

AS INQUIETAÇÕES SOCIAIS DA MORTE EM HIERONYMUS BOSCH: UMA ANÁLISE DA OBRA “A MORTE DO AVARENTO” (1490–1510)

THE SOCIAL ANXIETIES OF DEATH IN HIERONYMUS BOSCH: AN ANALYSIS OF THE PAINTING “*THE DEATH OF THE MISER*” (1490–1510)

Laura Beatriz Alves de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo investiga as inquietações sociais da morte a partir da obra “*A Morte do Avaro*” (1490–1510), de Hieronymus Bosch, situando-a no contexto de transformações sociais e espirituais que marcaram o século XV. Guerras, epidemias e instabilidade política, aliadas ao fortalecimento das concepções escatológicas do além-túmulo, moldaram um imaginário permeado pelo medo do Inferno e pela esperança do Céu. O estudo busca compreender como a pintura articula elementos simbólicos, teológicos e sociais para representar a morte como espaço de disputa moral e revelação escatológica, reunindo o ambiente histórico de crise, a organização do Além e a iconografia macabra como pedagogia da morte. A metodologia combina revisão bibliográfica, análise relacional de imagens e investigação do imaginário, permitindo interpretar a obra como agente ativo na formação das sensibilidades medievais. Conclui-se que “*A Morte do Avaro*” não apenas reflete, mas participa da construção do imaginário medieval da morte, tornando visíveis as tensões espirituais e sociais que estruturaram a experiência da cristandade ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Hieronymus Bosch; A Morte do Avaro; Ars moriendi; Memento mori; Le transi; Imaginário medieval; Idade média; Morte.

ABSTRACT: This article examines the social anxieties surrounding death through the painting “*The Death of the Miser*” (1490–1510) by Hieronymus Bosch, situating it within the context of the social and spiritual transformations that marked the fifteenth century. Wars, epidemics, and political instability, together with the strengthening of eschatological conceptions of the afterlife, shaped an imaginary permeated by fear of Hell and hope for Heaven. The study seeks to understand how the painting articulates symbolic, theological, and social elements to represent death as a space of moral dispute and eschatological revelation, bringing together the historical environment of crisis, the organization of the Afterlife, and macabre iconography as a pedagogy of death. The methodology combines bibliographical review, relational image analysis, and investigation of the imaginary, allowing the artwork to be interpreted as an active agent in shaping medieval sensibilities. It is concluded that “*The Death of the Miser*” not only reflects but also participates in the construction of the medieval imaginary of

¹ Doutoranda em Ciências da Religião (PUC-Goiás). Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7005-6398> E-mail: 0802olvlaura@gmail.com

death, rendering visible the spiritual and social tensions that structured the experience of Western Christendom.

KEYWORDS: Hieronymus Bosch; The Death of the Miser; Ars moriendi; Memento mori; Transi; Medieval imaginary; Middle Ages; Death.



10.23925/2176-4174.37.2026e75256

Recebido em: 21/02/2026.

Aprovado em: 22/02/2026.

Publicado em: 22/02/2026.

Introdução

O universo simbólico presente na produção de Hieronymus Bosch constitui uma via privilegiada para compreender as inquietações sociais que marcaram a Idade Média em seu período. Suas imagens, longe de simples representações estéticas, condensam tensões profundas de uma sociedade atravessada por guerras, pestes, carestias, instabilidade política e fragmentação religiosa, fatores que moldaram decisivamente o imaginário ocidental dos séculos XV e início do XVI. Inserido nesse contexto, este artigo analisa como as representações da morte na obra “*A Morte do Avaro*” (1490–1510) articulam quatro dimensões centrais da experiência medieval: o ambiente de insegurança que configurou um “período avarento”; a construção teológica do além-túmulo; o clima emocional marcado pelo medo do Inferno e pela esperança no Céu; e a iconografia macabra que atuava como pedagogia da morte. Busca-se demonstrar que a pintura não apenas reflete o imaginário do medo e da morte, mas o transforma em narrativa visual, revelando como a cultura medieval concebia a morte como espaço de revelação moral, disputa espiritual e expressão das angústias coletivas.

Em uma sociedade majoritariamente iletrada, as imagens desempenharam papel central como mediadoras entre a experiência cotidiana e as expectativas escatológicas, condensando símbolos e ensinamentos destinados a orientar o fiel diante da instabilidade do mundo. Logo, a arte medieval, e particularmente a de Bosch, emerge como espaço privilegiado em que vida terrena, morte iminente e julgamento final se entrelaçam, tornando visíveis as tensões sociais e espirituais que definiram as sensibilidades do período.

Inserido nesse cenário de tensões, destaca-se Hieronymus Van Aken (1450–1516), pintor holandês fervorosamente religioso, nascido na cidade de 's-Hertogenbosch, de onde vem seu pseudônimo Bosch, cuja obra mobiliza um repertório visual profundamente marcado pela tradição gótica do norte europeu. Suas composições, povoadas por figuras humanas, criaturas híbridas, objetos cotidianos e alegorias fantásticas, ultrapassam a dimensão estética ao integrar símbolos que dialogam diretamente com as angústias, medos e expectativas escatológicas de uma sociedade marcada por guerras, fome, epidemias e instabilidade espiritual. Por sua vez, o imaginário da morte atuava como mediador entre a experiência do sofrimento e as concepções do além-túmulo, articulando elementos do *ars moriendi*, das danças macabras e dos *memento mori*. Nas pinturas de Bosch, esses códigos tornam-se particularmente expressivos, transformando o instante final em espaço simbólico de disputa espiritual e reflexão moral.

A complexidade das representações da morte na Idade Média do século XV, marcadas por significados sociais, espirituais e simbólicos, impõe a este estudo uma questão central: como analisar uma produção visual que ultrapassa a leitura formal e cuja força reside na articulação entre medo, moralidade e escatologia? Diante de um período marcado por guerras, pestes, fome e instabilidade espiritual, torna-se necessário compreender como essas experiências coletivas se traduzem em imagens que condensam tensões sociais e inquietações espirituais. Posto isso, a problemática deste artigo concentra-se em entender como “*A Morte do Avarento*” articula, simultaneamente, a realidade social de seu tempo, a visão teológica do destino das almas e a pedagogia visual do medo, revelando a morte como espaço simbólico na qual se condensam as inquietações do homem medieval.

Especificadamente, este estudo propõe compreender como os elementos iconográficos de Bosch, funcionam como mediadores entre a experiência concreta da sociedade medieval e suas expectativas escatológicas, evidenciando o papel das imagens como instrumentos de instrução, advertência e elaboração simbólica coletiva. Parte-se da hipótese de que essa obra não apenas reflete o imaginário social do período, mas participa ativamente de sua formulação, operando como linguagem visual capaz de condensar e tornar visíveis as angústias espirituais e as tensões morais de seu tempo. Dessa forma, considera-se que a pintura articula experiência

social e crença religiosa, projetando nas figuras, gestos e objetos uma síntese visual das inquietações sociais da morte que permearam a cristandade ocidental.

A metodologia adotada neste artigo articula revisão bibliográfica, análise de imagens, estudo dos símbolos e investigação do imaginário, permitindo compreender a obra de Hieronymus dentro de sua conjuntura histórica, social e espiritual. A revisão bibliográfica, fundamentada em autores como Delumeau (2003; 2009), Schmitt (2002), Baschet (2006), Huizinga (1999; 2010), Le Goff (2006; 2017) e Oliveira (2022), oferecem o arcabouço teórico para entender as imagens medievais como agentes culturais ativos, dotados de funções religiosas, morais e pedagógicas. A análise de imagens, conforme Oliveira (2025), segue uma abordagem relacional, conforme proposto por Schmitt, evitando interpretações isoladas e privilegiando a interação entre figuras, objetos, gestos e estruturas compositivas, reconhecendo que o significado emerge das conexões internas que organizam a cena. A leitura visual incorpora ainda contribuições da iconologia warburguiana, especialmente a noção de sobrevivências (*Nachleben*) e de *fórmulas de pathos*, que ajudam a identificar como determinados motivos e tensões emocionais se mantêm e se transformam no repertório do medievo.

Paralelamente, os símbolos são examinados como mediadores entre o visível e o invisível, capazes de expressar tensões fundamentais do imaginário medieval sobre pecado, morte, julgamento e salvação. Essa dimensão simbólica, informada por Tillich, permite reconhecer que elementos aparentemente simples instauram camadas de sentido que articulam o mundo terreno ao domínio espiritual. Finalmente, o imaginário, segundo Oliveira (2026), é mobilizado como categoria metodológica que integra crenças, medos e expectativas coletivas, permitindo interpretar a morte não apenas como tema iconográfico, mas como estrutura simbólica que organiza a experiência medieval. Portanto, a conjunção entre revisão crítica, análise visual, leitura simbólica e estudo do imaginário oferece um caminho metodológico capaz de revelar “*A Morte do Avarento*” como condensação das inquietações do século XV.

O artigo organiza-se em quatro seções principais, cada uma dedicada a examinar uma dimensão específica das inquietações sociais da morte durante a Idade Média do século XV e início do XVI. A primeira seção, *Um Período Avarento*, apresenta a circunstância histórica marcado por crises, guerras, fome, instabilidade política e angústias espirituais, evidenciando como esse ambiente contribuiu para a formação

de um imaginário profundamente permeado pelo medo e pela expectativa da morte. A segunda seção, *O Domínio dos Mortos*, analisa a estrutura teológica e simbólica do além-túmulo, mostrando como essas concepções organizaram a vida espiritual da cristandade e moldaram a percepção medieval sobre o destino das almas. A terceira seção, *O Medo do Inferno e a Esperança no Céu*, aprofunda o clima emocional do período, investigando como o temor da condenação e o desejo de salvação se refletiam em práticas devocionais, moralidades cotidianas e sensibilidades espirituais. Por fim, a quarta seção, *A Iconografia Macabra e a Pedagogia da Morte em Bosch*, examina como Bosch mobiliza elementos do *ars moriendi*, *memento mori*, *le transi*, das danças macabras e do imaginário escatológico para compor “*A Morte do Avarento*”.

A articulação entre o cenário histórico do século XV, as concepções medievais do além-túmulo, as pedagogias visuais da morte e suas influências no cotidiano e vida do homem medieval, permitem compreender como a linguagem pictórica de Bosch não apenas reflete as inquietações sociais de seu tempo, mas também as reconfigura. Ao condensar em imagens as tensões entre pecado, medo, juízo e salvação, a obra aqui escolhida para análise, transforma a morte em um espaço simbólico revelando-se como construção imagética potente, capaz de tornar visíveis as múltiplas camadas de significado que inundaram a experiência medieval da morte, oferecendo um testemunho singular das ansiedades e esperanças que marcaram a cultura europeia naquele momento.

1. Um Período Avarento

A fragilidade da Europa durante o espaço que se estende do século XV ao XVI pode ser explicada por uma série de crises interligadas que atingiram a sociedade da época, e anteriormente. No século XV, a Europa enfrentou um colapso significativo. A peste negra ressurgiu com grande intensidade, trazendo devastação e mantendo-se como uma ameaça prolongada. Essa epidemia, que teve seu ápice durante o séc. XIV, veio para reforçar o já presente declínio na agricultura, deterioração das condições climáticas e uma série de más colheitas, o que resultou em uma crise alimentar contínua. A instabilidade social e econômica aumentou, com revoltas rurais e urbanas, além de guerras civis e conflitos internacionais que agravaram a situação (DELUMEAU, 2009, pp. 41–42).

Além das crises sanitárias e econômicas, outros fatores contribuíram para intensificar o sentimento de instabilidade na Europa, como a ameaça do avanço turco e o Grande Cisma da Igreja (1378–1417), que para Delumeau (2009, pp. 41–42), aprofundaram a sensação de escândalo, divisão e insegurança religiosa. Embora a situação demográfica e econômica começasse a se recuperar no final do século XV, pestes e carestias² continuaram a atingir periodicamente a população, mantendo-a vulnerável. A pressão otomana, que perdurou até a Batalha de Lepanto em 1571 (DELUMEAU, 2009, pp. 397–413), e a Reforma Protestante iniciada em 1517, em reação às crises internas da Igreja, ampliaram a fragmentação da cristandade ocidental e intensificaram tensões entre os próprios europeus. Essa combinação de crises sanitárias, políticas, militares e religiosas produziu um clima constante de alerta e agressividade interna, configurando o estado de fragilidade e medo que marcou o período (DELUMEAU, 2009, pp. 329–334).

Delumeau (2009, pp.42–52), sugere que, para entender a complexidade do medo na época, é necessário ir além das simplificações e analisar quem sentia medo de quê e por quê. Essa investigação deve ser feita em dois níveis:

Primeiro, segundo o autor, há os medos espontâneos, que eram sentidos por amplas camadas da população, como o medo do mar, das estrelas, dos presságios e das aparições. Esses medos estavam frequentemente ligados a aspectos técnicos e culturais comuns a várias classes sociais. Além disso, há os medos cíclicos, que surgiam em resposta a eventos específicos, como pestes, carestias e guerras, e que podiam afetar toda a população ou apenas os mais pobres em situações particulares.

Em um segundo nível, os medos refletidos eram moldados e manipulados pelas instituições religiosas, como a Igreja. A Igreja ajudava a identificar e explicar os medos, designando inimigos específicos como os turcos, os judeus, os hereges e as bruxas. Ela tentava transformar o medo geral em uma luta moral contra o pecado e o demônio, oferecendo uma estrutura para entender e combater essas ameaças. Essa abordagem teológica ajudava a controlar a ansiedade coletiva, redirecionando-a para um campo espiritual e moral visando a salvação.

Segundo Delumeau (2009, pp. 43–44), a Igreja e o Estado, ao enfrentarem uma série de desafios e ameaças visíveis e invisíveis, procuraram manter a coesão

² É o momento caracterizado por escassez de alimentos e aumento expressivo de preços, geralmente causado por más colheitas, guerras, pragas ou crises econômicas, com consequências sociais e políticas significativas.

social e a ordem moral em um ambiente de grande medo e insegurança. Eles enfrentaram o que o autor descreve como um “país do medo”, uma angústia coletiva que ameaçava desintegrar a sociedade. Por meio de uma pedagogia teológica, a Igreja buscava transformar o medo em uma luta contra o mal espiritual, oferecendo uma forma de enfrentar e compreender essas ameaças, o que por exemplo, podemos ver na obra de Bosch *“O Jardim das Delícias Terrenas”* e *“A morte do Avarento”*.

Os séculos XIV e XV testemunharam profundas transformações na arte da guerra que acentuaram a instabilidade vivida por Bosch. Como observa Le Goff (2006, pp. 154–159), a introdução da pólvora e dos canhões enfraqueceu as antigas estruturas feudais, profissionalizou os conflitos e ampliou a violência por meio de exércitos permanentes, mercenários e bandos armados que assolavam o território europeu. Esse cenário militarizado, reforçado por guerras prolongadas, como a Guerra dos Cem Anos, as sucessões na Bretanha e na Borgonha, os conflitos entre Gênova e Veneza, as guerras hussitas, as Guerras das Rosas e o avanço otomano nos Bálcãs, alimentou um clima de insegurança generalizada.

Além destes conflitos, conforme Kosyakova (2020), o ano de 1477 tornou-se verdadeiramente fatídico para Bosch e a atual Holanda, o último dos duques de Valois, filho de Filipe, Carlos, o Temerário, caiu no campo de batalha sem deixar herdeiros homens. Sua única sucessora, Maria da Borgonha, filha de 19 anos, imediatamente se tornou a noiva mais desejada da época. Após a morte de seu pai, Carlos, o Temerário, começaram batalhas intermináveis entre a coroa francesa e os Habsburgos, que há muito cobiçavam essas terras no norte, parte da Borgonha foi para a França, e a parte holandesa das antigas possessões da Borgonha começou a ser governada por Maria da Borgonha e seu marido Maximiliano I (representante da dinastia dos Habsburgos, o futuro imperador do Sacro Império Romano).

Nas pinturas de Bosch, frequentemente vemos ações e batalhas militares, mercenários e soldados, hordas de exércitos e cavalaria, destruição e miséria, sendo um reflexo direto das constantes escaramuças entre condados e reis que ocorreram durante a vida do artista na Europa. Logo, a guerra não apenas compôs o pano de fundo histórico da vida de Bosch, mas intensificou o ambiente de medo, desordem e incerteza que permeia o imaginário escatológico refletido em suas obras.

Segundo Le Goff (2006, pp. 154–160), a grande fome do início do século XIV foi percebida pelos contemporâneos como um desastre “sem precedentes”, resultado

da combinação entre fatores naturais, como clima, chuvas excessivas e doenças epizooticas, e causas interpretadas como divinas. A queda abrupta das colheitas, a alta dos preços e a incapacidade das monarquias e cidades de organizar o abastecimento ampliaram a miséria e o desespero, agravados pelas recorrências posteriores da peste e de outras doenças contagiosas, que reforçaram um clima de terror quase apocalíptico. A medicina da época, incapaz de explicar as causas da epidemia, reconhecia apenas o contágio como ameaça, enquanto a população atribuía a calamidade à ira divina. Esse conjunto de crises alimentou o sentimento de vulnerabilidade e instabilidade que permeia a sensibilidade do período, atmosfera que Bosch traduz de forma contundente em suas representações da morte e do medo espiritual.

Além das guerras, a peste intensificou os conflitos sociais e agravou a situação dos mais pobres, gerando uma onda de violência que perdurou por décadas. Autoridades urbanas, sobretudo nas cidades italianas, tentaram conter a crise com medidas de higiene e restrições ao luxo, visto como provocação divina, enquanto novas formas de piedade se difundiam, promovendo santos protetores como São Sebastião e São Roque. A estrutura social foi profundamente abalada: famílias, paróquias e mosteiros já não conseguiam assegurar sepultamentos individuais, e muitos morreram sem sacramentos, sendo enterrados em valas comuns. As taxas de mortalidade foram devastadoras, variando de um terço a dois terços da população em diversas regiões e, na Inglaterra, a queda chegou a cerca de 70%, reduzindo o número de habitantes de 7 milhões para aproximadamente 2 milhões até 1400 (LE GOFF, 2006, pp. 159–161).

“A Morte do Avarento”, portanto, não pode ser compreendida sem o pano de fundo desse período “avarento”, no qual o medo, a instabilidade e a desordem moldaram tanto as experiências individuais quanto as representações artísticas. Bosch transforma as angústias sociais de seu tempo em imagens densas, críticas e profundamente simbólicas, nas quais a morte torna-se o palco no qual se revelam as contradições de uma sociedade inteira.

A obra então, expressa visualmente aquilo que Delumeau e Le Goff descrevem como um mundo “apavorado de si mesmo”, um período em que o medo não era apenas sentimento, mas estrutura social. O avarento de Bosch encarna essa ambiguidade moral: viveu numa sociedade atormentada pela escassez e pela

violência, mas também marcada pelo desejo de acumulação e pela obsessão com o poder material. Sua morte é o espelho da própria Europa medieval: dividida entre a necessidade de sobrevivência e a perdição moral.

2. O Domínio dos Mortos

Em meio a esse ambiente histórico saturado de medo, instabilidade e expectativa moral, a morte deixou de ser apenas um evento biológico e passou a constituir um eixo estruturante da experiência espiritual medieval. Com isso, como se observou nas tensões sociais do período, também o imaginário cristão reorganizou-se em torno da necessidade de compreender o destino das almas. É justamente neste ponto de vista que se torna essencial analisar não apenas a realidade da vida terrena, mas também o vasto domínio dos mortos, cuja lógica, geografia e simbologia moldaram profundamente a sensibilidade religiosa e, consequentemente, a produção artística Bosch.

Desde os primórdios da teologia cristã até a Idade Média do século XV, o pós-morte era geralmente dividido entre dois destinos: o Céu, reservado aos eleitos, e o Inferno, destinado aos condenados. No entanto, Jacques Le Goff (2017) aponta que, a partir de meados do século XII, surgiu uma nova concepção intermediária: o Purgatório, destinado às almas que necessitavam de purificação antes de alcançar o paraíso. Apesar de o Inferno ter uma função definida como local de punição eterna, faltava-lhe uma forma visual e uma iconografia consolidada. Ao longo do medievo, o conceito do Inferno foi sendo gradualmente delineado e sua representação tornou-se um importante recurso para a doutrinação dos fiéis.

Desta forma, as visões e viagens ao Além desempenharam um papel fundamental, tornando-se um meio eficaz de ilustrar a realidade do inferno e do purgatório. Embora essas visões já estivessem presentes desde o século VI, ganharam destaque no século XII, especialmente no meio monástico, no qual os monges, como observa Le Goff (2017, pp.135–146), eram vistos como os receptores mais aptos de tais revelações. Isso se devia à influência de leituras como as de Gregório, o Grande, cujos *Moralia* e *Diálogos*³ circulavam amplamente nos mosteiros, tornando os monges beneficiários privilegiados dessas visões. Por sua aptidão para

³ Foram obras de cunho moral sobre o Livro de Jó, abordando sofrimento e virtude, relatos de vidas de santos e milagres em formas de diálogos (LE GOFF, 2017, p.268-274).

resistir às ilusões diabólicas e sua dignidade espiritual, os monges eram considerados os mais qualificados para receber mensagens autênticas e edificantes de Deus, reforçando, deste modo, a legitimidade dessas experiências visionárias dentro do cristianismo medieval.

Essas visões desempenharam um papel importante na cristandade ao contribuírem para a promoção de comportamentos específicos, tanto dentro dos mosteiros, no qual eram mais comuns, quanto entre a população em geral, por meio da disseminação desses relatos em sermões e homilias. A ênfase nas descrições do Inferno e do Purgatório revela que a Igreja considerava mais eficaz persuadir pelo medo da condenação eterna do que pela promessa das glórias celestiais. Nesse aspecto, conforme aponta Baschet (2006), a instituição eclesiástica assumiu o papel privilegiado de intercessora da Salvação, sem cuja mediação os indivíduos estariam destinados ao sofrimento eterno no Inferno. A crença na veracidade desses relatos, e o ambiente avarento, fez com que as visões fossem não apenas incorporadas aos manuais da Igreja, mas amplamente difundidas, sendo traduzidas para diversos idiomas, como evidenciado pela grande quantidade de manuscritos espalhados pela Europa.

Então, para compreender o homem medieval, suas crenças e práticas, é indispensável considerar o domínio dos mortos como parte constitutiva de sua visão de mundo. A crença na retribuição após a morte, inferno ou paraíso, estruturava a mentalidade da época, tornando o além inseparável da organização do espaço e da existência. Baschet (2006, p. 374) destaca que esses territórios espirituais, nos quais as almas aguardavam o Juízo Final, integravam plenamente a experiência medieval, enquanto Le Goff (2017) evidencia a continuidade entre o mundo terreno e o celestial, indicando que o além-túmulo era concebido como extensão da vida terrena. Le Goff (2017, pp. 9–14) reitera que, essa concepção resultou de um longo processo de formação, no qual o cristianismo incorporou elementos persas, egípcios, judaicos e clássicos, consolidando uma visão do pós-morte central na cristandade medieval. Nesse encadeamento, as narrativas de visões e viagens ao Além desempenharam papel decisivo ao tornar imaginável e visualizável o destino das almas, fortalecendo tanto o imaginário religioso quanto a função pedagógica da Igreja na orientação moral da sociedade em meio ao caos.

A peste, as tensões econômicas e a instabilidade política alimentaram a busca por culpados, enquanto tratados inquisitoriais e discursos demonológicos reforçavam a ideia de uma presença ativa do mal infiltrada no tecido da sociedade cristã. Como destacam Huizinga (1999) e Schmitt (2002), a interpretação dos infortúnios como sinais de forças sobrenaturais estruturava um sistema simbólico no qual guerras, pestes e carestias eram lidos como indícios de corrupção espiritual. Nesse contexto, a ameaça deixava de ser apenas material ou política e assumia dimensão escatológica: temia-se que pecado, heresia e pactos diabólicos comprometessem não só a ordem social, mas a própria organização do Além e a salvação coletiva. Com isso, as crises reiteradas do período consolidaram a percepção de que o mundo terreno estava sob ataque espiritual, produzindo uma atmosfera na qual o medo da condenação e da desintegração da cristandade tornou-se permanente e estruturante da experiência medieval.

A morte, sempre próxima, tornava o julgamento divino uma preocupação permanente. Esse panorama mental gerou uma verdadeira exigência iconográfica, era preciso tornar visível a justiça de Deus, suas ameaças, suas promessas, seus perigos. É nesse ponto que a obra de Bosch se torna absolutamente singular. Ele não apenas reproduz a iconografia tradicional do Céu, Inferno e Purgatório: ele materializa o “universo figural” de que fala Baschet, no qual cada criatura, demônio, objeto ou paisagem remete a uma verdade moral inscrita no destino das almas. Suas cenas não são simples alegorias; são representações densas, coerentes com a teologia escatológica medieval, mas reinterpretadas por meio de sua imaginação crítica e profundamente sensível às angústias de seu tempo.

Nesse cenário, *“A Morte do Avaro”* evidencia o impacto da cultura do Além na produção artística, estruturando-se segundo a lógica escatológica medieval em que o instante da morte se converte em campo de disputa espiritual. A iconografia materializa aquilo que Le Goff descreve como a topografia moral do outro mundo: o espaço doméstico transforma-se em palco espiritual no qual o invisível se torna visível e a alma é confrontada com seu destino eterno. Nessa perspectiva, a obra traduz visualmente reflexões de Le Goff e Baschet ao sugerir que a fronteira entre vida e morte não separa dois universos, mas os conecta.

3. O medo do Inferno e a esperança no Céu

A compreensão desse vasto além-túmulo, mostra como a morte, na mentalidade medieval, era menos um fim e mais uma passagem regulada por forças espirituais que se projetavam continuamente sobre a vida cotidiana. Entretanto, se o domínio dos mortos oferecia a arquitetura teológica que moldava as expectativas escatológicas, era sobretudo o sentimento vivido desse destino final que configurava as emoções, as condutas e as práticas devocionais do século XV. Contudo, torna-se indispensável observar como essa geografia espiritual se desdobrou em um clima afetivo marcado pelo terror da condenação e pela esperança da salvação, eixo fundamental para entender a cultura religiosa do período e o modo como ela se manifesta nas representações da morte.

O século XV foi marcado pelo que Huizinga (1999, pp. 4–15) denomina “cristianismo do medo”, um clima espiritual em que o imaginário europeu estava impregnado pela constante evocação do Inferno, da condenação eterna e da punição divina, moldando profundamente a sensibilidade cotidiana. Esse ambiente não se limitava aos sermões e textos devocionais, mas transbordava para a arte, manifestando-se nas cenas de violência, tortura e desolação infernal presentes nas obras de Bosch, como *“O Jardim das Delícias Terrenas”*, *“O Juízo Final”* e *“A Morte do Avaro”*, que traduzem visualmente uma sociedade dominada por repressão, brutalidade e expectativas escatológicas.

Para Huizinga (1999), a justiça medieval operava entre extremos, punições corporais severas e absolvições gratuitas associadas ao perdão divino, revelando um mundo emocionalmente instável, no qual piedade e crueldade coexistiam de forma tensa. Esse contraste se expressava também nas relações sociais: a mesma compaixão profunda pelos doentes e pobres podia transformar-se em ridicularização e dureza extrema, como ilustra o cronista Pierre de Fenin ao relatar a execução de ladrões e observar que “o povo riu bastante porque todos eles eram uns pobres homens” (Huizinga, 1999, p. 13). Nesse contexto de sensibilidades oscilantes, a arte de Bosch emerge como síntese visual de um período no qual a violência espiritual e material entrelaçava-se continuamente, constituindo o horizonte emocional que moldava as percepções sobre pecado, morte e juízo.

“A vida era tão violenta e tão variada que consentia a mistura do cheiro do sangue com o das rosas” (Huizinga, 1999, p. 13). Essa frase sintetiza a oscilação emocional que marcava o século XV, quando as pessoas viviam entre extremos: medo do Inferno e esperança no Céu, crueldade e ternura, ascetismo rigoroso e apego aos prazeres mundanos, ódio e bondade. Essa alternância constante revelava a dificuldade de manter qualquer estabilidade afetiva em um mundo atravessado por violência, miséria e expectativas escatológicas. Como descreve Huizinga (1999, pp. 14–15), tratava-se de um “tempo de dor e de tentação”, uma “idade de lágrimas, inveja e tormento” marcada pelo desânimo, pela danação e por um horror que parecia conduzir ao aniquilamento.

Apesar de uma aparente prosperidade, a sociedade estava impregnada por orgulho, inveja, ausência de honra e falta de juízos verdadeiros, fatores que acentuavam a crise moral e espiritual. A tristeza predominante afetava tanto a qualidade quanto a expectativa de vida, e o imaginário do fim dos tempos, amplamente alimentado pela Igreja, reforçava a melancolia coletiva. Tanto Huizinga (1999) quanto Le Goff (2006) convergem ao descrever o século XV como um período de profundas dificuldades, marcado por enganos, instabilidade emocional e medo persistente, no qual a vida cotidiana era moldada por crises sucessivas e pela sensação permanente de viver sob ameaça de colapso espiritual e social.

A oscilação entre extremos, mencionada por Huizinga (1999), é visível nas obras de Bosch, que mostram uma clara divisão entre o paraíso e o inferno, com a humanidade sendo julgada por seus pecados. Ao mesmo tempo, a crueldade representada nas cenas infernais de Bosch dialoga com o sentimento de repressão e intolerância que predominava no período. O pessimismo e o horror que caracterizam as visões de Bosch, especialmente em “*O Juízo Final*”, ressoam com a visão de Huizinga de um século XV marcado pelo medo, pela violência e pela sensação de que o fim dos tempos estava próximo, reforçando a ideia de uma era de grande sofrimento e provação espiritual.

As cenas de violência e salvação nas obras de Bosch, não são meramente representações artísticas, mas sim manifestações visuais do “cristianismo do medo” e do ambiente de crise que caracterizava o séc. XV. Elas revelam a profundidade do temor coletivo em relação à condenação eterna e a crença no juízo final, além de

capturar a atmosfera de pessimismo e decadência que permeava a sociedade europeia no período.

Desse modo a observação de Huizinga (1999, p. 101), “Como vimos, a emoção religiosa tendia a transformar-se em imagens. O mistério parecia tornar-se sensível quando revestido de uma forma representável”, estabelece uma conexão direta e traduz a obra de Bosch, cuja produção visual mergulha profundamente na materialização imagética das inquietações espirituais e morais da sociedade medieval. Em suas pinturas, o invisível, os pecados, as tentações, o castigo eterno, adquire corpo e forma em composições densamente simbólicas, que tornam o mistério tangível aos olhos do espectador. Bosch, ao representar o sagrado e o profano de maneira simultaneamente alegórica e sensorial, opera precisamente esse movimento descrito por Huizinga: ele dá corpo à emoção religiosa, transformando abstrações teológicas em narrativas visuais impactantes. Obras como “*O Jardim das Delícias Terrenas*”, “*O Juízo Final*” e “*A Morte do Avaro*”, exemplificam esse processo de concretização do transcendente, no qual o místico e o irracional são convertidos em imagens que não apenas ilustram doutrinas, mas as tornam visceralmente perceptíveis, provocando tanto fascínio quanto temor.

Bosch materializa o estado mental que Huizinga identificou como característico do século XV: um universo no qual o medo do Inferno estrutura a vida cotidiana, mas ilumina a possibilidade de redenção, embora frágil e quase silenciosa, ainda se faz presente. E quando observamos “*A Morte do Avaro*” (1490–1510), essa dualidade é dramatizada de forma magistral. O Inferno se apresenta de modo grotesco e evidente; o Céu se manifesta de modo delicado, discreto, quase imperceptível. Essa assimetria visual traduz a observação de Huizinga: o mal é ruidoso, espalhafatoso, teatral; a salvação é humilde, silenciosa, difícil de perceber em um mundo saturado de medo e violência. O gesto final do moribundo sintetiza essa tensão moral profunda. Ele representa o homem medieval descrito por Huizinga, alguém que oscila entre ascetismo e excesso, entre o reconhecimento da própria culpa e a entrega às tentações terrenas. O quarto do avaro torna-se, assim, um microcosmo da própria cristandade: um espaço no qual o Inferno e o Céu se aproximam do indivíduo simultaneamente, disputando sua alma em um instante decisivo.

4. A Iconografia Macabra e a Pedagogia da Morte em Bosch

A partir da situação histórica marcada por crises profundas, das concepções teológicas que estruturaram o Além e do clima emocional dominado pelo medo do Inferno e pela esperança no Céu, compreende-se por que a cultura visual da morte adquiriu centralidade no medievo do século XV. Bosch foi profundamente influenciado por esse ambiente social e espiritual: guerras, fome, pestes, violência, instabilidade e angústias escatológicas que moldaram um imaginário coletivo saturado de temor, no qual a morte era percebida como presença constante e ameaçadora. Nesse cenário, consolidaram-se tradições iconográficas e literárias como o *ars moriendi*, a Dança Macabra e o *memento mori*, expressões que não apenas representavam a inevitabilidade da morte, mas funcionavam como instrumentos de preparação espiritual diante de um mundo em desordem.

É dentro desse horizonte simbólico — no qual vida e Além se entrelaçam e a pedagogia do medo se torna uma linguagem visual — que a obra de Hieronymus se insere. Em suas pinturas, esses elementos macabros e moralizantes não aparecem de forma isolada, mas articulados em narrativas complexas que criticam a condição humana, revelam a fragilidade da alma diante das tentações terrenas e expõem a disputa espiritual que marca o instante da morte. Assim, antes de examinarmos “A Morte do Avarento”, é essencial reconhecer que Bosch transforma esse repertório visual do século XV em uma linguagem própria, ao mesmo tempo profundamente enraizada na cultura medieval e singular em sua capacidade de condensar medo, moralidade e visão escatológica.

Delumeau (2003) ressalta que, a partir do século XIV, uma nova sensibilidade diante da morte produziu uma atenção inédita ao cadáver e às imagens da decomposição, transformando o confronto com a finitude em eixo pedagógico e espiritual. As representações dos “três vivos e três mortos”, nas quais jovens elegantes eram surpreendidos por cadáveres em avançado estado de putrefação, popularizaram-se como advertências visuais do destino comum a todos. É nesse contexto que o *memento mori* (“lembra-te de que vais morrer”) se consolida como fundamento da devoção cotidiana, orientando práticas de autocontrole moral e vigilância espiritual diante de um mundo instável e permeado pelo medo. Paralelamente, proliferam os tratados ilustrados da *ars moriendi*, que ensinavam a “boa morte” e ofereciam modelos de resistência às tentações finais da alma.

Conforme Oliveira (2022), essa pedagogia espiritual encontra eco direto na obra de Bosch, especialmente em “*A Morte do Avarento*”, cuja iconografia dialoga intensamente com os manuais devocionais da boa morte. O mais conhecido desses tratados é o *Opusculum Tripartitum*, do teólogo Jean Gerson (1363–1429), expressão clássica da literatura *ars moriendi*, que preparava os fiéis para aceitar a morte de forma cristã. Como também observa Delumeau (2003, p. 109), a partir de meados do século XV esses textos pretendiam constituir verdadeiros “manuais técnicos para o bem morrer”, refletindo a crescente preocupação com a morte em uma Europa devastada pela peste negra, guerras e fome. Nesse sentido, as obras de Bosch revelam os desdobramentos sociais, imaginários e simbólicos dessas inquietações, como se vê em “*A Morte do Avarento*”, na qual, segundo Delumeau (2003, p. 110), “um pincel preparado de Jérôme Bosch, representando a morte do avarento, é uma variação sobre a tentação da cobiça das *Ars moriendi*”.

Nesta obra de Bosch, vemos um homem que, mesmo à beira da morte e situado entre os polos espirituais do paraíso e do inferno, permanece preso à sua existência terrena. O moribundo está em sua cama enquanto a Morte, representada pela figura esquelética que adentra o quarto pela esquerda, aproxima-se de modo inevitável; ao mesmo tempo, seu anjo intercessor lhe implora que abandone o mundo material e contemple o crucifixo iluminado pela janela. A figura esquelética remete à tradição da *Danse Macabre*, alegoria surgida nos séculos XIV e XV que representa a morte conduzindo vivos de todas as condições sociais em uma mesma dança, enfatizando a universalidade e inevitabilidade do fim. Essa imagem condensava o espírito do *memento mori* e servia como advertência moral diante das incertezas do período. O sentido moderno de “macabro” nasce justamente desse imaginário, que, marcado por pestes, guerras e medo espiritual, passou a representar a morte de forma cada vez mais gráfica, terrível e funesta. Para Huizinga (1999), a origem da palavra:

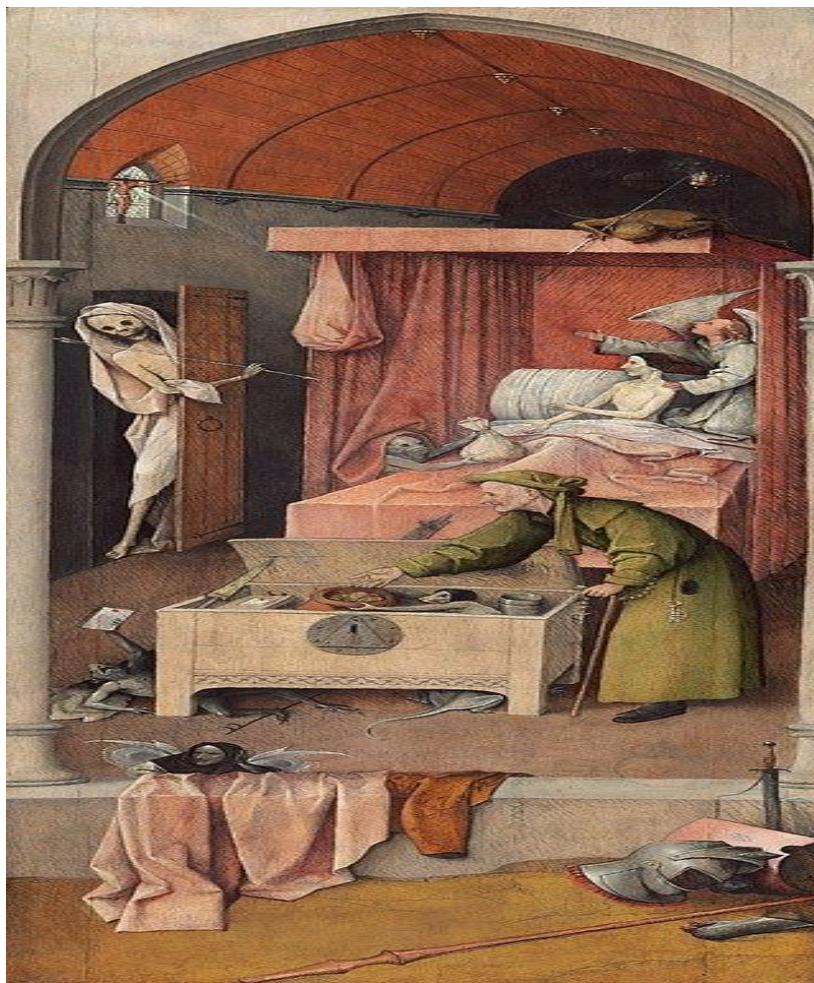
Apareceu na França no século XIV sob a forma de macabré e, qualquer que seja a sua etimologia, como substantivo. Um verso do poeta Jean Le Fèvre, *Je Fis de Macabré la Danse*⁴, que podemos datar de 1376, continua a ser para nós a certidão de nascimento da palavra. (HUIZINGA, 1999, p. 108).

Para Huizinga (1999), por volta de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura adquiriu uma dimensão espectral e fantástica, de modo que ‘um novo e vivo

⁴ “Eu fiz a dança macabra”.

arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte'. A visão macabra emergiu das camadas mais profundas do medo coletivo e da sensibilidade religiosa, convertendo-se rapidamente em instrumento de exortação moral diante das incertezas do período. Nesse contexto, a *Danse Macabre* tornou-se uma das alegorias mais expressivas da Idade Média, reunindo figuras de todas as categorias sociais, do papa e do imperador ao camponês, incluindo mulheres, sob a mesma convocação igualadora da morte. O notável dessa dança era a sua mensagem: a sociedade estava dançando rumo à perdição, e isso poderia acontecer sem a necessidade de Satanás como mestre do baile. A Europa fixada no macabro era uma Europa de loucura, espelhando um mundo em que pestes, guerras, medos e instabilidade política tornavam a morte onipresente e familiar. Esse imaginário não apenas traduzia o estado emocional da sociedade, mas moldava práticas devocionais, concepções de moralidade e a própria produção artística do período.

Figura 01: “A Morte do Avaro” (1490-1510), Hieronymus Bosch.



Fonte: National Gallery of Art, Washington DC.

A Dança Macabra disseminou-se amplamente pelas paredes da Europa cristã do século XV, surgindo inicialmente no célebre mural do cemitério de Les Saints Innocents, em Paris (1425), seguido pelo afresco dos Santos Inocentes em Saint Paul, Londres (1440), e por grandes ciclos pictóricos em Basel, Ulm, na Marienkirche de Lübeck, La Chaise-Dieu e regiões da Croácia. O que impressiona, contudo, é a presença igualmente forte dessas representações em pequenas igrejas e vilarejos, como nos afrescos de Kernascleden (Bretanha, séc. XV), Saint Nicholas (Tallinn, final do séc. XV), Beram (Ístria, 1474), Norre Alslev (Dinamarca, c. 1480), Santa Maria in Silvis (Pisogna, 1490), Hrastovlje (Eslovênia, 1490), Kermaria (Bretanha, 1490) e Meslay-le-Grenet (Eure-et-Loir, final do século XV – início do XVI).

Entre essas obras, destaca-se o afresco croata de 1474, de Vincenzo da Castua, no qual a inevitabilidade da morte e a igualdade que ela impõe se revelam de maneira contundente: os vivos aparecem atônitos diante da morte, identificáveis por seus símbolos de poder, coroas, báculos, vestes litúrgicas, enquanto os mortos, sem distinções hierárquicas, assumem posturas ativas e festivas. A morte surge, como niveladora universal, embora o afresco ressalte que, apesar dessa igualdade no além, as hierarquias persistem na vida terrena, reafirmando a ordem social existente. Essa tensão entre a desordem absoluta da morte, na qual não há privilégios, e a rigidez das estruturas sociais em vida cria um espaço simbólico de catarse, no qual a arte convida o espectador medieval a confrontar, refletir e elaborar a consciência de sua própria finitude e da precariedade das distinções humanas.

Outra manifestação espetacular desse tema da morte, que também inspirou Bosch, foi a representação de cadáveres nos túmulos dos grandes, conhecido em francês como *Le Transi* (o rígido). O exemplo mais famoso foi o do Cardeal Legrange, esculpido por volta de 1400. Outras manifestações populares foram o Triunfo da Morte e a Vaidade, representada por um crânio, que continuaram a serem populares até o período Barroco. Esses monumentos, representam a relação inescapável da elite com a morte. Os *transi* refletem o poder e a importância das pessoas que os encomendavam, já que os artistas da época criavam essas obras de acordo com os desejos e gostos dessas elites.

Os *transi* também eram feitos em “dois andares”. Nesses monumentos, como do Cardeal Legrange, há uma dualidade visual: na parte superior, o indivíduo é retratado em vida, com toda sua força e magnificência, simbolizando o poder e a

grandiosidade que possuía em vida. Na parte inferior, porém, o mesmo indivíduo é mostrado em estado de decomposição, simbolizando a degradação e a inevitabilidade da morte. Essa justaposição entre a vida gloriosa e a morte degradante sublinha a tensão entre a grandeza terrena e a mortalidade, enfatizando que, independentemente de seu status em vida, todos são igualmente sujeitos à morte.

Assim, no imaginário medieval, a morte não surgia isolada, mas era tecida por uma rede de símbolos, a *Danse Macabre*, o *memento mori* e os túmulos *transi*, que ensinavam, advertiam e recordavam continuamente a fragilidade da vida humana. A *Danse Macabre* proclamava que todos, do papa ao camponês, seriam conduzidos pela mesma dança; o *memento mori* convocava o fiel a recordar, a cada instante, a proximidade da morte; e os *transi* revelavam, de forma brutal, que até os mais poderosos terminavam reduzidos à própria carne que se corrompe. Esses três registros visuais e espirituais se encontram magistralmente condensados em “*A Morte do Avarento*”: a figura esquelética que adentra o quarto ecoa a tradição da dança macabra; o gesto do anjo, chamando o moribundo a olhar para o crucifixo, atualiza o imperativo do *memento mori*; e a cena inteira funciona como um *transi* moral, expondo a ruína espiritual do avarento e lembrando que nenhuma riqueza resiste ao instante final. Consequentemente, Bosch transforma o espaço íntimo do leito de morte em síntese poética e inquietante de toda a pedagogia medieval da finitude.

Ao analisar os pormenores de “*A Morte do Avarento*”, observa-se que as tentações continuam a cercar o moribundo mesmo em seus instantes derradeiros. De forma quase automática, o homem agonizante estende a mão em direção ao saco de moedas oferecido pelo pequeno demônio, gesto que evidencia o arraigado apego aos bens materiais e ao prestígio social que marcou sua existência. A composição articula, de modo simbólico, a presença do bem e do mal, representados pelas figuras angélicas e demoníacas, e revela como as forças tentadoras persistem em interpelar o indivíduo até o último momento da vida, tensionando sua capacidade de escolha moral diante da morte.

Em uma tentativa de interpretar os objetos em primeiro plano — a armadura, armas, roupa e a vestimenta vermelha com mangas com um demônio debruçado — pode-se dividir os objetos em dois planos: os objetos como se referindo à vida anterior do avarento e os objetos como imbuídos de moral ou significados alegóricos como: sátira social contra a nobreza; A armadura é como um emblema de vaidade que

demonstrava que as armas materiais são impotentes contra a morte. Os objetos, talvez, indicam não apenas que o avarento era um cavaleiro, mas que o mesmo realizava atos de bravura, coragem e se entregou ao pecado da ira e vaidade. Por conseguinte, também fazem alusão ao abandono da vida ativa cristã, a qual o apego à posses mundanas venceu.

Observamos o moribundo em pé, carregando uma bengala e a chave do baú. Este homem, talvez uma representação em vida do avarento, é apresentado como mal e hipócrita; com uma mão ele coloca moedas no cofre no qual elas são coletadas por um demônio e com a outra ele toca um rosário, tentando servir a Deus e satã com seus prazeres ao mesmo tempo. A tampa do baú é mantida aberta com uma espécie de faca, um símbolo de ira, que remete aos Sete Pecados Capitais. Um demônio alado emerge de baixo do baú e segura um papel selado com cera vermelha. Representando, possivelmente: uma carta de indulgência, uma hipoteca, um papel de falsa legitimidade ou uma nota promissória.

O avarento parece ignorar a presença do anjo, do demônio em cima da cama, e da própria morte, aqui Bosch quase engana quem observa a obra, e o fim da luta se mostra incerto. As linhas entre a salvação, entrega ao pecado e morte, são tênues. Nossos olhos são guiados a olhar para os pecados, que são exaltados de forma maior em tela, e quase ignoramos o fato de que; o homem além de já ter aceito sua morte, com a mesma apontando uma flecha para ele, é o único da cena em que a luz de cristo ilumina. Ao contrário dos pecados e tentações, Cristo é representado de forma pequena e discreta, o que representa que a escolha de olhar e se entregar para Cristo é uma escolha que demanda deixar as grandes tentações para trás.

O demônio sobre a cama também porta uma tocha, cuja luz incide apenas sobre a parte superior do leito, criando uma iluminação ambígua que não dissipa plenamente a atmosfera de tensão espiritual que domina a cena. Apesar de uma vida marcada pelo apego aos bens e pela entrega aos prazeres mundanos, o moribundo aparenta hesitação e possível arrependimento no instante final. Bosch constrói, consequentemente, um momento de suspensão dramática no qual a decisão espiritual ainda não está completamente selada. A presença discreta de Cristo, iluminando o espaço por meio da janela, contrapõe-se à teatralidade das tentações demoníacas e sugere que, mesmo diante de uma trajetória moralmente falha, a possibilidade de redenção permanece aberta. A pintura condensa, desse modo, a expectativa

profundamente arraigada na mentalidade medieval de uma salvação possível no limiar da morte — sobretudo em um contexto histórico marcado por guerras, pestes e instabilidades que tornavam o fim sempre iminente. “*A Morte do Avarento*” sintetiza, portanto, a tensão entre culpa e graça, revelando que o instante derradeiro era concebido como o momento decisivo em que se jogava a esperança última do homem medieval: escapar à condenação e alcançar a salvação.

O pecado da avareza encarnado pelo moribundo, sintetiza de forma exemplar as tensões históricas e espirituais discutidas nos três primeiros tópicos deste artigo. No contexto do período avarento, marcado por escassez, guerras, pestes e instabilidade, o apego obsessivo aos bens materiais tornou-se tanto mecanismo de sobrevivência quanto fonte de condenação moral, refletindo uma sociedade que vivia entre a necessidade e o desespero. No domínio dos mortos, a avareza aparece como falha espiritual que impede a alma de se desprender do mundo terreno, confrontando-a com a lógica do Além, na qual as riquezas perdem todo valor e apenas o estado moral decide o destino eterno. Já no cristianismo do medo, a avareza é amplificada como advertência escatológica: o acúmulo ilícito, a cobiça e o apego ao ouro tornam-se caminhos diretos para a perdição, alimentando o temor coletivo da condenação. Desse modo, o gesto do moribundo que ainda estende a mão ao saco de moedas não é apenas símbolo individual de vício, mas a imagem condensada de uma época inteira, um mundo dividido entre miséria e desejo, entre pânico espiritual e esperança frágil de salvação.

Embora Bosch não represente explicitamente o Céu ou o Inferno na composição, a obra opera uma verdadeira transformação do espaço doméstico em território do Além, conforme a concepção escatológica medieval analisada anteriormente. O quarto torna-se uma zona liminar, um *locus* de passagem, no qual a topografia espiritual se manifesta por meio de sinais, gestos e presenças que ultrapassam a materialidade da cena. A pequena janela iluminada por Cristo funciona como um ponto de irradiação simbólica do Céu, enquanto a entrada da Morte e os demônios que emergem do baú remetem ao Inferno e ao Purgatório, não como lugares distantes, mas como domínios que invadem o próprio cotidiano, reafirmando a porosidade entre vida e pós-vida. Dessa forma, Bosch traduz visualmente o princípio medieval segundo o qual o instante da morte é o momento em que o Além se aproxima de maneira mais intensa, fazendo com que a decisão moral final ocorra não em outro

mundo, mas na intersecção entre ambos. A pintura confirma, a lógica espiritual do século XV: o além-túmulo não é apenas destino futuro, mas força presente que participa ativamente da experiência humana, iluminando, ameaçando e julgando o sujeito no limiar de sua morte.

Na representação constante da dança macabra e do esqueleto horrendo, as emoções vivas eram transformadas em imagens rígidas e fixas, simbolizando a inevitabilidade e a universalidade da morte, independentemente da classe social ou riqueza. Essas representações não exploravam as nuances e reflexões cotidianas sobre a mortalidade, concentrando-se apenas no lamento pela perda e na celebração da salvação. Bosch representa o fim dos homens e o apocalipse assume a face das pestes e das guerras. O que domina a existência humana no período em que Bosch viveu é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença do fim, que é uma ameaça no interior do mundo, é uma presença inevitável. (HUIZINGA, 2010).

Bosch, portanto, não apenas utiliza a iconografia macabra: ele a subverte, aprofunda e eleva, transformando-a em instrumento crítico capaz de revelar tanto as fragilidades espirituais individuais quanto as tensões sociais mais profundas de seu tempo. Sua obra torna-se, então, o ápice dessa cultura visual da morte: um espelho inquietante que devolve ao espectador medieval, e ao leitor contemporâneo, a consciência de que, no instante final, não há riqueza, honra ou poder capaz de proteger o ser humano da verdade última que o aguarda.

5. Considerações finais

A análise de *“A Morte do Avarento”* revela que a obra não pode ser compreendida isoladamente, mas deve ser situada no complexo tecido histórico, espiritual e simbólico do século XV e início do XVI. O século XV, marcado por crises sucessivas, produziu um ambiente de medo coletivo e de intensa fragilidade social, no qual a morte se tornou presença constante e estruturante da experiência humana. Esse cenário alimentou um imaginário profundamente escatológico, no qual o Além, o Juízo e a condenação eram percebidos como realidades imediatas.

A formação desse repertório mental, sustentado por visões do Purgatório, narrativas do Além e pela pedagogia do medo promovida pela Igreja, moldou a sensibilidade espiritual do período. A tensão permanente entre o terror do Inferno e a esperança no Céu organizava a vida moral dos indivíduos, criando um campo

psicológico propício às imagens que reforçavam a urgência da salvação. É nesse horizonte que a iconografia macabra emergiu como instrumento de educação espiritual e disciplinamento social.

Bosch absorve esse imaginário de forma singular, transformando-o em linguagem pictórica crítica, densa e moralmente incisiva. Em *“A Morte do Avarento”*, a cena do moribundo dilacera visualmente as contradições de sua época: o apego às riquezas em meio à miséria, o esforço espiritual em meio à violência, a luta entre salvação e perdição vivida como batalha cotidiana. A obra sintetiza, em seu espaço íntimo e dramático, os grandes eixos analisados ao longo deste estudo: a instabilidade histórica, o domínio dos mortos como extensão da vida, a tensão entre medo e esperança e a função pedagógica da morte no medievo.

Portanto, a pintura não apenas denuncia o pecado da avareza, mas revela, sobretudo, as inquietações sociais da morte em uma sociedade que via no instante final a revelação decisiva de todas as escolhas humanas. Bosch transforma a cena do moribundo em um espaço no qual o indivíduo é confrontado com si mesmo, com seu tempo e com seu destino. E é justamente nessa convergência entre história, espiritualidade e imaginação que reside a força duradoura de sua obra.

Referências bibliográficas

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Trad. Marcelo Rede – Prefácio de Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

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

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

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

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

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

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do Purgatório**. Petrópolis: Vozes, 2017.

LE GOFF, Jacques. **The Birth of Europe**. English translation by Janet Lloyd. Blackwell Publishing, 2006.

OLIVEIRA, Laura Beatriz Alves de. Entre imagens e símbolos: o imaginário medieval na obra de Hieronymus Bosch. **Horizontes Históricos**, São Cristóvão, SE, v. 11, n. 2, p. 55–79, 2026.

OLIVEIRA, Laura Beatriz Alves de. Hieronymus Bosch e análise das imagens: Composição, relação e iconologia. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, São Paulo, n. 36, p. e71406, 2025.

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.

SCHMITT, Jean-Claude. Stregoneria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (a cura di). **Dizionario dell'Occidente medievale**. Italia: Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, 2002.