreted through the works of authors such as Le Goff (1994), Schmitt (2007; 2002), and Baschet (2006), is articulated in Bosch's visual language, especially in *The Garden of Earthly Delights* and *The Last Judgment*. The method adopted is a bibliographical review, based on classical and contemporary texts from cultural history, historical anthropology, and art history. The results indicate that Bosch not only reflects the medieval imaginary but also intensifies it, projecting it into dense and ambiguous visual narratives. It is concluded that his art constitutes a privileged expression of medieval culture, revealing spiritual, moral, and social tensions.

Keywords: Medieval Imaginary; Hieronymus Bosch; Symbols; Images.

¹ Doutoranda (2023) pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). Mestra e licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) (2022), pós-graduada em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá (UNESA) (2019). Arquiteta Urbanista (2018) pela Universidade Paulista (UNIP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6078543449464031>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7005-6398>, E-mail: oliveiralaurabeatriz.alves@gmail.com

INTRODUÇÃO

O imaginário presente nas obras de Hieronymus Bosch revela um universo simbólico que ultrapassa a dimensão meramente estética ou descritiva da pintura medieval. Este artigo tem como foco a análise do imaginário enquanto categoria estruturante da experiência coletiva e artística, a partir das reflexões de historiadores como Jacques Le Goff (1994), Jean-Claude Schmitt (2002; 2007) e Jérôme Baschet (2006). Para esses autores, o imaginário não deve ser reduzido ao plano da fantasia ou da ilusão, mas compreendido como um sistema de representações capaz de articular crenças, mitos, símbolos e práticas sociais que estruturaram a cultura medieval. O imaginário, portanto, não se limita a refletir a realidade: ele é um espaço ativo de criação de significados, no qual se condensam as tensões entre o tangível e o intangível, o humano e o divino, o real e o maravilhoso. A partir dessa perspectiva, propõe-se compreender como as pinturas de Bosch, especialmente suas cenas alegóricas e moralizantes, funcionam como manifestações visuais desse imaginário, dando forma aos medos, esperanças e contradições de uma sociedade profundamente marcada pela religiosidade e pela busca da salvação.

O século XV foi atravessado por intensas transformações que impactaram de maneira decisiva a vida europeia, desde a organização social até as formas de expressão cultural e religiosa. A devastação da Peste Negra, os conflitos políticos e espirituais desencadeados pelo Grande Cisma do Ocidente e o desgaste da autoridade eclesiástica, que mais tarde desaguaria na Reforma Protestante, alimentaram um imaginário coletivo marcado pela angústia, pelo temor e pela necessidade de interpretar o sofrimento humano. Nesse contexto de instabilidade, o imaginário ocupava um papel central, pois constituía o espaço de mediação em que crenças, símbolos e narrativas coletivas ofereciam respostas às ansiedades da época. As imagens e os símbolos visuais, especialmente em uma sociedade majoritariamente iletrada, funcionavam como veículos de transmissão cultural e espiritual, articulando não apenas ensinamentos religiosos, mas também dimensões subjetivas e afetivas profundas. A arte, nesse sentido, tornava-se manifestação privilegiada desse imaginário, capaz de condensar e tornar visíveis as tensões entre o sagrado e o profano.

Inserido nesse cenário de instabilidade social e espiritual, surge Hieronymus van Aken (1450–1516), conhecido como Bosch, cuja obra constitui uma das expressões mais singulares do imaginário medieval. Embora cronologicamente situado na transição artística para o Renascimento, o pintor permanece esteticamente vinculado às tradições góticas do

norte europeu, mobilizando uma linguagem visual densamente simbólica e impregnada de religiosidade. Cada detalhe de suas composições, figuras humanas, animais híbridos, objetos cotidianos ou elementos fantásticos, transcende a função estética para assumir um papel no sistema de significações coletivas de sua época. Ao condensar em imagens os temores e esperanças da cristandade, Bosch revela-se não apenas como intérprete, mas como reprodutor do imaginário, traduzindo visualmente os dilemas existenciais que atravessavam o homem medieval. Suas cenas alegóricas, povoadas de monstruosidades e maravilhas, configuram-se como narrativas visuais complexas, nas quais pecado, culpa, punição e redenção se entrelaçam de forma inquietante, interpelando o espectador em níveis tanto teológicos quanto existenciais.

A arte de Bosch, permeada por uma tensão constante entre o real e o maravilhoso, revela aspectos centrais do imaginário medieval, no qual a ambiguidade simbólica ocupa posição fundamental. Esse imaginário, como destacam Le Goff (1994), Schmitt (2007; 2002) e Baschet (2006), não é mero reflexo da realidade social, mas uma de suas dimensões constitutivas, condensando em imagens e símbolos os temores, crenças e esperanças de uma coletividade. Nas pinturas de Bosch, essa lógica se manifesta de forma particularmente intensa em obras como *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515) e *O Juízo Final* (1500–1510). O primeiro tríptico apresenta uma narrativa visual tripartida, do paraíso à perdição, em que o painel central encena os prazeres carnavais e a efemeridade da vida terrena, convertendo a cena em um vasto repositório de símbolos que refletem a tensão entre desejo e condenação. Já em *O Juízo Final*, essa lógica simbólica se radicaliza, apresentando um panorama escatológico no qual o inferno, os vícios e as punições eternas assumem protagonismo, estruturando-se como verdadeira pedagogia visual do medo. Nessas composições, cada detalhe, figuras femininas, seres híbridos, arquiteturas fantásticas, atua como expressão do imaginário medieval, articulando dimensões religiosas, sociais e morais que ultrapassam o plano da estética. Assim, Bosch transforma a pintura em um espaço de condensação do imaginário coletivo, criando narrativas visuais complexas que revelam, mas também reconfiguram, as estruturas simbólicas de sua época.

A análise do imaginário nas imagens constitui, portanto, um instrumento decisivo para compreender as múltiplas camadas de sentido que ultrapassam a superfície visual. Mais do que simples representações ou ornamentos estéticos, as imagens medievais funcionam como condensadores de crenças, valores e tensões culturais, oferecendo acesso privilegiado às formas de pensar e sentir de uma época. Como observa Schmitt (2002), o imaginário opera como mediador entre a experiência sensível e o universo das

crenças, articulando códigos simbólicos que exprimem tanto as estruturas sociais quanto os dilemas espirituais. Ao serem integradas em composições pictóricas, essas imagens mobilizam uma linguagem própria, cujo desvendamento exige diálogo com a história, a teologia e a filosofia. Assim, o estudo do imaginário na obra de Bosch permite compreender como o sagrado, o pecado, a salvação e a culpa eram visualizados na Idade Média do século XV atribuindo forma ao intangível.

A complexidade do imaginário presente nas obras de Hieronymus, marcada por ambiguidade, estratificação e múltiplos níveis de significação, impõe uma inquietação metodológica central: como abordar criticamente uma produção visual que ultrapassa os limites da análise formal ou iconográfica tradicional, e cuja força reside justamente na articulação entre símbolos, crenças e representações coletivas? Diante dessa questão, este artigo tem como objetivo geral refletir sobre o funcionamento do imaginário nas obras de Bosch, à luz das concepções teóricas de Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet, que compreendem o imaginário como dimensão constitutiva da cultura e não apenas como projeção fantasiosa. Partindo da noção de que o imaginário opera como mediador entre as estruturas sociais e as experiências espirituais, busca-se compreender como a linguagem visual do artista mobiliza elementos simbólicos capazes de condensar os dilemas existenciais de sua época.

Especificamente, propõe-se investigar o papel do imaginário na construção do sentido em obras como *O Jardim das Delícias Terrenas* e *O Juízo Final*, analisando como determinadas figuras, composições e narrativas visuais articulam questões de pecado, culpa, desejo e salvação. O estudo também objetiva demonstrar como a imagem, no contexto da cultura medieval, funcionava como veículo de instrução, de memória coletiva e de comunicação do sagrado, atingindo os espectadores em níveis sensíveis, inconscientes e comunitários. Ao integrar essas dimensões, pretende-se evidenciar que a pintura de Bosch não apenas reflete o imaginário de sua época, mas participa ativamente de sua construção, tornando-se expressão privilegiada das ansiedades e esperanças da cristandade medievá.

A hipótese que orienta este estudo é a de que a linguagem visual empregada por Bosch, não apenas reflete o imaginário medieval, mas participa ativamente de sua construção. Nessa perspectiva, o imaginário é compreendido, à luz de autores como Le Goff (1994), Schmitt (2002) e Baschet (2006), como dimensão constitutiva da cultura, na qual crenças, símbolos e representações coletivas se entrelaçam e ganham forma visível. Assim, presume-se que as composições de Bosch funcionam como veículos de

condensação e projeção do imaginário, tornando concretas as ansiedades religiosas, sociais e existenciais de seu tempo.

Este estudo adota como procedimento metodológico a revisão bibliográfica, com o objetivo de refletir sobre o funcionamento do imaginário nas obras de Bosch à luz das concepções teóricas de Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Oliveira, Ruiz e Barros, entre outros autores. A pesquisa fundamenta-se em textos clássicos e contemporâneos da história cultural, da antropologia histórica e da história da arte, buscando articular as contribuições desses campos para a compreensão da imagem como condensação simbólica de crenças, valores e representações coletivas.

O artigo está dividido em três seções principais. A primeira seção, '*O Imaginário Medieval: Conceitos e Estrutura*', apresenta um panorama conceitual e histórico do termo, discutindo contribuições de autores como Le Goff (1994), Schmitt (2007), Oliveira (2022) e Barros (2008), com ênfase no papel do imaginário na articulação entre memória, crença e cultura. A segunda seção, '*As Dimensões Histórico-Sociais do Imaginário*', analisa como o imaginário se materializa na vida cotidiana da cristandade medieval, mobilizando medos, símbolos, práticas religiosas e sociais, e estruturando formas de organização cultural e política. Por fim, a terceira seção, '*A Força Simbólica da Imagem no Imaginário Medieval*', examina a função das imagens como porta de entrada para o universo simbólico medieval, destacando como as obras de Hieronymus Bosch, condensam tensões espirituais, morais e sociais em narrativas visuais complexas.

A convergência entre as reflexões teóricas sobre o imaginário e a análise da linguagem visual de Bosch permite compreender como a pintura medieval, ao mesmo tempo em que reflete o universo simbólico da cristandade, também o projeta e o reconfigura. Assim, as obras do artista revelam-se como construções imagéticas potentes, capazes de condensar, por meio de suas alegorias visuais e ambivalências, as inquietações existenciais, espirituais e culturais que marcaram a sociedade europeia do século XV.

O IMAGINÁRIO MEDIEVAL: CONCEITOS E ESTRUTURA

A análise das imagens e dos símbolos no trabalho de Bosch nos leva diretamente à compreensão do imaginário coletivo de seu tempo. O imaginário, conforme definido por Oliveira (2022) e Le Goff (1994), é a esfera em que se articulam as representações coletivas de uma sociedade, suas crenças, mitos, medos e esperanças. É por meio do imaginário que os indivíduos e as comunidades compreendem o mundo ao seu redor, interpretam suas

experiências e constroem significados. Nesse sentido, as imagens e os símbolos são as formas concretas e visuais nas quais o imaginário se manifesta e se torna acessível.

Schmitt (2007), analisa o imaginário medieval como um componente central para compreender a cultura do Ocidente cristão. Ao contrário de concepções que reduzem o imaginário a uma dimensão secundária, ilusória ou meramente fantástica, Schmitt o considera um sistema coletivo de representações, símbolos e práticas, dotado de força social, cultural e religiosa. Para ele, o imaginário constitui um espaço de mediação entre a experiência sensível e a transcendência, desempenhando um papel ativo na organização da vida medieval.

O autor parte de uma diferenciação conceitual que permite delimitar com maior precisão essa realidade. Em primeiro lugar, identifica as *images*, isto é, as imagens materiais, esculturas, iluminuras, vitrais, retábulos, que corporificam e tornam presente o invisível. Em segundo lugar, aborda a *imaginatio*, faculdade cognitiva situada entre corpo e espírito, responsável por produzir imagens mentais a partir das percepções sensíveis, e que, na tradição medieval, era objeto de constantes ambivalências, ora valorizada como mediação espiritual, ora suspeita por sua ligação com os desejos da carne e com os perigos da ilusão. Schmitt conceitua o *imaginarium* como o campo coletivo do imaginário, que reúne narrativas míticas, sonhos, visões, símbolos e representações partilhadas socialmente, funcionando como matriz de sentido para a experiência do real. Essa tríplex distinção, imagem, imaginação e imaginário, é fundamental para compreender a complexidade com que o medieval lidava com o mundo das imagens.

Segundo Schmitt (2007), o imaginário medieval funda-se na antropologia cristã, marcada pelo relato do Gênesis: criado *ad imaginem Dei*, o homem possui uma condição essencialmente imagética. Essa dimensão não é mera metáfora, mas uma categoria estruturante que articula a existência humana à economia da salvação, da Queda e da perda da similitudo à Encarnação como restituição e à esperança escatológica. Tal lógica teológica se projeta nas práticas visuais, em que as imagens não apenas representam, mas presentificam o transcendente. O ouro dos retábulos, o sangue nos afrescos da Paixão ou as relíquias inseridas em esculturas e pinturas expressam essa lógica encarnatória: assim como Cristo se fez carne, as imagens cristãs tornam-se corpo visível do divino, mediando a relação entre o fiel e o sagrado.

Segundo Schmitt (2007), o imaginário medieval abrange não apenas as imagens materiais, mas também as experiências oníricas e visionárias, consideradas meios legítimos de revelação tanto individual quanto coletiva. Um sonho, fosse de um abade ou

de um camponês, podia motivar a criação de uma imagem ou legitimar um culto, o que revela o prestígio social e político atribuído às imagens mentais. A iconografia medieval, ao representar simultaneamente o sonhador e a visão, mostra essa articulação entre espaço mental e figurativo. Nessa perspectiva, o imaginário não se limita à esfera religiosa: ele organiza a vida social, legitima instituições e estrutura poderes. As grandes imagens-relicários de Cristo, da Virgem ou dos santos funcionavam como símbolos de identidade local, capazes de atrair peregrinos e assegurar proteção, enquanto imagens de alcance maior, como o Volto Santo de Lucca ou a Verônica em Roma, tornaram-se emblemas de um cristianismo universal. Assim, o imaginário medieval se constrói na intersecção entre crença e poder, articulando diferentes escalas que vão do comunitário ao universal.

Schmitt (2007) mostra que o imaginário medieval não é um simples reflexo da realidade social, mas uma de suas dimensões constitutivas. Ele envolve as imagens visíveis e invisíveis, os sonhos, as narrativas e as práticas que organizam a experiência dos indivíduos e das comunidades. Mais do que uma ornamentação do real, o imaginário é parte de sua construção, oferecendo categorias de inteligibilidade que estruturam a cultura medieval. Ao articular emoções, símbolos, imagens e crenças, o imaginário garantiu a coesão da sociedade, legitimou poderes religiosos e políticos e forneceu um espaço de mediação constante entre o humano e o divino.

No caso da obra de Bosch, as imagens pictóricas não são meras representações da realidade física, mas verdadeiros veículos do imaginário. As imagens são formadas a partir de experiências, memórias e percepções, e estão intimamente ligadas às emoções e aos símbolos culturais. Essas imagens são carregadas de simbolismos, os quais não são arbitrários, mas profundamente conectados ao inconsciente coletivo de uma época.

A função das imagens e símbolos nas obras de Bosch é, portanto, revelar e dar forma ao imaginário da sociedade medieval do século XV, especialmente no que diz respeito às suas concepções sobre o sagrado e o profano, o corpo e a alma, o bem e o mal. O imaginário medieval, como destaca Le Goff (1994), era repleto de mitos, lendas e representações simbólicas que articulavam as ansiedades e esperanças de uma época profundamente marcada pela religiosidade. As pinturas de Bosch, ao utilizarem uma iconografia moralizante e alegórica, não apenas refletem esse imaginário, mas também o molda e o perpetua. Suas imagens, como as dos trípticos *“O Jardim das Delícias Terrenas”* e *“O Juízo Final”*, são carregadas de simbolismos que exploram os medos comunitários.

Nesse contexto, as imagens funcionam como espelhos do imaginário coletivo, enquanto os símbolos presentes nelas servem como elementos mediadores entre o

consciente e o inconsciente. Como afirma Tillich (2009), os símbolos são expressões do inconsciente coletivo e revelam camadas da realidade que permanecem ocultas na experiência cotidiana. Em Bosch, esses símbolos vão além da mera representação visual; eles são manifestações de um imaginário cultural que estrutura a compreensão do mundo e da vida após a morte. Como exemplo, a recorrência de figuras femininas em cenas de tentação ou queda moral nas obras de Bosch, refletem as ansiedades do imaginário medieval em relação ao papel do feminino no contexto do pecado e da salvação.

O imaginário, ao ser representado visualmente por meio de imagens e símbolos, é uma forma de codificar e perpetuar as normas sociais, as hierarquias de poder e as crenças religiosas. A cultura medieval, com suas concepções patriarcais e cristãs, via na mulher uma figura ambígua, ao mesmo tempo fonte de vida e de pecado. Nas pinturas de Bosch, essa visão se reflete na forma como as mulheres são retratadas em posições de tentação e condenação, ligando-se aos símbolos do pecado original e da queda. Assim, as imagens e os símbolos nas suas obras são expressões visuais de um imaginário que estava profundamente enraizado na religião e na moralidade cristã.

A relação entre imagens, símbolos e o imaginário na obra de Bosch é clara: as imagens pictóricas, carregadas de simbolismos, são manifestações concretas do imaginário coletivo de seu tempo. As obras de Bosch, repletas de símbolos moralizantes e alegóricos, são um exemplo perfeito de como o imaginário se torna visível e tangível por meio da arte, permitindo que as ideias abstratas e os sentimentos coletivos se manifestem de maneira acessível e interpretável para o espectador.

Ao analisarmos a obra de Bosch sob o prisma do imaginário, percebemos que as suas imagens são construções simbólicas que codificam as complexas relações entre o indivíduo, a sociedade e o divino. O estudo das imagens e dos símbolos presentes em suas obras revela as camadas profundas do imaginário cultural de sua época, permitindo que compreendamos melhor as dinâmicas de poder, moralidade e religião que estruturaram a visão de mundo medieval.

Oliveira (2022) argumenta que, por meio de sua arte simbólica foi possível que Bosch explorasse de forma profunda todas as suas manifestações e crenças. Mediante o imaginário é possível ao historiador, decifrar a realidade do espaço-tempo escolhido como objeto de estudo por meio de representações, das quais se busca compreender quais eram as intenções dos homens que construíram estas significações que expressavam a si próprios e o mundo. O imaginário, como ferramenta metodológica, se propõe a decifrar códigos de outro tempo que não o seu. E que se tornaram de difícil compreensão para

sujeitos de outras épocas, realidades e tempos como nas obras de Bosch. O pintor foi muito apreciado em vida, mas fora e continua sendo associado às seitas heréticas, fator que na interpretação de alguns críticos explicaria suas criações monstruosas, suas cenas ora profanas, ora sagradas. “O que para nós é obscuro parece ter sido claro naqueles tempos” (Kappler, 1994, p.3). Por esta razão, se faz necessário a compreensão do imaginário que foi estabelecido em suas obras, nas quais, desenvolveu suas representações cruciais de símbolos com alta significância. Como ressalta Barros (2004):

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

Os símbolos dão sentido ao mundo físico e metafísico, são construídos a partir do real e introjetados socialmente e historicamente no inconsciente coletivo. Fazendo parte de um campo de representação em que o pensamento se manifesta pelos símbolos que emergem na consciência dos sujeitos como forma de realidade. O imaginário é composto pelas representações sobre o desconhecido e o intangível, aquilo que despertava medo e maravilhamento, e constitui-se de fontes essenciais para se compreender determinado período histórico. Pois, transcende as fontes documentadas (OLIVEIRA, 2022). Para Le Goff (1994);

[...] o imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra (LE GOFF, 1994, p. 12).

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

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

O imaginário, conforme defendido por Le Goff (1994), é uma construção coletiva, intrinsecamente ligada ao contexto social e inseparável dele. Nesse sentido, o individual se torna uma expressão do coletivo e pode ser utilizado como uma fonte para a história. Barros (2005) ressalta que “[...] as representações podem ainda ser apropriadas ou impregnadas de uma direção socialmente motivada, situação que remete a outro conceito fundamental para a História Cultural, que é o de ‘ideologia’ (Barros, 2005, p. 137). Dessa forma, o indivíduo é condicionado pelas estruturas sociais, e, sob a hegemonia da cristandade, o imaginário medieval era profundamente marcado por suas ideologias.

As normas impostas pela Igreja na Idade Média estabeleceram condições que restringiam os direitos dos não cristianizados e limitavam sua participação na sociedade. As representações artísticas, nesse contexto, refletem essa dinâmica. O artista que pintava as quadros, paredes ou os tetos de uma catedral não expressava necessariamente sua visão pessoal, mas sim a visão e os desejos dos clérigos, que representavam o pensamento dominante da cristandade. Assim, percebe-se que, embora as representações pudessem ter origens no âmbito privado e individual, elas eram inevitavelmente moldadas e direcionadas pelas estruturas sociais e religiosas da época.

Para Le Goff (1994), o imaginário na sociedade medieval pode ser analisado em duas dimensões distintas: a interpretação dos eventos e a compreensão dos significados que esses eventos representam. No primeiro caso, para entender os fenômenos ou acontecimentos, o homem medieval utiliza imagens cuidadosamente elaboradas para assimilar as experiências vividas. A sociedade, por sua vez, tende a processar os impactos desses eventos, atribuindo-lhes diferentes significados e razões que os justifiquem. A convergência de pensamentos semelhantes entre os membros dessa comunidade resulta na formação de um significado comum a todos. Nesse contexto, a representação e a compreensão, conforme discutido por Le Goff (1994), constitui a etapa final do processo de digestão social dos acontecimentos; é neste momento que o indivíduo, inserido em uma coletividade, mobiliza esforços para tornar esse significado palpável e acessível a todos os membros da sociedade.

O imaginário, portanto, conforme Le Goff (1994), compreende todo o processo que envolve eventos e significados. No segundo aspecto dessa análise, a compreensão, o resultado final provoca não apenas sensibilidades, mas também automatismos, pois a representação incita no indivíduo a rememoração do fenômeno ou do acontecimento em questão. Nesse contexto, a interpretação do que está sendo representado e de seus significados constitui um exercício do imaginário. Além disso, entre o imaginário e a representação, estabelece-se um diálogo com o simbolismo e a influência das estruturas sociais; assim, uma sociedade constrói suas representações com base em elementos que são comuns a todos os seus membros.

Contudo, é importante destacar que uma obra pode ou não refletir um pensamento coletivo, uma vez que a representação pode também funcionar como um instrumento ideológico, servindo aos interesses de um grupo específico em detrimento de outro, representando a imagem que uma sociedade deseja projetar de si mesma. Por outro lado, o imaginário é essencialmente coletivo. Mesmo assim, o imaginário pode emergir do

impacto que essa representação exerce sobre uma determinada sociedade, mesmo quando a representação em si possui uma carga ideológica.

O imaginário, para Le Goff (1994), é uma construção imagética e mental desenvolvida pelos homens ao longo da história, dotada de significados próprios e simbólicos, mas suscetível a múltiplas interpretações. Dessa forma, o imaginário se particulariza para cada sociedade e grupo, variando em espaço e tempo e sendo imbuído de valor. O imaginário reflete o pensamento coletivo, que pode ou não se manifestar fisicamente, e representa também uma compreensão fundamentada na realidade. O imaginário pertencente ao “campo da representação”, contudo, ocupa nesse espaço a função de tradução e interpretação dos fenômenos, indo além da mera reprodução. Embora seja parte do domínio da representação, o imaginário transcende essa dimensão.

O imaginário faz parte do processo pelo qual uma sociedade representa e interpreta a realidade. O termo “campo da representação” refere-se à maneira como os fenômenos e eventos são concebidos, simbolizados e comunicados por uma coletividade. Assim, o imaginário não é algo externo ou separado do ato de representar; ele é um componente integral que confere significados, traduz e interpreta a experiência vivida. No entanto, Le Goff (1994), ressalta que o imaginário vai além da simples reprodução ou duplicação da realidade. Ele envolve elementos de criatividade, fantasia e construção simbólica que ultrapassam o puramente intelectual, enriquecendo a compreensão coletiva e individual dos eventos e dos contextos em que estão inseridos.

Dessa forma, o imaginário é o lugar no qual se processam as interpretações e os sentidos atribuídos às representações sociais, influenciando e sendo influenciado por elas, mas com uma profundidade que pode escapar a uma análise meramente objetiva ou racional. Assim, compreendendo o imaginário medieval como espaço de mediação entre o real e o maravilhoso, pode-se entender melhor a originalidade da obra de Hieronymus Bosch. Suas pinturas, ao condensarem símbolos do pecado, da redenção, da morte e da salvação, tornam-se expressões plásticas desse universo mental coletivo descrito por Schmitt (2007) e Le Goff (1994). Bosch não se limita a representar elementos da cultura cristã de sua época: ele traduz em imagens a complexidade das crenças e ansiedades que estruturavam a vida medieval, revelando como o imaginário não era apenas uma construção abstrata, mas um campo vivido, experienciado e constantemente reelaborado pela arte.

AS DIMENSÕES HISTÓRICO-SOCIAIS DO IMAGINÁRIO

Após delinear, no primeiro tópico, a complexidade conceitual do imaginário medieval e sua articulação entre o visível e o invisível, torna-se necessário avançar para sua dimensão histórica e social. O imaginário não se limita ao plano das definições teóricas: ele se concretiza na vida cotidiana, nos ritos, nas crenças e nas práticas culturais que estruturavam a sociedade da cristandade. É nesse sentido que Oliveira (2022) observa que o historiador do imaginário deve relacionar imagens, símbolos, mitos e visões de mundo às questões sociais, econômicas, políticas e religiosas de uma época. Ao articular representações com práticas, o imaginário revela sua função de mediação fundamental, mostrando como a cultura medieval elaborava respostas simbólicas para os medos, as esperanças e as tensões vividas por seus homens e mulheres.

Conforme Oliveira (2022), o historiador do imaginário, começa a fazer uma história problematizada quando relaciona as imagens, os símbolos, os mitos, as visões de mundo as questões sociais e políticas de maior interesse com os elementos da compreensão da vida social, econômica, política, cultural e religiosa. Sabemos cada vez mais, que a vida do homem e das sociedades, está ligada tanto às imagens, quanto a realidades mais palpáveis. Essas imagens não se restringem as que se configuram na produção iconográfica e artística, elas englobam também o universo das imagens mentais, pois;

As imagens que interessam ao historiador são imagens coletivas, amassadas pelas vicissitudes da história, e formam-se, modificam-se, transforma-se. Expressam-se em palavras e em temas (LE GOFF, 1994, p. 16).

A imagem do imaginário medieval, como as de Bosch, distingue-se das meras representações, pois possui um caráter “fantasioso” que transcende as formas reproduzidas no mundo físico. Na intersecção entre o real e o imaginário medieval, o simbolismo desempenha um papel fundamental, conectando-se intimamente às complexas estruturas sociais estabelecidas por diversos grupos. Essas estruturas refletem tanto a estratificação social, quanto a hierarquia sobrenatural, que inclui Deus, anjos, santos e demônios.

No contexto medieval, as imagens, os símbolos e seus significados tendem a incorporar e manifestar essas estruturas de poder no cotidiano. Como afirmou Le Goff (1982, p. 11), “assim, nas estruturas profundas revela a união do real e do imaginário”, destacando como essas camadas simbólicas personificam e reforçam as relações sociais e espirituais da época. O imaginário, abrangendo esferas irracionais como os sonhos e os devaneios, é continuamente nutrido pela realidade. Contudo, o aspecto central é que a

realidade do pensamento humano deixa uma marca profunda e permanente em todas as suas criações, bem como em suas atividades e comportamentos sociais.

A construção gradual do campo mental utilizado inconscientemente e de forma cotidiana pelo homem medieval é marcadamente influenciada pelo coletivo, funcionando como uma extensão desse coletivo e refletindo sua interação com o todo. Assim, é possível identificar características comuns entre o coletivo e o individual, como crenças e costumes, indicando que o individual está subordinado às influências e relações do coletivo. O homem medieval era profundamente dependente da natureza e sujeito aos seus fenômenos. Com uma organização social baseada em pequenos núcleos agrários, a sociedade desenvolveu suas próprias interpretações dos acontecimentos, temendo, entre outros fatores, colheitas fracassadas, epidemias de causas e tratamentos desconhecidos, guerras constantes e a fome. Para essa sociedade, o sagrado era a principal referência para a compreensão de qualquer evento. Por volta do ano mil, intensificou-se o temor em relação à vida futura contemplativa, e as sociedades medievais passaram a buscar explicações para o desconhecido por meio da perspectiva do sagrado e profano.

A sociedade medieval desenvolveu uma visão hierofânica, na qual tudo possuía significados além da percepção imediata. A gênese desse imaginário reside na efervescente pluralidade cultural, resultante da fusão entre a herança dos povos bárbaros e a cultura romana. A cristandade, sem dúvida, desempenhou um papel essencial como elo de ligação entre essas diversas sociedades, mas não foi a única responsável por essa síntese; foi, contudo, a única a harmonizar força e aculturação. Conforme destacado por Le Goff (1982), o Ocidente medieval atuou como uma esponja, absorvendo essa diversidade cultural e moldando o mental coletivo. O imaginário medieval emergiu precisamente desse encontro de influências e tradições.

A igreja elabora para essa nova sociedade um humanismo cristão que resgata o homem humilhado como Jó, por referência à imagem de deus, transforma a devoção graças ao desenvolvimento do culto mariano e à humanização do modelo cristológico, altera a geografia do além introduzindo o Purgatório entre o paraíso e o inferno, privilegiando assim a morte e o julgamento individual (LE GOFF, 1982, p. 8).

Le Goff (1982), em sua análise sobre a sociedade medieval, argumenta que a Igreja desenvolveu uma forma de humanismo cristão que influenciou profundamente a vida e a mentalidade dessa época. Esse humanismo resgatava a dignidade do homem, mesmo em sua condição de sofrimento, utilizando a figura bíblica de Jó como exemplo de resistência e fé. A ideia central era que, apesar da humilhação e do sofrimento humano, havia um

reconhecimento da imagem divina no homem, o que reforçava sua importância e valor espiritual.

Esse humanismo cristão também foi transformador na devoção popular, especialmente com o desenvolvimento do culto mariano que trouxe um aspecto mais compassivo e humano à religião, e com a humanização do modelo de Cristo, que o aproximava mais dos fiéis. Essas mudanças ajudaram a redefinir a prática religiosa, tornando-a mais acessível e emocionalmente envolvente (LE GOFF, 1982).

Além disso, para Le Goff (1982), a Igreja alterou a concepção da vida após a morte ao introduzir o conceito de Purgatório como um lugar intermediário entre o Paraíso e o Inferno. Essa nova geografia espiritual não só criava uma etapa adicional de purificação para as almas, mas também reforçava a ideia de um julgamento individual, destacando a importância de ações pessoais e da responsabilidade individual perante a vida e a morte. Le Goff (1982), mostra como essas mudanças privilegiavam a morte e o julgamento pessoal, influenciando a mentalidade coletiva ao criar uma visão mais complexa e humanizada da existência e do além.

Conforme argumenta Shmitt (2002), a repetição das cenas mais significativas da iconografia cristã, como a Anunciação, Visitação, Natividade, Crucificação e o Juízo Final, facilitava o reconhecimento dessas representações pelos fiéis, tornando-os mais familiarizados com os fundamentos da fé cristã. No contexto medieval, o uso das imagens não era neutro; pelo contrário, 'quanto mais é valorizada e singularizada pelos usos aos quais está destinada, mais parece afirmar sua autonomia em relação aos homens e seu poder sobre eles'. Sob essa perspectiva, Schmitt (2002), destaca a relevância das imagens na sociedade medieval. Ele observa que, por volta do século XIII, o bispo Guilherme Durand de Mende, em sua obra *Rationale divinatorum officiorum*, reconhecia que as imagens eram mais valorizadas que os textos devido à sua eficácia pedagógica. A imagem, portanto, não apenas servia como um instrumento de instrução cristã, mas também impactava o indivíduo de outras formas, afetando sua percepção e experiência espiritual.

Para um bispo, para os cônegos do capítulo, para uma comunidade de religiosos, para o magistrado de uma cidade ou ainda um príncipe, o fato de construir uma igreja e de colorir toda a superfície de suas paredes com pinturas, vitrais e estruturas, de coroar altares com retábulos pintados ou esculpidos, de se munir de manuscritos iluminados, visavam a outros fins além da instrução dos iletrados. Era, primeiramente, um meio de cumprir um contrato feito com Deus, sacrificando-lhe consideráveis somas de dinheiro, necessárias à escolha dos materiais mais preciosos e do pagamento do salário dos pintores, escultores, mestres vidreiros, ourives. Ordenar a realização de mais uma ou mais imagens era uma obra piedosa, um meio de adquirir mérito junto ao Juiz supremo e aos santos intercessores, de expiar um pecado ou simplesmente de se penitenciar por ter gostado em demasia

dos bens deste mundo, dos quais uma parte era assim convertida para a salvação de sua alma (SCHMITT, 2002, p. 611).

O homem medieval, para Schmitt (2002), dependia profundamente das imagens, tanto as que faziam parte do mundo real quanto as que pertenciam ao imaginário. A representação visual do sagrado e profano eram essenciais para a compreensão e a interpretação do sobrenatural imagético. A materialização do maravilhoso por meio das imagens inseria o indivíduo em um universo que, embora dividido entre o terreno e o celestial, se tornava, paradoxalmente, uma unidade integrada. Assim, o mundo medieval, por meio das imagens, se entrelaçava e se confundia com a esfera supralunar, transcendendo a mera realidade e conectando-se ao divino.

É importante destacar que a imagem aliada ao imaginário não se limitava às ilustrações religiosas; ela também emergia dos gestos e interações humanas, nas quais o gesto se tornava uma forma de imagem. As relações medievais eram impregnadas de significados, conferindo às imagens uma posição de autonomia sobre a realidade. Inicialmente, essas imagens tinham como principal objetivo explicar tanto o mundo real quanto o sobrenatural (SCHMITT, 2002).

Nesse sentido, para Schmitt (2002), as imagens e imaginários passaram a representar a estrutura e a organização da sociedade medieval. Com o desenvolvimento da escolástica e a ascensão das ordens mendicantes, as imagens produzidas pela Igreja se disseminaram amplamente no tecido social. A partir do século XIII, as imagens foram mobilizadas como instrumentos de defesa e consolidação do poder simbólico alcançado pela Igreja, reforçando sua autoridade e influência sobre a coletividade.

No início do século XI, como observa Schmitt (2002), ocorreu uma sistematização do processo de produção das imagens, refletindo as práticas culturais e a disseminação do culto imagético. Com a introdução de normas para a produção artística, estabeleceu-se também um controle sobre o que era representado. É nesse contexto que a figura humana se torna um tema recorrente. O homem medieval manifesta sua essência por meio das imagens, uma vez que “ele é criado à imagem e semelhança de Deus” (*ad imaginem Dei*).

Além das representações oficiais da Igreja, o homem medieval expressava seus pensamentos por meio da criação de figuras híbridas e antropomorfas, como o grifo e o unicórnio, como vemos em Bosch. O maravilhoso medieval, portanto, não se restringia à esfera do sagrado. Esses seres mitológicos, apesar de não terem representações no mundo real, existiam plenamente no imaginário coletivo e mantinham uma conexão

significativa com o homem medieval, enriquecendo sua visão de mundo e seu entendimento do universo que o cercava (LE GOFF, 1994).

Para o cristão medieval, de acordo com Schmitt (2002) e Le Goff (1994), a imagem possuía um caráter autoexplicativo, revelando suas intencionalidades e comunicando narrativas mesmo àqueles que não sabiam ler. A imagem servia como uma ponte que traduzia para o presente aquilo que estava ausente. Assim, Deus era representado no homem e sua imagem permitia que o divino se manifestasse no mundo material, tornando-se tangível e presente entre os homens, como se fosse um deles.

Schmitt (2007) reforça que, na Idade Média, as imagens, longe de se limitarem a funções decorativas, constituíam instrumentos pedagógicos, litúrgicos e até mesmo políticos, participando ativamente da reprodução das estruturas sociais e da manutenção da fé cristã. Para os que não dominavam a leitura dos textos bíblicos ou teológicos, as imagens tornavam-se meios de acesso ao conhecimento religioso, oferecendo uma espécie de “Bíblia dos pobres” (*biblia pauperum*), expressão que a própria tradição medieval utilizava para designar esse papel instrutivo das representações visuais.

A importância dessas imagens para os iletrados se explica em vários níveis. Em primeiro lugar, elas funcionavam como narrativas visuais, capazes de tornar presente e inteligível o conteúdo da história sagrada. Afrescos, vitrais, esculturas e iluminuras mostravam cenas da Criação, da Queda, da Paixão e do Juízo Final, permitindo que os fiéis apreendessem visualmente os elementos centrais da economia da salvação. Essa função narrativa não se reduzia a ilustrar: como destaca Schmitt (2007), a imagem medieval não era concebida como mera representação mimética da realidade, mas como epifania, isto é, como uma presença que encarnava o tangível e o transcendente.

Em segundo lugar, as imagens tinham uma função pedagógica e moralizante. Para um público iletrado, as cenas não apenas instruíam sobre a doutrina cristã, mas também serviam como advertência moral, como acontece nas obras de Bosch. A representação do inferno, por exemplo, com seus demônios grotescos e suplícios corporais, transmitia de maneira direta e eficaz a ameaça da condenação eterna. Do mesmo modo, as figuras de santos, mártires e da Virgem funcionavam como modelos de virtude e devoção, oferecendo exemplos visuais a serem imitados.

Um terceiro aspecto destacado por Schmitt (2007), é a dimensão ritual e devocional das imagens. Os iletrados não apenas viam as imagens, mas interagiam com elas em práticas de culto: beijavam relíquias incrustadas em estátuas, acendiam velas diante de crucifixos, oravam diante de ícones considerados miraculosos. Essa interação fazia da

imagem não um objeto passivo, mas uma presença ativa que se colocava em relação com o fiel. Para os que não podiam acessar o latim das liturgias ou a complexidade dos textos teológicos, a imagem constituía uma experiência de contato imediato com o sagrado, mediando a relação entre o humano e o divino.

Há ainda uma função social e política para Schmitt (2007) nas imagens, nas quais ao serem compreendidas coletivamente, reforçavam identidades locais e comunitárias. Uma majestade ou um ícone milagroso podia se tornar símbolo de uma cidade ou de uma paróquia, unindo a população em torno de um emblema comum. Para os iletrados, que não participavam das esferas de produção escrita ou erudita, as imagens constituíam a linguagem acessível que os inseria no universo simbólico do cristianismo e os ligava a uma comunidade mais ampla de fiéis.

As imagens imagéticas medievais tinham para os iletrados uma importância vital: ensinavam, moralizavam, encantavam, advertiam e, sobretudo, tornavam presente o intangível. Elas eram a linguagem por meio da qual o cristianismo se comunicava com a maioria da população, desempenhando um papel insubstituível na difusão da fé e na consolidação do imaginário medieval.

Dessa forma, ao compreendermos como o imaginário medieval estruturava a vida social, religiosa e política, torna-se evidente como Bosch foi capaz de traduzir visualmente esse universo em suas obras, condensando nele as principais inquietações do homem de seu tempo. O tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* constitui talvez o exemplo mais eloquente desse processo: concebida como uma verdadeira “palestra visual sobre moralidade”, a obra organiza em três painéis uma narrativa simbólica que vai da criação ao juízo, articulando passado, presente e futuro da condição humana. No painel esquerdo, a cena paradisíaca já anuncia, de modo sutil, a possibilidade da queda e da corrupção, situando a origem da humanidade em um espaço liminar entre a inocência e o perigo. No painel central, Bosch representa a humanidade entregue aos prazeres da carne, em uma multiplicidade de cenas que exploram tanto a sensualidade quanto a efemeridade da vida terrena. O excesso de corpos, a presença de frutas e animais fantásticos e a atmosfera ambígua entre festa e desordem revelam uma crítica moral clara: a entrega aos desejos conduz inevitavelmente à perdição. No painel direito, a consumação desse percurso é mostrada em toda a sua brutalidade: um inferno povoado de monstros, instrumentos de suplício e paisagens sombrias encena a condenação eterna reservada aos que se desviam do caminho da salvação.

Essa estrutura em tríptico funciona como um dispositivo pedagógico e moralizante, no qual Bosch articula símbolos profundamente enraizados no imaginário medieval. O pecado original, a fragilidade do corpo, a tentação da mulher, a corrupção da carne e o castigo eterno são expostos ao olhar do espectador de forma ao mesmo tempo fascinante e aterradora. Mais do que ilustrar concepções já estabelecidas, Bosch intensifica a mensagem moral ao torná-la concreta, visível e inesquecível, utilizando a força da imagem para gravar no inconsciente coletivo os riscos do desvio espiritual. Assim, *O Jardim das Delícias Terrenas* confirma a função da arte medieval como meio de instrução e advertência, mas também demonstra a singularidade de Bosch: sua capacidade de criar um imaginário visual que, ao mesmo tempo em que traduz os códigos de sua época, os reconfigura, projetando-os em composições de enorme impacto simbólico. Nesse sentido, a obra não é apenas reflexo da cristandade do Ocidente, mas também um dos momentos mais complexos e originais de sua construção imagética, revelando como Bosch operava no limiar entre a tradição e a invenção.

A FORÇA SIMBÓLICA DA IMAGEM NO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Se no tópico anterior foi possível compreender o imaginário medieval como uma construção coletiva que articulava símbolos, crenças e estruturas sociais, cabe agora observar como as imagens se constituem em instrumentos privilegiados de acesso a esse universo simbólico. A arte medieval não se limita a ilustrar doutrinas ou adornar espaços sagrados; ela condensa, transmite e reconfigura os sentidos compartilhados pela comunidade de fiéis. Como ressalta Baschet (2006), a imagem é, ao mesmo tempo, documento e agente, pois encena o imaginário e participa ativamente da sua circulação. Nesse sentido, analisar a imagem medieval significa compreender como ela funciona como porta de entrada para o mundo simbólico que estruturava a experiência cultural da cristandade, aspecto que se torna particularmente evidente nas obras de Bosch, nas quais o sagrado e o profano, o maravilhoso e o monstruoso, convivem como expressões densas e ambíguas desse imaginário.

Todas as grandes “imagens” da Idade Média -a do homem-microcosmo, a do espelho, a da Igreja-corpo místico, a da sociedade corpo orgânico, a dança macabra-, todas as representações simbólicas da hierarquia social –o vestuário, as peles, as armarias- e da organização política- os objectos simbólicos do poder, as bandeiras e aurifarmas, as cerimônias de investidura, as entradas reais-, todo esse grande corpus de imagens faz reaparecer em signos exteriores as imagens profundas, mais ou menos complicadas consoante a condição social e o nível de cultura, do universo mental dos homens e mulheres do Ocidente medieval (LE GOFF, 1994, p. 18).

A citação de Le Goff (1994) evidencia como a Idade Média se estruturava em torno de um vasto repertório de imagens simbólicas que ultrapassavam o campo artístico, abrangendo tanto as representações religiosas quanto os signos sociais, políticos e culturais. Essas imagens não eram simples ornamentos, mas expressões exteriores de um universo mental coletivo, no qual se projetavam crenças, hierarquias e visões de mundo compartilhadas. Assim, desde a figura do homem-microcosmo até os rituais de investidura ou a dança macabra, cada representação visual funcionava como condensação do imaginário, tornando visível aquilo que constituía a experiência espiritual e social da cristandade.

É nesse contexto mais amplo que se insere a análise de Schmitt (2002) sobre a transformação da iconografia demoníaca a partir do século XIII. O diabo, antes figurado de modo mais abstrato, passa a ser representado sob forma humana, com traços cada vez mais negativos e bestializados. Essa mudança não se limita ao campo estético, mas reflete a intensificação de um imaginário voltado à concretização do mal, que ganha corpo e rosto reconhecíveis, tornando-se presença tangível no cotidiano dos fiéis. Ao reforçar os aspectos mais sombrios da natureza humana e ampliar o impacto visual das imagens, essa iconografia alimenta uma pedagogia do medo que marcará profundamente o imaginário coletivo. É justamente nesse horizonte que a obra de Bosch se insere e se radicaliza, pois seus híbridos grotescos e figuras demoníacas condensam essa tradição, transformando-a em narrativas visuais ainda mais inquietantes, nas quais o mal não apenas ameaça, mas se infiltra nas estruturas do humano.

Para Baschet (2006), a imagem simbólica medieval não deve ser compreendida como simples representação, mas como expressão externa das inquietações da alma e documento privilegiado do imaginário coletivo. Longe de se limitar à visualidade, ela articula discursos orais, sonoros e rituais, funcionando como artefato cultural que encena dimensões profundas da vida social e religiosa. Por isso, as imagens não apenas transmitem ensinamentos, mas formulam e reforçam ideologias, perpetuando crenças e relações de poder. Assim, tornam-se indissociáveis do contexto em que são produzidas e oferecem camadas complexas de interpretação cultural, como se observa nas obras de Bosch, em que cada detalhe visual opera como condensação simbólica da cristandade medieval.

Baschet (2006), reforça que: a imagem medieval deve ser entendida como expressão cultural que encena e perpetua crenças, valores e estruturas sociais. Longe de existir isolada, ela se insere em práticas coletivas, articulando dimensões religiosas,

políticas e simbólicas que dão forma ao imaginário da cristandade. Como artefato cultural, a imagem mobiliza diferentes discursos, visuais, orais, rituais, e torna-se documento privilegiado para compreender a mentalidade medieval, pois condensa sentidos e projeta ideologias. O fato de serem, para Baschet, “escondidas ou desveladas”, “vestidas ou despidas”, “beijadas ou comidas” indica que essas imagens eram partes integrantes de práticas devocionais, cerimoniais e litúrgicas, servindo como meios de conexão entre o fiel e o sagrado. Portanto, elas não eram apenas para ser vistas, mas para serem interagidas de forma ritualística, reforçando sua importância como elementos vivos e ativos na expressão e na prática da fé medieval e seus imaginários.

Para Oliveira (2022), essas imagens se expressam nos legados das tradições, passam de uma civilização à outra, e circulam no mundo em constante evolução das sociedades humanas. O imaginário para a história está como o poder para a política. São inerentes ao ser humano. Seu papel é de nortear o homem no espaço e no tempo, dando-lhe a possibilidade de compreender a própria realidade com os símbolos produzidos naquele momento refletindo sua cultura. Como reforça Le Goff (1994); “O imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. É um fenômeno coletivo, social e histórico. Uma história sem o imaginário é uma história mutilada e descarnada” (LE GOFF, 1994, p. 16).

Le Goff (1994), enfatiza a importância do imaginário como uma força vital na construção das ações e comportamentos humanos. O imaginário, não é apenas um aspecto individual, mas um fenômeno profundamente enraizado na coletividade e nas estruturas sociais e históricas. Ele influencia as percepções, as crenças e as práticas de uma sociedade, funcionando como um motor que impulsiona decisões e ações.

Quando Le Goff (1994), afirma que uma história sem o imaginário é “mutilada e descarnada”, ele sugere que a ausência do estudo do imaginário nas análises históricas resulta em uma compreensão incompleta e empobrecida da realidade. O imaginário é essencial para se compreender as motivações, os símbolos e os significados atribuídos pelos indivíduos e pela sociedade ao longo do tempo. Sem considerar o papel do imaginário, a história perde sua dimensão simbólica e subjetiva, deixando de lado aspectos cruciais que moldam as ações humanas e a formação das culturas. Le Goff (1994), defende que o imaginário é fundamental para uma compreensão plena da história, pois ele alimenta as representações e as ações coletivas, refletindo o modo como os seres humanos dão sentido ao mundo e a si mesmos.

Uma das vertentes que a história do imaginário influencia são os estudos dos símbolos visuais como nas obras de Bosch, que são em sua maioria, simbologias

alegóricas que transcendem o real, e seu significado não está ligado a elementos formais, pois; “Quem se interessa pelo imaginário de uma época tem de olhar para o lado das produções características desse imaginário: a literatura e a arte” (LE GOFF, 1994, p. 28). Dessa forma, conforme Ruiz (2004), o imaginário não consegue manifestar-se a não ser sob formas simbólicas, assim como em Bosch. Ruiz caracteriza o ser humano como um ser simbólico ou, de forma mais ampla, um ser essencialmente mitológico. O autor destaca a centralidade dos símbolos na manifestação do imaginário humano e como a racionalidade e o simbolismo estão intrinsecamente entrelaçados na experiência humana.

Ruiz (2004), argumenta que o imaginário humano se expressa fundamentalmente por meio de símbolos. Os símbolos, como os de Bosch, são formas de representação que transcendem o simples significado literal, carregando consigo significados e associações mais complexas e profundas. Eles são a linguagem do imaginário, a maneira pela qual damos forma e sentido às nossas experiências internas e externas. Ao falar de um ‘simbolismo sempre perpassado pela racionalidade’, o autor sugere que mesmo os símbolos mais abstratos e emocionais estão conectados a processos racionais em nossa mente. Nós os interpretamos, atribuímos significados e os utilizamos para entender e comunicar conceitos e experiências. Essa interação entre simbolismo e racionalidade é essencial para a compreensão do ser humano como um ser puramente simbólico.

Além disso, Ruiz (2004), menciona que a racionalidade também está impregnada de simbolismo. Isso significa que mesmo em nossos pensamentos mais lógicos e racionais, os símbolos desempenham um papel significativo. Por exemplo, a linguagem que usamos para expressar ideias complexas ou abstratas é baseada em símbolos e metáforas que facilitam a compreensão e a comunicação, no caso de Bosch foi utilizado a pintura como forma de expressão.

Ao caracterizar o ser humano como um ser simbólico ou mitológico, Ruiz (2004) enfatiza a importância dos símbolos e mitos na construção da nossa realidade e identidade. Os mitos, por exemplo, são narrativas simbólicas que nos ajudam a dar sentido ao mundo e à nossa existência. Eles refletem nossas crenças, valores e medos mais profundos, moldando nossa visão de mundo e influenciando nossas ações e decisões.

A palavra “*symbolon*” em grego significa reunir duas partes separadas, formando uma unidade perdida. Isso remete a um sentido sociológico em que os símbolos eram partes de um objeto, divididas entre duas partes, povos ou pessoas, e que certificavam a existência de um pacto entre elas. O simbolismo imagético transcende o simples significado externo, abrindo-se para a construção de um universo indefinido de sentidos possíveis que

não estão implícitos, mas são criados pela dimensão simbólica. O simbolismo não se limita às definições conceituais do *logos*, nem imita uma correlação de significados previamente definidos pelo inconsciente. Ele integra de modo coimplicante o individual e o coletivo, confrontando o ilimitado do imaginário com as determinações sociais vigentes (RUIZ, 2004).

O simbólico, para Ruiz (2004), portanto, escapa as definições precisas e exaustivas, pois sua natureza é polivalente e transcende as formulações conceituais finitas. Sua indefinição intrínseca permite que ele se desenvolva dentro de um círculo de compreensão, no qual diferentes perspectivas oferecem visões parciais, nunca absolutas, do seu significado. O simbólico não pode ser plenamente conhecido porque é justamente por ele que nos conhecemos e nos definimos como humanos. Portanto, sua explicação nunca será completa, pois, ele está entrelaçado com a própria essência da experiência humana, construção do conhecimento e da representação do imaginário.

Ruiz (2004) defende que o imaginário se manifesta como símbolo e como *logos*. O imaginário necessita do simbolismo e da lógica não só para expressar-se, o qual resulta o óbvio, mas para poder existir. O imaginário só existe expressado em formas simbólicas e estruturado de modo lógico. A potencialidade criadora mais exuberante só se realiza por meio de imagens significativas do mundo, isto é, de formas simbólicas dadas para as experiências vividas e para os objetos analisados. Nas obras de Bosch o simbolismo apresenta a coisa naquilo que ela não é, configura-a intencionalmente numa metamorfose inovadora para além do que já aparece.

Para Ruiz (2004), essa relação entre o imaginário, o simbolismo e a lógica é fundamental para a criação de significados e para a compreensão das experiências humanas e dos objetos analisados. O simbolismo tem o papel de apresentar as coisas de uma forma que vai além do que elas são na realidade. Ele as configura de maneira intencional, transformando-as em algo inovador e simbolicamente significativo, que transcende a mera aparência superficial das coisas. Essa capacidade do simbolismo de ir além do óbvio e do concreto é essencial para a expressão do imaginário e para a criação de novos significados.

Desse modo, a força simbólica da imagem no imaginário medieval não se restringe à sua função de ornamento estético ou de simples ilustração de doutrinas, mas se revela como instrumento ativo de mediação entre o humano e o divino. As imagens, ao condensarem símbolos coletivos, não apenas traduzem crenças, mas tornam-nas presentes, vivas e operantes no interior das comunidades medievais. Essa presença atuava de forma pedagógica, moralizante, devocional e até política, organizando tanto a

experiência religiosa quanto a vida social e cultural. Bosch soube explorar e potencializar essa dimensão, criando composições em que a ambiguidade simbólica e a tensão entre pecado e salvação interpelam o espectador, não apenas no nível racional, mas sobretudo no sensível e no espiritual. Assim, suas obras demonstram que a força da imagem reside na capacidade de mobilizar o inconsciente coletivo e de constituir-se como espaço privilegiado de memória, ensinamento e reflexão moral. O que Bosch oferece ao olhar medieval não é apenas uma narrativa pictórica, mas um campo de experiência simbólica que convoca o espectador à participação ativa na interpretação da realidade e do transcendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscou-se demonstrar que a noção de imaginário, longe de ser um conceito acessório ou meramente abstrato, constitui uma chave de interpretação indispensável para a compreensão da cultura medieval e, em particular, da obra de Hieronymus Bosch. A partir das reflexões de Schmitt (2007; 2002), Le Goff (1994), Baschet (2006), Ruiz (2004), Barros (2004; 2005) e Oliveira (2022), foi possível perceber como o imaginário não se limita a um plano secundário da vida social, mas atua como dimensão estruturante, capaz de condensar e articular símbolos, crenças, visões de mundo e práticas coletivas. Nesse sentido, o imaginário medieval deve ser compreendido como um campo de mediação entre o visível e o invisível, entre o real e o maravilhoso, entre o individual e o coletivo, traduzindo em formas simbólicas as ansiedades, os temores e as esperanças de uma sociedade marcada pela religiosidade, pela presença constante da morte e pela promessa da salvação.

A arte, e em particular a pintura, surge nesse contexto como o lugar privilegiado na qual esse imaginário se torna visível e acessível. Como indicam Schmitt (2007;2002) e Baschet (2006), a imagem medieval não era uma simples imitação do real, mas um dispositivo ativo de presença, um meio pelo qual o divino e o transcendente se encarnavam no espaço social, pedagógico e ritual. Por essa razão, estudar as imagens não significa apenas observar seus aspectos formais, mas sobretudo decifrar os códigos simbólicos que nelas se condensam e que traduzem modos de organização da experiência coletiva.

A obra de Bosch, nesse horizonte, revela-se um campo privilegiado para a análise do imaginário. Suas pinturas, repletas de símbolos moralizantes e alegorias complexas, não apenas refletem o universo mental de sua época, mas também o reconfiguram. O artista mobiliza os grandes temas da cristandade medieval, o pecado original, a tentação,

o juízo final, a condenação e a promessa da redenção, e os transforma em composições visuais que interpelam o espectador em diferentes níveis. Ao inserir o feminino em papéis ambíguos, ora associados à vida e à fertilidade, ora ao pecado e à queda, Bosch dialoga com as tensões de gênero inscritas no imaginário coletivo, mostrando como a mulher ocupava uma posição simbólica de centralidade e de perigo no universo moral da cristandade.

Mais do que um tradutor do imaginário de seu tempo, Bosch se revela um de seus construtores. Suas obras condensam símbolos e narrativas que circulavam no Ocidente cristão, mas também lhes atribuem novas formas e intensidades, projetando visualmente conflitos sociais, políticos e espirituais que marcavam a transição entre o gótico tardio e o Renascimento. O artista, portanto, não é apenas testemunha de sua época: ele é agente ativo na produção de um imaginário que se perpetuou, atravessando os séculos e permanecendo enigmático até a contemporaneidade.

Bosch não apenas ilustra o imaginário medieval, mas o molda, tornando-se um intérprete singular das tensões e ambivalências de sua sociedade. Seu legado iconográfico mostra que o imaginário, enquanto campo de representação coletiva, não é estático, mas dinâmico, sendo constantemente recriado por artistas, escritores e pela própria comunidade de fiéis. Assim, o exame da obra de Bosch, em diálogo com a história do imaginário, permite não apenas compreender melhor a produção artística do período, mas também desvendar as estruturas simbólicas que organizavam a vida cultural e espiritual do Ocidente medieval.

Em suma, a análise do imaginário medieval a partir da obra de Bosch evidencia como arte e cultura se entrelaçam na construção de sentidos coletivos. O estudo de suas imagens confirma que a pintura não é mero reflexo da realidade, mas um espaço de criação e de memória, no qual se depositam e se transformam as representações de uma época. Considerar Bosch como intérprete e produtor do imaginário medieval significa, portanto, reconhecer que sua obra ultrapassa o plano estético e se inscreve no coração das disputas simbólicas de sua sociedade. É nesse entrecruzamento entre o visível e o invisível, entre o humano e o divino, que a pintura de Bosch revela sua potência: a de traduzir, condensar e perpetuar um imaginário coletivo que continua a instigar, desafiar e fascinar o olhar contemporâneo.

REFERÊNCIAS

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

BARROS, José D'Assunção. **A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier.** Diálogos, Maringá, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.** Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção O homem e a história).

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval.** 2. ed. Lisboa: Estampa, 1982.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** Lisboa: Estampa, 1994.

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

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário.** São Leopoldo: Unisinos, 2004.

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

SCHMITT, Jean-Claude. Immagini. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dizionario dell'Occidente medievale.** Torino: Einaudi, 2002. p. 601-617.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura.** São Paulo: Fonte Editora, 2009.