

**Yasmin Pol da Rosa<sup>1</sup>**

# **A representação do híbrido na pintura de Bosch**

The representation of the  
hybrid in Bosch's painting

La representación del híbrido  
en la pintura de Bosch

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo conceituar historicamente o híbrido, evidenciando as significações a ele atribuídas, e relacioná-lo com a obra de Hieronymus Bosch.<sup>2</sup> Para a compreensão dessas relações, é preciso entender separadamente cada elemento, por isso, o artigo é dividido em três partes: o conceito de híbrido, a vida e obra de Hieronymus Bosch e análise de uma obra deste artista. Esta breve análise de imagem deixa evidente as visões e conotações atribuídas ao híbrido desde a Antiguidade. Como metodologia de pesquisa foram utilizados livros e artigos científicos que abordam o tema, além do levantamento e estudo de obras de Bosch.

**Palavras-chave:** Bosch; Híbrido; Pintura; História da Arte.

## Abstract

The present work has aims to conceptualize historically the hybrid, highlighting the meanings attributed to it, and relate it to the work of Hieronymus Bosch. For the understanding of these relations, one must understand separately each element, so the article is divided into three parts: the concept of the hybrid, the life and work of Hieronymus Bosch and the analysis of one work by this artist. This brief image analysis makes evident the visions and connotations attributed to the hybrid since Ancient History. As research methodology, scientific books and articles about the topic were used, as well as the inventory and study of Bosch works.

**Keywords:** Bosch; Hybrid; Painting; Art History.

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo conceptualizar históricamente el híbrido, destacando los significados que se le atribuyen, y relacionarlo con el trabajo de Hieronymus Bosch. Para comprender estas relaciones, es necesario comprender cada elemento apartado, por lo tanto, el artículo está dividido en tres partes: el concepto de híbrido, la vida y obra de Hieronymus Bosch y el análisis de una obra de este artista. Este breve análisis de imagen evidencia las visiones y connotaciones atribuidas al híbrido desde la antigüedad. Como metodología de investigación, se utilizaron libros y artículos científicos que abordan el tema, además de la encuesta y el estudio de obras de Bosch.

**Palabras llave:** Bosch; Híbrido; Pintura; Historia del Arte..

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestranda em História Teoria e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade. <http://lattes.cnpq.br/7775537457880986>

<sup>2</sup> Este artigo foi baseado na pesquisa de graduação da autora. O trabalho de conclusão de curso, intitulado "Estéticas e representações de híbridos na arte e no ensino", foi orientado pelo prof. Dr. Celso Vitelli na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Introdução

Desde a Antiguidade, a figura do híbrido carrega um sentido simbólico bastante específico: representar o grotesco, o monstruoso, tudo o que difere daquilo que é tomado como belo. Podemos encontrar evidências dessa conotação em histórias da mitologia, da literatura e em obras de arte. Para o estudo deste trabalho, foi escolhido o artista Hieronymus Bosch. Entender o híbrido em suas obras implica compreender a mentalidade do artista e o contexto no qual ele estava inserido. Durante o período medieval, a arte tinha como objetivo passar uma mensagem moralizante para assustar aqueles que eram ditos pecadores. Desta forma, os horrores do inferno eram tratados com especial atenção, juntamente com os monstros – geralmente híbridos – que lá habitavam.

Mesmo que pertencesse ao movimento Renascentista, Bosch negava o humanismo e estava extremamente ligado ao espiritual. Em suas obras, encontramos mensagens explícitas que ilustram o que aconteceria com os hereges. Para passar tal mensagem de forma efetiva e ilustrar os horrores infernais, o artista criava híbridos jamais vistos ou imaginados. Percebemos, então, qual a conotação que a representação do híbrido carrega desde os primórdios da arte.

O trabalho se estrutura da seguinte maneira: conceito de híbrido, vida e obra de Hieronymus Bosch e análise da obra *O Juízo Final*.

## Conceito de Híbrido e suas conotações

Híbrido, grosso modo, refere-se a tudo que é resultante da mistura de dois ou mais elementos distintos. É um termo muito abrangente que tem aplicação em diversas áreas do conhecimento humano. Na Biologia, trata-se do cruzamento genético entre espécies diferentes resultando em um ser de uma terceira natureza, como é o caso do burro ou mula: cruzamento de uma égua com um jumento que tem como principal característica a esterilidade. Na língua, é o resultado do encontro de idiomas de diversos povos; Peter Burke destaca o papel das traduções na formação de híbridos linguísticos, pois

[...] a procura por aquilo que é chamado de “efeito equivalente” necessariamente envolve a introdução de palavras e ideias que são familiares aos novos leitores mas que poderiam não ser inteligíveis na cultura na qual o livro foi originalmente escrito. (BURKE, 2003. p.27)

No campo da cultura, música, arquitetura e etc. o conceito permanece o mesmo, a mudança se dá nos elementos que originam o híbrido. Além das traduções, Burke (2003) fala também dos cruzamentos de estilo existentes nas catedrais da Espanha, que mostram com clareza a miscigenação da cultura europeia com as culturas muçulmanas. Especula-se que os ornamentos geométricos que lembram as mesquitas muçulmanas estão presentes nas catedrais da espanholas pois os artesãos contratados para trabalhar eram provenientes do Oriente Médio e, mesmo que indi-

retamente, acabaram inserindo elementos dos seus costumes nas construções. Além de um hibridismo arquitetônico, temos, neste caso, um hibridismo cultural.

No campo das Artes Visuais, o híbrido pode abordar diversos estratos: pode-se falar na mistura de temas, de materiais, de processos, ou de estilos. Segundo Cattani (2007), o híbrido na Arte aparece com a característica de fusão, onde os elementos constituintes da obra se perdem para dar origem a um terceiro elemento; estes elementos seriam de gêneros diferentes, como natureza-cultura, política-ciência, peixe-gato, lobisomem e etc. Entretanto, quando pensamos em hibridismo artístico, poucas vezes vem à mente a estética do híbrido; o modo como ele é representado fica obsoleto em meio ao mar de misturas de técnicas e processos artísticos.

Na sua etimologia, híbrido vem de *hybris*, que significa “tudo que excede a medida, excesso”; posteriormente, na tradução para o latim, “*hybrida*” passa a significar “bastardo”. Os significados etimológicos que a palavra carrega já demonstram a visão tida acerca do tema, principalmente na mitologia – como é o caso da deusa *Hybris*, personificação do exagero e da insolência. Grifos, centauros, sátiros, cinocéfalos e até mesmo a figura conhecida do Minotauro, são exemplos de mitos que, de um modo geral, continham uma história moral a respeito de uma má conduta humana em que a punição para o transgressor era a sua transformação em um monstro, que geralmente era associado ao híbrido. Em *História da Feiura*, Umberto Eco discorre sobre a estética do feio, e menciona que

[...] eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas. (ECO, 2007, p.16)

O mundo clássico foi amplamente marcado por diversos tipos de feiura e maldade. Na Grécia antiga, surge um catálogo de inenarráveis crueldades: Cronos, rei dos titãs e titã do tempo, come todos os seus filhos para que não o destruam; Tântalo, filho de Zeus, cozinha seu próprio filho para servir aos deuses e testar sua onnipresença; Édipo, sem saber, mata o próprio pai e casa-se com sua mãe biológica.... “Neste universo, vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais” (ECO, 2007, p. 34). Na Antiguidade, a ideia de beleza era associada com uma certa moral, e, mesmo as criaturas consideradas belas, como as sereias, eram tidas como monstros por realizarem ações perversas. O belo estava para o bem assim como feio estava para o mal (essas concepções perduram até hoje, principalmente nos contos de fadas e filmes em que o vilão, de modo geral, é representado por um personagem considerado feio). Ver uma sereia era um sinal quase certo de que haveria um naufrágio; elas eram curiosas criaturas do mar que subiam até a superfície com o intuito de atrair, com seus belos cantos, os marinheiros à morte.

O híbrido, então, é utilizado para chamar a atenção do público para a história/ mito narrado:

A mitologia Grega é repleta de histórias sobre casamentos e uniões entre criaturas muito diversas. Em alguns casos, do enlace surgiram animais e monstros híbridos, em geral de aspecto pavoroso, que adoravam comer

carne humana. Esses monstros míticos infundiam pavor e costumavam ser usados pelos deuses para punir inimigos ou atacar quem os tivesse irritado. (WILKINSON, 2002, p. 66)

Inclusive, “alguns dos mitos mais interessantes giram em torno do relacionamento entre homens e animais” (Ibid., p. 17). Detenhamo-nos à história do Minotauro: após assumir o trono de Cretas, o rei Minos pede ao Deus do mar, Poseidon, que lhe envie um touro branco como a neve como um sinal de aprovação de seu reinado. A tarefa de Minos é sacrificar o touro em homenagem ao Deus, porém, por conta da beleza do animal, decide não cumprir com o combinado e o mantém consigo. Como punição à atitude de Minos, a deusa Afrodite faz com que Pasífae, rainha de Creta, apaixone-se pelo touro. Surge então o Minotauro, resultado dos amores ilícitos e contra-naturais de Pasífae. O rei, aterrorizado e envergonhado, manda construir um labirinto para aprisionar seu filho bastardo, e ordena que sejam enviados sete jovens e sete donzelas periodicamente para servir de alimento ao monstro.

Quem inaugura a representação do mal com a figura do híbrido é o grego-e-gípcio Antífilo – um dos maiores pintores do século IV a.C. –, criando um gênero de pintura denominado *gryllos*. Os *gryllos* são “seres multicéfalos ou acéfalos, de caras duplas, cabeças com pernas e penas, híbridos feitos de peças heteróclitas da pintura” (HANSEN, 2004, p. 339). Já na Itália, as pinturas com temas representando a maldade e a feiura eram denominadas *grotesca* e, segundo Vazquez (1999), as obras tratavam de um conjunto de formas vegetais, animais e humanas que se fundiam de uma maneira irregular, sendo consideradas monstruosas. Essas criaturas serão amplamente usadas na Arte Medieval, pois, nesse período, as imagens exibidas nos locais sacros tinham como função lembrar a iminência da morte e cultivar as penas infernais.

A Idade Média, conhecida também pelo pronome nada lisonjeiro “Idade das Trevas”, é marcada por um excessivo fervor religioso e é resumida à condição de oposto aos valores e regras dominantes na civilização antiga; esse é o principal pretexto que move os renascentistas a buscar e retomar os traços culturais, estéticos e científicos que prevaleceram na Antiguidade Clássica. A partir de 380, com o Édito de Tessalônica<sup>1</sup>, o Cristianismo, que antes era considerado uma heresia, tornou-se a religião oficial do Império. Essa é uma transformação importante, pois a Igreja Católica passa a regular e ditar as diretrizes dessa nova sociedade e, conseqüentemente, é ela quem sentencia o que é belo ou feio. Para Vazquez (1999), neste período da história, o feio existe para ressaltar a magnitude do belo e é usado para representar a vida na Terra, exaltando que a única beleza pura e verdadeira é a de Deus. Os propósitos da arte também mudaram: o virtuosismo clássico foi deixado de lado, pois os mestres medievais estavam mais preocupados em disseminar a seus irmãos de fé o conteúdo da história sagrada (GOMBRICH, 1999).

A morte é constantemente retratada nessa época; por ser particularmente sensível nos séculos medievais devido à escassez e pestilências, ela é usada pela Igreja como punição àqueles que são considerados pecadores, pois um dos maiores dese-

<sup>1</sup> O Édito de Tessalônica foi um decreto feito pelo imperador romano Teodósio que estabelece o Cristianismo como religião exclusiva do estado e revoga todas as práticas politeístas.

jos do homem da Idade Média era a garantia da sua entrada no paraíso. Por este motivo, é corriqueiro encontrarmos obras do medievo que reproduzem as trevas com todos os seus padecimentos – evidenciando as diferenças entre céu e inferno – com o intuito de “relembrar-lhes a iminência dessa passagem, de modo que pudessem se arrepender a tempo” (ECO, 2007, p. 62). O paraíso é tratado com especial venustidade como forma de recompensa aos bons cristãos. Com a emergência dessas obras representativas, surge a necessidade de entender o sentido espiritual de cada elemento nelas inserido. Para isso cria-se os bestiários: gênero literário em forma de enciclopédia que utiliza a descrição de animais, neste caso, as bestas híbridas, para a construção de fábulas moralizantes.



Fig.1: Gautier de Coincy. A vida e os Milagres de Nossa Senhora. Iluminura, C. 1260-1270, 27,5 x 19 cm. Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/6230/776/1600/Morte2.jpg>



Fig.2: Imagem de Basilisco extraído do Bestiário de Anne Walshe, encontrado na Biblioteca Real da Dinamarca (Kongelige Bibliotek). Artista desconhecido, c. 1400-25. (fonte: <http://bestiary.ca/beasts/beast265.htm>)

Diversos artistas (figuras 1 e 2) utilizam os bestiários para retratar as monstruosidades do inferno e as colossais virtudes do paraíso celestial, entretanto, pouco se sabe acerca de seus nomes, pois a individualidade não estava em questão na época, e “[...] as pessoas não achavam necessário preservar os nomes desses mestres para a posteridade. Consideravam-nos como hoje consideramos um bom marceneiro ou alfaiate.” (GOMBRICH, 1999, p. 137). No entanto, alguns artistas (figura 3), mesmo que pertencentes a um período posterior à Idade Média, tiveram particular destaque ao representar as forças malignas através de monstros e criaturas híbridas. É o caso de Hieronymus Bosch.



Fig.3: Pieter Bruegel, o Jovem. A Queda dos Anjos Rebeldes. 1562. Óleo sobre tela, 117 x 162 cm (fonte: <https://bit.ly/2KpJmGy>)

## Hieronimus Bosch: vida e obra

Jheronimus van Aeken, com o pseudônimo de Hieronymus Bosch – nome que faz referência à aldeia holandesa *'s Hertogenbosch* onde viveu –, foi um artista muito popular pelo caráter complexo e imaginativo de suas obras. Pouco se sabe sobre sua vida, especula-se que nasceu por volta de 1450 e morreu em 1516, estando assim inserido no contexto renascentista. Entretanto, Gombrich (1999) afirma que Bosch, o maior artista holandês deste período, renega o novo estilo e se encontra, juntamente com o alemão Grünewald, entre os que não foram atraídos pelo movimento moderno vindo do Sul. Ademais,

Embora Bosch vivesse na aurora do Renascimento, ele é essencialmente um artista do Medieval ou Gótico recente. Era um místico religioso ainda não influenciado por qualquer desejo de afirmar sua própria individualidade. (MESTRES DA PINTURA, 1977, p.7)

O surgimento da prosperidade comercial na região e a passagem do feudalismo para o capitalismo comercial foram fatores que influenciaram Bosch a viver até o fim de seus dias na pequena aldeia em que nasceu. Por volta de 1478, casou-se com uma mulher de origem nobre, fato que permitiu que o artista dedicasse sua vida somente a coisas que lhe interessassem. Apesar de não existir muitas informações precisas,



sabe-se que Bosch pertenceu à Confraria de Nossa Senhora, o que fez a religião penetrar todos os aspectos de seu cotidiano – talvez este seja o motivo pelo qual não se encaixasse em sua época e não possuísse nada em comum com artistas do mesmo período. Alguns conhecedores da obra do artista, como Ludwig von Baldass, o descrevem como solitário na história da arte:

É o grande solitário da história da arte; [...]. Não aspira a divertir, a instruir ou a educar, mas a criticar e a profetizar. Apresenta à humanidade um espelho de duas faces. Nele, a humanidade vê refletida, por um lado, sua necessidade e sua perversidade; por outro, as consequências terríveis, no Além, resultantes de seus pecados mortais. Nesse sentido, Bosch continua sendo um filho da Idade Média; mas, pela maneira totalmente independente de exemplos que ele emprega para representar suas concepções dentro das formas artísticas, pertence aos tempos modernos. (BALDASS, 1943 apud MESTRES DA PINTURA, 1977, p. 6)

É considerado o inspirador do movimento surrealista por suas representações labirínticas e caricaturais das criaturas infernais. Sua originalidade não está somente no simples fato de combinar elementos distintos, mas também na fusão destes, gerando os híbridos mais bem elaborados vistos até então. Em grande parte de suas obras, os pecadores são cruelmente castigados por suas heresias e seus monstros se tornam protagonistas na cena. Devido à complexidade das aberrações que criava, especulou-se sua participação em seitas alquimistas e heréticas, porém, essas informações não passam de meras conjecturas. Alguns elementos de influências ocultas encontrados nas obras do artista são provenientes da cultura da época, e outros se devem ao fato de que, durante sua estadia na Confraria de Nossa Senhora, membros de algumas seitas passaram a fazer parte da aldeia onde morava e os contos populares surgidos acerca destas seitas acabaram influenciando e aparecendo em suas pinturas.

É necessário um certo esforço para perceber que as pessoas da época acreditavam que poderiam um dia ver lugares do tipo representado por Bosch e que o artista não se baseou apenas na sua imaginação, mas também na literatura popular visual. (BURKE, 2004, p. 67)

Bosing (1991) afirma que, assim como os mestres medievais, Bosch não tinha por intenção se dirigir ao inconsciente do espectador, mas sim difundir verdades morais e espirituais, por isso seus quadros têm um significado preciso e premeditado. Ao passar sua mensagem moralizante, o artista passa também todo o sofrimento e angústia humana de maneira exageradamente dramática, o que dá um cunho um tanto fantasioso para a obra. Bosch utiliza o seu inquestionável virtuosismo para produzir um efeito ainda mais impactante na obra e presenteia o espectador com “[...] uma imagem igualmente plausível de coisas que nenhum olho humano jamais vira.” (GOMBRICH, 1999, p. 246).

Pode-se dividir a obra de Bosch em duas categorias: a realista e a fantástica. Na primeira, o artista se preocupa em retratar fielmente algumas passagens bíblicas sem se ater em representações de monstros grotescos. São pinturas feitas a partir da tradicional visão de espaço e esquemas geométricos; deste modo, pode-se dizer

que ele é influenciado por pintores flamengos precursores do estilo. Nesta categoria, encontram-se algumas obras famosas, tais como *As Bodas de Caná*, *Coroação de Espinhos* e *Cristo Escarnecido*. Porém, é na vertente fantástica que estão suas obras mais consagradas: *A Carroça de Feno*, *O Juízo Final*, *As Tentações de Santo Antônio* e *O Jardim das Delícias*. Aqui, as composições são mais originais, pois não seguem os padrões clássicos. Mesmo que Bosch tivesse se detido à categoria realista, seria um marco importante na pintura deste gênero; mas, “[...] as vicissitudes de sua herança, o fascínio de alguns de seus contemporâneos, o descrédito posterior e sua reavaliação em nossos dias, provêm, essencialmente, de suas alegorias místicas” (MESTRES DA PINTURA, 1977, p. 9). É na vertente fantástica que encontramos diversos elementos carregados de simbologias e referências.

Dante Aligheri, em *A Divina Comédia*, constrói uma concepção de inferno perfeitamente rica e detalhada, tal como uma pintura de Bosch. Em sua obra, Dante revela que o inferno foi criado a partir da queda de Lúcifer do paraíso e que se constitui de nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas. A cada círculo, a cratera se torna mais profunda e perversa, pois os pecados vão se agravando conforme o nível. Na chegada, os pecadores entram em uma sala, onde são julgados por Minos, juiz do inferno. Ele atribui a sentença do número de círculos que descirão. As punições dadas aos pecadores se relacionam com o pecado cometido: os gulosos ficam imersos no próprio vômito, já os luxuriosos, enfrentam ventos e tornados sem fim, pois, em vida, eram levados como o vento por suas paixões. Em seu quadro “O Juízo Final” – como veremos a seguir –, Bosch deixa evidente a referência buscada em Dante, pois os pecadores são punidos de acordo com seus respectivos pecados.



Fig. 4: O Juízo Final. Óleo sobre madeira, c. 1482. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)



Fig.5: O Juízo Final – Painel esquerdo. Óleo sobre madeira, c. 1482, 167 x 60 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)

## O Juízo Final

A Idade Média foi um período aterrorizado pelo medo e pela espera do dia do Juízo Final. Este seria o último dia da humanidade, o dia em que os mortos ressuscitariam e Cristo desceria do paraíso para julgar todos os homens. A Igreja teve um papel considerável neste contexto ao difundir amplamente o tema, já que a preparação para o fim era um dos maiores objetivos do cristianismo da época. De acordo com Bosing (1991), no período em que Bosch viveu, o medo e o terror do Juízo Final eram mais intimidantes ainda, afinal, acreditava-se que estavam cada vez mais próximos do fim da humanidade. Foi nesta atmosfera que Bosch pintou o tríptico que leva o mesmo nome do responsável por tamanha exasperação: *O Juízo Final*. A obra é formada por três painéis: um central, medindo 163 centímetros de altura por 128 de largura, e dois painéis laterais, cada um com 167 centímetros de altura por 60 de largura (figura 4). A obra se encontra na galeria da Academia de Belas-Artes de Viena.

O primeiro painel (figura 5) conta a história da criação e da expulsão de Adão e Eva do paraíso. Em um primeiro plano, vê-se a criação de Eva a partir da costela de Adão. Logo atrás, podemos observar a cena do pecado original em que Eva come o fruto proibido. No centro está o anjo expulsando os pecadores do paraíso; concomitantemente, ocorre a queda dos anjos rebeldes que se transformam em demônios – entre eles está Lúcifer. “[...] Bosch ilustrava no painel esquerdo do tríptico a introdução do pecado no mundo e contribuía para a necessidade do Juízo Final.” (BOSING, 1991, p. 34).

No painel principal está retratado o tema que carrega o nome da obra. Esse é um dos fatores que diferencia Bosch do habitual: na maior parte das representações, o paraíso cumpre um papel de destaque, geralmente no centro.

Aqui, o artista opta por evidenciar o sofrimento e o horror do que acontecerá com aqueles que em vida eram pecadores. O tribunal divino, na parte superior do painel, é tratado com deveras insignificância, tornando-se obsoleto em meio ao caos. Alguns místicos medievais apontavam que o pior sofrimento destinado aos condenados seria a privação do olhar de Deus. Não obstante, para Bosch, os sofrimentos infernais estavam diretamente relacionados com padecimento físico; é por este motivo que encontramos diversas máquinas e métodos de tortura nesta obra. Na parte esquerda do painel, pode-se ver um homem assado num espeto enquanto um pequeno demônio lambuzava com óleo um outro pecador; ao lado, um segundo demônio com pés de rã fritava uma vítima na frigideira como acompanhamento dos ovos que estão ao seu lado. Do mesmo modo que Dante Alighieri faz em sua obra *A Divina Comédia*, Bosch atribui o castigo para cada pecador de acordo com a profanação cometida. Próximo ao homem espetado, encontra-se o castigo para os gulosos e avarentos: são cozidos em uma grande caldeira cuja chama é feita com ouro derretido enquanto, ao lado, um homem gordo, representando o pecado da gula, é obrigado a beber um líquido de origem duvidosa contido em um barril (ZUCKER e HARRIS, 2015).



Fig.6:O Juízo Final – Paineil central. Óleo sobre madeira, c. 1482, 163 x 128 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/index1.html>)



Fig.7: O Juízo Final – Painel central (detalhe). (fonte: <https://br.pinterest.com/pin/112730796899153958/>)

Uma mulher nua no telhado da caldeira é a representação do sofrimento destinado para aqueles que cometeram luxúria. Ela é atormentada por um monstro em forma de réptil que lhe acaricia o corpo e rasteja por seu quadril. Enquanto isso, dois músicos tocam para a profanadora, e um deles parece se fundir com seu instrumento, pois o trompete é uma extensão do seu próprio nariz. Atrás da mulher, podemos ver um monstro com cabeça de humano, pés de sapo e cauda de réptil.



Fig.8: O Juízo Final – Painel central (detalhe). (fonte: <https://hiveminer.com/Tags/duchyofbrabant>)

No último painel está o inferno:

É muito parecido com o painel central, a única exceção é que não temos o julgamento dos hereges. Aqui, o fogo parece emergir do chão e os horrores contidos na cena anterior ganham seguimento em maiores proporções. Lúcifer aparece no centro da parte inferior da cena. Ele está saindo de uma caverna escura, e, assim como Cristo no painel anterior, está julgando e sentenciando as almas condenadas ao inferno. No contorno da porta podemos observar imagens de sapos, que, do mesmo modo que os ratos e outros reptéis, eram usados para representar a maldade, por isso muitas vezes aparecem torturando os pecadores.



Fig.9: O Juízo Final – Painel direito. Óleo sobre madeira, c. 1482, 167 x 60 cm. (fonte: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)





Fig.10: O Juízo Final – Painel direito (detalhe). (fonte: <https://hiveminer.com/Tags/duchyofbrabant>)

Acima do telhado, estão os condenados. Bosch representa com significativa dramaticidade o desespero daqueles que sabem que viverão o resto dos seus dias no meio de criaturas diabólicas.



Fig.11: O Juízo Final – Painel direito (detalhe). (fonte: [https://c1.staticflickr.com/9/8153/7473588868\\_83e8ca86b7\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8153/7473588868_83e8ca86b7_b.jpg))

Neste detalhe, está em evidência a figura de um monstro com uma túnica verde. Ele parece ser a fusão entre uma ave e um réptil e carrega uma tigela com um líquido que se assemelha a sangue. Esta, certamente, não é a única criatura monstruosa inventada por Bosch, já que, utilizando o híbrido para dar maior ênfase e ornar suas representações do inferno, o artista torna este tipo de figura recorrente nas representações do limbo (painel central) e do inferno (painel direito).

Bosch enriquecia esta fauna infernal mais ou menos convencional com espécies novas e mais assustadoras, cujas formas complexas ultrapassavam qualquer imaginação. Muitas delas eram combinações bizarras da anatomia humana e de animais irracionais, por vezes, de objetos inanimados. (BOSING, 1991, p. 35)

## Conclusão

Através do seu fanatismo e da excentricidade de suas obras, Bosch nos mostra como o repulsivo pode ser representado na arte. Para decorar e tornar mais bem elaboradas as suas simbolizações do inferno ou para passar uma mensagem moral, o híbrido vem com uma conotação negativa, sempre ligado a tudo que foge do normal. Com o intuito de simbolizar o que havia nas profundezas da Terra, ele foi utilizado para espalhar o medo e, conseqüentemente, enaltecer os poderes da Igreja Católica. Contudo, como visto anteriormente, ele não é fruto deste período: sua imagem vem sendo reproduzida desde os primórdios da arte através de mitos e lendas. Do mesmo modo que foi usado no período medieval para dissipar o pânico, na Antiguidade esteve sempre ligado a um castigo por um desvio de conduta cometido. No âmbito da arte, então, híbrido é sinônimo de grotesco. Porém, deve-se levar em consideração que a arte só representa aquilo que está no imaginário da época. No caso de Bosch, Beckett afirma: "Prodigioso e aterrador, Bosch expressa um pessimismo intenso e reflete as ansiedades de uma época de convulsão social e política (2006, p. 72)."

Através do estudo das conotações atribuídas ao híbrido ao longo da história, bem como pela leitura de imagem da pintura *O Juízo Final*, este artigo objetivou analisar conceitualmente a representação do híbrido na obra de Hieronymus Bosch. Percebeu-se, então, a estreita relação entre os conceitos pesquisados e as criaturas representadas na obra do artista, o que atesta a ideia inicial do trabalho. Não se pretende aqui esgotar a discussão do tema, pois o assunto é demasiadamente amplo e abrangente, merecendo análises futuras.

## Referências

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. São Paulo: Scipione, 2002.

BALDASS, L. V. Hieronymus Bosch. Abrams, 1960. In: *Mestres da Pintura. Hieronymus Bosch (1450?-1516)*. São Paulo: Editora Abril, 1977.

BECKET, W. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 2006.

BOSING, W. **Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno**. Tradução Casa das Línguas, Lda. Londres, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, P. **Testemunha ocular. História e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CATTANI, I. B. (org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HARRIS, B.; ZUCKER, S. **Hieronymus Bosch, Last Judgment Triptych**. 2015. Disponível em: <https://smarthistory.org/hieronymus-bosch-last-judgment-triptych/>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1999.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Atelie Editorial e Editora Unicamp, 2004.

MESTRES DA PINTURA. **Hieronymus Bosch (1450?-1516)**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

VAZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

WILKINSON, P. **O livro ilustrado da mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro**. São Paulo: Publifolha, 2002.

Submetido em: 29/04/2018

Aceito em: 17/09/2018