REVISTA CORDIS

DO SAGRADO À CORRUPÇÃO: COR, ANIMALIDADE E A CONSTRUÇÃO VISUAL DE SATÃ NA OBRA DE HIERONYMUS BOSCH

FROM THE SACRED TO CORRUPTION: COLOR, ANIMALITY, AND THE VISUAL CONSTRUCTION OF SATAN IN THE WORK OF HIERONYMUS BOSCH

Laura Beatriz Alves de Oliveira[1]

RESUMO: O presente artigo analisa a construção imagética de Satã na obra de Hieronymus Bosch (1450–1516), investigando de que maneira o artista elabora visualmente o demoníaco mediante repertórios simbólicos profundamente vinculados ao imaginário do século XV e início do XVI. O estudo tem como objetivo compreender como diferentes elementos iconográficos, especialmente a cor azul, a animalidade associada às aves e os processos de deformação e metamorfose corporal, participam da configuração visual do mal em suas composições. Metodologicamente, a pesquisa fundamenta-se em revisão bibliográfica e análise iconográfica, articuladas à compreensão da imagem, do imaginário medieval e dos símbolos como estruturas centrais para a interpretação da linguagem visual boschiana. Os resultados indicam que Bosch não representa Satã por meio de uma iconografia fixa ou tradicional, mas elabora o demoníaco recorrendo à transformação progressiva e à corrupção de elementos anteriormente vinculados ao sagrado. Conclui-se que, em Bosch, o mal não se apresenta como simples oposição ao divino, mas como deformação interna da própria ordem da criação, revelando profundas tensões do imaginário cristão do século XV.

PALAVRAS-CHAVE: Hieronymus Bosch; Iconografia; Satã; Imaginário Medieval; Simbolismo.

ABSTRACT: This article analyzes the visual construction of Satan in the work of Hieronymus Bosch (1450–1516), investigating how the artist visually elaborates the demonic through symbolic repertoires deeply connected to the cultural imaginary of the fifteenth and early sixteenth centuries. The study aims to understand how different iconographic elements, particularly the color blue, the animality associated with birds, and processes of bodily deformation and metamorphosis, contribute to the visual configuration of evil in Bosch's compositions. Methodologically, the research is grounded in bibliographical review and iconographic analysis, articulated through the understanding of image, medieval imaginary, and symbols as central structures for interpreting Boschian visual language. The results indicate that Bosch does not represent Satan through a fixed or traditional iconography, but rather develops the demonic by mobilizing the progressive transformation and corruption of elements

[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

previously associated with the sacred. It is concluded that, in Bosch, evil does not appear as a simple opposition to the divine, but as an internal deformation of the very order of creation, revealing profound tensions within the Christian imaginary of the fifteenth century.

KEYWORDS: Hieronymus Bosch; Iconography; Satan; Medieval Imaginary; Symbolism.

10.23925/2176-4174.37.2026e77530

Recebido em: 27/07/2026.
Aprovado em: 12/08/2026.
Publicado em: 02/09/2026.

Introdução

A produção artística nos Países Baixos durante o século XV desenvolveu-se em um cenário marcado por instabilidades políticas, conflitos militares, epidemias recorrentes, crises de abastecimento e intensas transformações religiosas que atravessavam o século XV e início do XVI. Em uma sociedade constantemente confrontada pela experiência da fome, da guerra e da peste, o imaginário cristão passa a estruturar-se cada vez mais em torno do medo da condenação, da presença constante do pecado e da atuação das forças demoníacas. Como observa Delumeau (2009), esse período testemunha uma intensificação progressiva das angústias coletivas em torno do inferno e da figura do diabo, processo diretamente relacionado à proliferação das imagens demonológicas no Ocidente cristão. Paralelamente, os escândalos envolvendo o clero e as tensões religiosas que antecedem a Reforma Protestante ampliavam ainda mais a sensação de crise espiritual característica do período.

É nesse horizonte que se insere a obra de Hieronymus Bosch (1450–1516). Nascido em ’s-Hertogenbosch, nos Países Baixos borgonheses, o artista esteve profundamente inserido em uma cultura marcada pela intensa religiosidade, sendo membro ativo da Irmandade de Nossa Senhora, importante confraria devocional local. Sua produção, longe de constituir mero exercício estético, configura-se como uma poderosa elaboração visual sobre os dilemas morais de seu tempo. Povoada por criaturas híbridas, cenas de punição e representações inquietantes do inferno, sua

pintura transforma-se em um intenso discurso imagético sobre pecado, tentação, corrupção e condenação (OLIVEIRA, 2022).

Partindo dessa perspectiva, o presente artigo analisa a construção visual de Satã na obra de Bosch, buscando compreender de que maneira o demoníaco é elaborado a partir da transformação de elementos originalmente vinculados ao universo sagrado. Para isso, a análise concentra-se em três dimensões fundamentais presentes em sua produção: a utilização simbólica da cor, especialmente o azul associado à condição decaída; a incorporação de elementos animais, particularmente aves ligadas ao pavão; e os constantes processos de metamorfose corporal, responsáveis por conferir ao diabo uma aparência híbrida e monstruosa.

Apesar da ampla fortuna crítica dedicada à obra de Hieronymus Bosch, grande parte dos estudos concentra-se em interpretações gerais sobre pecado, inferno e o caráter moralizante de suas composições, permanecendo ainda pouco explorada uma análise centrada especificamente na figura de Satã. A relevância deste estudo reside, portanto, em compreender o demoníaco não como elemento secundário, mas como parte central de uma elaboração simbólica complexa que amplia as possibilidades interpretativas acerca da visualidade do artista e de sua relação com as sensibilidades religiosas do período.

A complexidade iconográfica presente na produção de Hieronymus Bosch impõe a este estudo uma questão central: como compreender a figura de Satã em um universo visual no qual o demoníaco raramente se apresenta por meio de formas fixas ou representações tradicionais? Diante de composições marcadas por metamorfoses, deformações e pela subversão de elementos originalmente vinculados ao sagrado, torna-se necessário investigar de que maneira Bosch elabora visualmente a presença do mal em uma cultura profundamente permeada pelo medo do pecado, pela condenação e pelas tensões religiosas do século XV. Assim, a problemática deste artigo concentra-se em compreender como a aparência de Satã é construída a partir da transformação e da inversão simbólica de símbolos pertencentes à própria ordem divina.

Partindo dessa questão, o presente estudo tem como objetivo analisar de que maneira Bosch constrói a figura de Satã a partir de um repertório iconográfico profundamente vinculado às sensibilidades religiosas e ao imaginário escatológico da Idade Média. Busca-se compreender como elementos cromáticos, animais e corporais articulam-se na elaboração do demoníaco, revelando uma lógica visual marcada pela metamorfose e pela corrupção de símbolos anteriormente associados ao próprio sagrado. Parte-se da hipótese de que Bosch não representa o mal como simples oposição ao universo divino, mas o constrói como deformação interna da própria ordem da criação.

Metodologicamente, este artigo fundamenta-se em pesquisa bibliográfica e análise iconográfica, articuladas à compreensão do imaginário medieval e dos símbolos como eixo estruturante da linguagem visual de Hieronymus. Parte-se da leitura da imagem como construção cultural e histórica, entendendo-a não apenas como expressão estética, mas como suporte de significados religiosos, morais e sociais vinculados ao contexto de sua produção.

A análise privilegia a observação dos elementos visuais, da composição e dos atributos iconográficos presentes nas obras, compreendendo que tais imagens não operam de maneira isolada, mas como estruturas complexas capazes de condensar tensões culturais e religiosas do século XV. Conforme discutido por Oliveira (2025), a imagem deve ser compreendida como imagem-objeto, isto é, artefato inserido em determinado contexto histórico; como imagem composta, na qual diferentes elementos coexistem e produzem significados em conjunto; e como estrutura relacional, perspectiva fundamental para Bosch, cuja complexidade iconográfica exige que símbolos, figuras, espacialidades e cores sejam interpretados partindo das relações estabelecidas no interior da própria composição.

Paralelamente, mobiliza-se a abordagem iconológica em diálogo com Oliveira (2025) e o pensamento de Aby Warburg, compreendendo as imagens como portadoras de memórias culturais e permanências simbólicas que transitam no tempo histórico. Dessa forma, a análise não se limita à identificação formal dos símbolos, mas busca compreender a imagem como construção simbólica ativa, capaz de produzir e comunicar sentidos no interior da cultura visual medieval.

Outro eixo fundamental desta pesquisa consiste na compreensão do imaginário medieval, mobilizado a luz das contribuições de Oliveira (2026a), que o entende como o conjunto de crenças, representações, medos e valores coletivamente compartilhados por determinada sociedade. Mais do que uma dimensão abstrata, o imaginário constitui uma estrutura por meio da qual os indivíduos interpretam a realidade e organizam sua experiência histórica. Tal perspectiva mostra-se essencial para compreender Bosch, uma vez que suas pinturas expressam concepções profundamente enraizadas no universo mental da cristandade do século XV, materializando visualmente suas ansiedades e medos. Assim, analisar Bosch a partir do imaginário permite compreender suas obras como expressões de estruturas coletivas de pensamento próprias de seu tempo.

A dimensão simbólica constitui igualmente um elemento central desta pesquisa, conforme Oliveira (2026b), compreendemos os símbolos como estruturas capazes de condensar sentidos múltiplos e expressar realidades que ultrapassam a dimensão imediata do visível. Diferentemente dos símbolos convencionais, cuja função se limita a estabelecer relações diretas de significado, os símbolos operam em níveis mais profundos de interpretação, articulando valores históricos, religiosos e culturais compartilhados coletivamente. Tal abordagem revela-se indispensável para a análise de Bosch, cuja produção visual organiza-se por meio de uma linguagem profundamente simbólica, na qual animais, objetos, cores e figuras híbridas articulam significados complexos que permitem compreender visualmente tensões ligadas ao sagrado e ao profano.

Para tanto, a pesquisa apoia-se em autores fundamentais para a compreensão da obra de Hieronymus Bosch e de seu universo visual, destacando-se Estella (2002; 2017) e Beagle (1982), especialmente nas interpretações iconográficas de sua produção. Paralelamente, dialoga-se com autores como Pastoureau (2001), Kirschbaum (1940), Russell (1984) e Kelly (1968), mobilizados para compreender processos simbólicos relacionados à cor, à animalidade e à consolidação imagética do demoníaco. Ao mesmo tempo, a análise articula as contribuições de Delumeau (2009), Kappler (1994), Eliade (1992) e Oliveira (2022; 2025; 2026a; 2026b), permitindo interpretar Bosch em diálogo com o imaginário medieval, a monstruosidade, o simbolismo religioso e as relações entre sagrado e profano.

A partir dessas considerações, o artigo organiza-se em três seções principais. A primeira, *O Azul e a Queda: transformações cromáticas na visualidade demoníaca medieval*, investiga a consolidação histórica da associação entre a cor azul e a figura de Lúcifer, observando como Bosch mobiliza essa tradição em suas composições. A segunda, *Animalidade e Corrupção: o simbolismo das aves na construção do demoníaco em Bosch*, analisa a relação entre pássaros, especialmente o pavão, e a construção simbólica do mal. Por fim, *Metamorfose e Deformação: a construção visual de Satã na obra de Bosch*, examina as múltiplas representações do diabo, buscando compreender como Bosch constrói o demoníaco por meio de hibridizações, deformações e processos contínuos de metamorfose.

Assim, ao examinar as representações satânicas na obra de Hieronymus Bosch, este estudo procura compreender como o artista transforma a imagem do diabo em um espaço privilegiado de condensação das angústias religiosas, dos medos coletivos e das tensões culturais de seu período. Suas pinturas revelam não apenas a presença do mal no imaginário cristão, mas a complexa maneira pela qual a experiência do pecado, da queda e da condenação foi visualmente elaborada em um momento profundamente marcado por instabilidades.

1. O Azul e a Queda: transformações cromáticas na visualidade demoníaca medieval

A presença da cor azul na iconografia demoníaca do século XV constitui um elemento particularmente significativo para compreender a construção visual de Satã no imaginário medieval e, sobretudo, na obra de Hieronymus Bosch. Diferentemente das associações modernas que tendem a vincular o mal à escuridão ou à ausência de luz, as representações demoníacas desse período frequentemente recorrem a uma paleta cromática intensa e contrastante, na qual o azul ocupa posição de destaque. Mais do que um recurso meramente estético, essa tonalidade carrega um conjunto complexo de significados acumulados ao longo da tradição cristã, revelando que as cores, no universo visual medieval, participavam ativamente da elaboração de valores, hierarquias e concepções ligadas ao sobrenatural.

Durante séculos, o azul ocupou posição marginal na cultura cromática do Ocidente. Segundo Pastoureau (2001, p. 13–25), na Antiguidade e ainda na Alta Idade Média, era uma cor secundária, frequentemente associada pelos romanos aos povos bárbaros, como gauleses e germanos. Na tradição bíblica e na liturgia cristã primitiva, sua presença também era reduzida, enquanto branco, vermelho e preto concentravam os principais valores religiosos e morais.

Esse quadro começou a modificar-se entre os séculos XI e XII, sobretudo com o fortalecimento do culto mariano. Conforme observa Pastoureau (2001, p. 51–54), Maria deixou gradualmente de ser representada com vestes vermelhas ou púrpuras, passando a vestir azul, como evidenciam representações posteriores da Virgem. A tonalidade passou então a simbolizar pureza, humildade e dignidade celestial, difundindo-se especialmente por meio dos grandes vitrais das catedrais góticas.

Maria tornou-se, assim, a principal responsável pela elevação simbólica do azul no imaginário medieval. A antiga cor periférica consolidou-se como emblema do sagrado, da nobreza e da virtude, transformação essencial para compreender os deslocamentos simbólicos que assumiria posteriormente (PASTOUREAU, 2001, p. 52–54).

O impacto dessa transformação foi profundo. Para Pastoureau (2001, p. 37–40; 54–58), a partir do século XIII o azul passa a integrar progressivamente a vestimenta aristocrática, os ateliês artísticos e o próprio imaginário cristão, expandindo-se da representação mariana para anjos, santos e outras figuras celestiais. Como observa o autor, sem o fortalecimento do culto à Virgem, dificilmente essa cor teria alcançado posição tão central na cultura visual do Ocidente (PASTOUREAU, 2001, p. 53–54).

Essa valorização pode ser observada em obras como o *Wilton Diptych* (1395–1399), no qual o intenso azul do manto da Virgem reafirma sua associação com o sagrado e a realeza celeste (PASTOUREAU, 2001, p. 52–55). Em Bosch, entretanto, essa convenção não se estabelece de forma sistemática. Embora Maria apareça vestida de azul em *A Adoração dos Reis Magos* (1470–1485), em outras representações o artista prefere tonalidades mais sóbrias, como o preto e o vermelho.

Essa mesma preferência estende-se às figuras de Cristo. Em *Cristo carregando a cruz* (1490–1510) e *Ecce Homo* (1475–1485), o azul aparece nas vestes ou na capa; já em outras composições, como *Cristo carregando a cruz* (1495–1505), *Coroação de Espinhos* (1490–1500), a versão atribuída de *A Coroação de Espinhos* (1515–1540) e *Carregamento da cruz* (1530), predominam o preto, o branco e outras tonalidades escuras.

Essa oscilação cromática revela uma tendência significativa: Bosch frequentemente reserva a intensidade e a diversidade de cores para o domínio do demoníaco, enquanto as figuras sagradas são construídas a partir de uma paleta mais sóbria e contida, estabelecendo uma distinção visual entre a estabilidade do sagrado e a exuberância instável associada ao mal. Tal dinâmica torna-se particularmente evidente em "*O Jardim das Delícias Terrenas"* (1503–1515), sua obra mais emblemática, na qual os dois primeiros painéis — o Paraíso e o jardim central — são construídos a partir de tonalidades claras, luminosas e visualmente harmônicas que, aos olhos de um observador não familiarizado com o complexo vocabulário simbólico do artista, podem transmitir uma aparente sensação de segurança, ordem e ausência de perigo.

No entanto, Bosch constrói precisamente nessa superfície sedutora uma rede de elementos ambíguos que antecipam a corrupção futura, reservando ao painel infernal a explosão cromática mais intensa da composição. A cor deixa, assim, de operar como simples recurso estético e passa a participar ativamente da construção de uma visualidade na qual o mal não se manifesta necessariamente como oposição imediata ao sagrado, mas infiltra-se gradualmente por meio da ambiguidade e da progressiva corrupção da ordem divina.

No século XV, período em que viveu Bosch, o azul consolida sua ascensão e passa a ocupar um novo estatuto simbólico, tornando-se associado não apenas ao sagrado, mas também à virtude, à sobriedade e à honestidade social (PASTOUREAU, 2001, p. 85–90). Segundo Pastoureau (2001, p. 87–91), sobretudo nas cidades da Itália, Flandres e Alemanha, a burguesia em ascensão adota essa tonalidade como marca de distinção ética. Em contraste com o vermelho, ligado ao luxo e à ostentação, o azul passa a representar moderação, fidelidade e boa reputação. Reforçada pela

associação com a Virgem Maria e pelo aperfeiçoamento da tinturaria com pastel, essa transformação consolida definitivamente o azul como uma cor moralmente positiva na cultura visual do período (PASTOUREAU, 2001, p. 88–92).

A relação entre o azul e a figura de Lúcifer, contudo, possui raízes anteriores à iconografia medieval. Uma das representações mais antigas do trono divino cercado por hierarquias angélicas encontra-se no mosaico da Basílica de Sant'Apollinare Nuovo (século VI), composição inspirada na parábola de Mateus (25:31). Embora a cor ainda não apresentasse uma codificação plenamente definida, já participava da construção simbólica das hierarquias celestes.

Partindo dessa leitura, Kirschbaum (1940, p. 209–240) identificou uma das figuras angelicais azuladas como representação de Lúcifer, interpretação posteriormente contestada por Estella (2017, p. 57), que a compreende como um querubim cuja coloração azul estabelece contraste hierárquico com o vermelho atribuído aos serafins. Em ambas as leituras, entretanto, o azul ainda não possui uma conotação demoníaca consolidada, funcionando sobretudo como elemento de diferenciação no interior da ordem celeste. Russell (1984, p. 132–133), por sua vez, aproxima-se da interpretação de Kirschbaum ao identificar a figura azul como o próprio Diabo, associando essa tonalidade ao *lower air*, espaço atmosférico inferior para o qual teriam sido lançados os anjos decaídos. Tal leitura evidencia como o azul passou gradualmente a integrar também o repertório visual do demoníaco.

É nesse processo de transformação simbólica que o azul passa a associar-se de maneira mais consistente à figura de Lúcifer. Um momento decisivo dessa inflexão pode ser observado no *Inferno* da Capela Scrovegni (1302–1305), de Giotto, onde uma grande figura demoníaca azul, cercada por outros demônios da mesma tonalidade, evidencia a incorporação dessa cor ao universo infernal. A obra marca um momento importante na consolidação visual dessa associação, revelando como cores anteriormente vinculadas ao campo celestial podiam ser progressivamente ressignificadas e incorporadas a novos sistemas simbólicos.

Esse deslocamento pode ser compreendido à luz da própria tradição cristã, na qual Satã não cria, mas imita e subverte aquilo que pertence ao divino. A presença

do azul na iconografia demoníaca não constitui, portanto, uma contradição, mas evidencia um processo de apropriação simbólica que contribuiu para consolidar essa tonalidade como marcador visual do demoníaco, posteriormente retomado por Bosch.

Essa associação, todavia, dialoga também com repertórios visuais anteriores ao cristianismo. A pintura do demônio Eurynomos, atribuída a Polignoto de Tasos (século V a.C.), embora não preservada, é descrita por Pausânias (século II d.C.) como possuindo uma tonalidade intermediária entre o preto e o azul, semelhante à de 'uma mosca carnívora'[2]. De modo semelhante, na arte funerária etrusca, como no Túmulo dos Demônios Azuis, em Monterozzi, e no Túmulo de Anina, figuras psicopompas como Charun e Vanth aparecem representadas em coloração azulada, associando essa tonalidade ao universo dos mortos e às forças liminares entre vida e morte.

É possível supor, portanto, que, ao ser incorporado à cultura visual medieval, o azul também tenha assimilado significados provenientes dessas tradições. Ainda que posteriormente elevado pelo culto mariano à condição de símbolo do sagrado, a cor preservou certa ambivalência simbólica, aspecto que ajuda a compreender sua posterior associação ao universo demoníaco.

Entre essas manifestações intermediárias, destaca-se o *Saltério de Luttrell* (1320–1340), manuscrito devocional inglês conhecido por suas numerosas figuras grotescas e híbridas que ocupam as margens em contraste com o conteúdo sagrado do texto. Diversas dessas criaturas aparecem em tonalidades azuladas, evidenciando um uso cromático já deslocado da esfera estritamente hierárquica. Embora a associação com o demoníaco ainda não esteja plenamente consolidada, o azul passa a integrar um repertório visual ligado ao estranho, ao disforme e ao marginal.

Esse processo torna-se mais evidente no manuscrito *Très Riches Heures du duc de Berry* (1412–1416), especialmente na iluminura *Chute des anges rebelles*. Nela, os querubins vestidos de azul acompanham Lúcifer em sua queda, enquanto os serafins em vermelho permanecem junto ao trono divino. A distinção cromática, antes

[2] PAUSANIAS. Description of Greece, X, 28, 7 apud LEÓN AZCÁRATE, José Luis. **La muerte y su imaginario en la historia de las religiones**. 2. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007, nota 52.

vinculada principalmente às hierarquias celestes, passa a adquirir um sentido moral mais definido, aproximando progressivamente o azul da condição decaída.

Em momento praticamente contemporâneo a Bosch, a ampla difusão da *Legenda Aurea*, de Jacobus de Voragine, contribuiu para consolidar essa associação. Nos manuscritos dedicados às tentações de Santo Antônio, o santo aparece cercado por múltiplos demônios, entre eles o célebre “diabo-lagosta”. Nessas iluminuras, Deus e as hierarquias angélicas coexistem cromaticamente com Satã, igualmente representado em azul, evidenciando a consolidação dessa tonalidade no repertório visual do demoníaco.

É nessa perspectiva que se insere a obra de Bosch, que não apenas retoma essas tradições, mas as desenvolve de forma mais complexa. Em *O Carro de Feno* (1500–1515, figura 1), por exemplo, os anjos rebeldes expulsos do paraíso adquirem tonalidades azuladas, estabelecendo uma associação direta entre essa cor e a própria experiência da queda, elemento recorrente em sua construção visual do demoníaco. Essa lógica reaparece em outras composições, como em *O Juízo Final* (1500–1510, figura 1), de Viena, onde uma figura monstruosa azul participa de uma cena de cozimento. Suas vestes e sua posição no espaço infernal evocam o universo doméstico, tradicionalmente associado ao feminino, enquanto sua aparência, semelhante à de um frango assado, introduz o humor grotesco e a dimensão paródica característicos de Bosch.

Figura 1: Anjos Rebeldes expulsos do paraíso e criatura azul infernal.



Fonte: Madrid, Museu do Prado e Academia de Belas-Artes, Viena.

Em *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515), essa construção atinge seu ponto mais elaborado. Representado como figura central do inferno, Satã destaca-se

não apenas pela forma híbrida, mas também pela intensidade da coloração azul, que reforça sua posição na composição. A recorrência dessa tonalidade evidencia a consolidação de uma lógica iconográfica na qual o azul deixa de exercer função meramente decorativa para integrar a própria construção visual do demoníaco. Dos anjos rebeldes às representações de Satã e das criaturas infernais, a cor acompanha a experiência da queda e da corrupção, tornando-se um dos elementos centrais da imagética diabólica boschiana.

Entretanto, essa construção não se limita à dimensão cromática. A representação do anjo caído e das criaturas infernais dialoga também com outros repertórios simbólicos fundamentais da cultura visual medieval, especialmente aqueles ligados ao universo animal. Em diferentes tradições iconográficas, estruturas híbridas, formas aladas, penas ornamentadas e elementos aviários passam a integrar a aparência do demoníaco, estabelecendo conexões entre beleza, soberba e corrupção. É nesse horizonte que se torna necessário avançar para outro aspecto central da construção imagética de Satã no período: o papel desempenhado pelos pássaros e, particularmente, pelo simbolismo do pavão. Mais do que simples elementos decorativos, as aves participam ativamente da elaboração visual do mal e influenciam diretamente a própria configuração corporal de Lúcifer e das criaturas infernais na obra de Bosch.

2. Animalidade e Corrupção: o simbolismo das aves na construção do demoníaco em Bosch

Os pássaros ocupam papel central na construção simbólica da obra de Hieronymus Bosch, articulando significados ligados ao desejo, à vigilância, à moralidade e à queda. Longe de exercerem função meramente decorativa, integram um complexo sistema iconográfico por meio do qual o artista expressa tensões entre a ordem divina e sua corrupção. A presença do pavão, por exemplo, deve ser compreendida à luz de uma tradição simbólica que associa essa ave à beleza, à vaidade e à possibilidade da queda. No primeiro painel de *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515, figura 2), sua inserção discreta na base da fonte da vida, ao lado da coruja, não corresponde a um detalhe marginal, mas a um elemento que

tensiona a própria condição do Paraíso, introduzindo uma dimensão de ambiguidade no interior de um espaço regido, em princípio, pela harmonia divina.

Inserida no mesmo núcleo visual, a coruja observa silenciosamente a cena primordial, funcionando como indício da presença latente de Satã. A proximidade entre ambas as aves se torna particularmente significativa ao reunir, em um mesmo espaço, símbolos associados tanto à perfeição da criação quanto à possibilidade de sua corrupção. Tal composição desloca a compreensão da queda como evento isolado e sugere, ao contrário, que em Bosch o mal não surge abruptamente no mundo, mas já se encontra inscrito, de maneira sutil, no próprio momento da criação.

Figura 2: A coruja e o pavão e os pássaros do painel central.



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

No painel central, aquilo que no Éden se apresentava de forma discreta e potencial torna-se plenamente visível. A presença de animais e criaturas híbridas se intensifica e se integra à ação humana, dissolvendo progressivamente a distinção entre o humano e o bestial (figura 2). Os pássaros assumem papel central nesse sistema simbólico: dominam a cena, crescem em escala e impõem-se sobre os sujeitos, invertendo hierarquias e tornando visível o predomínio do instinto sobre a razão. A coruja, que anteriormente aparecia como um sinal quase imperceptível da presença do mal, reaparece agora integrada a esse conjunto, ampliada e exposta, deixando de ser um indício latente para tornar-se parte ativa de um cenário em que o demoníaco já se manifesta abertamente.

Como aponta Beagle (1982), a desproporção entre animais e humanos sugere um afastamento da ordem divina e uma entrega dos sujeitos às consequências de suas próprias ações; as aves, com seus traços incisivos e presença dominante,

operam como emblemas de uma luxúria já instaurada (figura 2). Conforme o autor, essa leitura é reforçada pela própria linguagem: o termo holandês *vogelen*, derivado de *vogel* (pássaro), podia funcionar como eufemismo para o ato sexual, estabelecendo uma associação direta entre aves e concupiscência. Assim, os pássaros não apenas habitam a cena, mas estruturam seu sentido, funcionando como metáforas visuais da sexualidade desregrada. Inserida nesse sistema, a coruja e o pavão deixam de serem apenas um símbolo do mal latente para integrarem uma lógica em que o profano domina completamente o espaço.

A ausência de um centro organizador, somada à dispersão das ações, reforça essa condição: o olhar percorre a pintura sem encontrar estabilidade, reproduzindo a própria experiência dos sujeitos, aprisionados em um circuito contínuo de desejo. Desse modo, o painel central não representa um paraíso, mas sua inversão, um espaço ilusório em que o prazer imediato encobre um processo de degradação que culminará, inevitavelmente, no inferno.

A ambivalência da figura do pavão encontra fundamento em uma longa tradição simbólica na qual essa ave se associa à incorruptibilidade e à eternidade, conforme difundido por autores como Agostinho de Hipona que, em *De Civitate Dei*, atribuiu à carne do animal a propriedade de não se decompor, ideia posteriormente reiterada pelos bestiários medievais. Sua beleza exuberante e a raridade de suas cores fizeram com que fosse compreendido, desde a Antiguidade, como manifestação da perfeição da criação divina. Suas penas oceladas, que evocam olhos, passam também a simbolizar vigilância, onisciência e poder celestial, motivo pelo qual essa iconografia foi progressivamente incorporada à representação de arcanjos, demônios e do próprio Lúcifer, frequentemente figurados, a partir do século XV, com asas multicoloridas que remetem diretamente à cauda do pavão (KELLY, 1968).

Entretanto, a mesma exuberância que o vinculava à perfeição divina favoreceu também uma leitura moral inversa. O gesto ostensivo de abrir a cauda transformou o pavão, no imaginário medieval, em emblema da vaidade, do orgulho e da autocontemplação excessiva. Tal associação adquire especial relevância no contexto cristão, uma vez que a soberba constitui justamente o pecado responsável pela queda de Lúcifer. O pavão condensa, dentro dessa leitura uma tensão singular:

representa simultaneamente pureza, eternidade e beleza divina, mas também decadência moral e corrupção, tornando-se um símbolo particularmente adequado para expressar o drama do anjo rebelde (KELLY, 1968).

Um exemplo significativo pode ser observado em *O Retábulo de Beaune* (1445–1450), de Rogier van der Weyden, no qual os anjos apresentam asas compostas por padrões ocelados que remetem simultaneamente às penas do pavão e à multiplicidade de olhos associada às hierarquias celestes. A associação entre vigilância, esplendor e sacralidade torna-se particularmente evidente, reforçando a vinculação entre a estética do pavão e a representação do divino. Essa linguagem visual, porém, não permanece restrita ao universo angelical. Em *Descida de Cristo ao Limbo* (1475), de Bartolomé Bermejo, Satã surge com aparência híbrida marcada por tonalidades verde-escuras, pés de águia e asas ornamentadas que, apesar da monstruosidade, preservam elementos formais semelhantes aos observados nas representações angélicas. Tal proximidade evidencia que determinados atributos visuais, assim como a cor azul, podiam ser deslocados e ressignificados em contextos ligados à corrupção e à queda.

É justamente nesse ponto que a mesma matriz simbólica associada ao divino passa a ser apropriada pela figura de Lúcifer. Tradicionalmente identificado como pertencente à ordem dos querubins, o anjo rebelde compartilha dessa linguagem visual, agora reconfigurada pelo pecado da soberba. A beleza que no plano celestial remete à perfeição converte-se, no caso de Lúcifer, em símbolo de ostentação e orgulho, associação que, segundo Kelly (1968, p. 10), encontra respaldo na tradição cristã derivada de Isaías (14:12) e posteriormente consolidada por autores como Jerônimo e Agostinho de Hipona.

Sob essa perspectiva, os pássaros condensam uma tensão central na cultura visual medieval, podendo figurar simultaneamente como emblemas de elevação espiritual e de degradação moral, de eternidade e de decadência. Na obra de Bosch, as aves deixam de exercer função meramente decorativa e passam a integrar um sistema visual no qual o belo e o monstruoso se entrelaçam, articulando visualmente temas ligados à luxúria, à corrupção e à própria construção imagética de Lúcifer.

A relação entre as aves e a representação do mal, não se limita à figura do anjo rebelde. Em determinadas tradições germânicas e flamengas, elementos associados ao pavão passam a integrar a própria iconografia da serpente do Éden, estabelecendo uma conexão visual entre tentação, soberba e queda. Essa aproximação sugere que o pecado original ultrapassa a sedução exercida sobre Eva e passa a dialogar com uma lógica mais ampla de rebelião contra a ordem divina, vinculada à tradição luciferina.

Tal processo torna-se particularmente evidente na gravura *A Queda* (1504, figura 3), de Albrecht Dürer, em que a serpente aparece incorporando atributos como a crista do pavão, posteriormente retomados por artistas flamengos. Ao aproximar visualmente a serpente da iconografia associada a essa ave, a imagem estabelece um elo entre a tentação edênica e o pecado da soberba tradicionalmente atribuído a Lúcifer, fazendo com que a serpente deixe de representar apenas a queda humana para incorporar também aspectos ligados ao próprio anjo rebelde.

Figura 3: A serpente de Dürer e a mulher no lago com pavão na cabeça de Bosch.

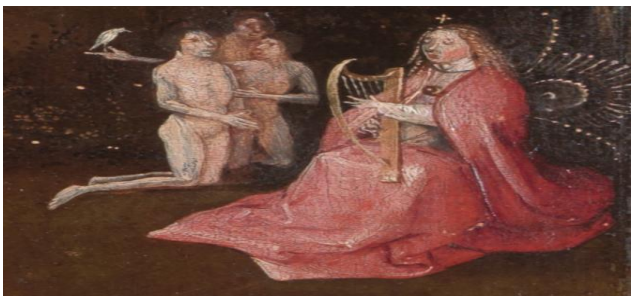


Fonte: Städel Museum, Frankfurt e Madrid, Museu do Prado.

As relações entre soberba, tentação e queda encontram formulação particularmente expressiva no painel central de *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515, figura 3), especialmente na cena do lago. Bosch representa uma mulher que traz um pavão sobre a cabeça e segura uma fruta na mão, reunindo em uma única figura elementos diretamente ligados à tradição da queda. Enquanto a fruta remete ao imaginário do pecado original, o pavão, associado à vaidade e ao orgulho, reforça a dimensão moral da cena. Considerando a recorrente associação medieval entre a mulher e a tentação, a composição adquire uma densidade simbólica ainda maior.

Outro exemplo dessa recorrência pode ser observado em *O Juízo Final* (1495–1505, figura 4) de Bruges, onde Bosch articula aves, música e ambiguidade na construção do demoníaco. No primeiro painel, destaca-se uma figura feminina vestida de vermelho tocando uma harpa, portando sobre a cabeça uma espécie de coroa rematada por um pequeno crucifixo que subverte sua função original. Sobre o peito, observa-se discretamente o símbolo da lua crescente, elemento frequentemente associado, na tradição cristã medieval, aos inimigos de Cristo e às forças contrárias à ordem divina. Sua aparência torna-se ainda mais singular pela presença de asas oceladas que remetem diretamente à estética do pavão, reafirmando a permanência desse repertório visual.

Figura 4: A figura feminina do Juízo Final.



Fonte: Museu Groeninge, Bruges.

A cena adquire maior complexidade pela presença de três figuras ajoelhadas diante da personagem, uma delas segurando um pássaro, como se estivessem submetidas à sua influência. Ao reunir tais elementos, Bosch reforça sua tendência de construir o demoníaco por operações de inversão e subversão de símbolos tradicionalmente ligados ao sagrado.

Essa associação não surge de forma isolada. Segundo Estella (2002), ela integra uma longa tradição iconográfica na qual a figura feminina passa progressivamente a ser vinculada à origem do pecado. Uma das primeiras referências aparece em *Historia Scholastica*, de Petrus Comestor (1173), que descreve a serpente do Éden como possuindo *virgineum vultum habens*, isto é, rosto feminino. Posteriormente, Vicente de Beauvais, em *Speculum Naturale* (1250), amplia essa construção ao representar a criatura tentadora como um ser híbrido dotado de corpo de dragão e cabeça de mulher, consolidando visualmente essa associação.

A partir do século XIII, tal formulação alcança também as artes visuais, surgindo em manuscritos como o *Apocalipse de Las Huelgas* e o *Saltério de Branca de Castela*, além de programas escultóricos em catedrais como Notre-Dame de Paris e Amiens (ESTELLA, 2002). Inseridas nesse universo simbólico, as figuras femininas em Bosch atualizam uma tradição que associa a mulher à sedução e ao desvio moral. Ao reunir sobre o mesmo corpo a fruta e o pavão, o artista condensa duas forças centrais da ruptura da ordem divina: desejo e orgulho.

Paralelamente, manuscritos como o *Saltério de Luttrell* (1320–1340, figura 5) evidenciam como as aves podem assumir funções simbólicas diretamente ligadas à sexualidade e aos impulsos do corpo. Conforme Estella (2017, p.185–187), determinadas espécies, como a cegonha — tradicionalmente associada à fertilidade, à primavera e à renovação — passam a adquirir conotações sexuais, enquanto outros elementos recorrentes da *marginalia* medieval, como o caracol, integram um universo simbólico marcado pela ambiguidade, pela inversão e pela transgressão das normas sociais. Tais associações revelam uma característica central da cultura visual medieval, e de Bosch: a utilização de animais e formas orgânicas como metáforas indiretas da sexualidade humana.

Entretanto, o simbolismo das aves na tradição cristã ultrapassa as associações com a luxúria, a fertilidade ou a soberba, assumindo também uma dimensão diretamente relacionada à atuação do maligno. Na Parábola do Semeador (Mt 13, 1–9), parte das sementes lançadas cai à beira do caminho e é devorada pelas aves. Ao explicar posteriormente o significado da narrativa, Cristo afirma que a semente representa a Palavra de Deus e que as aves simbolizam o Maligno, que “vem e arrebata o que foi semeado no coração” daqueles que ouvem, mas não compreendem ou não acolhem verdadeiramente a mensagem divina (Mt 13, 19). A responsabilidade pela perda da semente, não recai sobre as aves, mas sobre o solo incapaz de preservá-la, indicando que a ação demoníaca encontra espaço na fragilidade espiritual do próprio indivíduo. Essa interpretação é reforçada pela Epístola de Tiago, que exorta os fiéis a receberem “com mansidão a palavra em vós implantada” e a se tornarem “praticantes da palavra, e não somente ouvintes” (Tg 1, 21–22). Inseridas nessa perspectiva exegética, as aves deixam de constituir meros elementos naturais ou decorativos para assumirem uma função simbólica ligada à

constante ameaça da corrupção espiritual, aspecto que amplia as possibilidades de compreensão de sua recorrência na produção de Bosch.

Esse repertório permanece em várias produções, inclusive em obras atribuídas a seguidores de Bosch, como *O Concerto no Ovo* (1560, figura 5), nas quais aves e objetos funcionam como símbolos do desejo e dos excessos dos sentidos. Em *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515, figura 5), esse vocabulário alcança maior complexidade: conchas, ovos, frutos e outras formas orgânicas aparecem ligados ao prazer, à fecundidade e à luxúria, sendo frequentemente interpretados como alusões a práticas consideradas desviantes pela moral cristã medieval. Nesse universo, os pássaros ocupam papel central, reforçando associações entre fertilidade, desejo, tentação e perda do controle racional, integrando uma estratégia visual por meio da qual Bosch projeta na natureza as paixões humanas.

Figura 5: A cegonha saindo da concha, os objetos do Concerto no Ovo, alguns símbolos do Jardim das Delícias.



Fonte: Miniatura do Saltério de Luttrell (Lincoln, c. 1320-1340), detalhe do fólio 171v (BL, Add MS 42130), Palácio das Belas-Artes de Lille e Madrid, Museu do Prado.

Ainda que não seja possível estabelecer relações diretas de maneira definitiva, a presença recorrente das aves na obra de Bosch pode dialogar com tradições simbólicas anteriores ao cristianismo. Em diferentes culturas pagãs, os pássaros ocupavam posições privilegiadas como mediadores entre mundos distintos, frequentemente associados à fertilidade, ao erotismo, à renovação da vida e às forças da natureza. A permanência desses ecos no imaginário medieval torna-se particularmente plausível em um artista cuja produção se caracteriza pela sobreposição de referências diversas e pela construção de imagens profundamente ambíguas. Em Bosch, o pavão e as demais aves integram um vocabulário visual no

qual beleza, desejo, fertilidade, transgressão e queda aparecem inseparavelmente articulados.

A importância das aves no imaginário de Hieronymus, ultrapassa o campo simbólico e alcança a própria construção visual das figuras associadas à queda. Em obras como *O Carro de Feno* (1500–1515, figura 6) e *São João Evangelista em Patmos* (1481, figura 6), observa-se a recorrência de anjos, demônios e criaturas híbridas que incorporam tonalidades azuladas, estruturas alares ornamentadas e formas diretamente ligadas ao universo aviário. Em *O Carro de Feno*, essa articulação torna-se particularmente evidente na oposição entre um anjo de vestes azuis voltado para Deus Pai, em aparente gesto de intercessão, e um anjo caído igualmente azul, associado à música, às tentações terrenas e dotado de formas híbridas que evocam a plumagem exuberante do pavão. Tal aproximação visual evidencia que Bosch constrói o demoníaco por meio da transformação e da corrupção de atributos originalmente pertencentes à esfera celestial.

Figura 6: Os anjos híbridos de Bosch.



Fonte: Madrid, Museu do Prado e Gemäldegalerie, Berlim.

Processo semelhante pode ser observado em *São João Evangelista em Patmos*, onde a relação entre o angélico e o ambíguo novamente se manifesta. Na composição, um anjo acompanha São João e aponta em direção à enigmática figura feminina posicionada sobre a lua crescente, personagem tradicionalmente associada à visão apocalíptica descrita no Livro do Apocalipse, mas que, no universo de Bosch, adquire contornos marcados pela duplicidade simbólica e pela instabilidade interpretativa. Esses elementos não aparecem de maneira fortuita. Ao contrário, revelam a permanência de uma linguagem visual compartilhada entre o celestial e o

demoníaco, sugerindo que a corrupção não elimina completamente os atributos da condição angélica, mas os transforma. A recorrência da coloração azul reforça a continuidade entre essas esferas e evidencia a permanência de símbolos originalmente vinculados ao universo divino mesmo nas representações ligadas à queda.

Mais do que simples elementos de suas paisagens fantásticas, os pássaros constituem recursos centrais por meio dos quais Bosch articula tensões entre espiritualidade, desejo, ordem e corrupção. Corujas, pavões e outras aves integram um sistema imagético marcado pela fluidez dos significados, no qual uma mesma forma pode remeter simultaneamente à vigilância divina, à sexualidade, à soberba ou à tentação. Essa instabilidade simbólica reflete-se na própria aparência das criaturas de Bosch, frequentemente construídas pela fusão entre elementos humanos, animais e fantásticos.

As aves não apenas simbolizam a queda, mas oferecem um repertório formal essencial para a elaboração do demoníaco. Penas, asas, cristas e bicos passam a integrar figuras infernais que preservam simultaneamente fascínio e deformação, revelando um aspecto central da concepção boschiana: o mal não se apresenta como oposição absoluta ao sagrado, mas como sua corrupção. Tal lógica permite compreender a própria aparência de Satã, cuja imagem não assume forma fixa, mas combina elementos celestes, animais e monstruosos que ainda preservam vestígios de sua origem angélica. O diabo deixa, assim, de representar a simples negação do divino para encarnar sua manifestação corrompida.

3. Metamorfose e Deformação: a construção visual de Satã na obra de Bosch

Se nos tópicos anteriores foi possível observar como símbolos tradicionalmente vinculados ao universo sagrado sofreram, ao longo da tradição medieval, processos de ressignificação, torna-se necessário compreender de que maneira Hieronymus Bosch mobiliza esses mesmos elementos na construção visual de Satã. Longe de representar o demoníaco como alteridade absoluta, Bosch concebe o diabo a partir de uma lógica de transformação, na qual atributos originalmente ligados à esfera celestial são preservados e reorganizados em configurações híbridas.

Sua aparência não deve ser compreendida apenas como expressão do grotesco, mas como resultado de um processo imagético no qual cor, animalidade e metamorfose tornam visível a própria corrupção do sagrado. Mais do que simples oposição ao divino, o diabo de Bosch conserva vestígios de sua origem primeira, revelando uma concepção em que a queda não elimina a condição anterior, mas a converte em deformação e ameaça.

No painel infernal de *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503–1515, figura 7), Satã é representado como um pássaro monstruoso de tonalidade azulada, entronizado sobre uma estrutura que remete a um penico. A imagem, simultaneamente central e degradante, sintetiza a lógica que organiza o inferno boschiano: o soberano do mal não ocupa um trono majestoso, mas um assento associado à excreção, instaurando uma paródia da própria autoridade. Esse objeto amplia ainda mais o alcance simbólico da cena. Não se trata apenas da insurgência do trono celestial e da profanação dos atributos tradicionalmente vinculados à Virgem Maria e ao mundo divino, mas também de um elemento que admite uma leitura social. Como discutido anteriormente, durante o século XV o azul consolidou-se como cor da virtude, da respeitabilidade e da moralidade burguesa. Dessa forma, o assento de Satã, longe de representar um trono régio, assume a forma de um penico refinado, convertendo um objeto de conforto e distinção em emblema da degradação infernal e soberba.

Figura 7: Satã azul de *O Jardim das Delícias Terrenas.*



Fonte: Madrid, Museu do Prado.

Segundo Bosing (2010), o rio que atravessava o centro de 's-Hertogenbosch funcionava como um esgoto a céu aberto, cujo mau cheiro impregnava a cidade.

Apenas as famílias mais ricas, incluindo o próprio Bosch, podiam instalar pequenos armários suspensos sobre o rio e utilizar penicos semelhantes ao representado pelo pintor, enquanto a maior parte da população realizava suas necessidades diretamente nas águas. Ao transformá-lo no trono de Satã, Bosch converte um símbolo de conforto e prestígio material em imagem de degradação, sugerindo uma crítica que alcança não apenas a paródia do trono divino, mas também os ideais de distinção e respeitabilidade cultivados pela burguesia urbana.

A escolha de conferir ao diabo uma aparência aviária e coloração azulada também tampouco parece casual. Como demonstrado nas seções anteriores, tanto o azul quanto o universo simbólico das aves carregavam significados tradicionalmente associados ao sagrado. Ao reunir esses atributos na figura central do inferno, Bosch não apresenta Satã como uma entidade exterior ao divino, mas como a expressão máxima da perversão da própria ordem da criação, fazendo com que elementos antes ligados ao plano celestial reapareçam deformados em uma figura monstruosa.

A própria configuração corporal da criatura reforça essa ambiguidade. Embora preserve traços reconhecíveis de um grande pássaro — como o bico proeminente e a estrutura parcialmente humana — Bosch subverte qualquer associação positiva tradicionalmente ligada a essas formas, convertendo a animalidade em instrumento de punição e terror. Aos pés de Satã, essa lógica torna-se ainda mais evidente: uma mulher abraçada por um demônio contempla a própria imagem refletida em um espelho fixado nas nádegas de uma criatura arbórea monstruosa, figura que simboliza a inversão da ordem natural.

A cena sugere que, mesmo após a condenação, a pecadora permanece aprisionada aos vícios que a conduziram à queda, provavelmente ligados à luxúria e à vaidade. Sobre seu peito repousa ainda um sapo, elemento amplamente associado ao mal e à bruxaria. O corpo de Satã converte-se, assim, em um espaço de metamorfose, no qual símbolos outrora ligados à ordem divina ou ao natural são recombinados em uma configuração marcada pela deformação, fazendo da própria aparência o testemunho extremo do profano.

Não menos significativa é sua posição lateral e discreta na composição. Assim como Cristo ou Deus Pai frequentemente ocupam o eixo organizador em cenas medievais do Juízo Final, Bosch posiciona Satã na cor azul convertendo-o em reflexo invertido da soberania divina. Trata-se, porém, de uma autoridade degradada: em vez do trono celestial, um recipiente associado aos dejetos; em lugar da majestade transcendente, um corpo híbrido e grotesco; no lugar da ordem, a devoração incessante dos condenados. O diabo não encarna apenas o mal em oposição ao bem, mas uma versão corrompida da própria estrutura celestial, revelando que, em Bosch, a queda não elimina inteiramente os atributos originais do sagrado, apenas os deforma e os converte em imagem da corrupção.

Já em *O Juízo Final* (Viena) (1500–1510, figura 8), Bosch apresenta uma formulação ainda mais complexa de Satã, evidenciando que o demoníaco não se organiza a partir de uma aparência fixa, mas por configurações múltiplas que atravessam a composição. Uma dessas manifestações encontra-se no último painel, onde o diabo aparece em oposição espacial direta a Cristo, representado acima em sua condição soberana. Ao estabelecer esse contraste, Bosch retoma a lógica de inversão observada em outras obras, posicionando Satã como contraponto degradado da autoridade divina. Diferentemente do pássaro entronizado em *O Jardim das Delícias Terrenas*, aqui o diabo assume configuração mais próxima da tradição demonológica medieval dos séculos XIV e XV.

Figura 8: Satã de *O Juízo Final.*



Fonte: Belas-Artes, Viena.

Instalado à entrada de uma caverna que funciona como antessala infernal, Satã surge rodeado por sapos que intensificam o caráter impuro da cena. Seu corpo

combina traços híbridos e grotescos: olhos incandescentes, boca animalesca, cauda alongada, patas semelhantes às de um rato e ventre aberto configurado como uma grelha em brasa. Os sapos, frequentemente associados à impureza e ao pecado carnal, reforçam a dimensão corrupta da criatura, enquanto os traços murinos evocam decomposição, sujeira e a proliferação do mal.

O fogo que emerge do próprio corpo amplia essa associação, transformando Satã em manifestação da própria punição. Ao seu lado, Bosch insere a figura de uma mulher imobilizada por uma criatura demoníaca que a força a olhar para um livro de partituras, sugerindo uma cena de coerção ligada ao universo musical recorrente em outras zonas infernais de sua produção. A presença dessas figuras evidencia a multiplicação de pequenos núcleos narrativos que estruturam o inferno de Bosch.

Segundo Delumeau (2009, p. 357–358), essa figura corresponde à consolidação de uma iconografia diabólica marcada pela animalidade, pela deformidade corporal e pela associação direta com o fogo, características que se intensificam a partir daquilo que o autor denomina como a primeira grande “explosão diabólica” no Ocidente medieval. Entretanto, o aspecto mais significativo na formulação de Bosch reside justamente no fato de que essa não será a única aparência assumida por Satã dentro da obra. Ao multiplicar suas formas e reorganizar continuamente seus atributos corporais, Bosch rompe com qualquer tentativa de estabilização iconográfica do diabo, sugerindo que o mal, assim como a própria queda, manifesta-se por meio de um processo contínuo de transformação. A monstruosidade, nesse contexto, não corresponde a uma forma definitiva, mas a uma condição permanentemente mutável.

Uma segunda manifestação de Satã em *O Juízo Final* (figura 9), evidencia ainda mais a instabilidade formal que caracteriza o demoníaco em Bosch. Diferentemente da criatura localizada junto à entrada da caverna infernal, essa nova figura surge em interação direta com uma mulher nua, compondo uma cena de forte carga simbólica. A criatura apresenta aparência híbrida: veste botas, utiliza uma espécie de capa e segura as mãos da mulher enquanto a conduz em direção ao espaço infernal. Seus traços afastam-se, entretanto, de qualquer forma antropomórfica convencional, aproximando-se visualmente de uma criatura reptiliana,

cuja pele esverdeada e fisionomia deformada evocam simultaneamente a serpente e o dragão, formas tradicionalmente associadas à presença de Satã.

A escolha dessa tonalidade verde tampouco parece casual. Ao longo da tradição medieval, o verde passa a ser frequentemente associado ao diabo por sua proximidade simbólica com criaturas reptilianas, sobretudo serpentes e dragões, historicamente vinculados ao engano, ao veneno, à corrupção e à própria narrativa da queda. Essa associação pode ser observada em diferentes produções anteriores e contemporâneas a Bosch. Em *Descida de Cristo ao Limbo* (1475), de Bartolomé Bermejo, como já mencionado, Satã já aparece representado em tonalidades verde-escuras, assumindo configuração híbrida que remete simultaneamente ao universo reptiliano e ao monstruoso. De maneira semelhante, no *Isenheim Altarpiece* (1512–1516), de Matthias Grünewald, Lúcifer é figurado com pele esverdeada, recoberto por penas e pelos, apresentando sobre a cabeça uma estrutura óssea semelhante a uma coroa deformada que remete à crista de um pavão, reforçando visualmente a associação entre animalidade, corrupção física e degradação espiritual.

Figura 9: Satã réptil de O Juízo Final.



Fonte: Belas-Artes, Viena.

Tal repertório iconográfico permite compreender de forma mais ampla a escolha de Bosch. Conforme discutido, a serpente ocupa lugar central na tradição medieval como principal veículo da tentação, sendo progressivamente associada não apenas ao pecado original, mas ao próprio Lúcifer e à rebelião primordial contra a ordem divina. Ao conferir a essa figura demoníaca uma aparência diretamente

vinculada ao universo reptiliano, Bosch reativa esse repertório simbólico e estabelece uma continuidade visual entre a tentação inicial no Paraíso e sua consumação no inferno. A serpente deixa, aqui, de representar apenas o agente externo da queda para converter-se na própria corporalidade assumida pelo mal.

A presença novamente da mulher intensifica essa leitura. Segurada pela criatura infernal enquanto uma serpente ascende por seu corpo, a figura parece funcionar como atualização da tradição que vinculou Eva à origem do pecado e à introdução da corrupção no mundo. A cena assume caráter profundamente narrativo: se no primeiro painel a mulher participa da ruptura da ordem divina, no inferno essa mesma condição reaparece sob a forma da punição. Bosch estabelece, assim, um ciclo no qual a Eva pecadora do Éden encontra seu desfecho no espaço infernal, agora confrontada fisicamente com a própria manifestação daquele mal outrora introduzido na criação. O demoníaco deixa, portanto, de operar apenas como força tentadora para assumir também a função de executor da condenação, revelando que, no universo boschiano, pecado e punição constituem dimensões inseparáveis de um mesmo processo.

A terceira e última manifestação de Satã em *O Juízo Final* (figura 10), aproxima-se de maneira ainda mais evidente da figura demoníaca posteriormente consolidada por Bosch no painel infernal de *O Jardim das Delícias Terrenas*. Diferentemente das representações anteriores, aqui o diabo retoma novamente a tonalidade azulada já associada, ao longo da tradição medieval, às hierarquias celestes e ao universo angélico, reafirmando visualmente a persistência de vestígios de sua origem primeira mesmo após a queda. Em contrapartida, essa permanência não se apresenta sob a forma da integridade, mas da deformação. Bosch representa Satã a partir de uma estrutura profundamente híbrida, combinando traços humanos, monstruosos e aviários em uma corporalidade marcada pela instabilidade e pela fragmentação.

Sua anatomia revela essa condição de maneira particularmente expressiva. A criatura sustenta-se sobre muletas, consequência da ausência de um dos pés e da presença de uma ferida aberta que interrompe a integridade física do corpo. Sua cabeça assume forma explicitamente de um pássaro, dotada de um longo bico

pontiagudo e coberta por uma espécie de touca branca que intensifica ainda mais a estranheza da composição. Nas costas, carrega um cesto de palha dentro do qual se encontra um homem visivelmente aterrorizado, acompanhado por um pequeno demônio em tonalidades escuras que parece envolvê-lo ou mantê-lo aprisionado. Diferentemente de outras representações anteriores, nas quais Satã frequentemente aparece cercado por criaturas demoníacas e por figuras humanas — sobretudo femininas —, a presença masculina nessa cena parece deslocar momentaneamente esse padrão visual, sugerindo que a lógica da punição infernal não distingue sujeitos específicos, mas alcança indistintamente todos aqueles submetidos à condenação. A própria composição produz a sensação de um corpo incapaz de sustentar-se plenamente, como se a criatura existisse em permanente condição de desequilíbrio físico e estrutural.

Figura 10: Satã azul claudicado.



Fonte: Belas-Artes, Viena.

Essa deformidade não deve ser compreendida apenas como estratégia de monstruosidade visual, mas como manifestação de uma ruptura ontológica mais profunda. A ausência do pé, a necessidade de apoio artificial e a ferida exposta transformam o corpo em símbolo visível da própria condição decaída. Sua corporeidade pode ser compreendida como expressão de uma verdadeira claudicação ontológica, na qual a falha física deixa de representar simples mutilação e passa a revelar uma desordem constitutiva do próprio ser. O corpo demoníaco torna-se, desse modo, a exteriorização material de uma instabilidade espiritual permanente, tornando visível, no plano físico, a impossibilidade de restaurar a plenitude perdida após a rebelião contra a ordem divina. Essa mesma associação pode ser observada em *A Adoração dos Magos* (1490–1500), de Bosch, na figura interpretada como o judeu

incrédulo, cuja perna direita apresenta uma ferida grotesca recoberta por uma bainha de cristal com fechos de ouro. A recorrência desse motivo sugere que, no repertório visual de Hieronymus, a lesão corporal funciona como marca do mal, tornando exterior a condição daquele que se encontra afastado do sagrado.

Não por acaso, essa configuração aproxima-se diretamente do grande Satã entronizado no painel infernal de *O Jardim das Delícias Terrenas*. Em ambas as representações, Bosch recorre novamente à combinação entre tonalidades azuladas, formas de passáros e estruturas corporais híbridas para construir uma imagem do demoníaco que não se organiza a partir de uma identidade estável, mas de um processo contínuo de deformação. O diabo de Bosch não possui forma definitiva porque sua própria natureza é marcada pela ruptura. Sua aparência revela, simultaneamente, aquilo que outrora pertenceu ao sagrado e aquilo em que essa origem se converteu após a corrupção. Logo, Satã deixa de ser apenas uma figura monstruosa para tornar-se a expressão máxima de um princípio central no imaginário de Bosch: o mal como deformação permanente daquilo que um dia foi belo, íntegro e divino.

A associação entre Satã e o universo dos pássaros não se limita apenas à construção corporal do demoníaco, mas estende-se também à própria representação espacial do inferno em diversas composições de Bosch. Além de figurar o diabo por meio de criaturas dotadas de cabeças de pássaro, o artista recorre repetidamente à imagem da casinha de pássaros como metáfora visual do espaço da danação eterna. Um exemplo particularmente significativo pode ser observado em *São Cristóvão carregando o Menino Jesus* (1490–1500, figura 11), onde, suspenso no tronco seco de uma árvore, surge um pequeno abrigo para aves que funciona como elemento central de uma cena carregada de significado moral. Logo abaixo, Bosch representa uma raposa fingindo-se de morta diante de um galinheiro, enquanto diversas aves já aparecem aprisionadas na estrutura localizada no alto da árvore.

A cena mobiliza um repertório simbólico amplamente conhecido na tradição medieval. A raposa, frequentemente associada ao diabo por sua astúcia e capacidade de enganar, encena aqui uma estratégia de falsa passividade destinada a atrair suas presas. A narrativa remete a uma antiga fábula de origem romana posteriormente

apropriada pelos pregadores medievais como alegoria da ação demoníaca sobre os homens: como a raposa simula sua morte para capturar os pássaros desavisados, o diabo age por dissimulação, seduzindo as almas para conduzi-las à perdição. Desse modo, a pequena casa de pássaros deixa de ser um simples elemento paisagístico e converte-se em representação simbólica do próprio inferno, entendido como espaço para o qual as almas são gradualmente atraídas e aprisionadas.

Figura 11: A casinha de pássaros e a raposa.



Fonte: Museu Boijmans Van Beuningen, Países Baixos.

Tal escolha iconográfica reforça um aspecto recorrente no imaginário de Bosch: a estreita associação entre aves, captura e condenação espiritual. Se em outras obras os pássaros participam da construção formal da aparência de Satã, aqui a própria estrutura destinada a abrigá-los é convertida em arquitetura infernal. Bosch sugere e reforça, desse modo, que o mal não opera apenas por violência explícita, mas sobretudo por mecanismos de sedução e engano. O inferno deixa de ser concebido apenas como lugar de punição final e passa a ser representado como consequência inevitável de um processo gradual de atração, captura e aprisionamento, reafirmando, mais uma vez, a centralidade do universo das aves na elaboração visual do demoníaco.

Na obra *As Tentações de Santo Antão* (1498–1503, figura 12), Bosch desenvolve uma complexa elaboração visual do demoníaco por meio de criaturas híbridas que parecem ultrapassar a simples representação de demônios secundários, sugerindo a manifestação de uma entidade de posição hierárquica superior no interior da cena. Destaca-se, nesse conjunto, uma figura central vestida com longa indumentária escura, portadora de um rosto animalizado semelhante a um focinho suíno e coroada por uma coruja — elemento que, no universo boschiano, constitui um

dos sinais mais recorrentes associados à obscuridade, ao conhecimento interdito e à própria manifestação do mal. Sua presença sobre a cabeça da criatura talvez funcione precisamente como o elemento que permite identificar tratar-se de uma possível metamorfose de Satã.

A construção da cena torna-se ainda mais complexa quando observamos que essa entidade porta um instrumento musical, assim como a figura posicionada atrás dela, aparentemente subordinada à sua presença. Tal personagem apresenta igualmente sinais de deformação corporal, mas sua condição permanece ambígua: pode tratar-se tanto de uma criatura demoníaca quanto de um homem condenado a executar música eternamente como forma de punição. A própria mulher que acompanha a figura central e parece servi-la reforça essa instabilidade interpretativa. Seus olhos arregalados impedem uma leitura definitiva da cena, tornando incerto se sua expressão revela medo, submissão, fascínio ou mesmo admiração. Essa ambiguidade não parece casual, mas corresponde a um princípio central da própria linguagem visual de Bosch, cujas imagens frequentemente recusam interpretações únicas e definitivas.

Figura 12: Satã metamorfo suíno.

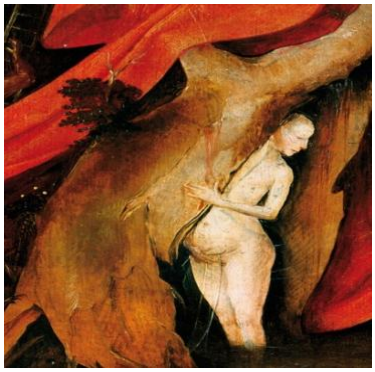


Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

No mesmo tríptico, especialmente em seu painel direito, Bosch retoma a capacidade de metamorfose atribuída a Satã ao representá-lo sob a forma feminina (figura 13). A personagem que emerge da árvore ressequida constitui uma das principais manifestações da tentação carnal na composição. Sua nudez parcial e sua posição de destaque remetem ao episódio narrado na tradição hagiográfica de Santo Antão, no qual o Diabo assume a aparência de uma mulher para desviar o eremita de

sua vida ascética. Conforme descrito no *Vader Boeck*[3], essa é a mais detalhada das tentações enfrentadas pelo santo, apresentada sob a forma de “uma bela rainha” (*ene schone conigine*). Em Bosch, contudo, essa sedutora encontra-se longe de representar a beleza idealizada: ela brota de uma árvore seca e é envolvida por criaturas monstruosas, incorporando-se plenamente ao ambiente demoníaco que a circunda. Desse modo, a aparente sedução feminina revela-se apenas mais uma das estratégias visuais por meio das quais o artista expressa a natureza enganadora e mutável de Satã.

Figura 13: A mulher metamórfica.



Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Tais características tornaram ainda mais evidente quando se observa a produção do artista em perspectiva mais ampla. Em Bosch, determinados motivos iconográficos reaparecem continuamente em diferentes obras, sofrendo deslocamentos, repetições e progressivas reformulações que permitem compreender cada composição como parte de um sistema visual mais amplo. A recorrência da música associada ao inferno, das figuras híbridas, das corporalidades monstruosas e da presença simbólica da coruja e de outros animais, como a raposa, demonstra que a construção do demoníaco não se realiza por meio de figuras rigidamente individualizadas, mas por meio de uma rede complexa de metamorfoses e inversões simbólicas. Interpretar Bosch, portanto, exige ultrapassar a análise isolada da imagem individual e considerar o conjunto de sua produção, onde a repetição dos motivos

[3] O *Vader Boeck* (Livro dos Padres) é uma tradução para o holandês médio das *Vitae Patrum*, publicada por Peter van Os em 1490. A obra reúne relatos sobre a vida e os ensinamentos dos *Padres do Deserto*, incluindo Santo Antão, e constitui uma das principais fontes hagiográficas disponíveis nos Países Baixos durante a época de Hieronymus Bosch, fólios 20v–25v.

revela a lógica interna pela qual o artista constrói visualmente a própria natureza instável do mal.

Essa variação de formas evidencia que, em Bosch, Satã não possui uma aparência fixa, mas se adapta a diferentes configurações visuais conforme o contexto simbólico da obra. Tal característica pode ser compreendida a partir da própria natureza do diabo, que, ao contrário dos anjos, não está submetido à verdade e pode assumir múltiplas formas. Nesse sentido, sua versatilidade não é apenas um recurso artístico, mas um atributo ontológico. Como observa Kappler (1994), as figuras demoníacas podem ser inseridas na tipologia das metamorfoses, na qual o monstruoso emerge precisamente da transformação e da ruptura com a forma conhecida. Para a autora, “entre os fenômenos prodigiosos, são estes os que mais afinidade têm com a monstruosidade” (KAPPLER, 1994, p. 250), sendo os monstros vestígios de uma concepção de mundo em que a criação ainda não se encontra plenamente estabilizada (KAPPLER, 1994, p. 160). Em Bosch, essa instabilidade se materializa em corpos híbridos, compostos por fragmentos humanos, animais e fantásticos, que tornam visível a própria ideia de desordem.

Nesse sentido, entre as figuras anteriormente analisadas, merece ser reconsiderada a personagem feminina de *O Juízo Final* (1495–1505, figura 4), de Bruges,. Sua associação à música, às aves, às asas oceladas e à subversão de símbolos cristãos permite levantar a hipótese de que se trate de uma manifestação metamórfica de Satã. A presença dos três homens nus ajoelhados diante da figura reforça outra possibilidade interpretativa: a disposição poderia constituir uma inversão da Santíssima Trindade, deslocando uma estrutura ternária vinculada ao sagrado para uma relação de submissão ao demoníaco. A convergência desses elementos sustenta, portanto, a possibilidade de que a personagem não seja apenas mais uma criatura infernal, mas uma representação do próprio Satã.

A instabilidade formal observada nas múltiplas representações de Satã em Bosch encontra respaldo em transformações mais amplas na própria tradição iconográfica cristã. Conforme demonstra Russell (1984, p. 131–132), a imagem do diabo sofreu profundas alterações ao longo da Idade Média, acompanhando as mudanças nas percepções teológicas e sociais acerca do mal. Se entre os séculos VI

e XI predominavam representações mais próximas da figura humanoide, a partir do século XI observa-se um progressivo avanço de formas cada vez mais monstruosas, híbridas e bestiais. O demoníaco passa então a incorporar elementos provenientes do repertório animal e fantástico, assumindo corpos compostos por garras, patas, caudas, rostos deformados, pele reptiliana, asas de pássaros ou morcegos e estruturas corporais marcadas pela desproporção e pela fragmentação.

Tal transformação não respondia apenas a uma busca por variedade formal, mas refletia uma lógica simbólica bastante precisa. Conforme observa Russell (1984), a progressiva animalização do diabo ao longo da Idade Média tinha como objetivo tornar visível sua própria condição decaída: quanto mais distante da beleza, da harmonia e da integridade originalmente associadas à natureza angélica, mais sua aparência se convertia em uma deformação caótica da ordem da criação. A monstruosidade demoníaca funcionava, portanto, como linguagem pedagógica destinada a materializar visualmente o medo do pecado, da condenação e do inferno. Elementos como asas emplumadas, corpos híbridos, rostos animalescos, cabelos eriçados e constantes mudanças de forma tornam-se recursos recorrentes para expressar a corrupção espiritual de Lúcifer e a perda progressiva de qualquer estabilidade formal.

Esse processo intensifica-se progressivamente ao longo do período medieval. Como destaca Delumeau (2009), o fortalecimento das angústias coletivas em torno do pecado e da condenação contribuiu para consolidar representações demoníacas cada vez mais associadas à deformidade e ao terror. Paralelamente, Estella (2017) demonstra que a ampla difusão das imagens da queda dos anjos rebeldes e sua posterior associação à heresia reforçaram uma iconografia na qual Satã abandona progressivamente qualquer identidade corporal estável, passando a incorporar atributos animais, reptilianos e monstruosos. Inserido nesse horizonte visual mais amplo, Bosch radicaliza esse repertório ao construir um diabo que recusa uma forma definitiva e se manifesta precisamente por meio da multiplicidade, da metamorfose e da permanente instabilidade.

Essa deformidade, contudo, não se limita apenas à animalização do corpo, mas envolve também uma dimensão profundamente paródica. Conforme observa

Purkiss (1996), em diversas representações demonológicas o diabo passa a apresentar deslocamentos corporais e reorganizações anatômicas anômalas, como a presença de um segundo rosto localizado no abdômen ou nas nádegas, frequentemente associado a práticas inquisitoriais e ao chamado beijo das bruxas. Essa duplicação grotesca transforma o corpo demoníaco em uma inversão radical da ordem da criação: se o homem foi concebido à imagem de Deus, o diabo aparece como sua distorção imperfeita, uma espécie de imitação fracassada que não cria, mas apenas deforma e parodia aquilo que já existe.

A partir desse repertório, torna-se possível compreender que a representação de Satã em Bosch ultrapassa a simples construção de uma figura destinada a personificar o mal. Suas múltiplas corporalidades, constantemente permeadas por elementos humanos, animais e fantásticos, revelam uma concepção na qual o demoníaco se manifesta precisamente pela impossibilidade de fixação. A deformidade, a fragmentação e a metamorfose deixam de operar apenas como recursos visuais de terror e passam a constituir a própria linguagem por meio da qual o artista torna visível a corrupção. Em Bosch, a aparência de Satã não expressa apenas sua condição decaída, mas materializa, no próprio corpo, a instabilidade que define a natureza do mal.

Considerações Finais

A análise da construção imagética de Satã na obra de Hieronymus Bosch permitiu compreender que o artista não elabora o demoníaco por meio de uma iconografia fixa nem de uma ruptura absoluta com o universo divino. Ao contrário, sua linguagem visual organiza-se pela transformação de elementos originalmente associados ao sagrado, convertendo-os em expressões da queda, da corrupção e da condenação. Nesse processo, a cor azul, a animalidade das aves e as constantes metamorfoses corporais deixam de constituir recursos meramente formais para integrar uma complexa estrutura simbólica por meio da qual Bosch elabora visualmente o profano.

Tal dinâmica permite compreender Satã como a principal expressão do profano no interior do universo visual de Bosch. À luz de Eliade (1992) e Oliveira

(2022), o profano não se reduz à simples oposição ao sagrado, mas manifesta-se como ruptura da ordem que organiza o cosmos e orienta a experiência religiosa. Em Bosch, essa ruptura torna-se visível por meio de processos contínuos de metamorfose que subvertem a lógica da criação. O demoníaco deixa, assim, de representar uma realidade exterior ao sagrado para constituir-se precisamente como sua corrupção interna, preservando vestígios da própria ordem divina que procura inverter.

Desse modo, conclui-se que a originalidade da construção imagética de Satã em Bosch reside justamente na capacidade de representar o mal não como ausência do sagrado, mas como sua distorção. Ao transformar elementos tradicionalmente associados à ordem divina em símbolos da queda e da condenação, o artista produz uma visualidade profundamente enraizada no imaginário religioso da cristandade do século XV, revelando como a experiência do pecado era compreendida menos como uma força externa do que como a corrupção da própria criação.

Referências

BEAGLE, Peter S. **The Garden of Earthly Delights**. New York: The Viking Press, 1982.

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

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTELLA, Esperanza Aragonés. El mal, imaginado por el gótico. **Príncipe de Viana, Navarra**, ano 63, n. 225, p. 7–82, 2002.

ESTELLA, Esperanza Aragonés. **Y líbranos del mal: representaciones del diablo en el arte: de la Antigüedad a nuestros días**. E-book. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=QTcPAQAAQBAJ. Acesso em: 17 mar. 2026.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Coleção O Homem e a História. 1. ed. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KELLY, Henry Ansgar. **The devil, demonology and witchcraft: the development of Christian beliefs in evil spirits**. New York, 1968.

KIRSCHBAUM, Engelbert. L'angelo rosso et l'angelo turchino. **Rivista di Archeologia Cristiana**, Roma, v. 17, p. 209–240, 1940.

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, 2026a.

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. 1–22, 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.

OLIVEIRA, Laura Beatriz Alves de. O Simbólico em Hieronymus Bosch: Reflexões a partir de Paul Tillich. **Revista de História da UEG (REVHIST)**, Morrinhos, GO, v. 15, n.1, p. 1–28. 2026b.

PASTOUREAU, Michel. **Blue: The History of a Color**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

PAUSANIAS. Description of Greece, X, 28, 7 apud LEÓN AZCÁRATE, José Luis. **La muerte y su imaginario en la historia de las religiones**. 2. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007, nota 52.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lucifer: The Devil in the Middle Ages**. Ithaca: Cornell University Press, 1984.