

VIRADA ESTÉTICA E HIERONYMUS BOSCH: UMA ANÁLISE POLÍTICA DE SUA OBRA¹

Autor: Luiz Henrique Coutinho Ferreira²
Orientadora: Lara Martim Rodrigues Selis

Resumo: Este artigo tem como intuito analisar obras do pintor Hieronymus Bosch de modo a identificar aspectos políticos presentes em suas representações pictóricas. O estudo se aprofunda em duas obras em particular – *The Peddler* ("O Viajante") e *The Haywain* ("O Carro de Feno") –, que refletem aspectos-chave do estilo de produção de Bosch. Para tanto, têm-se como base as proposições teóricas de Roland Bleiker (2009) sobre a Virada Estética nas Relações Internacionais, que levantam a questão da importância da lacuna inevitável existente entre a representação e o representado, assumindo que é nesse hiato que a política se localiza. A escolha das obras de Bosch neste estudo se justifica pelo fato de que estas tratam a realidade de forma deliberadamente "irreal", ou seja, valorizam a distância representativa entre o mundo observável e a forma como o artista o retrata.

Palavras-chave: Virada Estética, Bosch, análise política, representação.

Abstract: This paper aims to analyze works of art by Hieronymus Bosch in order to identify political aspects present in his pictorial representations. The study focuses on two particular works of art – "The Peddler" and "The Haywain" –, which reflect key aspects of Bosch's production style. This article is based on the theoretical propositions of Roland Bleiker (2009) on the Aesthetic Turn in International Relations, which raise the issue of the importance of the inevitable gap between representation and the represented, assuming that it is in this hiatus that the political is located. The choice of Bosch's oeuvre in this study is justified by the fact that it treats reality in a deliberately "unreal" way, that is, it values the distance in representation between the observable world and the way the artist portrays it.

Keywords: Aesthetic Turn, Bosch, political analysis, representation.

Introdução

Este trabalho de conclusão de curso analisa a obra de pintura de Hieronymus Bosch – cujo período de vida é estimado entre 1450 e 1516 – sob a luz da Virada Estética nas Relações Internacionais, identificando aspectos políticos contidos em alguns quadros, sobretudo na obra *The Haywain*. Bosch ganhou notoriedade pelo seu estilo estético único, bastante distinto do que se via na maior parte das obras renascentistas da época, e hoje, depois de mais de 500 anos de

¹ Artigo científico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso em 06 de julho de 2018, orientado pela Prof^a. Ma. Lara Martim Rodrigues Selis e submetido ao Instituto de Economia e Relações Internacionais da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

² Graduando em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Uberlândia.

sua morte, suas pinturas ainda intrigam e espantam seus observadores pela riqueza de detalhes e por seus elementos fantasiosos e grotescos. A justificativa da escolha das obras de Bosch como objeto de estudo deste trabalho reside justamente no seu caráter fantástico e imaginativo, claramente contrastivo com a realidade representada em si. Tal característica da produção artística do pintor inspira este trabalho a buscar reconhecer em suas obras elementos de seu contexto histórico, considerando que, a partir das representações tidas como "irrealistas", é possível constatar, em sua forma mais essencial, a realidade do homem medieval e os aspectos políticos que o cercavam.

Este exercício de apreensão de elementos políticos das pinturas de Bosch por meio de análises voltadas à estética se enquadra no movimento da Virada Estética, que embora seja relativamente recente nas Relações Internacionais, mostra-se como uma forma inovadora e complementar de analisar e estudar temas pertinentes dessa área, utilizando-se de fontes estéticas como, por exemplo, pintura, cinema, música, fotografia e obras literárias como instrumentos para a compreensão da política internacional. Os teóricos da Virada Estética, admitindo e valorizando a lacuna que inevitavelmente existe entre qualquer representação e o representado, advogam que a localização da política é justamente este vão. Nesse sentido, a representação seria sempre um ato de poder – tema recorrente das Relações Internacionais –, e promover análises que embarquem nesta perspectiva estética geraria um encontro mais direto e diverso com o político.

Bosch, sendo amplamente reconhecido como referência na arte de representar temas de maneiras fantásticas e imaginativas – chegando a ser considerado um dos precursores do Surrealismo, ainda que este movimento tenha ocorrido depois de mais de 400 anos de sua morte –, oferece um amplo leque de elementos estéticos a serem analisados. Por essa razão, o problema central a ser investigado neste trabalho é: de acordo com as proposições teóricas da Virada Estética, de que forma é possível interpretar politicamente as obras artísticas de pintura de Hieronymus Bosch?

Assume-se que as representações de Bosch podem ser lidas, tal como textos tradicionais de teoria política, porém aqui há uma diferença fundamental: o político é acessado por meio da experimentação do leitor quando este analisa obras estéticas. Nesse sentido, alguns aspectos de expressão política identificados e analisados durante o trabalho são a acentuação da assimetria de poder econômico e social do contexto em que Bosch viveu, o vínculo entre a obra *The Haywain* e a faceta hobbesiana do Realismo clássico de Morgenthau (2003), a ligação deste tríptico com uma breve leitura marxista sobre o declínio do feudalismo e a relação entre teologia

e política, evocando a contribuição de Carl Schmitt (2007). Trata-se essencialmente de um movimento de leitura das obras, demonstrando como percepções diversas podem ser assimiladas quando do contato com as pinturas. Ao contrário do que ocorre com leituras de textos teóricos e históricos, que geralmente pretendem provocar interpretações restritas sobre seu conteúdo, fontes estéticas não possuem tal pretensão, isto é, sua natureza é contingente – possibilitam leituras abertas – e permite que os conhecimentos sejam acessados a partir da sensibilização daqueles que as "experimentam".

Por denunciar as bases epistemológicas que sustentam as correntes teóricas predominantes da ciência política e das Relações Internacionais – que, conforme aponta Bleiker (2009), sugerem uma correspondência perfeita e inquestionável entre a substância teórica e a respectiva realidade abordada, ignorando quaisquer valores, suposições e perspectivas particulares dos cientistas envolvidos –, este trabalho possui um tópico particularmente importante: a supracitada relação entre o Realismo clássico de Hans Morgenthau (2003) e a pintura *The Haywain*. Este elo se sustenta pelo fato de que a descrição que Bosch confere à humanidade nesta obra – como beligerante, violenta e egoísta – se assemelha às suposições de Morgenthau (2003) sobre o comportamento conflitivo dos Estados em sua busca pela manutenção, aumento e demonstração de poder. Morgenthau (2003) busca amparo na filosofia de Hobbes (1979) nesta caracterização dos Estados, associando a situação de guerra iminente do "estado de natureza" hobbesiano à condição anárquica que atribui ao sistema internacional, isto é, sem um governo soberano hierarquicamente superior aos Estados nacionais. Sob essa ótica, os Estados se comportariam de forma a visar, sobretudo, a realização de seus objetivos nacionais – especialmente a garantia de sua segurança e o exercício do poder –, na ausência de uma figura supranacional que os coíba, semelhante à alegoria do Leviatã de Hobbes. Bosch viveu e produziu sua obra num período que antecedeu Hobbes, mas fez um retrato que pode ser entendido como o de uma humanidade que se comporta semelhantemente às descrições desta teoria, embora não haja em *The Haywain* a representação do "estado de natureza" hobbesiano propriamente dito (não se trata da representação de uma condição prévia ao contrato social, mas de uma espécie de "estado de exceção" na obra). Conforme mencionado, tais inferências das obras de Bosch – demonstrando o acesso ao conhecimento pela via da "experimentação" de um recurso estético – diferem-se fundamentalmente do exercício de leituras clássicas da ciência política e das Relações Internacionais, de forma que o leque de interpretações e usos políticos das pinturas é mais amplo e flexível por este meio.

Em termos metodológicos, portanto, esse trabalho opta pelo caminho interpretativo, uma vez que o objeto de estudo é constituído por obras artísticas de pintura – ou seja, fontes primárias de caráter não textual – sobre as quais é realizado um movimento analítico de interpretação. Além disso, é realizada uma pesquisa documental-exploratória, levantando material bibliográfico como livros e artigos científicos. O ponto de partida para a realização do estudo pretendido é o marco teórico da Virada Estética nas Relações Internacionais segundo as contribuições de Roland Bleiker (2009), passando para uma aplicação específica: a verificação de elementos políticos na obra de Hieronymus Bosch.

Por essa perspectiva, o conhecimento e o entendimento sobre o mundo ou sobre determinado acontecimento histórico ou político dependem diretamente da forma como procede sua representação (BLEIKER, 2009). É nesse sentido que este trabalho parte da hipótese de que é possível extrair significados políticos das obras de Hieronymus Bosch, que carregam uma representação da realidade segundo a própria leitura do pintor acerca dos temas que representa esteticamente. É evidente que o artista não buscou retratar seus conteúdos imitando o mundo como ele é visto, pois há um claro distanciamento do mundo como este se apresenta na realidade e a forma como Bosch o representa. Além de causarem estranhamento imediato nos observadores, suas obras dilatam a lacuna entre o representado e a representação, cuja importância é sublinhada por Bleiker (2009).

O artigo é dividido em três tópicos, descontando a introdução e a conclusão: o primeiro deles, intitulado "A Virada Estética nas Relações Internacionais segundo Bleiker", expõe e introduz o movimento da Virada Estética, embasado na obra *Aesthetics and World Politics* do teórico Roland Bleiker (2009); o segundo, "Bosch: uma perspectiva histórica e de sua obra", apresenta quem foi Hieronymus Bosch, explanando aspectos como seu contexto histórico e as características de sua produção artística; e, em "De Bleiker a Bosch: a política na estética", é realizada a análise das pinturas do artista, em especial *The Peddler* e *The Haywain*, a fim de discutir os aspectos políticos contidos nas produções conforme o exercício analítico da Virada Estética.

A Virada Estética nas Relações Internacionais segundo Bleiker

O conceito de "estética" é tradicionalmente um dos mais debatidos na filosofia, e muitas questões são derivadas de sua análise. No que diz respeito ao estudo das Relações Internacionais – e de outras ciências políticas, de modo geral –, a estética pode ser vista como um importante

acréscimo no repertório interpretativo dos analistas, no sentido de oferecer formas alternativas de conhecimento que explorem abordagens mais sensíveis e experimentais. Propõe-se, portanto, uma discussão epistemológica que sugere exercícios de apreensão diferentes daqueles predominantes nas ciências sociais, tendo como principal objetivo a análise e reflexão sobre a política internacional a partir de fontes estéticas (tais como a pintura, música, fotografia, cinema e poesia) e, sobretudo, dos possíveis *insights* que estas podem provocar. Segundo esse entendimento, então, seria possível a apreciação de elementos outrora inalcançáveis cientificamente, como, por exemplo, os aspectos emocionais envolvidos em eventos políticos.

A expressão "Virada Estética" é usada nas Relações Internacionais para designar o movimento de aplicação dos referidos recursos estéticos neste campo de estudo como forma de repensá-lo, e mostrou-se particularmente expressivo e crescente durante as duas últimas décadas. Consequentemente, o número de acadêmicos empenhados em estudar a estética na esfera da política internacional tem expandido consideravelmente, destacando-se nomes como Anthony Burke, David Campbell, Ekkehart Krippendorff, Michael Shapiro, Cynthia Weber e Roland Bleiker, citando alguns poucos. A colaboração de Roland Bleiker para o assunto – sobretudo em seu livro *Aesthetics and World Politics* – é especialmente adequada no tocante a este trabalho, pois elucida de forma bastante didática aspectos úteis para esta análise, valendo-se inclusive de algumas contribuições de outros autores. Portanto, sua obra serve de aporte teórico para a análise que se segue.

Ao desenvolver suas exposições sobre a estética, Bleiker (2009) argumenta sempre em torno de um ponto principal: a questão da representação. Para ele, é impossível representar o mundo de uma forma neutra, e, por conseguinte, a representação é um ato de poder, o qual está em seu auge quando é capaz de disfarçar suas origens subjetivas e valores. Ele alega que o próprio conhecimento e entendimento sobre o mundo ou sobre acontecimentos históricos e políticos depende diretamente da forma como procede sua representação, e que a Virada Estética "engendra uma mudança considerável de um modelo de pensamento que equipara o conhecimento com o reconhecimento mimético de aparências externas para uma abordagem que gera um encontro mais diverso e direto com o político"³(BLEIKER, 2009, p. 19 e 20).

A mencionada palavra "mimético" é bastante empregada na literatura sobre a Virada Estética, tal como o próprio termo "estético". Ambos são didaticamente apresentados como sendo quase diametralmente opostos um ao outro, sendo intencionalmente simplificados de suas matrizes teóricas originárias, que abordam os conceitos com maior complexidade.

³ Todas as citações diretas do trabalho, exceto a do trecho de E. H. Gombrich (1999), foram traduzidas pelo autor.

Bleiker (2009) expõe que a mimese seria a forma predominante de representação dos temas pertinentes às Relações Internacionais e à política global, ou seja, segundo ele, há uma busca incessante na academia para alcançar o máximo de aproximação entre o "representado" e a "representação", de forma a capturar e representar a política mundial quase como uma cópia da própria realidade. A mimese, portanto, seria uma "representação imitativa do mundo real", conforme aponta o autor, amparado pela conceituação do dicionário Oxford. Bleiker (2009) assume que as abordagens estéticas, por sua vez, admitem sempre a existência de uma lacuna inevitável entre a representação e o objeto representado, e seria justamente esse vão o verdadeiro local onde a política está inserida e de onde pode ser apreendida. Levando em conta esse distanciamento, afirma-se que o exercício de uma análise guiada por critérios estéticos provocaria ao analista interações harmoniosas entre suas diferentes faculdades individuais, como sensibilidade, imaginação e razão, permitindo a ele assimilar elementos que as formas convencionais de representação – isto é, miméticas – não alcançariam. Nesse sentido, a estética não diz respeito somente às expressões artísticas manifestadas por meio da pintura, do cinema ou da música, por exemplo, mas especialmente aos entendimentos e interpretações que dali resultam.

Apesar de haver um crescimento significativo no número de estudiosos que se preocupa com a importância da representação – os comprometimentos mais explícitos com essa questão nas Relações Internacionais podem ser notados a partir do final da década de 1980, por meio do que se conhece como "abordagens pós-modernas" –, ainda predominam hoje as representações miméticas da política internacional e uma preferência da maior parte dos estudiosos por fontes dessa natureza enquanto recursos para análises e estudos da política internacional ou quaisquer temas afins (BLEIKER, 2009).

Bleiker (2009) também destaca que nem todos os esforços realizados no sentido de se utilizar de fontes estéticas para a promoção de encontros mais diretos com o político produziram resultados convincentes, além de sublinhar que não substituem a necessidade de se empregar critérios científicos rigorosos. Entretanto, reforça que as abordagens estéticas iniciaram um importante processo de ampliar a compreensão da política internacional para além de uma disciplina acadêmica relativamente estreita que em alguns momentos consolida problemas políticos que, contrariamente, buscava abordar e solucionar.

Bleiker (2009) sustenta que as ideologias realistas – se referindo não só às posições associadas à escola realista das Relações Internacionais, mas também à hipótese fundamental de que é possível entender e representar as realidades da política mundial independentemente

dos valores e suposições particulares –, reforçam tacitamente esta "supremacia" das abordagens miméticas, tendo tornado "o real" como objeto de desejo, a fim de ter um produto final acadêmico exatamente parecido com o objeto original. O mesmo aconteceria com outras correntes teóricas proeminentes do campo das Relações Internacionais, como o Liberalismo e até o Construtivismo, que também comungariam destes atraentes "*insights* realistas", já elevados ao senso comum e tidos como verdadeiras e incontestáveis formas de se produzir ciência. A crítica, portanto, é de que as abordagens miméticas não se atentam adequadamente à relação entre o representado e a representação, não chegando nem a serem teorias propriamente de representação, mas sim contra a representação. Entretanto, a realidade política sequer existe de uma forma a priori, tornando-se o que é apenas por meio do processo de representação. Independentemente de quão sofisticadas as teorias possam ser, nenhuma delas, incluindo o Realismo e o Liberalismo, está além da contestação, nem são tão inequivocamente "realistas" como seus proponentes sustentam. Ademais, nenhum cientista social pode representar questões ou eventos políticos independentemente dos métodos escolhidos para essa tarefa, ou seja: permanece sendo uma forma de representação e um exercício inerentemente político, e deve-se reconhecer que tais eventos políticos sozinhos não são capazes de determinar a perspectiva, a ótica e o contexto pelos quais são vistos e concebidos.

Abordagens estéticas, por sua vez, se relacionam com a habilidade artisticamente comprometida de desafiar, de uma maneira mais fundamental, como o político é pensado e representado. Aqui a substância política reside na própria forma estética, que, no entanto, não costuma ser política de uma maneira explícita e de imediato reconhecimento. Além disso, o conhecimento estético é contingente, de forma que nunca oferecerá capturas inequívocas do real. Mas, ao mesmo tempo, deve-se lembrar que há diversas maneiras de encontrar o conhecimento, e muitos conhecimentos a serem encontrados (BLEIKER, 2009).

Tendo em mente que estética, política e ética podem ser vistos como elementos inevitavelmente interligados, é importante que se pondere que a estética não é boa ou ruim, progressiva ou regressiva, servindo mais como um "amplificador". A estética é capaz de acrescentar uma dimensão diferente ao entendimento do político, e, conseqüentemente, aos discursos éticos que são centrais para que se empreendam debates políticos. Isso se justifica pelo fato de que a arte não é uma linguagem cotidiana – uma vez que busca pelo novo, diferente e negligenciado –, servindo de encorajamento para reflexões sobre o que se tomava como garantido, para atravessar dogmas e para promover debates sobre questões que em outro caso se manteriam silenciadas ou marginalizadas. A estética é capaz de oferecer *insights* que não

podem ser adquiridos por meio de práticas de razão instrumental, a qual foi elevada à primazia na busca pelo entendimento da política. Nesse sentido, a arte se faz eticamente relevante por desafiar a tendência moderna de reduzir o político ao racional, e, assim, a estética pode revelar práticas políticas cujas dimensões problemáticas não são percebidas em função de terem se cristalizado no senso comum após anos de reprodução. Apesar de a arte não informar sobre como interromper guerras ou evitar o terrorismo, por exemplo, ela permite *insights* nessas experiências e nos sentimentos que se têm sobre elas. Assim, a arte é capaz de moldar a forma como eventos passados são entendidos e lembrados, e, por conseguinte, como os indivíduos projetam os desafios do futuro (BLEIKER, 2009).

Além disso, Bleiker (2009) aponta que o modernismo afastou a arte da intencionalidade mimética que a acompanhou durante toda sua história, especialmente em movimentos como o Expressionismo (o caso de Bosch é uma exceção, pois ele não se manifestava mimeticamente no tempo longínquo em que pintava). Dessa forma, qualidades "antimiméticas" passaram a ser vistas intrinsecamente na arte, de modo que para ter um valor artístico, uma obra de arte – seja um poema, uma música, uma pintura ou uma fotografia – deve ser capaz de empreender e capturar não só as realidades externas, mas também, e sobretudo, a relação humana dos indivíduos com ela. Portanto, seguindo essa lógica, a obra deve oferecer uma interpretação da realidade que de fato difira da realidade em si.

Para contemplar o fato de que as fontes estéticas são particularmente adequadas para fornecer visões sobre uma gama de emoções poderosas e muitas vezes tidas como contraditórias, Bleiker (2009) introduz em sua análise dois outros termos importantes: o "belo" e o "sublime". Conforme expõe o autor, o belo é associado à harmonia e ao prazer, ao passo que o sublime se vincula a sentimentos de agitação, medo, pavor, violência e terror. Poucas esferas políticas, segundo ele, geram mais medo e pavor que a internacional, o que atravessa os grandes momentos históricos, como guerras ou ataques terroristas, também se aplicando à própria natureza da política global.

O sublime permite que se reflita sobre aspectos emotivos, psicológicos e subjetivos tão poderosos que por vezes não conseguem ser veiculados de nenhuma outra forma e que desafiam a própria capacidade de entendimento racional sobre eles. Amparado por leituras kantianas, Bleiker (2009) afirma que, ao contrário da beleza, que é vista como algo que remete ao prazer e conforto, o sublime é associado a sensações de extremo assombro e até admiração: um misto de sentimentos gerados por situações fortes, vastas e obscuras demais para serem descritas ou até entendidas por completo. Por normalmente se tratar de algo que surge em resposta a eventos

e situações trágicas, causando desorientação e perda de controle, Bleiker (2009) sugere uma análise em outro nível: a do subliminar. Em outras palavras, o autor afirma que eventos políticos dramáticos não são necessários para que hábitos políticos arraigados sejam interrompidos ou repensados, o que gera a habilidade de se questionar sobre o mundo. Práticas mais cotidianas da política podem promover o mesmo tipo de *insight* sobre questões de representação e contingência. O subliminar, então, se relaciona a aspectos menos dramáticos – mas igualmente importantes – da política, presentes no cotidiano. Tanto o sublime quanto o subliminar forçam os indivíduos a confrontar o fato de que nenhum objeto e evento, pequeno ou grande, espetacular ou comum, pode ser absorvido como realmente é. Os hábitos consagrados de conhecimento e representação, ao contrário, provocam o entendimento automático de que tudo que é visto é real e autêntico, de que a realidade política pode ser percebida em sua essência. Porém, o choque com o sublime/subliminar quebra estas crenças deslocadas sobre autêntica representação ao expor os indivíduos a fenômenos que suplantam suas capacidades cognitivas e imaginação, provocando estímulos para que reavaliem seu entendimento sobre si mesmos e sobre o mundo.

No que diz respeito à estética, é possível afirmar que este tipo de abordagem oferece fontes importantes para a compreensão das dimensões subliminares e emocionais da política global. Abordagens estéticas, portanto, representam uma forma de se empreender encontros subliminares: substituem a necessidade da ocorrência de eventos políticos dramáticos para provocar *insights* gerados pelo sublime, uma vez que permitem que estes mesmos *insights* sejam experimentados voluntariamente por meio das fontes estéticas (BLEIKER, 2009).

Bosch: uma perspectiva histórica e de sua obra

Entender quem foi Hieronymus Bosch é uma tarefa naturalmente desafiadora, a começar pelo fato de que não há muitos documentos que informem com precisão alguns dados sobre sua vida. Isso se deve em parte pela perda e destruição da maioria destas evidências concretas, mas especialmente porque Bosch não deixou diários ou cartas que pudessem conter informações a seu respeito.

Os poucos dados que existem sobre a vida e a atividade de Bosch podem ser encontrados no arquivo de sua cidade natal, 's-Hertogenbosch, de onde ele retirou seu nome (pseudônimo). Estima-se que o período de vida do pintor tenha sido entre 1450 e 1516, e, conforme expõe Stefan Fischer (2016), seu ofício enquanto pintor foi provavelmente documentado pela primeira

vez em 1475/76, quando ele se juntou à oficina de sua família. É sabido também que, a essa altura, sua família já alcançara certo status no meio artístico e que usufruíam de condições financeiras e sociais sólidas, garantidas já na segunda geração de pintores, que incluía o pai de Bosch.

Antes que se prossiga a exposição acerca da vida do artista, é conveniente que seja feita uma breve descrição do ambiente onde ele viveu – a cidade holandesa 's-Hertogenbosch – e de seu respectivo contexto histórico. Nos fins da Idade Média, 's-Hertogenbosch apresentava-se como uma cidade provincial, "servindo, contudo, como um centro regional para Brabante do Norte: vivia do comércio transitário e exportava principalmente tecidos e artigos de metal para a Holanda, Antuérpia e Bergen-op-Zoom" (FISCHER, 2016, p. 27). Laurinda Dixon (2003) expõe que nos primeiros anos da vida de Bosch, 's-Hertogenbosch pertencia aos vastos territórios do Ducado da Borgonha, estando sob posse de Filipe III de Borgonha e Carlos I de Borgonha, ambos duques de Valois. Os Países Baixos, entretanto, ficaram sob o domínio dos Habsburgos depois da morte de Carlos I de Borgonha e do casamento de sua filha – Maria de Borgonha – com Maximiliano I de Habsburgo, em 1447. A morte de Maria de Borgonha em 1482 foi o marco que finalmente deu fim à independência do Ducado da Borgonha e que levou ao controle dos Países Baixos pelos Habsburgos. Tal transição é relevante neste contexto porque foi acompanhada de transformações significativas, como o aumento do apoio à arte e à erudição por parte dos membros da corte dos Habsburgos e seus súditos, seguindo o exemplo do próprio Maximiliano I.

Além disso, algumas características que marcaram de modo geral a segunda metade do século XV também se estenderam a 's-Hertogenbosch, como expansão econômica expressiva e crescimento populacional. A cidade

se beneficiou com a ascensão da Antuérpia à posição de principal centro do comércio internacional, um desenvolvimento incentivado por Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519), Rei dos romanos e posteriormente imperador do Sacro Império Romano. Durante esta época de ouro, a população de 's-Hertogenbosch mais do que duplicou, subindo de cerca de 11.000 para 24.000 no último trimestre do século XV e primeiro do século XVI. Isso fez com que se tornasse uma das maiores cidades dos Países Baixos (FISCHER, 2016, p. 27).

Fischer (2016) aponta que 's-Hertogenbosch se tornou um centro burguês e aristocrático próspero por volta de 1500, tendo carregado uma importância estratégica e administrativa. Também pôde se notar uma cultura clerical distinta na cidade, da qual Bosch se beneficiou muito. A vida cultural em 's-Hertogenbosch, de modo geral, era bastante animada, "observando-

se diversas confrarias, irmandades religiosas leigas e várias câmaras de retórica, associações literárias amadoras que apresentavam performances dramáticas públicas em festividades" (DIXON, 2003, p. 17). A devoção florescia na cidade natal de Bosch, estimando-se que aproximadamente 5% da população pertencia a alguma ordem religiosa no início do século XVI. A abundância devocional era tamanha que até o final do século XV havia pelo menos cinquenta monastérios e igrejas no interior e nos arredores de 's-Hertogenbosch (DIXON, 2003).

Foi nesse ambiente que Bosch se tornou um membro jurado da Confraria de Nossa Senhora (*Brotherhood of Our Blessed Lady*), ambiente que viria a moldar sua vida. A Confraria impunha um programa religioso severo sobre seus membros e simultaneamente ocupava uma posição visível e digna dentro da comunidade cívica. Naquele tempo, fazer parte de uma confraria permitia a ponte entre os ambientes da Igreja e da cidade, e era fundamental para o sucesso social, profissional e espiritual concomitantemente. As confrarias e irmandades forneciam um contexto social para a condução de negócios e avanços sociais, e com Bosch verificou-se que sua participação na Confraria de Nossa Senhora o munuiu com condições para ascender em todos os níveis: cívico, privado, eclesiástico, burguês e aristocrático (DIXON, 2003; FISCHER, 2016).

Também vale destacar que nos tempos de Bosch, os membros das confrarias vinham de todas as partes da Europa, representando uma ampla variedade de categorias sociais e ofícios: clérigos de variadas ordens, acadêmicos, comerciantes e nobres compunham o diverso grupo, com predominância dos dois primeiros citados. Também se encontravam muitos membros espanhóis, italianos, alemães e portugueses, dentre os quais eram incluídos tecelões, padeiros, boticários, bordadeiras, artistas e aristocratas. Como eram cobradas dos membros taxas consideráveis de admissão e manutenção, a Confraria de Nossa Senhora ocupou um papel importante de emprestadora e de senhorio em 's-Hertogenbosch no final do século XV (DIXON, 2003).

A própria participação de Bosch na Confraria, portanto, confirmava sua situação financeira e social privilegiada e ascendente, já mencionada acima. Além da estabilidade econômica de sua família, outro fator que foi certamente decisivo em sua vida foi seu casamento com Aleid van der Merven (c. 1450-1522/23), filha de um comerciante abastado e patrício, e, portanto, membro de uma classe social relativamente mais alta que a do pintor. Foi esse marco que possibilitou a saída de Bosch da casa de sua família, se mudando para a casa de sua esposa e montando sua própria oficina ali. Além de ter sua habitação própria, agora o pintor

encontrava-se mais ligado à agitação de sua cidade, pois a nova residência ficava imersa no ambiente mercantil e próxima à prefeitura (DIXON, 2003; FISCHER, 2016).

Nesse contexto, a primeira evidência concreta da atividade de Bosch como um pintor mais independente é datada de uma época em que ele já havia completado trinta anos: *Crucifixion with Saints and Donor*, provavelmente produzida no final da década de 1480, é considerada sua primeira obra sobrevivente, e trata-se de um dos seus trabalhos mais convencionais, remetendo às suas raízes de 's-Hertogenbosch (FISCHER, 2016).

Supõe-se que grande parte da produção de Bosch foi vinculada à Confraria de Nossa Senhora, que teria lhe encomendado diversos trabalhos. A alta posição do artista em uma confraria importante como essa afasta fortemente as suspeitas de que ele tivesse quaisquer envolvimento com seitas heréticas – como é ocasionalmente suscitado – ou mesmo simpatia por artes esotéricas. Não se descarta, porém, que Bosch tenha colhido alguns símbolos de tais fontes, especialmente quando se analisam cuidadosamente os elementos grotescos e bizarros de sua obra. São igualmente desconsideradas as hipóteses de alguns autores de que ele tenha sido um alquimista praticante ou que tenha pintado sob a influência de drogas alucinógenas (BOSING, 2012; DIXON, 2003).

Além disso, a própria dimensão intelectual requerida para a criação de uma obra de arte deve ser levada em consideração em uma análise como essa. Fischer (2016) não acredita que Bosch teria sido capaz de adquirir seu conhecimento – diversas vezes atestado pela riqueza e complexidade dos elementos de suas obras, que abrangiam temas da Bíblia, a vida e características de diversos personagens bíblicos, bestiários e tipologia, contos de moralidade, mecanismos de retórica imagética e até princípios do misticismo – por meio de meros estudos particulares ou em instituições de ensino, como escola primária e universidade. Logo, admite-se que os melhores lugares para a aquisição de tal conhecimento eram os mosteiros e conventos orientados pela reforma dos dominicanos, cartuxos e crúzios, e as bibliotecas da comunidade religiosa "Irmãos da Vida Comum" (*Brethren of the Common Life*) de 's-Hertogenbosch, que eram também acessíveis aos leigos muito associados à vida religiosa, o que era uma prática comum. Considerando-se as circunstâncias pessoais e gerais de Bosch, é realmente plausível que ele tenha vivido por um tempo como um irmão leigo em algum destes monastérios e, nestas condições, o tenha decorado com pinturas.

Fischer (2016) também aponta que com seus quadros inovadores, frequentemente compostos por criaturas grotescas, Bosch não pode ser categoricamente situado na pintura de painéis flamenga do século XV, como também não se enquadra exatamente no estilo

renascentista que se espalhava no norte dos Alpes no decorrer do século XVI. Muitos dos temas de Bosch não tinham quaisquer fontes na tradição pictórica já estabelecida, podendo ser encontrados apenas em textos atuais, o que sugere que o artista os estava representando em pintura pela primeira vez. Fazendo uso da paródia e do grotesco – o que era legitimado na arte deste período pela sua utilidade moral –, Bosch aplicava sua erudição e conhecimento de modo a imbuir seus temas imagéticos com uma dimensão intelectual, selecionando e combinando detalhes pictóricos de forma a elaborar invenções iconográficas únicas.

Pode-se notar que ao longo do século XV o grotesco como forma de expressão artística se desenvolveu vigorosamente nas artes visuais e na poesia, representando sátiras morais. Além de tornar este elemento sua marca pessoal, Bosch colaborou substancialmente para que o grotesco se estabelecesse como uma tendência e gênero estilísticos duradouros (FISCHER, 2016).

Apesar de Bosch destoar das principais escolas artísticas de então, alguns autores indicam que as origens de seu estilo de pintura vêm da tradição do Renascimento Nórdico, como Laurinda Dixon (2003) sustenta. Um dos interesses dos pintores nórdicos durante o século XIV, por exemplo, era a natureza, e Bosch teria levado essa preocupação um passo adiante, delineando as formas naturais menos claramente à medida que se afastam no espaço, culminando em vistas de água e céu convergentes. De modo geral, tanto o estilo quanto a técnica do pintor o enquadram no contexto mais amplo do Renascimento Nórdico.

Esta escola de pintura inovadora, por sua vez, é creditada por

introduzir o realismo mundano e a emoção humana nos assuntos predominantemente religiosos herdados da tradição gótica. Mais importante ainda para a questão do significado nas obras de Bosch, o estilo do Renascimento Nórdico, descrito por Erwin Panofsky como uma *Ars nova* (novo estilo), empregou significados ocultos e simbolismos em um grau maior do que nunca. As pinturas eram projetadas para serem lidas como textos, e os artistas frequentemente colaboravam com acadêmicos e consultores litúrgicos ao planejar suas composições. A tradição de esconder significados mais profundos sob as aparências superficiais permeou toda a cultura: poetas escreviam em verdadeiras camadas de enigmas, e compositores criavam imagens sonoras em um estilo descrito pelo musicólogo Edward Lowinsky como "a arte secreta dos Países Baixos". A tradição do Renascimento Nórdico dá um novo significado ao velho ditado "uma imagem vale mais que mil palavras", pois "o que você recebe" é sempre mais do que "o que você vê" (DIXON, 2003, p. 35 e 36).

De modo geral, as inovações deste "novo estilo" foram expandidas por artistas dos Países Baixos ao interpretarem temas sagrados em termos cotidianos, e retratando de forma realista o ambiente natural. "A emoção humana era exacerbada com o exagero nos traços e

gestos faciais, tornando suas pinturas mais imediatas e significativas para o espectador" (DIXON, 2003, p. 36).

Outro aspecto importante e característico da obra de Bosch, dessa vez abordado por Fischer (2016), é o das *drolleries*, nome coletivo derivado do termo francês *drôlerie* que se refere a representações grotescas figuradas ou paisagísticas e indecentemente cômicas. As *drolleries* afloraram inicialmente no início do século XIV, tendo um expressivo ressurgimento na segunda metade do século XV, e eram evocadas na arte de Bosch pelas relações mútuas entre aspectos sagrados e profanos, ou, mais precisamente, pelas esferas temáticas consideradas de "baixo" e "alto" níveis, seja em seu papel, função ou estética.

É possível verificar que os temas e assuntos de Bosch coincidem constantemente com aqueles encontrados nas *drolleries*, como representações de indivíduos grotescos cujos corpos permanecem inteiramente humanos mas seus gestos e poses revelam uma total falta de constrangimento ou inibição, normalmente personificados por acrobatas, alpinistas, músicos ou dançarinos. Outros tipos de *drolleries* que também se encontram nas produções de Bosch mostram membros representativos da sociedade apresentando tendências a vícios particulares, acompanhados de provérbios e ditos, ou figuras com anatomias grotescas e inventivas, destoando dos exemplos de *drolleries* supracitados em que o foco é a situação cômica, ridícula ou absurda dos personagens representados, e não sua forma em si (FISCHER, 2016).

O que explica a existência e a evolução das *drolleries* dentro da esfera da arte sacra é o fato de que o pecado e o mal são ilustrados pelos monstros e criaturas bizarras, sendo, portanto, parte deste mundo e, da mesma forma, do "Plano Divino da Salvação". O que era antes escondido nas margens de manuscritos iluminados e em decorações esculpidas, passa a ser transferido para a pintura de painéis com Bosch, que retoma essa grande tradição visual. As *drolleries* o forneceram certa liberdade artística, de modo que ele podia escolher entre uma variedade de temas pictóricos e posteriormente modificar e combinar os elementos selecionados tanto uns com os outros quanto com o tema principal. A possibilidade de criar personagens híbridos a partir de diversas criaturas também o permitiu construir figuras totalmente inovadoras (FISCHER, 2016).

Uma vez expostas todas estas informações, torna-se mais fácil começar a compreender por que as obras de Bosch refletem tanto o mundo em que ele vivia, e de que forma o pintor se situava nesse contexto. Em vez de obras meramente imaginativas e ilusórias, tratam-se de verdadeiros retratos – repletos de recursos fantasiosos, de fato – de uma realidade marcada por profundos dilemas de ordem identitária, intelectual e cultural.

Conforme é exposto por Laurinda Dixon (2003), o mundo de Bosch viu as fundações da civilização serem demolidas e remontadas novamente à medida que o escolasticismo dogmático gradualmente cedia à evidência da observação empírica. Até as barreiras geográficas e celestes expandiram-se dramaticamente naquela época, com a descoberta das Américas e os primeiros sinais de um universo heliocêntrico, ao passo que os conhecimentos sobre anatomia avançavam, seguidos pelo desenvolvimento da medicina e da cirurgia. Entretanto, ainda se acreditava que o caráter humano era determinado pelos planetas e estrelas, e poderes curativos de pedras preciosas e chifres de unicórnios eram seriamente discutidos entre indivíduos instruídos. Foram contradições assim que preencheram o Renascimento: humanismo latino e cultura folclórica vernacular, ciência e religião, realismo e fantasia, ansiedade e otimismo, entre diversos outros elementos dicotômicos que floresciam juntos em um mundo de fronteiras mutáveis e pontos de vista plurais.

Bosch absorveu a forma de expressão cultural do Renascimento Nórdico, gerada a partir da fusão fluida do sagrado e do profano, da ciência e da religião. Tratava-se de um mundo diferente, mas não menos complexo que o contemporâneo, e Bosch não ficou sozinho: em vez disso, refletiu e reforçou a visão de mundo predominante de seu tempo (DIXON, 2003).

De Bleiker a Bosch: a política na estética

Um olhar descuidado sobre as obras de Bosch pode dar a impressão de que interpretações sobre o mundo real são dificilmente extraídas dali, já que as características mais célebres de sua arte são justamente a fantasia, o imaginativo e o grotesco. De fato, Bosch não buscou retratar seus conteúdos mimeticamente, havendo um claro distanciamento do mundo como este se apresenta na realidade e a forma como Bosch o representa. Portanto, levando em consideração a premissa de Bleiker (2009) e de outros autores da Virada Estética de que a política se localiza exatamente na lacuna entre representação e respectivo objeto representado, as obras de Bosch servem como um mecanismo perfeito de embarque rumo ao político. É exatamente pelo fato de suas pinturas não se apresentarem como cópias da realidade que Bosch consegue capturar e transmitir a essência do real e do político, na medida em que a interação entre os indivíduos e tais obras gera reflexões e sentimentos que não seriam alcançados por meio da leitura de representações miméticas.

Em seu famoso livro "A História da Arte", o historiador E. H. Gombrich afirma que "Bosch demonstrou que as tradições e descobertas artísticas desenvolvidas com vistas a uma

representação mais fiel da realidade podiam ser invertidas, por assim dizer, de modo a fornecer retratos igualmente plausíveis de imagens que o olho humano jamais vira" (GOMBRICH, 1999, p. 270). Com efeito, obras consagradas de Bosch como *The Garden of Earthly Delights* ("O Jardim das Delícias Terrenas"), *The Temptation of St Anthony* ("A Tentação de Santo Antônio") e *The Last Judgement* ("O Juízo Final") continuam causando fascínio e espanto entre o público porque o choca ao apresentar figuras tão incomuns. Ao mesmo tempo, não são meras obras recheadas de elementos grotescos: ao provocar em alguma medida no observador o sentimento de identificação e engendrar reflexões existenciais, políticas e teológicas, o artista conquistou a perpetuação de seu legado na humanidade.

A questão do sublime e do subliminar, tratada anteriormente, ganha uma notoriedade especial quando aplicada na análise da obra de Bosch: não é difícil encontrar em suas telas o contraditório encontro da dor com o deleite, do horror com o prazer. O sublime se manifesta nestas obras quando se percebe que o ato de as observar causa uma reação semelhante à de se contemplar uma igreja gótica, para utilizar um exemplo de Bleiker (2009). Estas igrejas não foram projetadas simplesmente para serem bonitas. Sua magnitude – estruturas arquitetônicas enormes, erguidas por pilares gigantescos de pedra – subjugam as pessoas à consciência aguda de sua finitude, sua pequenez em relação a um Deus onipotente, que é vasto e poderoso demais para ser representado ou compreendido por meio de palavras e imagens. É dessa maneira que tanto as igrejas góticas quanto as pinturas de Bosch evocam os efeitos de temor do sublime (BLEIKER, 2009).

Porém nem todas as obras de Bosch são de caráter monumental em seus elementos pictóricos. A obra *The Peddler* (figura 1) – "O Viajante" ou "O Mercador" –, presente nas "abas" externas do tríptico *The Haywain* (figura 2) – "O Carro de Feno" –, e compondo-se quando estas se fecham como uma janela, retrata uma situação muito mais cotidiana que a maioria de suas demais obras costuma retratar, inclusive o próprio tríptico abrigado em seu interior. É possível até mesmo associar seu conteúdo aos conceitos de sublime e subliminar trabalhados por Bleiker (2009): enquanto *The Haywain* alude ao sublime, exibindo a imagem de um grande e cobiçado "carro de feno" dramaticamente cercado por uma multidão caótica de pecadores disputando sua posse, *The Peddler* remete ao subliminar, mostrando ao centro a figura de um viajante sujeito aos perigos do mundo, como o próprio pecado⁴. Produzidas por volta dos anos

⁴ Apesar dessa associação, é importante ressaltar que, nos termos de Bleiker (2009), a análise em si de ambas as obras continua gerando encontros com o subliminar, e não diretamente com o sublime.

de 1510-1515, conforme aponta Fischer (2016), ambas as pinturas possuem assuntos semelhantes, mas a abordagem de cada uma delas é bastante distinta.

Em relação ao caráter religioso das obras de Bosch, Laurinda Dixon (2003) esclarece que a época em que o pintor viveu foi marcada por uma conexão indissociável entre o Estado e a Igreja, de forma que a maior parte das pessoas via boa cidadania como sinônimo de uma moral cristã. Portanto, não se deve fazer uma separação categórica entre suas pinturas em um grupo "sagrado", que ilustra assuntos bíblicos, e um grupo "mundano", que não os ilustra. Na realidade, todos os trabalhos de Bosch tratam, de certa forma, de assuntos de pecado, insensatez e punição e/ou redenção, que conferem às obras uma dimensão religiosa, não necessariamente exclusiva. Foi o advento da era moderna que trouxe a crítica moral e social para o primeiro plano mais urgentemente do que antes, com escritores e estudiosos evocando Bosch ao abordar questões políticas e morais.

The Peddler e *The Haywain* estão entre as últimas pinturas produzidas por Bosch em sua vida. De modo geral, o tríptico *The Haywain* parece sintetizar o acervo do pintor, como sinaliza Fischer (2016): une a clareza e a simplicidade de seus primeiros painéis de santos e cenas bíblicas à densidade e complexidade multfiguradas dos trípticos essencialmente escatológicos de sua fase intermediária e também às alegorias do cotidiano de suas últimas pinturas. O produto desta combinação gera uma obra repleta de elementos políticos, dos quais podem-se extrair diversas interpretações e significados. É por essa razão que esta análise é focada nestas duas obras em especial.

Ao se analisar a pintura *The Peddler*, o primeiro elemento que se vê é a imagem de um viajante aparentemente aflito atravessando uma paisagem. Joseph Leo Koerner (2016), que oferece uma análise elucidativa da obra, descreve que não se verificam personagens ou eventos explicitamente sacros, mas sim a materialização da simples existência por meio da figura do homem. A vida cotidiana em si é condensada em um epítome: "o viajante representa o homem comum, sua passagem estreita ilustra a vida, e a paisagem, com seus perigos e prazeres, encapsula o mundo terreno" (KOERNER, 2016, p. 45).

O viajante aqui – um símbolo ambivalente da vida enquanto uma peregrinação em direção a Deus – é um itinerante que carrega em suas costas as mercadorias que visa vender de cidade em cidade. Trata-se, segundo Koerner (2016), de uma pintura enquadrada rigidamente na dimensão do tempo, em que o momento passageiro do agora forma o centro físico da obra, que é dividida em dois painéis. Conforme aponta este autor, a linha de encontro dos painéis é

exatamente onde o viajante está, sugerindo que ele se encontra no meio de sua vida, com passado e futuro agrupados em torno do caminho do mascate, como uma linha do tempo.

Figura 1 – *The Peddler*



Fonte: www.museodelprado.es (2018)

Koerner (2016) descreve que atrás do personagem, bandidos emboscam e capturam outro viajante – um risco frequente que se corria nas estradas na época, devido à criminalidade advinda da pobreza decorrente da queda do feudalismo –, sugerindo a ideia de um destino evitado por pouco, e logo ao lado do senhor central há um cachorro selvagem o afrontando, indicando perigos inescapáveis e em curso. Os ossos abaixo do cachorro mostram como o corpo em si é também apenas uma bagagem, tal qual a que acabara de ser subtraída do outro viajante. Em frente ao senhor, na direção para onde seu corpo aponta, um pastor e um casal de camponeses dançantes, juntamente com a paisagem espaçosa em si, exibem os prazeres carnavais que podem atrair o personagem. Os camponeses são alheios ao mundo ao seu redor,

negligenciando seus rebanhos enquanto dançam e fazem música, inconscientes da pecaminosidade de suas ações. Ao viajante, contudo, é oferecido um caminho alternativo que, se seguido, o distanciará do vício. Na leitura de Fischer (2016), a estreita ponte aos pés do viajante – embora seja apenas uma prancha instável acompanhada de um corrimão improvisado – é o que finalmente oferece a ele uma passagem segura sobre um riacho escuro, sendo símbolo do caminho estreito para a salvação e vida eterna.

Além disso, Koerner (2016) faz uma importante constatação ao notar o alinhamento perfeito da cabeça do viajante com uma forca, logo acima dele: trata-se de um instrumento mortal que de fato é bastante condizente com a paisagem em que se encontra, pois era um elemento muito comum no interior do norte da Europa no tempo de Bosch, quando espetáculos públicos de lei e ordem eram frequentemente realizados, inclusive para punir transgressões implícitas como a do mascate. Por volta de 1500, em decorrência do expressivo aumento de migração do campo para as cidades durante uma década de crise econômica, e tendo em vista as mudanças concomitantes na compreensão religiosa da pobreza, as localidades passaram a estabelecer leis mais rígidas contra todas as formas de "vadiagem", facilmente atribuída ao mascate da obra. A mendicância – no sentido do ato de se pedir esmolas ou outros auxílios –, antes aceita como uma atividade de devoção procurada por peregrinos e mendigos, acabou sendo associada à preguiça e criminalidade. Os sem-teto motivavam novas formas de vigilância e controle do Estado, e em muitas cidades no norte da Europa, como a própria 's-Hertogenbosch, a "vadiagem" era punida com a morte. Koerner (2016) sublinha que apesar das intenções dos vendedores ambulantes serem claras, eles suportavam o estigma adicional de sua mobilidade ser derivada da circulação de bens materiais, isto é, aos olhos da população local, viriam de fora trazendo suas mercadorias exógenas e se aproveitariam do amor pecaminoso das pessoas pelos bens materiais, ao mesmo tempo que desviariam a riqueza da comunidade sem dar nada valioso em troca. A forca, portanto, está ali para o mascate, perfeitamente alinhada a este sujeito duplamente condenado.

Uma vez que os painéis de *The Peddler* são abertos – rompendo o corpo do viajante e o mundo do agora em que ele se situa –, é revelado o tríptico *The Haywain*, exibindo uma pluralidade maior de elementos e detalhes em relação à obra anterior. A vida cotidiana entra em cena novamente, mas embutida na história da salvação e contemplada da perspectiva aniquiladora da justiça divina (KOERNER, 2016).

O que se vê imediatamente parece ser uma colagem desconcertante de história bíblica, alegorias, passagens cotidianas e fantasia infernal, que logo compõem um enredo básico

unificado: uma história do pecado desde seus primórdios até seu fim desastroso. Diante de uma ampla vista do mundo, vê-se uma humanidade heterogênea e egoísta convergindo sobre um vagão cheio de feno. Novamente tem-se um desenvolvimento crônico do enredo – perpassando os painéis do tríptico da esquerda para a direita –, em que o deslocamento do carro de feno coincide com o fluxo temporal. Na realidade, o mero carro seria o motor da história em si (KOERNER, 2016).

Figura 2 – *The Haywain*



Fonte: www.museodelprado.es (2018)

Embora pouco significativo hoje, o feno tinha uma forte simbologia em torno de si nos tempos de Bosch, tornando clara a intenção do pintor ao retratá-lo como objeto de atração e disputa. Conforme Laurinda Dixon (2003) e Joseph Leo Koerner (2016) elucidam, a maioria dos intérpretes concorda que o carro de feno alude a passagens do Antigo Testamento e a vários provérbios flamengos, que empregam o feno como símbolo da natureza transitória da carne, assim como a "inutilidade última" das coisas materiais. Dixon (2003) conta que uma canção popular flamenga do século XV descreve as riquezas da terra como um monte de feno oferecido a todos, do qual os indivíduos querem tudo para si mesmos. Para estabelecer uma oposição à ideia da vida eterna do espírito imortal, muitos provérbios usam a palavra "feno" para representar as coisas efêmeras do mundo, como em "o mundo é um palheiro do qual todos

apanham o máximo que conseguem" e "enquanto o vagão de feno estiver carregado, ninguém retira o bastante dele". Expressões comuns da época como "apanhar muito feno", "coroa com feno" e "encher o chapéu de alguém com feno" se referem à tendência humana de se preocupar com coisas materiais que são, em última instância, sem sentido.

Alan Woods (2010) situa sua interpretação de *The Haywain* no contexto de transição do feudalismo para o capitalismo em que a Europa se encontrava. O autor marxista sublinha que o poder econômico era expresso pela posse de terras no feudalismo, mas que isso se transformou à medida que o comércio, a manufatura e as incipientes relações de mercado ascendiam e tornavam a moeda mais poderosa. Apesar disso, a vida para as massas era miserável, dolorosa, brutal e curta, em face à riqueza extravagante que se manifestava em alguns focos. Enquanto a vida do camponês sob o feudalismo "tradicional" era dura ao extremo, as condições no estágio final do feudalismo eram piores ainda, com um capitalismo primário que se desenhava. Nesse sentido, o feno representaria, sobretudo, o poder corruptível da riqueza e do dinheiro.

Koerner (2016) chama atenção para a ambivalência do feno percebida pelo historiador Ambrosio de Morales (1586), que também dedicou esforços para interpretar Bosch: em castelhano, *wagon of hay* (vagão de feno) significa o mesmo que "vagão do nada"⁵. No entanto, Bosch confere a este "nada" a dimensão de "tudo": compactado em um vagão, o feno lembra um globo disforme, sobre o qual aninha-se um casal que faz música, como uma versão cortês dos camponeses dançantes presentes em *The Peddler*. Eles, portanto, habitam um mundo dentro do mundo, e, reunindo a multidão gananciosa em torno deles, indicam que a avareza se trata de uma outra forma de luxúria, como o amor pelo mundo material. O mundo aparece em modelos múltiplos e sobrepostos: em *The Peddler*, Bosch mostra o mundo por dentro, como o lugar onde a vida é vivida; a paisagem que contempla o viajante também abrange cidade, campo e selva. A abertura do tríptico, no entanto, faz surgir outro mundo que, estando debaixo dele, revela a natureza subjacente do mascate. Aqui, em *The Haywain*, a pilha de feno simboliza todas as coisas do mundo, reunidas em uma massa globular, valorizadas por sua centralidade estrutural e, em seguida, esvaziadas por não terem valor, por não serem nada (KOERNER, 2016).

O feno representa o mundo em seu "mundanismo", em que a experiência humana é sintetizada pela incitação da avareza em todos os que vivem neste planeta, de forma que todos que tenham uma parte do feno cobicem sua totalidade. Mesclando ladrões, ciganos, charlatões, profetas, judeus, adivinhos, camponeses, miseráveis, freiras, sacerdotes, o papa, o imperador e o rei, esse mundo humano mostra-se simplesmente como um estado de conflito generalizado,

⁵ Isto é mencionado no livro *Bosch in Perspective*, de James Snyder (1973).

em que a guerra de todos contra todos abrange a humanidade em sua totalidade (KOERNER, 2016).

Esse cenário caótico é compreendido facilmente quando se analisa o tríptico em sua totalidade: antecedendo as ocorrências do painel central, é exibida a origem do mal e do pecado no painel esquerdo, numa sequência de eventos que se desenrola de cima para baixo. No topo, o que se vê é a imagem de Deus – situado acima e no princípio de tudo –, enquanto os anjos rebeldes são expulsos do céu e despencam para a Terra na figura de monstros parecidos com insetos. É sob este céu infestado de demônios que a rebeldia humana nasce. A subsequente criação de Eva a partir da costela de Adão é seguida, um pouco mais abaixo, pela tentação de Adão e Eva, indicada pela interação de ambos com Satã, que assume a forma de uma serpente com a cabeça e o tronco de uma mulher entregando o fruto proibido a Eva, atraída por sua semelhança parcial com a figura. Em seguida, no primeiro plano, Adão e Eva são expulsos do paraíso, situando-se do lado de fora de seu portal selado. Ali, nota-se Eva olhando através da divisão entre painéis, para o seu legado que se materializa no centro do tríptico. É neste painel central em que o curso desastroso da história humana é representado, realizando-se no presente – a multidão está vestida com trajes contemporâneos a Bosch –. Esse momento presente acompanha tanto *The Peddler* quanto *The Haywain*, que se diferem basicamente em escala. Portanto, enquanto o mascate se desloca no presente da vida cotidiana, o feno rola no mesmo agora, mas de um "tempo mundial" (DIXON, 2003; FISCHER, 2016; KOERNER, 2016).

Neste contexto, o principal objetivo do painel é projetar os desejos, fraquezas e ambições da humanidade, que desempenha uma série de comportamentos relacionados à tentação, cegueira, ganância, decepção e transitoriedade. Como já mencionado, agrupam-se representantes das mais variadas camadas da sociedade em sua adoração ao feno. No topo desta estratificação – representando os Habsburgos e a monarquia francesa – estão o imperador e o papa, que aparecem a cavalo diretamente atrás do carro de feno, acompanhados por um rei e um duque. O restante da hierarquia social não é completamente representada numa ordem descendente em procissão atrás deles, mas membros de outras classes são facilmente encontrados na imagem, como alguns homens e mulheres em trajes religiosos logo no canto inferior direito – provavelmente franciscanos, que supostamente são comprometidos a um voto de pobreza –. Enquanto seu líder relaxa, sentado à mesa e bebendo, algumas freiras se ocupam recolhendo feno, ao passo que uma outra parece flertar com um rapaz que toca flauta. A inclusão de tais membros religiosos nesta atividade de "adoração ao feno" acaba por estender a crítica

de Bosch sobre a ganância à Igreja, que era uma das maiores detentoras de terras na época (FISCHER, 2016).

É válido recordar que o momento em que esta pintura foi produzida correspondeu ao declínio do feudalismo. Woods (2010) aponta que as mazelas deste período de transição – como guerras, fome, e peste – provocaram um aumento expressivo do número de pessoas empobrecidas, encontrando-se na Europa diversos camponeses sem terra, prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, ladrões de estrada (como mostrado em *The Peddler*) e vigaristas, e a maior parte deste painel retrata tais figuras. No inferior da imagem, logo ao centro, um dentista charlatão aparece atendendo uma paciente e anunciando seu ofício por uma placa em que se penduram os dentes que ele diz ter arrancado de outras vítimas crédulas (DIXON, 2003). Ao seu lado esquerdo, no canto, algumas ciganas tentam vender um bebê "roubado" a uma mulher de classe média, possivelmente sem filhos. O comércio de crianças, na época, tratava-se de um dos rumores que girava em torno dos ciganos, que neste tempo eram ainda imigrantes recentes (FISCHER, 2016). Em diversos pontos do painel, verifica-se a ocorrência de ataques violentos entre as pessoas, aparecendo, por vezes, a figura da faca como arma. Woods (2010) alega que naquele contexto, práticas violentas e perigosas eram comuns em busca de proveitos financeiros. Em torno do carro de feno, muitos que conseguiram capturar alguma quantidade do material são massacrados por seu peso, enquanto outros são atropelados por suas rodas, mostrando que sacrificar tudo em prol de ganhos materiais pode ser arriscado.

No topo do carro de feno, um jovem e bem vestido trio toca música, enquanto um casal se abraça vigorosamente nos arbustos atrás deles, de onde outra figura espreita atrás da folhagem. Esta composição sugere, nas análises de Dixon (2003) e Fischer (2016), uma conexão entre os pecados da avareza e da luxúria, em que os personagens exaltam o poder e a glória de suas tranquilas posições. Ali em cima, do lado direito, a cena é testemunhada por um demônio em tons pálidos de azul, enquanto que do lado direito, em contraposição simétrica, um anjo aparece como o único ser que de fato parece perceber a figura de Cristo acima de todos, que assiste ao caos instaurado no mundo e faz um gesto lembrando do inevitável Juízo Final.

Do lado direito do carro de feno, figuras diabólicas e bizarras – um emprego claro das já referidas *drolleries* – conduzem o veículo e todos que o perseguem para seu destino final: o inferno, cuja representação ocupa o espaço do terceiro painel do tríptico. Ali, os tons bucólicos de verde e a atmosfera suave do horizonte do painel central se transformam abruptamente em tons fortes de vermelho e marrom. As engenhosas criaturas infernais que tomam conta deste painel se assemelham às de outras representações do inferno das pinturas de Bosch,

normalmente açoitando homens e mulheres de formas criativas e perversas. Logo no primeiro plano, os demônios híbridos conduzem e arrastam os condenados para a danação do inferno, em cenas como a em que se vê um veado diabólico caçando um ser humano, numa clara inversão de valores em que o personagem caçado aparece caçando seu algoz. Fica clara a ideia de que se trata do destino de todos aqueles que se desvirtuaram em vida e cederam às tentações materiais (DIXON, 2003; FISCHER, 2016).

The Haywain, então, anuncia uma sentença ao mundo, enviando ao inferno todos os indivíduos que cobiçam seus próprios ganhos acima de quaisquer outras prioridades. O próprio feno – que sugestivamente assume um formato semelhante ao do mundo – servirá de combustível mais adiante, quando terminar sua procissão e se juntar às chamas. A inimizade, como Koerner (2016) aponta, seria, portanto, o estado natural da humanidade, que se congregaria pelo ódio numa luta hobbesiana de todos contra todos, movidos por sua "paixão pelo feno", isto é, o materialismo. As forças da inimizade, portanto, conduziriam essa hostilidade global.

Nesta análise, é pertinente sublinhar que a leitura de Bosch sobre a humanidade em *The Haywain* – caracterizando-a como beligerante e competitiva – parece convergir com parte da literatura clássica do campo teórico das Relações Internacionais, que já usufruiu de algumas premissas de Hobbes (1979), como a de que "o homem é o lobo do homem", presente em sua obra "Leviatã", publicada em 1651. Em seu livro "A Política Entre as Nações: A luta pelo poder e pela paz", de 1948, Hans Morgenthau (2003) afirma que o comportamento dos Estados sempre objetiva a manutenção, o aumento ou a demonstração de poder, e que essa conduta teria origem na própria natureza humana, descrita como belicosa e violenta, tal como Hobbes a caracteriza. É nesse sentido que há uma confluência entre esta faceta do Realismo clássico de Morgenthau e a imagem que Bosch apresenta da humanidade. Os inúmeros personagens de *The Haywain* poderiam representar, sob essa ótica, tanto os indivíduos conflituosos em busca de poder – aludindo à esfera doméstica dos Estados –, quanto os próprios Estados atuando na esfera internacional, já que seu comportamento derivaria da natureza humana e aconteceria num ambiente de anarquia, ou seja, sem a presença de uma entidade que esteja hierarquicamente acima dos Estados (conforme é caracterizado o sistema internacional no Realismo clássico). Nesse segundo caso, a comparação do amontoado de feno com o mundo seria ainda mais adequada, pois ilustraria a forma como os Estados lutam pelo poder na dimensão mundial, ou, mais apropriadamente, internacional.

Porém, conforme já foi apontado, para enquadrar a análise das obras de Bosch ou de qualquer natureza no movimento da Virada Estética, não é necessário que se procurem vínculos exclusivamente com as teorias clássicas das Relações Internacionais ou outros aspectos tidos no senso comum como típicos deste campo – até porque admitem-se deficiências de cunho epistemológico na maioria destas fontes, como denunciado por Bleiker –. O que se pretende é buscar, de modo geral, interpretações e significados políticos nas fontes estéticas, que em última instância contribuirão para o enriquecimento do campo. Além dos levantamentos já feitos nesse sentido neste trabalho, algumas outras colaborações são pertinentes para essa análise.

Carl Schmitt (2007) oferece um entendimento de que enquanto a moral e a estética se orientam por distinções entre o bem e o mal e a beleza e a feiura, respectivamente, o político é orientado, sobretudo, pela diferença entre amigo e inimigo, o que para ele seria a distinção mais intensa de todas, denotando o maior grau de separação. Nessa visão, a política emerge da ameaça mortal imposta a uma coletividade por um inimigo concreto. Assim, amigos e inimigos são significados a partir da possibilidade real de matar fisicamente ou causar danos graves, e a própria ocorrência das guerras decorreria da inimizade. Essa visão de Schmitt (2007) acerca da estética e da política – embora não idêntica à de Bleiker sobre estes conceitos – é frutífera neste contexto porque se associa facilmente às obras de Bosch e seus respectivos significados. Para o autor, inclusive, Bosch seria o mais político dos pintores. "*The Haywain* retrata guerra e assassinato, tidos como características da condição humana, dentro de uma batalha metafísica entre Deus e Satanás. Retrata o impasse absoluto em que nasce o político" (KOERNER, 2016, p. 67).

As forças "espectrais" que lideram o caminho da humanidade são derivadas, como Bosch mostra, dos anjos rebeldes, os adversários caídos de Deus. Em certa medida, Schmitt (2007) vincula a política à teologia, o que fica claro com o papel destes demônios na obra. Segundo ele, estados de exceção revelam teologia política⁶, uma vez que em estados de emergência, quando a lei é suspensa, apenas a soberania realmente tem poder de decisão, como se fosse dotada de valor divino. Este estado de emergência decorre da ação dos demônios e é sinalizado na obra de Bosch pela "guerra civil" que se desenrola na Terra. Assim, quando Deus age de fora do mundo, a justiça não é retratada como natural ou humana, já que ambas falharam; em vez disso, a justiça é colocada como "excepcional". Sob uma ótica humana, a intervenção

⁶ Estudo que investiga como conceitos e discursos teológicos influenciam a política, a sociedade, a economia e a cultura.

de Deus é inescrutável e arbitrária, tal como a de um soberano "mundano" em estados de emergência, como revoltas e insurreições (KOERNER, 2016).

Sinais de "política concreta" também estão presentes na obra: logo atrás do carro de feno, como já foi mencionado, uma tropa de líderes segue seu curso (figura 3). Cavalgando diante das bandeiras do Reino da França e do Império Alemão (situadas em sua extrema esquerda), é possível ver a figura do imperador alemão (em vermelho) numa pose semelhante à que se tem do "Cristo do Juízo Final" acima dele, seguido, da esquerda para a direita, do rei da França, em seguida o provável patriarca ecumênico de Constantinopla, o papa e um acompanhante em trajes sofisticados, no estilo de um duque da Borgonha, conforme Koerner (2016) identifica. Tratam-se dos governantes soberanos do mundo de Bosch, tanto de natureza política quanto eclesiástica. Sua participação em um desfile também faz jus à história, já que era a forma simbólica pela qual o povo comum vislumbrava a soberania. Koerner (2016) afirma que há registros de que Maximiliano I (à época, futuro imperador), acompanhado de sua então recente esposa Maria de Borgonha, passou por 's-Hertogenbosch em 1477 num desfile político tido como um dos mais elaborados do século.

Figura 3 – Fragmento de *The Haywain*



Fonte: www.museodelprado.es (2018)

Com efeito, Bosch se baseou fortemente nos símbolos e elementos – que costumavam evocar os "vícios" e as "virtudes" da humanidade – das procissões festivas para construir seu quadro repleto de alegorias. Até as figuras ordinárias no primeiro plano, como o homem cego

sendo guiado por uma criança, os charlatões e os ciganos, por exemplo, derivaram de sua observação destes eventos, havendo documentos que atestam uma participação ativa de Bosch e sua família nestes desfiles urbanos. Em meio às ostentações alegóricas – normalmente fazendo alusão à submissão do povo em relação à soberania dos duques que por ali passavam – que atraíam a todos, estes momentos festivos eram ao mesmo tempo prazerosos e perigosos, pois a euforia ocasionalmente produzia tumulto e violência (KOERNER, 2016).

Em conformidade com o que Bosch apresenta em *The Haywain*, deve-se imaginar um artista e um público profundamente versados em alegoria e seus aspectos, presumindo-se que ambiguidades sutis, como a semelhança verificada entre o imperador alemão e Cristo, teriam sido, então, percebidas e ponderadas. Koerner (2016), portanto, observa que como os cidadãos eram conscientes do que acontecia, sempre existia a possibilidade de as passeatas políticas fracassarem completamente, uma vez que tais eventos objetivavam "a negociação do delicado equilíbrio entre o avanço dos privilégios locais e a submissão ao poder de um soberano distante e perigoso" (KOERNER, 2016, p. 69), o que poderia levar – e ocasionalmente levava – a revoltas e emboscadas.

Finalmente, cabe concluir que Bosch foi um artista que se manifestou didaticamente em sua arte, ensinando a lição de que o mundo é um território pecaminoso em que a inimizade se prolifera. No caso específico de *The Haywain*, esta visão de mundo é sustentada pela imagem da humanidade se curvando diante do materialismo, colocando-se à beira do julgamento e danação. Pintando numa época muito próxima da iconoclastia protestante – em que imagens eram destruídas vigorosamente –, Bosch corria alguns riscos com o teor de suas obras. Ele pintava inimigos como personagens inseridos num contexto maior, tratando-se de forças, humanas ou diabólicas, que atacam Cristo, os santos e o próprio cristianismo. Nesse movimento, ele construía uma ponte direta ao político, de forma muito mais global: uma pintura do inimigo em múltiplas formas e escalas (KOERNER, 2016).

É dessa forma que além de refletir aspectos tradicionalmente tidos como pertencentes à esfera política, a pintura de Bosch em si torna-se também objeto de ação política: Koerner (2016) explica que a "pintura do inimigo" – materializada na representação de Satanás, demônios, hereges, grupos etnicamente suspeitos e até as próprias seduções do mundo – podia estimular a ideia ampla mas útil de inimizade entre um "nós" vitimizado e um "eles" agressivo e hostil, cuja identidade não é explicitamente conhecida. Apesar de a pintura de Bosch conferir a este inimigo postulado um caráter mais concreto, ele podia ser convenientemente mobilizado para direcionar o sentimento de inimizade a certos "inimigos menores" (como o forasteiro, o

pobre e o vizinho, por exemplo), assim condizentes com um dos principais públicos consumidores de Bosch: poderosos suseranos cujos interesses incluíam manejar forças resistentes ao seu domínio, muitas vezes por meio da imposição legal de estados de emergência em seus territórios.

Este é um exemplo de como a estética, além de refletir e representar o político, é também, em si, política, demonstrando que toda representação é um ato de poder, conforme supracitado. Em suas pinturas, Bosch apresentou uma fonte alternativa de se apreender a realidade, de se "ler o mundo". Antes de Hobbes (1979) publicar "Leviatã", em 1651, afirmando que o estado de natureza do homem é mau e violento, Bosch já representava a humanidade de uma maneira semelhante, mas não de forma impositiva, ou seja, abria a possibilidade de interpretações diversas e de usos políticos variados de suas obras. O artista retratou uma realidade que ele viveu e observou em detalhes, e se tratando de um momento histórico de transição tão agitado e marcado por tantas contradições, é válido considerar suas obras como retratos apropriados da época, ao passo que chegam a compreender até aspectos subjetivos envolvidos naquele contexto.

Conclusão

Bosch construiu seu repertório artístico assegurando que a intencionalidade por trás de cada obra fosse reconhecida pelos observadores ao longo do tempo. São pinturas, em última instância, repletas de valores políticos, críticas ao comportamento pecaminoso da humanidade, avisos e alegorias. Pode parecer paradoxal, mas munindo-se de elementos pictóricos não convencionais à época, como as criaturas híbridas e cenários apocalípticos – as *drolleries*, em suma –, Bosch captou a atenção e a assimilação do público (incluindo Filipe II) sobre suas obras, deixando um legado que parece sempre fazer sentido e despertar identificação daqueles que o contemplam. São obras atemporais porque ao passo que se distanciam de qualquer realidade enxergada a olho nu, ou seja, afastam-se de representação enquanto mimese, tornam-se instrumentos interpretativos bastante férteis para se aprender sobre a sociabilidade humana.

A ideia de inimizade como componente arraigado entre os indivíduos desperta nos observadores de Bosch reflexões acerca de seus comportamentos particulares dentro da sociedade em que estão inseridos. Os cenários grandes e monstruosos destas obras não se limitam a contextos específicos – apesar de se basearem também em algumas ocorrências locais – e conseguem abranger uma dimensão universal da Terra, sugerindo que os conflitos e

hostilidades que ocorrem nas pinturas fazem parte de uma escala que vai além do âmbito individual. Assim, Bosch parece representar as chagas que afligem o mundo todo, ultrapassando fronteiras nacionais ou continentes. É nesse sentido que suas pinturas podem ser capazes de situar seus observadores no contexto internacional em que vivem, repercutindo em reflexões construtivas.

É exatamente este movimento que a Virada Estética propõe: provocar *insights* elucidativos nos indivíduos por meio de suas experiências com recursos estéticos. Mais importantes ainda são os resultados que podem ser derivados dali, ou seja, a forma como estas reflexões engendram mudanças de comportamento em prol da coletividade por terem realmente sensibilizado os indivíduos que interagiram com estas fontes estéticas. No caso destas fontes se tratarem das obras de Hieronymus Bosch, como este trabalho se propôs a fazer, os observadores estarão diante de um repertório artístico deslumbrante e singular, sobre o qual a admiração e interesse permanecem por mais de 500 anos.

Referências

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. Palgrave Macmillan. Nova York. 2009.

BOSING, Walter. **Bosch: A Obra de Pintura**. Taschen. Colônia. 2012.

DIXON, Laurinda. **Bosch**. Phaidon Press Limited. Londres. 2003.

FISCHER, Stefan. **Hieronymus Bosch: The Complete Works**. Taschen. Colônia. 2016.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. LTC. Rio de Janeiro. 1999.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**, ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Abril Cultural. São Paulo. 1979.

KOERNER, Joseph Leo. **Bosch & Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life**. Princeton University Press. Princeton e Oxford. 2016.

MORGENTHAU, H. J. **A política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz**. Ed. UnB. Brasília. 2003.

MUSEU DO PRADO. **The Haywain**. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/76/7673/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce/af3ae070-b2fe-4e62-8735-8be76e182dd9.jpg>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

MUSEU DO PRADO. **The Peddler**. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/imagenes/Documentos/imgsem/76/7673/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce/3f270a1d-c5a7-4507-b773-ed598ce4dbd3.jpg>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

SCHMITT, Carl. **The Concept of the Political**. University of Chicago Press. Chicago. 2007.

SNYDER, James. **Bosch in Perspective**. Englewood Cliffs. Prentice-Hall. 1973.

WOODS, Alan. **Hieronymus Bosch and the art of the death agony of feudalismo**. In Defence of Marxism, 2010. Disponível em <<http://www.marxist.com/bosch-art-of-death-agony-of-feudalism.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2018.