



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
UEA - ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS – PPGICH

CAMILLA DA SILVA CORRÊA

RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO: UM ESTUDO INTERARTES DE
“O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS”

MANAUS-AM

2019

CAMILLA DA SILVA CORRÊA

**RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO: UM ESTUDO INTERARTES DE
“O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

Orientador: Prof. Dr. Otávio Rios Portela

MANAUS-AM

2019

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11^a-314

C824r **Corrêa, Camilla da Silva**
Ressonâncias do fantástico: um estudo interartes de “O jardim das delícias terrenas”. / Camilla Da Silva Corrêa. – Manaus: UEA, 2019.
112fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas(UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas(Teoria, História e Crítica da Cultura).

Orientador: Prof. Dr. Otávio Rios Portela

1.Arte Fantástica 2.Hieronymus Bosch(1503-1515) 3.Estudos interartes . I.Orientador: Prof. Dr. Otávio Rios Portela. II. Título.

CDU 7.033.5

CAMILLA DA SILVA CORRÊA

RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO: UM ESTUDO INTERARTES DE “O
JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

MANAUS – AMAZONAS, _____ de _____ de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Otávio Rios Portela

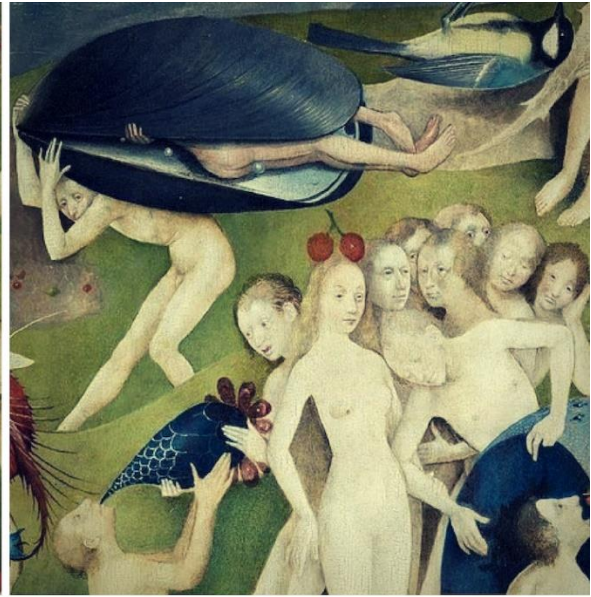
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH –
UEA

Profª. Dra. Cátia Monteiro Wankler

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH –
UEA

Profª. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Programa de Pós-graduação em Letras e Artes – PPGLA – UEA



RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO:
**UM ESTUDO INTERARTES DE
“O JARDIM DAS DELÍCIAS
TERRENAS”**

POR CAMILLA DA SILVA CORRÊA



Dedico este trabalho aos meus pais, que sempre apoiaram meus sonhos, aos meus avós, por tornarem muitos sonhos possíveis e ao meu noivo, por todo apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Marilene e Ruy, pois, se não fosse o incentivo deles, possivelmente não teria chegado aonde cheguei. Por todas as vezes em que não acreditei em mim mesma, por todas as vezes que minha mãe gritava para que corresse antes que os portões da escola se fechassem nos últimos segundos, por todas as lágrimas que eles enxugaram, por todos os sonhos que eles apoiaram, por me darem todo o possível e o impossível. Obrigada, mãe e pai!

Agradeço também aos meus avós, Ruy Brasil, por ter sido em vida minha inspiração intelectual, Carmélia Ferreira, por sua doçura de sempre, Raimundo Nonato de Oliveira, por toda ajuda e suporte nos momentos difíceis, muitos dos meus sonhos só foram possíveis graças ao senhor. E agradeço à Aparecida de Oliveira, por ser uma inspiração e meu porto-seguro. Obrigada por tudo, amados avós!

Agradeço aos meus professores de faculdade, em especial à professora Lileana Mourão, por ter me apresentado esse mundo incrível da Literatura Fantástica, e ao professor Herbert Luiz Braga, por disponibilizar seu tempo para aconselhar e acalmar uma estudante ansiosa. Agradeço também aos professores do PPGICH que me deram as ferramentas para fazer este trabalho possível, especialmente meu orientador, Otávio Rios, por ter me ensinado tanto e acreditar no meu potencial, mesmo quando eu mesma não acreditava. Obrigada, queridos professores!

Agradeço ao meu noivo, Thiago Ferronato, por todo carinho, suporte emocional e logístico nos últimos meses de escrita, pois, sem isso, este trabalho não teria sido o mesmo, e nos momentos de crise, eu não teria sido a mesma. Muito obrigada, meu amor!

Obrigada a todos os amigos da vida, que me ajudaram nas horas de ansiedade, trazendo leveza aos meus dias. Obrigada por entenderem minhas ausências, mas continuarem do meu lado. Especialmente Eddy, Rafael, Bruna e Neyara.

Obrigada também aos amigos que fiz no PPGICH, que muito me ensinaram e incentivaram, me fizeram crescer como pesquisadora e, sobretudo, como pessoa.

E, finalmente, obrigada a Deus, por ter me dado a vida que eu tenho e todas essas pessoas maravilhosas a quem pude ser grata!

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise interartes do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” (1503-1515), de Hieronymus Bosch, à luz das teorias literárias do Fantástico. Embora possamos sustentar que a tela em questão tenha elementos que nos permitem considerá-la uma obra estética pertencente ao Fantástico, a presente comunicação não tem por objetivo a proposição de uma nova conceituação para a referida estética, tendo em vista que a obra de Bosch é muito anterior às obras literárias fantásticas. Aqui, pretende-se esboçar uma análise sustentada a partir da transposição de um conceito estético comum à arte literária para as artes plásticas, alicerçada no olhar interdisciplinar dos Estudos Interartes e Culturais, da fruição e da Obra aberta desenvolvidas por Umberto Eco. Quanto à organização deste trabalho, primeiramente, serão problematizadas ideias em torno do Fantástico, partindo do ensaio seminal de Todorov e ampliando o debate para outros pensadores, bem como sua relação com os gêneros análogos, como o Maravilhoso, o Estranho, o Gótico e o Frenetismo. Acreditamos que a arte boschiana, vista como um texto pictórico, é de natureza híbrida, o que requer o tracejamento de um amplo contexto estético que vai além da tradicional perspectiva de Todorov. Posteriormente, estabelecemos um paralelo entre a obra de Bosch e obras literárias posteriores, a exemplo de Vax, Caillois, Bessière, Jackson, Freud e Ceserani e outros, a fim de compreendermos o Fantástico como estética atemporal e presente em diversas formas de manifestação artística. A análise da pintura de Bosch em conjunto com os textos literários elencados acima nos permitirá compreender melhor um fenômeno estético complexo e até aqui bastante relacionado à literatura e ainda pouco afeito às artes plásticas.

Palavras-chave: Estudos Interartes, Arte Fantástica, Hieronymus Bosch.

ABSTRACT

The present study proposes an Inter art's analysis of the triptych "The Garden of Earthly Delights" (1503-1515), by Hieronymus Bosch, based on the literary theories of the Fantastic. Although we can maintain that the referred canvas has elements that allow us to consider it an aesthetic work belonging to the Fantastic, the present thesis does not have the objective of proposing a new concept for the aesthetics above-mentioned, considering the fact that Bosch's work is much earlier than the classification of fantastic literary. Here, we intend to outline an analysis from the transposition of a common aesthetic concept from the literature to the plastic arts, based on the interdisciplinary look of the Inter art and Cultural Studies, the fruition and The Open Work developed by Umberto Eco. This study will be organized following this order, first, it will be on the discussion around the Fantastic, starting from Todorov's seminal essay and extending the debate to other thinkers, as well as their relationship with similar genres. We consider that Boschian art can be seen as a pictorial text of a hybrid nature, which requires the knowledge of a broad aesthetic context that goes beyond Todorov's traditional perspective. Subsequently, we will establish a parallel between Bosch's work and later literary works, such as Vax, Caillois, Bessière, Jackson, Freud, Ceserani and others, in order to understand the Fantastic as a timeless aesthetic and current in many forms of artistic expression. The analysis of Bosch's painting in conjunction with the literary texts mentioned above will allow us to better understand a complex aesthetic phenomenon and closely related to literature and to the visual arts and still debated far too little.

Keywords: Inter art Studies, Fantastic Art, Hieronymus Bosch

RÉSUMÉ

Cette étude propose une analyse interarts du triptyque "Le jardin des délices " (1503-1515), de Jérôme Bosch, à la lumière des théories littéraires du Fantastique. Bien que nous puissions affirmer que l'écran en question contient des éléments nous permettant de la considérer comme une œuvre d'esthétique appartenant du Fantastique, la présente communication n'a pas pour objectif de proposer un nouveau concept de l'esthétique mentionnée, étant donné que l'œuvre de Bosch est beaucoup plus ancienne que les œuvres littéraires fantastiques. Ici, nous avons l'intention de faire une analyse soutenue de la transposition d'un concept esthétique commune à l'art littéraire pour les arts plastiques, basé sur le regard interdisciplinaire des études Inter arts et culturelles, sur l'appréciation et sur l'oeuvre ouverte créée par Umberto Eco. Quant à l'organisation, les idées vont d'abord être remises en question autour du Fantastic, à partir de l'essai fondateur de Todorov et en élargissant le débat à d'autres penseurs, ainsi que leur relation avec des genres similaires, tels que le Merveilleux, L'étrange, le Gotique et le Frenetisme. Nous pensons que l'art de Bosch, considéré comme un texte pictural, est de nature hybride, donc il faut tracer un large contexte esthétique qui dépasse la perspective traditionnelle de Todorov. Par la suite, nous établirons un parallèle entre l'œuvre de Bosch et d'autres œuvres littéraires, telles que Vax, Caillois, Bessière, Jackson, Freud et Ceserani, afin de comprendre le fantastique en tant qu'esthétique intemporelle présente sous diverses formes d'expression artistique. L'analyse de la peinture de Bosch en liaison avec les textes énumérés ci-dessus nous permettra de mieux comprendre un phénomène esthétique complexe et jusque-là étroitement lié à la littérature et encore peu utilisé dans les arts visuels.

Mots-clés: Etudes Interart, Art fantastique, Hieronymus Bosch.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-------|
| Figura 1 – Esquema visual dos limites do Fantástico | p. 35 |
| Figura 2 – Temáticas gerais do Fantástico | p. 43 |
| Figura 3 – O Jardim do Éden modificado – parte I | p. 53 |
| Figura 4 – O Jardim do Éden modificado - parte II | p. 54 |
| Figura 5 – Detalhe do Tríptico do carro de feno | p. 56 |
| Figura 6 – Detalhe (II) do Tríptico do carro de feno | p. 56 |
| Figura 7 – O tríptico fechado: A criação do mundo. Museu Nacional do Prado | p. 58 |
| Figura 8 – O jardim do Éden ou A criação. Museu Nacional do Prado | p. 60 |
| Figura 9 – Recorte A serpente do Éden | p. 62 |
| Figura 10 – <i>Cristo Pantocrator</i> , Estambul, Igreja de Santa Sofia | p. 63 |
| Figura 11 – <i>Cristo Pantocrator</i> , Estambul, (detalhe). | p. 63 |
| Figura 12 – Comparação entre as representações das águas no Jardim do Éden | p. 66 |
| Figura 13 – Detalhe A violência no Éden | p. 67 |
| Figura 14 – Kongelige Bibliotek, Bestiarium - Bestiary of Anne Walsh | p. 68 |
| Figura 15 – Recorte – O elefante e o macaco no Éden | p. 69 |
| Figura 16 – Construção do Painel Central | p. 73 |
| Figura 17 – Recorte – <i>Landscapes</i> do Jardim das Delícias | p. 76 |
| Figura 18 – Jardim das delícias - Recorte de figuras aladas, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 77 |
| Figura 19 – Cores frequentes nas iconografias de Bosch | p. 80 |
| Figura 20 – <i>Fonte da Juventude</i> (imagem central), pintor anônimo | p. 81 |
| Figura 21 – Recorte – <i>The Fountain of Youth</i> , Lucas Cranach, o velho | p. 82 |
| Figura 22 – Recorte – <i>As luas de Bosch</i> , Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 83 |
| Figura 23 – <i>The wedding dance</i> , Pieter Bruegel, o velho | p. 84 |
| Figura 24 – Recorte – Os 7 pecados capitais, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 86 |
| Figura 25 – Recorte – O corpo feminino no Jardim das Delícias Terrenas, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 88 |
| Figura 26 – Recorte – As aves do Jardim das Delícias, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 89 |

| | |
|---|--------|
| Figura 27 – Recorte – O falo e a fertilidade, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central, Museu Nacional do Prado | p. 90 |
| Figura 28 – O nascimento de Vênus, Sandro Botticelli | p. 91 |
| Figura 29 – Recorte – A concha da Fertilidade, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 91 |
| Figura 30 – Recorte – O ovo, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 92 |
| Figura 31 – Recorte – Frutas, cascas e flores, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central, Museu Nacional do Prado. | p. 93 |
| Figura 32 – Recorte – A expulsão do paraíso, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central | p. 94 |
| Figura 33 – <i>The Fall of the Damned</i> , Dieric Bouts the Elder | p. 97 |
| Figura 34 – Recorte – Campo de cerejas | p. 99 |
| Figura 35 – Recorte – O inferno | p. 100 |
| Figura 36 – Recorte – A barca de Caronte | p. 100 |
| Figura 37 – Recorte – A Cavalaria do Inferno | p. 101 |
| Figura 38 – Recorte – As partes do corpo | p. 102 |
| Figura 39 – O homem-árvore | p. 103 |
| Figura 40 – Recorte – As bestas de Bosch | p. 103 |
| Figura 41 – Recorte – O Inferno musical | p. 105 |
| Figura 42 – Recorte – O monstro-pássaro | p. 106 |
| Figura 43 – Recorte – Os jogos de azar | p. 106 |
| Figura 44 – Recorte – As mãos do Cristo | p. 107 |
| Figura 45 – Recorte – A peste e as indulgências | p. 108 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------|-----------|
| 1 ESCOLHENDO AS SEMENTES | 12 |
| PARTE I | 19 |
| 2 ARANDO O SOLO | 20 |
| 2.1 OS GÉRMENS DO FANTÁSTICO | 22 |
| 2.2 IMANÊNCIAS FANTÁSTICAS | 28 |
| 3 LUZ: A ESTÉTICA BOSCHIANA | 45 |
| PARTE II | 50 |
| 4 UM PASSEIO PELO JARDIM | 51 |
| 4.1 O ÉDEN | 55 |
| 4.2 O JARDIM DAS DELÍCIAS | 71 |
| 4.3 INFERNO MUSICAL | 95 |
| 5 GERMINAÇÕES | 109 |
| REFERÊNCIAS | 112 |

1 ESCOLHENDO AS SEMENTES

“Para tornar a realidade suportável, todos temos de cultivar em nós certas pequenas loucuras.”
(PROUST, 1957)

O conhecimento é todo o conjunto de saberes produzido pela humanidade. Segundo a definição clássica de Platão problematizada na obra *A República* (2006), foi uma das fontes inspiradoras para a ciência da epistemologia. O filósofo acredita que o conhecimento consiste na crença de que, quando é justificada, torna-se fato ou verdade concreta. Por muitas vezes, para representar o conhecimento, faz-se uso de metáforas, a exemplo de árvores e frutos.

Imaginemos uma frondosa macieira, composta de raízes, tronco, galhos, folhas e seu principal produto, o fruto. A maçã é uma fruta onusta de simbolismos tanto nos campos da arte, quanto na literatura. De etimologia latina, *mala matiana*. o fruto pode ser classificado como indeiscente, ou seja, não se abre naturalmente para liberar suas sementes sem intervenção externa. O pomo também pode ser classificado como um fruto carnoso. A parte carnosa do fruto é composta pelo parênquima, ou seja, as células vivas e sua parede celular. Externamente, apresenta-se com seu epicarpo vermelho ou verde e internamente possui o mesocarpo esbranquiçado. Em seu endocarpo, localizam-se as sementes. A semente é composta pelas seguintes partes: o tegumento ou invólucro, o embrião ou a futura planta, hilo e micrópilo (orifício por onde a raiz da planta germina).

Para que obtenhamos frutos, as sementes devem ser plantadas em solo propício. Devem ser evitados solos arenosos ou calcários. O solo húmifero é o mais apropriado devido à presença elevada de matéria orgânica em sua composição. O solo deverá ser arado para que a semente seja plantada e, posteriormente, esta será regada. Durante a germinação, a semente sofrerá com os processos de intemperismos de forma natural ou controlada (caso não se trate de uma agricultura familiar). Com o passar do tempo, o processo de germinação se concretiza, a semente cria raízes e cresce, até que se transforme numa árvore frutífera dando fim ao ciclo biológico da maçã.

Mas, se forem observados os aspectos que não concernem exclusivamente à biologia, podemos realizar diferentes análises, a exemplo de: o agente que realizou o plantio e a colheita ou ainda, o destino dos frutos etc. Talvez nossa macieira tenha

sido hipoteticamente plantada em grandes lavouras com fins de fomentar a indústria alimentícia. Ou talvez tenha sido plantada por um pequeno agricultor para a subsistência de sua família.

Quanto ao destino dos frutos, existem múltiplas possibilidades. Podem acabar embalados em prateleiras de grandes supermercados, ou serem usados como matéria-prima para a fabricação de sucos prontos, vendidos em redes de *fast-food*. Quiçá sejam vendidas em pequenas vilas e serão transformadas em compota.

É possível que esta tenha sido a maçã que tombou na cabeça de Newton, fazendo com que o físico formulasse a lei da Gravidade. Ou que a macieira tenha sido abençoada por Gaia e plantada no jardim das Hespérides, filhas de Atlas, lhes rendendo frutos dourados. Talvez a maçã tenha chegado até o castelo da Rainha Má e, posteriormente, envenenado Branca de Neve. Ou a árvore foi plantada pelo próprio Deus quando criava o mundo e a fruta do bem e do mal foi a responsável pela expulsão de Adão e Eva do paraíso, como nas iconografias de Lucas Cranach, o velho, e de Hieronymus Bosch.

Partindo apenas da maçã, foi possível passar por várias áreas do conhecimento humano, como: biologia, geografia, processos agrícolas, mitologia, física, literatura e arte. Ao nos afastarmos de análises que privilegiam apenas o objeto ou sujeito de estudo e nos aproximarmos das que priorizem visões holísticas, em busca de estabelecer conexões entre esferas de conhecimento, caminhamos rumo à interdisciplinaridade. Décio Pignatari, na epígrafe de *Literatura e Semiótica* (1979) relembra a fala do poeta e filósofo Paul Valéry. Há mais de dois séculos o escritor francês já afirmara que “todo conhecimento é, hoje, necessariamente, um conhecimento comparado”. O paradigma do hermetismo vem sendo quebrado, principalmente, com a contribuição das propostas trans e interdisciplinares, que se preocupam com o que está através, entre e além do objeto/ sujeito em si.

Estes novos *approaches* buscam compreensão do mundo de forma aberta e rizomática. Deleuze (1991) nos diz que “é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência”. Ao falarmos de Arte, podemos recorrer à literatura, história, simbologia, filosofia e outros tantos campos de estudo. E é isto que este estudo se propõe a fazer. Uma análise interartes do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503-1515), de Hieronymus Bosch, à luz das teorias literárias do Fantástico literário.

Embora possamos depreender que a tela em questão tenha elementos que nos permitem considerá-la uma obra estética com características do Fantástico, não se tem por objetivo a proposição de um novo conceito para referido gênero literário, haja vista que nos embasaremos nos estudos já existentes. A teoria da literatura nos aponta que os aspectos dos estilos literários são diretamente ligados ao espaço-tempo em que esses estão inseridos. Portanto, no caso do Fantástico, o entenderemos como modo ou estética de caráter atemporal, posto que a obra de Hieronymus Bosch se encontre temporalmente distante das obras de literatura fantástica, mas delicadamente próxima em outras características (temáticas, funções, estruturas narrativas).

A crítica sugere que, ao identificarmos o Fantástico como gênero, o limitamos historicamente (CESERANI, 2006), por isso, nos apoiaremos nas teorias clássicas do Fantástico e a mesclaremos com a crítica atual. Na ótica contemporânea, observa-se a narrativa fantástica de forma alargada, sem determinar limites históricos, focando em suas características estruturais, temas, funções sociais e sentimentos evocados.

O Fantástico como gênero literário surge, primeiramente, na Alemanha, com Adelbert von Chamisso, Achim von Arnim e Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann. Na França, a primeira obra considerada como parte do *récit fantastique* foi “*Le diable amoureux*” de Jacques Cazotte, publicado em 1772. Porém, o Fantástico só passa a ser teorizado de forma mais completa por Tzvetan Todorov, importante teórico búlgaro, responsável por nortear os estudos contemporâneos em literatura fantástica em meados dos anos 60 do século XX.

Igualmente contemporâneo, o pesquisador italiano Remo Ceserani (2006) também manipula o Fantástico como um gênero atemporal, pois, embora seus fatos se passem em um tempo pretérito, a hesitação só pode ser sofrida em tempo presente, assim como em uma obra de arte. O elemento da hesitação é o que nos permite realizar uma leitura interartes sobre as ressonâncias da literatura fantástica na arte de Hieronymus Bosch.

Nada nos impede de considerar o Fantástico como um gênero sempre evanescente. De resto, uma categoria se não teria nada de excepcional. A definição clássica de presente, por exemplo, descreve como limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. Estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado. Quanto ao Fantástico próprio verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente. (CESERANI, 2006, p. 49)

Quanto a nosso objeto de análise, o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, estima-se que foi pintado entre os anos de 1503 e 1515, bem anterior à teoria literária do Fantástico proposta por Todorov em *Introduction à la littérature fantastique* (1970). A referida tela, quando fechada, apresenta a ilustração cosmográfica da terra plana, que representa a criação do mundo na visão cristã. Ao abri-la, encontramos três partes distintas: “O paraíso” (ou O Éden); “O jardim” (ou O Jardim das Delícias); e “O inferno” (ou O inferno musical).

Um dos grandes biógrafos de Bosch, o padre e historiador José de Sigüenza, afirmava que as pinturas de Bosch tinham um fundo religioso devido à relação que o pintor manteve com a Igreja e com a Irmandade de Santa Maria, e não herético como é considerado por muitos críticos e historiadores. As obras de Bosch contam histórias e intrigam o receptor ou leitor, visto que consideramos as obras de arte, aqui citadas, como textos pictográficos. A estética boschiana é repleta de imagens oníricas e estranhas. Suas obras misturam aspectos de origem religiosa, com figuras extremamente imaginativas e até mesmo grotescas, repletas de simbolismo e obscuridade que geram hesitação típica das obras fantásticas.

Segundo E. H. Gombrich (2006), quando se trata de arte, seja qual for sua forma de expressão, a predileção da maioria dos artistas está concentrada em dois eixos específicos: I) representações do real: paisagens, fatos históricos retratados, pessoas ilustres, situações cotidianas, e II) as múltiplas representações do belo. A divisão estabelecida por Gombrich foi feita com fins didáticos, e pode parecer ligeiramente reducionista, haja vista que “o belo” é polissêmico.

Há outras características representadas pela arte, como nos é sugerido por Umberto Eco (2004). A *História da feiura* (2007) problematiza o que realmente é belo, que o feio não é verdadeiramente seu antônimo e que enquanto todos os sinônimos para a beleza podem ser concebidos como uma reação desinteressada (...) quase todos para a feiura implicam em uma manifestação de desgosto, senão de violenta repulsa, horror ou medo (ECO, 2007). Estas características mostram-se presentes nas obras de Arte Fantástica, na qual o medo e o estranhamento são essenciais para que alcancemos o efeito de frisson Fantástico.

Para que possamos ler uma obra de arte que possui tantas nuances e signos distintos, o embasamento nos estudos interartes é essencial. Este campo é relativamente novo e principalmente de comparação semiótica. Uma vez que consideramos o objeto de estudo como texto, buscamos semelhanças sógnicas, porém,

sendo a pintura e as obras literárias de naturezas diferentes, a problemática surge em encontrar equivalências entre estes sistemas complexos, repletos de idiossincrasias. Outra questão relevante se dá na falta de padronização e nos signos não bem definidos nos textos imagéticos, ou não verbais, como aponta Claus Clüver (1999).

No contexto das literaturas fantásticas, o ponto de vista do leitor/receptor é de suma importância. Segundo Todorov (1970), o efeito Fantástico é dado pela hesitação, ao aceitar o insólito como realidade ou negá-lo. Porém, esse efeito deve atingir tanto o leitor, quanto a personagem, assim como no processo de fruição em *Obra aberta* concebida por Umberto Eco (2005).

O experto italiano nos fala de arte como um processo científico, com métodos e experimentações. Comparações que nos remetem à Medicina Experimental de Claude Bérnard (1865), que posteriormente inspirou Émile Zola na obra “*O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*”, originalmente publicada no ano de 1881. Nela, o autor francês concebe o romance como uma experiência de laboratório, em que o romancista desempenha o papel de cientista, acreditando que “leis” determinam o comportamento humano. Confiando-se em máximas deterministas que automatizariam ações do homem.

Assim como o romancista, as personagens, a plateia e o artista têm funções fundamentais. Eco ressalta a importância do papel do receptor no processo de fruição (ou seja, apreciação da arte como crítica especializada ou na pura degustação da obra apreciada). A fruição de uma Obra aberta possibilita que o receptor possa ressignificar e interpretar uma pintura de diversas maneiras, seja segundo os preceitos da “arte pela arte”, ou de forma complexa, emprestando conhecimento de outras fontes científicas.

Estudar a arte pela arte e literatura pela literatura talvez não seja mais cabível. Faz-se necessário um recorte epistemológico que permita que consigamos unir diferentes formas de arte e estudá-las de forma complexa¹. É necessário que se beba de várias fontes para que compreendamos a vasta gama de gnosés que se apresentam.

Este estudo almeja a realização de uma análise dos caminhos teóricos Fantásticos, passando por suas origens literárias e gêneros prógonos, tais como os romances gótico e frenético. Posteriormente, problematizaremos o Fantástico puro,

¹ Referimo-nos à *complexidade* conforme conceitua Edgar Morin em *Introdução ao pensamento complexo* (1991): “[...] um fenômeno quantitativo, a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades.” [...], “Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidade e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso”. (p. 35)

teorizado como gênero literário, concebido por teóricos ulteriores e posteriores a Todorov; também as características imanentes do Fantástico, bem como estruturas narrativas e estéticas, além da diferenciação de gêneros correlatos, o estranho e o maravilhoso.

Será mostrado um panorama sobre os diversos conceitos do Fantástico em diferentes contextos; no realismo fantástico, no fantástico social e, principalmente, da arte fantástica. Abordaremos as temáticas das narrativas fantásticas, tais como: o medo, o mal, a banalização do amor romântico, a sexualidade, o sobrenatural, entre outros.

Adiante investigaremos a arte fantástica de Hieronymus Bosch em seus aspectos históricos, biográficos e estéticos, bem como da estética da arte medieval e da pintura Flamenga coetânea, a fim de compreendermos de que modo esses artistas enxergavam o mundo e suas referências representadas em suas obras.

Por fim, realizaremos a análise frutiva do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* à luz dos Estudos Interartes e da Obra aberta de Umberto Eco. Correlacionaremos o referido tríptico em forma de texto imagético com as estruturas fantásticas anteriormente vistas, buscando ressonâncias de temas, construções estéticas e narrativas entre obras de diferentes naturezas sígnicas.

Ao discorrer sobre os aspectos estéticos e formais do Fantástico, recorreremos principalmente às obras de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, a fim de compreendermos o Fantástico como estética atemporal e presente em diversas formas de manifestação artística. Faremos uso ainda de antologias, contos Fantásticos diversos e textos bíblicos em caráter literário. Anteriormente à análise propriamente dita do tríptico, usaremos dos princípios da fruição e da Obra aberta de Umberto Eco. Para a metodologia de análise imagética, nos embasaremos nos preceitos sugeridos por Omar Calabrese e Lúcia Santaella para leitura de imagens e principalmente nos estudos iconográficos, iconológicos panofskyanos.

É inegável a dantesca contribuição de Erwin Panofsky para a História e Crítica da Arte. Seus estudos fogem do formalismo clássico e buscam priorizar também o contextualismo, em que a obra de arte não é um fato isolado. Em *Significado nas artes visuais* (1955), no primeiro capítulo, o teórico ocupa-se em estabelecer as principais diferenças entre os campos da Iconografia e da Iconologia. No primeiro caso, o estudo busca descrever e classificar as imagens, estórias e alegorias. Considerando apenas os elementos constituintes do conteúdo intrínseco da obra de

arte. Enquanto no método Iconológico são analisados os sintomas da obra, bem como as interpretações dos valores simbólicos. Deste modo, as imagens são explicadas e interpretadas de acordo também com suas figuras alegóricas e seus atributos. A iconologia busca estabelecer elos com a cultura e história pessoal da obra e de seu artífice, tornando-a um produto do momento no qual ela foi concebida. Portanto, o método iconológico exige bagagem cultural e empírica de quem está fazendo a análise, por este motivo, ela se aproxima dos Estudos Interartes.

No presente estudo, mesclamos as análises iconográficas e o método iconológico, buscando nas fontes usadas por Bosch, nas iconografias coetâneas e na própria história. Não podemos afirmar que a natureza desta análise é completamente iconológica, pois, além de fontes históricas, utilizamos também da literatura fantástica, sua estética e recepção para realizar a leitura de *O Jardim das Delícias Terrenas*.

Quanto à divisão deste estudo, por questões estéticas e de compreensão, não se organizará em capítulos, mas em partes. Na primeira parte, encontramos, sobretudo, as questões teóricas da estética fantástica, tanto literária quanto artística. Na segunda, temos a análise da pintura de Bosch em conjunto com os textos literários elencados acima, o que nos permitirá compreender melhor um fenômeno estético complexo e até aqui bastante relacionado à literatura e ainda pouco afeito às artes plásticas. A análise se divide em conformidade ao tríptico, na “Gênese e o Jardim do Éden”, no painel central ou “O Jardim das delícias” e “O inferno musical”. Entre as duas partes, há uma imagem reduzida e dobrável do tríptico para que o leitor possa observar melhor a pintura e perder-se no fantástico jardim criado por Bosch.

PARTE I

2 ARANDO O SOLO

No prefácio de *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas* (2000), Michel Foucault se refere a um texto de Borges como elemento disparador para a criação da referida obra. O texto ao qual Foucault se refere é “O idioma analítico de John Wilkins”, em que se apresenta uma classificação da enciclopédia chinesa intitulada “Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos”. Foucault reflete sobre a necessidade, desde os prelúdios, que a humanidade tem de estabelecer classificações para as coisas e as palavras.

Não apenas John Wilkins e o Doutor Franz Kuhn, mencionados no texto de Borges, tentaram estabelecer classificações para as “coisas do mundo”, muitos o fizeram. A exemplo de Aristóteles, Darwin, Lineu, Diderot e d'Alembert, e tantos outros. O próprio Foucault o faz em *As palavras e as coisas*, ao dividir os períodos históricos em três categorias distintas: o Renascimento (século XVI/XVII), a Época Clássica (século XVII/XVIII) e, por fim, a Modernidade (século XVIII/XIX). Porém, o que de fato devemos salientar *a priori* é a diferença entre palavras *x* coisas, termos *x* conceitos.

Esses pares opostos muito têm a ver com um de nossos objetos de estudo, o Fantástico. De fato, há diferença entre Fantástico e Fantástico. Ao empregar termos, nos referimos a uma palavra em geral, que pode ser utilizada em contextos diversos sem especificidade. Conceitos referem-se a ideias que tenham uma concepção e definição específica que já fora estudada, a fim de se estabelecer características imanentes que são representadas por intermédio destes conceitos.

Voltando ao prefácio de Foucault, ao lembrar a enciclopédia chinesa, os animais são divididos na seguinte classificação taxonômica: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos”. Se utilizarmos de outros termos, os animais ditos como fabulosos, segundo a enciclopédia, facilmente poderiam ser substituídos por “Fantásticos”, tendo em vista que se trata de sinônimos. É necessário dizer que o termo “Fantástico” é uma fonte de ambiguidade desde que caiu em coloquialismo. Empregada indiscriminadamente, acaba sendo usada em diversos contextos cotidianos, o que consideramos como senso comum.

Segundo o dicionário *Larousse de langue Française*, a palavra “Fantástico” é de etimologia latina, *phantasticus*, que está relacionada com imaginação, mas que

também pode ser um adjetivo para um objeto ou ser que tem grandes qualidades, como “uma beleza fantástica”, ou de algo que se afasta das regras habituais. Em um contexto cotidiano, podemos dizer que “fulano é uma pessoa fantástica, ele nunca está de mau humor”, isto é, o estado de humor dele foge da instabilidade ou da variação que é comum à maioria das pessoas. Porém, esse também é o princípio do Fantástico. Algo que foge às regras normais, que transgride o que é natural, real. É a irrupção do sobrenatural, do onírico, do desconhecido, conceito que discutiremos mais adiante.

Na realidade, o Fantástico não constitui apenas um gênero da literatura do imaginário. Quase todos os estudos acerca da literatura fantástica tentam colocá-la em paralelo com seus gêneros análogos, tais como, o maravilhoso e os contos de fada, o frenético, o utópico, o surrealismo, a ficção científica, entre outros. De fato, podemos considerar o Fantástico como um gênero idiossincrático, ou seja, cheio de particularidades específicas, embora estas se mesquem com as de seus gêneros irmãos, tornando-se uma categoria bem heterogênea, quase pertencendo a vários gêneros, mas sem pertencer completamente a lugar nenhum. Parafraseando o teórico alemão Güthen Anders, “*Nous ne classerons pas le Fantastique inclassable*” (ANDERS, 2007). Na fortuna crítica consultada, observamos que o Fantástico é contemporâneo, se o considerarmos como modo ou como estética, pois, talvez ele não sobrevivesse até os dias atuais presos a tantas amarras estruturais.

A pesquisadora Angélica Soares nos apresenta um conceito bem didático do que é um gênero literário

[...] gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária. (SOARES, 2007, p.07)

Em nosso entendimento, gênero literário refere-se à forma de classificação de obras literárias feitas em concordância a critérios estruturais narrativos e contextuais e que foram categorizados e/ou hierarquizados entre gêneros e subgêneros, como é o caso da literatura fantástica.

Quanto ao Fantástico como estética, compreendemos com o que se relaciona diretamente à recepção, ligada às teorias propostas pelo filósofo teutônico Alexander Baumgarten na obra *Estética: a lógica da arte e do poema* (1993). O autor descreve a estética como um fenômeno relacionado à percepção através dos sentidos.

Retomaremos esta discussão no decorrer das páginas seguintes, mas, antes que possamos compreender o Fantástico como estética, é necessário que compreendamos suas origens históricas.

2.1 OS GÉRMENS DO FANTÁSTICO

Sabe-se que o surgimento do Fantástico na França deu-se por volta de 1830 e, como seu principal influenciador, surge a figura do escritor alemão T. F. Hoffmann (1776-1822) quando os estudos e a crítica literária encontravam-se numa fase menos nebulosa e mais cristalizada a respeito das vertentes do imaginário², sobretudo em literatura. É nesta área maior que encontramos a literatura de fantasia, o maravilhoso, o estranho, a ficção científica, o realismo mágico, o próprio Fantástico, entre outros. Mas o referido gênero não nasceu de forma desordenada e espontânea, como veremos a seguir.

Utilizemos uma metáfora visual e imaginemos novamente uma grande árvore frondosa. Esta é nossa representação do Fantástico. Em uma de suas raízes, encontramos o romance gótico inglês ou *Gothic Novel*. Nascido em meados do século XVIII, durou pouco mais de meio século. Sua obra inaugural é *O castelo de Otranto* (1764), escrito por Horace Walpole (1771-1797), o qual influenciou muitos autores posteriores, como Bram Stoker, Ann Radcliffe, Mary Shelley e até mesmo o contemporâneo Stephen King.

Na apresentação do livro traduzido pela editora Nova Alexandria, Ariovaldo José Vidal, professor de teoria da literatura da USP (Universidade de São Paulo), consegue destacar de forma sucinta, importantes aspectos do romance gótico:

De início, deve-se mencionar a grande “personagem” que frequenta todos os romances do gênero: o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade. (VIDAL, 1994, p. 7)

O Castelo de Otranto narra a história de Manfredo, o senhor do castelo e príncipe de Otranto. Nos parágrafos iniciais do primeiro capítulo, Walpole nos apresenta o núcleo familiar do suposto protagonista. O príncipe era pai de dois filhos, a

² Embora o conceito de imaginário seja polissêmico, principalmente quando estamos no contexto das ciências humanas, essa noção sempre está ligada à imaginação, seja ela social ou pessoal. Ver DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11 édition, 1992.

jovem Matilda, de dezoito anos, e seu irmão Conrado, três anos mais novo, mas muito doente. O filho detinha todo afeto do pai, enquanto sua irmã nunca tinha recebido nenhuma demonstração de afeto. Além dos filhos, é apresentada também Hipólita, a esposa do príncipe de Otranto, descrita como uma mãe amorosa e preocupada com a saúde do filho mais novo.

A história começa com um primeiro grande evento que ocasionará o primeiro grande *bouleversement*, o casamento arranjado de Conrado com Isabela, princesa e filha do Marquês de Vicenza. A cerimônia era aguardada com ansiedade por Manfredo e com preocupação por Hipólita, que aventurou-se, uma vez ou outra, a observar o perigo de casarem seu único filho de forma tão apressada, considerando sua extrema juventude e enfermidades ainda maiores, mas que só ouvira como respostas críticas por ter dado apenas um herdeiro ao príncipe e com péssimas condições de saúde.

Ainda no primeiro capítulo, observamos o primeiro elemento pré-Fantástico presente nos romances góticos clássicos, as profecias e previsões:

Já os vassalos e súditos eram menos cautelosos em suas conversas: eles atribuíam o casamento apressado ao terror do príncipe em ver cumprida uma antiga profecia, que proclamava que **o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo**. Era difícil extrair algum sentido dessa profecia. Menos fácil ainda era compreender que relação tinha com o casamento em questão. Entretanto, tais mistérios ou contradições não impediam que a população desse crédito à profecia e aderisse a tais opiniões. (WALPOLE, 1994, p. 32-33, grifo nosso).

O dia do aniversário de Conrado é a data escolhida para o casamento, mas durante a cerimônia, inexplicavelmente, um elmo cai sobre ele e o mata. Assombrado que a profecia se realizasse devido às circunstâncias da morte de Conrado e temeroso em perder seu título e propriedade, Manfredo resolve se separar de sua esposa Hipólita e desposar a princesa Isabela que, durante as núpcias, foge do príncipe antes que ele pudesse consumir o matrimônio.

A trama segue repleta de *plot-twists* até o fim, quando é revelado que o verdadeiro príncipe de Otranto é Teodoro, com um trágico desfecho:

Manfredo assinou sua abdicação ao principado, com a aprovação de Hipólita, e cada um deles tomou o hábito religioso num dos conventos vizinhos. Frederico ofereceu sua filha em casamento ao novo príncipe, para o que muito concorreu a afeição de Hipólita para com Isabela. Mas o pesar de Teodoro era ainda muito recente para admitir o pensamento de outro amor e foi só depois de muitas conversas com Isabela, a respeito de sua adorada

Matilda, que se convenceu de que não poderia ser feliz a não ser unindo sua vida a alguém com quem pudesse partilhar para sempre a melancolia que se havia apossado de sua alma. (WALPOLE, 1994, p. 214).

O leitor tem a falsa impressão de que *Manfredo* é o centro da narrativa, mas o real protagonista é o próprio castelo homônimo da história. Como é típico do romance gótico, a ambientação dos castelos, suas passagens secretas, masmorras e grandiosos ou decrépitos quartos possuíam grande importância para a estética narrativa gótica. No referido romance, o castelo carrega uma significação bem maior que vem de suas raízes históricas da época decadente do catolicismo. Trata-se de uma memória das igrejas e mosteiros após a Reforma Protestante. As igrejas abandonadas e deterioradas, tanto por ações humanas quanto pelos intemperismos, tornaram-se palcos de muitas lendas de assombrações que mexiam com o imaginário das pessoas da época.

A verdadeira fonte do Fantástico de fato se encontra no Romance gótico, graças aos temas sobrenaturais e às frequentes figuras de fantasmas, demônios, vampiros e outras criaturas noturnas que são responsáveis pela atmosfera de horror. Em *O Castelo de Otranto*, as passagens secretas e subterrâneas, calabouços e salões são os lugares onde se passam os eventos sobrenaturais e de horror da narrativa. Além desse aspecto, observamos também os simbolismos presentes, além do próprio castelo, como o elmo, cujo significado é importante. A partir dele, podemos revisitar os crimes de *Manfredo* que assolarão a vida de seus descendentes, considerando que a presença do sobrenatural surge pela primeira vez quando o elmo cai sobre *Conrado* e o mata, revelando o desespero de seu pai em não perder sua posição de senhor de *Otranto*, título que fora obtido pelo avô de *Manfredo* através de um assassinato.

Mas, até o presente momento, *O Castelo de Otranto* não parece ter nenhum elemento inovador, afinal, fantasmas que se comunicam com os vivos e denunciam usurpadores não era novidade, principalmente após *Hamlet*. Então, o que fez com que essa obra ganhasse tanto destaque? A resposta para essa pergunta se encontra na própria nomenclatura do gênero literário a qual a obra pertence. O *Gothic Novel*, ou seja, o romance gótico, trazia duas categorias que ainda não haviam sido unidas.

É necessário lembrarmos que a tendência literária do contexto histórico em que se passava *O Castelo de Otranto* era regida pelos padrões neoclássicos que privilegiavam a forma em detrimento do conteúdo. O gótico veio como a função de transgredir as regras formais e o pensamento meramente racionalista da época, tal qual o Fantástico com sua função social o fez posteriormente.

O romance gótico tinha como características a base do romance medieval, no qual os enredos eram repletos de aventuras e histórias de cavaleiros medievais, relatavam também histórias de amor idealizadas e impossíveis que geralmente tinham finais lúgubres, e suas personagens eram maniqueístas e arquetípicas. Em contrapartida, o *novel* possuía uma visão mais realista, concentrava-se principalmente nas personagens e em suas reações e percepções do que acontecia a sua volta.

Outro aspecto progressista foi o protagonismo dado também às classes menos abastadas; como exemplo, na referida obra, os criados participam da narrativa, dando a ela ritmo e continuidade. Ao unir as características e os gêneros supracitados, passamos a compreender os motivos que fazem *O castelo de Otranto* ser considerada uma obra inovadora.

Em linhas gerais, entendemos o romance gótico como um pré-Fantástico, caracterizado pela ambientação sinistra (castelos assombrados, cemitérios, calabouços, igrejas abandonadas, salas escuras, noites tempestuosas e lugares considerados exóticos, como a Itália, Espanha, Romênia, etc.); na reação das personagens, que buscava sempre ser o mais natural possível, e sua função social (os personagens típicos eram a donzela, o cavaleiro, a mulher fatal, o anjo, o demônio, o vilão e o religioso); e, em seu enredo, eram constantes situações em que segredos do passado eram responsáveis pelas atuais circunstâncias, suicídios, assassinatos, tortura, vampirismo, pactos, previsões catastróficas ou qualquer evento que gerasse grande reviravolta.

Na França, os autores do romance gótico não foram tão representativos quanto os ingleses, mas se destacaram no gênero pré-Fantástico posterior, chamado de Romantismo frenético ou *frénétisme*. Essa corrente literária surge nos primeiros anos do século XIX, como sucessor do romance gótico, e foi engendrada por Charles Nodier (1780-1844). Segundo Émilie Pezard (2012) sustenta em sua tese de doutorado, intitulada *Le romantisme “frénétique”: histoire d’une appellation générique et d’un genre dans la critique de 1821 à 2010*³, o romance frenético tem definições múltiplas e que alteram radicalmente os valores do referido gênero. Pode ser entendido como “*une esthétique horrifique — qu’on caractérise comme fantastique ou réaliste —, par la manifestation d’un ethos frénétique, ou par une révolte métaphysique*”⁴ (2012, p. 4).

³ “O romance ‘frenético’: história de uma designação genérica e do gênero na crítica de 1821a 2010”, (tradução nossa).

⁴ “O frenético pode ser definido por uma estética horripilante - que se caracteriza como fantástica ou realista - pela manifestação de um *ethos* frenético, ou por uma revolta metafísica.” (PÉZARD, 2012, p. 4, tradução nossa).

Antes que voltemos ao frenetismo, mencionar a elucidação do Romance é de importância decisiva não somente para o romance frenético e para o Fantástico francês, mas para toda a literatura de ficção francesa. Como representantes do romance francês, podemos citar inúmeras obras, mas, talvez, uma das mais notáveis seja *La princesse de Clèves* (1678), anonimamente publicada por Lafayette (1634-1693). O romance é considerado a obra inaugural do Romance francês e, de forma sucinta, narra a história de Mademoiselle de Chartres, uma jovem que, após chegar à corte do rei Henrique II, chama a atenção do Príncipe de Clèves. Ele se apaixona por ela e, embora ela o estime, não consegue lhe retribuir o amor, mas acaba por aceitar sua proposta de casamento. Vivenciando uma relação conjugal que não a completa, Mademoiselle de Chartres, agora, princesa de Clèves, se apaixona pelo duque de Nemours.

O amor é proibido, pois a princesa é casada. Para não voltar a se relacionar com o duque, a jovem toma uma atitude drástica, a de retirar-se da corte. Seu marido fica muito confuso com tal atitude e, para que a princesa a justifique, ela acaba por confessar que é apaixonada por outro homem. O príncipe é tomado por uma profunda tristeza e morre. E ela, sentindo-se culpada e arrependida, decide isolar-se em um convento até o final de sua vida.

A obra é considerada um Romance moderno, pois rompe com a tradição romanesca típica do século XVII. Além de ser escrito por uma mulher, tem uma mulher como protagonista. Além disso, Lafayette realiza uma análise psicológica profunda das personagens em primeiro plano, característica que só viria a ser tendência na metade do século XIX. A obra tem caráter moderno principalmente pela verossimilhança, que também foi buscada na *gothic novel*. Aqui, a verossimilhança surge não apenas nas reações das personagens, que demonstram um sentimento natural à medida que os eventos vão se desenrolando na trama, mas também pelo contexto histórico em que ela se passa na Corte de Valois, no reinado de Henrique II, entre os anos de 1547 e 1559, ou seja, em período histórico verídico.

Retomando os pré-Fantásticos, primeiramente, os cânones literários são transgredidos pela nova tendência do romance gótico e surgem grandes escritores, como o próprio Walpole, Ann Radcliffe, Lord Byron, entre outros autores que exploram o terror e o sobrenatural, o hiperbolismo e o macabro. Posteriormente, na Alemanha, surge o movimento denominado *Sturm und Drang*, traduzido majoritariamente nas críticas literárias como “Tempestade e Ímpeto”.

Esse movimento tinha características específicas e isso se deve ao recente renascimento na literatura alemã. O *Sturm und Drang* irrompe de uma reação à filosofia iluminista e da rejeição ao rigor clássico dos séculos XVII e XVIII. Sendo inspirado por Jean-Jacques Rousseau e William Shakespeare, além de romper com o classicismo, também o faz com outros gêneros literários e estéticas antecessoras.

No *Sturm und Drang*, observamos que um dos aspectos que o aproxima do Fantástico é a sua vicinalidade com o grotesco, que ora intriga, ora repulsa, mas também atrai. Na década de 1770, começamos a perceber de forma mais nítida, a separação entre o grotesco, o satírico e o cômico, principalmente em suas obras teatrais. As ideias inovadoras de abandono às formas clássicas permitiram também o nascimento do romance frenético de Charles Nodier, um dos gêneros antecessores da literatura fantástica. O romance frenético ou frenetismo foi uma criação linguística relativamente nova. Os críticos literários adotavam esse termo para caracterizar certas idiossincrasias deste tipo de literatura romântica que estava ligada ao *noir*, ao romance gótico e ao *Sturm und Drang*

Nodier admitiu que a nomenclatura escolhida trazia algumas dificuldades na caracterização da corrente em razão, principalmente, dos princípios poéticos que a embasam. Por muitas vezes, suas definições são múltiplas ou contraditórias, fazendo com que o termo “frenético/frenetismo” seja polissêmico. Conforme citam Fryčer e Kirsch (1984), em *Le romantisme frénétique, le roman frénétique*:

Pour Pierre-Georges Castex, il est «une fièvre de l'Absolu», «une révolte et un défi»; plus récemment Robert Sabatier, en parlant du frénétisme de Borel, fait remonter cette tendance jusqu'à Sade, Loaisel de Tréogate et aux «élégies macabres du XVIIIe siècle», et pour Jean-Luc Steinmetz, le frénétisme «est un climat général, une exacerbation morale, ne serait-ce que dans la mesure où il trahit à l'évidence la déchéance des critiques qui jusqu'alors avaient réglementé la société, régularisé ses poussées de croissance». L'épithète «frénétique» sert en revanche aussi à désigner un moment historique précis dans l'histoire du romantisme, (FRYČER; KIRSCH, 1984, p.24)⁵

⁵ Para Pierre-Georges Castex, ele (o frenetismo) é "uma febre do Absoluto", "uma revolta e um desafio"; mais recentemente, Robert Sabatier, ao falar do frenetismo de Borel, traçou essa tendência até Sade, Loaisel de Tréogate e as "elegias macabras do século XVIII" e, para Jean-Luc Steinmetz, o frenetismo "é um clima geral, um a exacerbção moral, se somente na medida em que claramente traí a decadência dos críticos que até então regulamentavam a sociedade, regularizava seu crescimento". O epíteto "frenético" também serve para designar um momento histórico específico na história do Romantismo (FRYČER; KIRSCH, 1984, p. 24, tradução nossa).

Se tivermos a tarefa de elencar as características típicas do romance frenético, podemos dizer que ele é constituído por atributos pertencentes ao romance de terror ou romance *noir* e segue a tradição do romance gótico em suas temáticas de histórias aterrorizantes, vítimas inocentes, cadáveres, ambientações tenebrosas, com passagens secretas, torturas, fantasmas e criaturas sobrenaturais, além de temáticas humanas como niilismo, existencialismo, entre outras. O frenetismo é um gênero que se homogeneiza facilmente com outros gêneros, o que dificulta ainda mais sua categorização, segundo Émelie Pézard:

Le genre frénétique est d'autant plus difficile à définir qu'il n'occupe pas une place strictement délimitée dans les différents genres romanesques : au contraire, il se combine aisément avec d'autres genres, à la fois mieux définis et plus légitimes. Si tout roman noir est mêlé de roman sentimental, l'échec du scélérat se combinant avec les retrouvailles amoureuses de la jeune fille et de son protecteur, les romans frénétiques sont aussi, souvent, des romans historiques. Ces phénomènes d'hybridation n'ont rien d'étonnant. Les modèles romanesques étant toujours partiels, ils peuvent se combiner pourvu que leurs règles ne soient pas incompatibles. Le genre d'un roman est souvent affaire de réception: il peut varier selon les aspects qu'une lecture donnée met en valeur. (PÉZARD, 2013, p. 49)⁶.

O romantismo frenético também pode ser caracterizado pela realização de desejos subjetivos, a busca incessante do “absoluto”, filosoficamente falando, e na impossibilidade de realizar esses desejos. É presente um eterno dilema existencial cuja dor é expressa através de ironias impetuosas, cinismo, sentimentos sempre em apogeu e delírios, geralmente causados pelo uso de substâncias alucinógenas e entorpecentes. O romance frenético preparou o terreno para que o Fantástico literário pudesse surgir e, embora compartilhem muitas temáticas análogas, há diferenças peremptórias que abordaremos a seguir.

2.2 IMANÊNCIAS FANTÁSTICAS

Como termo, já sabemos que “Fantástico” tem suas origens greco-latinas, com o adjetivo *fantasticum* ou *phantasien* – ambos têm o mesmo sentido de dar ilusão,

⁶ O gênero frenético é ainda mais difícil de definir porque não ocupa um lugar estritamente delimitado nos diferentes gêneros românticos: pelo contrário, combina-se facilmente com outros gêneros, tanto mais bem definidos quanto mais legítimos. Se qualquer romance negro é misturado com o romance sentimental, o fracasso do patife combinado com o amável reencontro da jovem e de seu protetor, os romances frenéticos também são, muitas vezes, romances históricos. Esses fenômenos de hibridização não são surpreendentes. Os modelos românticos sendo sempre parciais podem ser combinados desde que suas regras não sejam incompatíveis. O gênero de um romance é muitas vezes uma questão de recepção: pode variar de acordo com os aspectos que uma determinada leitura enfatiza. (Ver mais em PEZARD, Émilie. La vogue romantique de l'horreur: roman noir et genre frénétique. **Romantisme**, vol. 160, n. 2, 2013, p. 41-51.)

aparecer, assim como *phantasma*, que designa um espectro, espírito que se manifesta. Já quando empregamos o adjetivo *phantastikon*, falamos sobre algo que “concerne à imaginação” e *phantastiké*, à “capacidade de imaginar”. Mas, como podemos notar, todas estas palavras, em graus e funções diferentes, relacionam-se com o imaginário. Na obra *La littérature fantastique* (1990), J. L. Steinmetz nos relembra da etimologia do termo “Fantástico”, desde seu uso como termo comum até ser empregado por Nodier, como estilo literário.

Para descrever o que são os chamados contos fantásticos, Steinmetz usa a definição do *Dictionnaire de l'académie* (1978), que os designa, de forma geral, como contos de fada, de fantasmas e, particularmente, do gênero concebido por Hoffman, no qual o sobrenatural desempenha um papel de grande importância. Somente alguns anos mais tarde encontramos o Fantástico sem ser adjetivado, representando a categoria de expressão literária, que ainda se encontrava em um estado bastante nebuloso.

O Fantástico passou a ter contornos mais ou menos parecidos com os que temos hoje somente no século XX, com a publicação de Pierre-Georges Castex (1915-1995), considerado, de fato, o primeiro teórico acerca do Fantástico. Em 1951, ele publica sua obra magna, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, em que o autor distingue o Fantástico de seus congêneres.

Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle de récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou ses terreurs. «Il était une fois» écrivait Perrault; Hoffman, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière. (CASTEX, 1962, p. 8).⁷

Em outras palavras, o Fantástico não deve ser confundido com histórias mitológicas ou contos de fada, pois, nestes gêneros, não há uma intrusão do mistério na vida cotidiana. Considera-se que o universo dos contos de fada e das histórias mitológicas que nos é apresentado está repleto de seres mágicos, plantas e flores com

⁷ O fantástico não deve ser confundido com invenções convencionais de histórias mitológicas ou contos de fadas, que envolvem uma mudança de espírito. Pelo contrário, é caracterizado por uma intrusão brutal do mistério na vida real; está geralmente ligado aos estados mórbidos de consciência que, nos fenômenos do pesadelo ou do delírio, projetam diante de si imagens de suas angústias ou de seus terrores. "Era uma vez", escreveu Perrault; Hoffman não nos mergulha num passado indeterminado, ele descreve alucinações cruelmente presentes à consciência distraída, cujo alívio incomum é notavelmente destacado de um fundo de realidade familiar. (CASTEX, 1962, p.8, tradução nossa).

poderes curativos, criaturas híbridas e antropomorfas, humanos dotados de extrema força física, animais de várias cabeças e toda sorte de elementos que não são familiares ao universo no qual vivemos. Essa intrusão é agente de estranhamento e angústia por ter o conceito do que é familiar desestruturado. É o chamado “*inquiétant familiarité*”, o conceito freudiano lembrado por Steinmetz.

Sem grandes pormenores, o termo foi usado na obra *O Estranho* (1919), em que Freud analisa o conto de Hoffman *O homem de Areia* (1817) à luz da psicanálise. Ele define *Das Unheimliche* (termo original em alemão) como o sentimento de estranheza quando algo, alguém ou alguma situação não é propriamente misteriosa ou sobrenatural, mas gera angústia. No contexto literário, esse recurso estético/estilístico sempre foi muito usado por romancistas; no caso da obra de Hoffman, a autômata Olympia é o agente desse estranhamento, e sua presença constante na trama agrava o estado de loucura e agonia do protagonista Natanael.

O tema do “estranho” [...] Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror... Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime — isto é, com sentimentos de natureza positiva — e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 1919, p. 3).

A familiaridade da qual Freud falava relaciona-se diretamente com o universo real a que Castex se referia. O Fantástico representaria uma ruptura da realidade cotidiana, uma intromissão do sobrenatural, a intrusão do desconhecido no mundo habitual regido pelas leis naturais que conhecemos.

A responsabilidade a esse tipo de narração foi atribuída ao contexto histórico que, não somente os escritores vivenciavam, mas também a sociedade como um todo. Steinmetz chama esse estrato de “*renaissance de l'irrationnel*” ou renascença do irracional onde foram desenvolvidas novas práticas científicas, tais como, o magnetismo animal, de Franz Mesmer, e a frenologia, estudo que dizia ser capaz de determinar o nível de criminalidade dos indivíduos a partir do formato de suas cabeças. O movimento do frenetismo, ao negar a filosofia iluminista, aliado aos novos métodos experimentais que foram desenvolvidos contribuiu de certa forma para a propagação do Fantástico. Muito se deve também à propagação da doutrina espírita de Allan Kardec e aos fenômenos espirituais manifestos, como é o caso das mesas girantes.

Esses aspectos trouxeram a ambiência do conto fantástico e a presença do mistério na vida real, que é exatamente o que Castex definira como o verdadeiro conto fantástico.

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre imagination éveille un écho immédiat dans notre coeur. (CASTEX, 1962, p.70).⁸

Sucessor a Castex, Roger Caillois (1913-1978) é também responsável por introduzir Borges na literatura francesa; em *Anthologie du fantastique* (1958) propõe o estabelecimento de distinções para a literatura fantástica em seu detalhado prefácio, intitulado *De la féerie à la science-fiction*. É certo que tanto os contos de fada quanto a ficção-científica possuem características semelhantes aos contos fantásticos, considerando que todos fazem parte de um conjunto maior, a literatura do imaginário, que já fora mencionada anteriormente.

Caillois afirma que o Fantástico de terror seria uma tendência relativamente nova, se não tivéssemos o conhecimento das antologias orientais, muito embora nas literaturas japonesa e chinesa. O terror e o sobrenatural apareçam em contos tradicionais e folclóricos e os elementos típicos do terror e do Fantástico não tem nenhum efeito maior, como era o caso dos contos dos *Funayūreis*⁹ (舟幽霊) da Era Edo (1603-1868). As lendas contavam que esses espíritos eram comuns em aldeias de pescadores, que haviam morrido e que poderiam prejudicar a atividade de pesca e causar naufrágios, caso não recebessem o devido respeito e não lhes prestassem os rituais corretos.

Apenas elementos similares não podem fazer dois gêneros literários iguais. Caillois questiona o porquê de fantasmas e espíritos estarem contidos no universo Fantástico, enquanto fadas e ogros fossem pertencentes aos contos de fada e fossem considerados menos sobrenaturais. Esse questionamento é importante para compreender as distinções entre os congêneres Fantásticos. Segundo o teórico, o conto de fadas faz parte do universo maravilhoso extra real, ou seja, que “*s'ajoute au monde réel sans lui*

⁸ O verdadeiro conto fantástico intriga, encanta ou perturba criando o sentimento de uma presença incomum, um mistério formidável, um poder sobrenatural que se manifesta como uma advertência do além, em nós ou ao nosso redor e, que, ao golpear nossa imaginação, desperta um eco imediato em nosso coração (CASTEX, 1962, p. 70, tradução nossa).

⁹ Ver mais em: IWASAKA, Michiko; TOELKEN, Barre. **Ghosts and the Japanese: Cultural Experiences in Japanese Death Legends**, Editora Utah State University, 1994.

porter atteinte ni en détruire la cohérence”. E o Fantástico se manifesta em um processo quase eruptivo no mundo real, ou seja, que é regido pelas leis naturais.

A principal diferença apontada por Caillois é que, nos contos de fada, essas leis não se aplicam, *"la magie est la règle"*. Portanto, o sobrenatural não causa nenhum espanto em um lugar já habitado por unicórnios, fadas, dragões, elfos e animais fantásticos. Outro ponto é a ambiência, descrita por ele como “feliz”. No conto fantástico, o sobrenatural surge como uma ruptura da conformidade natural e como ameaça à estabilidade de um mundo com regras bem definidas. Os contos fantásticos se caracterizam por sua atmosfera propícia ao terror, suas tramas raramente tem um final próspero e se o insólito abala no Fantástico, é porque, segundo nossas leis científicas, o sobrenatural é impossível e desconhecido, *“l'extraordinaire perd sa puissance. Il n'épouvante que s'il rompt et discrédite une ordonnance immuable, inflexible, que rien en aucun cas ne saurait modifier.”* (CAILLOIS, 1958, p. 9)¹⁰.

Segundo Caillois, a ficção científica maravilhosa também compartilharia alguns temas com o conto fantástico, porém ainda possui seus limites bem definidos. Para o autor, a ficção científica não se trata de narrativas que discorrem apenas a respeito de guerras, mundos futuristas e viagens interestelares, tampouco sobre os impactos do sobrenatural nas personagens, mas se trata da modificação do espaço temporal. Embora o sobrenatural também não tenha função de surpreender, pois, na ficção científica, geralmente se fala de sociedades com realidades modificadas, o sobrenatural passa a ser natural, já que possui explicações. O teórico considera que os contos fantásticos substituíram os contos de fada e os de ficção científica, criando o que ele chama de “novo maravilhoso”, que estaria repleto de signos de outro mundo, tais como: pactos demoníacos, vingança de mortos, vampiros, estátuas, manequins e andróides que ganham vida, seres monstruosos, entre outros presentes na banalidade cotidiana.

É impossível estudar o Fantástico sem citar H. P. Lovecraft (1890-1937), o teórico e escritor que preconizou os estudos do sobrenatural em literatura. Embora seu trabalho mais relevante sobre a temática fora publicado apenas postumamente. Em *O horror sobrenatural em literatura* (2007), o autor inicia discorrendo sobre a estética do medo – “A emoção mais antiga e forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (p.16) –, mencionado previamente por Caillois.

¹⁰ O extraordinário perde seu poder. E só é aterrorizante se rompe e desacredita uma ordem imutável e inflexível que, em caso algum pode ser modificada (CAILLOIS, 1958, p. 9, tradução nossa).

Lovecraft sugere que a experiência fantástica é algo baseado em sensações e o estranhamento do homem perante o sobrenatural representaria o “desconhecido” e o imprevisível. Estes, por sua vez, trariam consigo uma carga de experiências novas que culminavam em prazer ou dor, dependendo do estímulo que fosse empregado. Ainda que o autor se referisse às experiências primárias, Lovecraft afirmava que o que realmente diferenciava a literatura fantástica das outras histórias de horror ordinárias era a atmosfera, pois ela era a responsável pelas sensações que o leitor perceberia e, assim, poderia ser classificada como “literatura de medo cósmico”:

Esse tipo de literatura não deve ser confundido com outro superficialmente parecido, mas muito diferente em âmbito psicológico (...) a história fantástica genuína tem algo mais que assassinato secreto, ossos ensanguentados ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes. (LOVECRAFT, 1927, p. 16-17).

Lovecraft assevera que uma das principais características do Fantástico é suscitar o medo, sobretudo daquilo que não se conhece. O “medo do desconhecido” também é fator primordial para que se obtenha o efeito do “Fantástico puro” todoroviano. Ele insiste na intensidade psicológica como efeito e que o Fantástico depende muito mais de qualidade narrativa que apenas temáticas sobrenaturais, como destacará Todorov em *Estruturas narrativas*.

Em *Estruturas narrativas* (1979), Todorov discorre sobre a análise literária estrutural, desde seus primórdios, em que descreve características intrínsecas de determinados gêneros, em que cada ensaio é uma espécie de adendo do anterior. O livro é dividido em duas partes, sendo a primeira crítico-teórica e a segunda voltada à análise. Atentaremos principalmente para o capítulo cinco que trata das narrativas fantásticas.

Todorov engendra o primeiro capítulo com uma análise do legado dos formalistas russos dos anos de 1920 até o estruturalismo francês de Jakobson e Lévi-Strauss. O formalismo, segundo Todorov, buscava realizar suas análises do meio externo para o interno, ou do significante para o significado, e não se admitia a separação entre a forma e o conteúdo. Em contrapartida, o Estruturalismo, como a própria etimologia do termo nos sugere, pregava um apreço às estruturas, quer fossem em obra específica ou em determinado gênero, buscando estabelecer modelos. As contribuições de ambas as tendências foram de suma importância para o trabalho de conceituação de gênero

pois, por um lado, a obra literária não é jamais “original”, ela participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras do mesmo autor, da mesma época, do mesmo gênero. Se se dá à palavra gênero um sentido generalizado, poder-se-ia dizer que a obra não existe nunca fora do gênero: quer seja um gênero “pessoal” (constituído por todas as obras do escritor) ou “temporal” (pelas obras de um período) ou “tradicional” (como a comédia, a tragédia, etc.). Em cada um desses casos, pode-se provar a realidade formal do gênero. (TODOROV, 1979, p. 21).

Inicialmente, Todorov categoriza o Fantástico como um gênero que permite que o leitor entre no universo das personagens. Essas, por sua vez, vivem em um mundo similar ao do próprio leitor, que é imerso nesse espaço ficcional com características reais e acaba por ter uma “percepção ambígua dos acontecimentos narrados (...) e se identifica com a personagem” (p.151). Essa ambiguidade é responsável por uma das características principais da literatura fantástica todoroviana, a hesitação. Se o leitor ou personagem adentrassem nesse mundo fictício e encontrassem um lugar onde a magia é natural, não sentiria espanto algum. Mas ao adentrarem no universo que representa o real, sentiriam uma atmosfera familiar que vai de encontro às leis naturais que regem seu próprio universo.

Quando a presença do insólito irrompe, gera incerteza, pois o costumeiro é que não se aceite eventos sobrenaturais de forma espontânea. Mas somente a hesitação no leitor não é suficiente, o escritor deve jogar com muita habilidade, pois ela deve ser sentida não somente pelo leitor, mas também pela personagem, que não deve tomar seu sentido nem como poético nem alegórico.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. O gênero Fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas. (TODOROV, 1979, p. 151- 152).

Entretanto, segundo Todorov, o Fantástico dura apenas o tempo da hesitação, se chegado ao final do conto e o leitor ou a personagem (se assim o escritor o fizer) optarem por aceitar “que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito” é uma literatura pertencente ao Estranho; caso optem por admitir que há novas leis naturais que se aplicam e permitem explicar os eventos ocorridos no

universo apresentado, a obra pertence ao Maravilhoso, como mostramos no esquema a seguir:

Limites do Fantástico Todoroviano

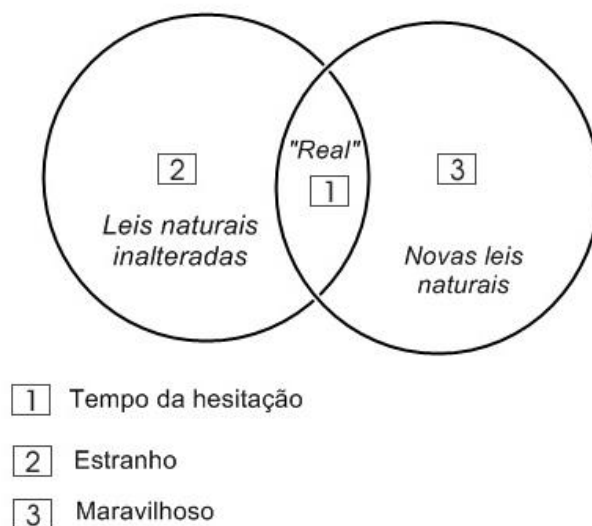


Figura 1 - Esquema visual dos limites do Fantástico

Fonte: Autoria própria

O Fantástico puro todoroviano é representado pela interseção (1), onde há a representação do mundo real com o qual estamos familiarizados. Quando há mescla entre a representação deste mesmo mundo que após a irrupção do insólito, ainda permanece com suas leis naturais inalteradas, há a presença do Fantástico-estranho. Caso haja novas leis que permitam e aceitem o sobrenatural como parte integrante desse universo, encontra-se o Fantástico-maravilhoso. É importante salientar que só pode haver misturas desses gêneros se a narrativa apresenta, primeiramente, uma representação do cotidiano conhecido e vivenciado pelo leitor. Caso esta não seja mencionada, a obra faz parte de outros gêneros do imaginário literário, tais como, o Estranho, o Maravilhoso, ficção científica, horror, etc. Todorov ainda elenca as principais explicações que podem ser dadas à presença do sobrenatural em literatura, e as divide em dois grupos, o “real-imaginário” e o “real-ilusório”. No primeiro, entende-se que os eventos ocorridos foram apenas uma ilusão, causadas por um devaneio, por uso de entorpecentes ou por um estado de loucura. No segundo caso, os eventos de fato aconteceram, mas apresentam uma explicação racional, através de coincidências, ilusões, truques:

A dúvida é mantida aqui entre dois polos, dos quais um é a existência do sobrenatural, outro, uma série de explicações racionais. Enumeremos os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: há primeiramente o acaso, as coincidências — pois no mundo sobrenatural não há acaso, reina aí o que podemos chamar de “pandeterminismo”¹¹ (esta será a explicação do sobrenatural em Inès de las Sierras de Nodier); vem em seguida o sonho (solução proposta em O Diabo Apaixonado); a influência das drogas (os sonhos de Alphonse durante a primeira noite); a ilusão dos sentidos (veremos mais tarde um exemplo disso em A Morta Apaixonada de Gautier); enfim a loucura, como na Princesa Brambilla. Há, evidentemente, dois grupos de “desculpas”, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório. (TODOROV, 1979, p. 151).

A tentativa de definição de Fantástico fica mais clara em *Introdução à literatura fantástica* (1970) escrita também por Todorov. O Fantástico se traduz na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente natural” (p. 31). O teórico nos faz entender que essa hesitação deve ter caráter metaempírico, ou seja, afetando não somente a personagem, mas também o leitor. Apenas é necessário que se faça uma ressalva quanto a sua leitura: não deve ser interpretada nem de modo alegórico e nem de modo poético.

Cabe perguntarmos: que tipo de realidade que se fundam nesses gêneros literários? Sobre essa reflexão, Steinmetz aponta que a poesia exerce um papel lúdico e propõe um universo no qual o efeito do real e a intrusão do sobrenatural importam menos que a estética e o significante e, assim, o efeito do Fantástico não funciona, pois se torna óbvio, e não surpreendente. O mesmo acontece na alegoria, que, por mais que use de elementos bizarros e sobrenaturais, não gera hesitação no leitor, por estar ciente que se trata de uma metáfora textual ou pictórica.

Assim se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: por um lado, ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, ela não é mais que uma propedêutica da literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo se for para recusá-la. Ora, a literatura no sentido próprio, começa para além da oposição entre real e irreal. Se certos acontecimentos do universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginários, contestam assim a natureza do imaginário do resto do livro. Se tal aparição é apenas o fruto de uma imaginação superexcitada, é que tudo o que acerca é verdadeiro, real. Longe, pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencente ao real, ou mais exatamente, como provocada por ele,

¹¹ O pandeterminismo mencionado por Todorov é um conceito psicológico concebido pelo psiquiatra austríaco Viktor Frankl (1905-1997), em que o homem abandona sua capacidade de tomar um posicionamento frente a determinados condicionantes, ou seja, ele não é absolutamente condicionado e determinado, é ele quem decide dar ou resistir às circunstâncias. Verificar: FRANKL, V. E. **Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração**. Petrópolis: Vozes, 2008.

como um nome dado a coisa preexistente. A literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatórias uma como a outra. (TODOROV, 1979, p. 151).

Em suma, para Todorov, o Fantástico se dá através de um efeito psicológico que deve tomar a personagem e o leitor. O gênero tem também a função de transgredir as regras do mundo natural e que não há mais verdadeira literatura fantástica, pois, no estrato temporal em que estamos inseridos, é quase impossível haver hesitação, considerando a dinâmica das regras ditas “naturais” e da efemeridade dos fatos que nos rodeiam. Dessa maneira, para Todorov, o gênero segue os passos mencionados pelo crítico Brunetière em *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1928), mencionado por Gama (2010) – “um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre” (1890, p. 13):

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é que a má consciência desse século XIX positivista. Mas hoje já não se pode acreditar numa realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou essa outra visão é sem dúvida um dos móveis dessa evolução. A própria literatura fantástica, que subverteu, ao longo de suas páginas, as categorizações linguísticas, recebeu ao mesmo tempo um golpe fatal; mas dessa morte, desse suicídio, nasceu uma nova literatura. (TODOROV, 1979, p. 166).

Embora Todorov defenda o fim da literatura fantástica e, por esse motivo tenha sido alvo de muitas críticas que afirmam que sua teoria é incompleta. Certamente, o Fantástico puro todoroviano não dá conta de explicar todas as formas de manifestações fantásticas, mas muito contribuiu para estudos ulteriores, principalmente a respeito das funções do Fantástico, não somente literárias e sintáticas, mas também sociais. Todorov destaca a importância da semântica ao lidar com a função pragmática e sintática do Fantástico, instrumentos sem os quais ele não pode desempenhar suas funções:

A teoria geral dos signos – e, como sabemos, a literatura depende dela – nos diz que um signo tem três funções possíveis. A função pragmática responde à relação que os signos mantêm com quem os utiliza; a função sintática compreende as relações dos signos entre si, e a função semântica aponta a relação dos signos com o designado por eles, com suas referências. (TODOROV, 1970, p. 101).

É pertinente lembrar o contexto histórico em que o Fantástico foi inserido. Falar de temas (considerados) tão polêmicos era uma tarefa minimamente complicada.

Sobre a função social do gênero, podemos dizer que ela é agente de subversão da censura social, que não permitia que determinados temas fossem debatidos ou sequer mencionados publicamente. Mas quando a realidade era apresentada na literatura, essas representações alegóricas funcionavam como denúncia de situações que eram “desconhecidas” ou que desejavam ser escondidas, como aponta Remo Ceserani em *O Fantástico* (2006):

À estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior – o conto Fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. (CESERANI, 2006, p. 91-92).

O *rôle* do Fantástico é considerado como escapismo social, ao se utilizar de estruturas sociais e culturais que estabelecem novos limites entre natural x sobrenatural, real x irreal, e passa a inserir o irracional como aceitável, à medida que subverte a ordem natural e o racional, como definiu o crítico germânico André Jolles (1982). Conforme seus escritos, o Fantástico nasceria do elo entre as crenças, histórias e cultura em que o sujeito (autor e/ou leitor) esteve inserido e de estruturas narrativas e temáticas pré-estabelecidas. A bagagem sociocultural do indivíduo era de extrema importância, pois ela seria responsável, em conjunto com os aspectos estruturais, não apenas pelo efeito fantástico, mas também pelas funções que esta estética possui.

A teórica francesa Irène Bessièrre também trata o Fantástico em contextos socioculturais. Defende os princípios clássicos, a exemplo dos eixos temáticos, mas os relaciona com as Ciências Humanas. Bessièrre defendia também que o Fantástico deveria ser visto através de uma perspectiva realista, pois, “o Fantástico assinala a medida do real através da desmedida. O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável.” (apud CESERANI, p. 64, 2006). Quanto aos aspectos formais do Fantástico, a autora propõe a elaboração estética do Fantástico, que seria dotada de ambivalências. O escritor usaria um discurso descontinuado, a narração seria impessoal e privilegiaria, sobretudo, tempos verbais que indicassem o pretérito para que pudessem ser entendidos valores e pensamentos relacionados ao contexto histórico em que os textos estavam inseridos, mas que a imaginação daria ao Fantástico um caráter atemporal.

O Fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre a razão e a imaginação, liberação de uma e contenção da outra, mas da polivalência dos signos intelectuais e culturais (...). **O Fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito do real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre conhecimento e às crenças de uma época** (...). (BESSIÈRE apud. CESERANI, p. 65, 2006, grifo nosso).

Além das funções literárias e sociais anteriormente vistas, grande parte dos ensaios crítico-teóricos chama atenção para os temas da narrativa fantástica. Embora haja discrepâncias sobre o conceito de Fantástico, os temas apresentam certa concordância e padronização entre eles.

Se estudarmos a surpresa como efeito literário, os argumentos, veremos como a literatura vai transformando os leitores e, conseqüentemente, como estes exigem uma contínua transformação da literatura. Pedimos regras para o conto fantástico: logo veremos, porém, que não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos. (BORGES; BIOY CASARES; OCAMPO, p. 10, 2013).

Embora as temáticas mencionadas também sejam encontradas em outros gêneros literários próximos, devemos relembrar das funções exercidas pelos contos fantásticos, além de suas outras especificidades, como a experiência metaempírica de leitura, a narrativa diferenciada e, principalmente, que os elementos inseridos nessa literatura são sempre apresentados em um contexto real. A seguir, abordaremos um compêndio dos temas característicos na visão de diferentes teóricos sem nos atermos a linhas temporais bem definidas.

Louis Vax, teórico e romancista francês, elenca alguns temas fantásticos recorrentes retirados dos ensaios de Caillois, Laclou e Penzoldt. Em *L'art et littérature fantastiques* (1960), o autor inicia sua lista com a figura do lobisomem que conhecemos das histórias de horror, um homem que foi amaldiçoado e se transforma em uma besta. O lobisomem representa a selvageria e a perversão, assim como a figura do vampiro, citada posteriormente na obra. Esta criatura sanguinária e noturna é um ser ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que aterroriza, fascina e seduz. São personagens sempre carregadas de erotismo e luxúria.

Vax menciona também partes do corpo humano que foram separadas, mas de maneira bem específica, pois não se tratam de narrativas que contenham atos de violência, como mutilações e desmembramentos; estas partes são dotadas de volitivo-

emocional¹², ou seja, tem vontade própria e comportam-se como se fossem seres humanos completos, com qualidades e defeitos. Nestas narrativas, o homem não é mais dono de seu próprio corpo, ele é submisso às vontades de seus órgãos.

As principais partes escolhidas são as mãos, olhos e cérebro, assim, o indivíduo realiza coisas que não deseja, vê coisas que muitas vezes não existem e age de maneira diferente à sua própria natureza. O que nos leva ao próximo tema: os problemas de personalidade. Nesses casos, a personagem perde sua percepção e acaba sucumbindo ao transtorno em seu corpo, principalmente nos casos em que há dupla personalidade. Os seres visíveis e invisíveis eram igualmente temas fantásticos. Usando desse recurso, diferentes personagens possuíam a habilidade de atravessar muros sólidos com intenções de assustar, lamentar ou assombrar. A exemplo de fantasmas e espíritos, presentes principalmente em lugares abandonados, como castelos e cemitérios.

Como dois últimos temas, Vax pontua as alterações de causalidade, de espaço e tempo, e a regressão. As alterações mencionadas dizem respeito principalmente sobre a noção de real, que ao surgir à presença do insólito gera o frisson fantástico (1960, p. 30). A regressão não se trata de voltar ao passado, mas regredir a um estágio mais baixo e bestial, como é o caso das metamorfoses. Vax conclui dizendo que o Fantástico é um sinal de retorno ao estado selvagem.

Temas muito similares são encontrados nos escritos de Caillois, mas, assim como os de Louis Vax, não são tão bem categorizados, alternando entre acontecimentos narrativos e seres sobrenaturais, como pactos com o demônio, almas penadas que exigem que alguma tarefa seja feita para que possam descansar, espíritos condenados por alguma maldição, a personificação da morte, a “coisa”, ou seja, um ser indefinido/disforme que se manifesta de diferentes maneiras mas que raramente é visto, vampiros, objetos antropomorfos que passam a viver e adquirem independência, maldições lançadas por bruxas e mulheres-fantasmas.

Nas temáticas do *récit fantastique*, até o presente momento, notamos que os temas são escolhidos pelos efeitos particulares que produzem, seja o espanto, horror ou apenas por instigarem o leitor. Consequentemente, esses recursos mantêm o suspense e

¹² O conceito de volitivo-emocional é desenvolvido na *Estética da criação verbal* (2003). Na concepção bakhtiniana, a personagem é dotada de vontades próprias e possui certa independência, O autor é responsável por sua criação, mas as características da personagem farão com que ela “decida” que rumo ela irá tomar no decorrer da narrativa. Conferir em BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1952-53]. p. 261-308.

a tensão, e são definidos como uma percepção particular de eventos estranhos que produzem um efeito particular no leitor: medo, horror ou simplesmente curiosidade.

Enquanto grande parte dos críticos literários priorizam os temas e efeitos causados no leitor, Todorov realiza uma classificação diferente de seus percussores. A primeira diferença é a interdependência entre os temas. Por suas raízes formalistas, supomos, Todorov se nega a separar os temas e a narrativa, estabelecendo uma nova divisão, os temas gerais, os temas do eu e os temas do tu.

Quanto aos “Procedimentos de narrativas retóricas utilizados pelo modo Fantástico”, Ceserani (2006) cita algumas características e acredita que o efeito fantástico é, principalmente, responsabilidade do campo da retórica. A narrativa fantástica é responsável por promover ambiguidade entre vontade e prazer, e por usar todos os instrumentos narrativos para que assim possa trazer a hesitação/dúvida para dentro da história.

Rosemary Jackson, citada por Ceserani, também se mostra em conformidade quanto à responsabilidade do discurso na narrativa fantástica. Segundo ela, a relutância e a incapacidade de se “apresentar versões definitivas da ‘verdade’ ou da ‘realidade’ faz do Fantástico moderno um tipo de literatura que chama atenção para a própria prática do sistema linguístico” (p.69).

Ceserani (2006) nos aponta outras características que merecem destaque, como a narração em primeira pessoa e a utilização do procedimento retórico da metáfora do modo fantástico. A metáfora pode permitir “aquelas repentinas inquietantes passagens de limite e fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (p. 71). Notamos ainda a presença da surpresa, do terror e do humor que são parte da estrutura da narrativa fantástica. Essas sensações permitem transportar o leitor e a personagem de seus mundos familiares cotidianos, e inseri-los no universo fantástico. Uma das condições que auxiliam esta passagem de limite de fronteira é o chamado “objeto mediador”, que é o responsável mostrar que o leitor e/ou a personagem estão em uma realidade diferente da sua mesma, como aponta Jackson (1981):

O Fantástico se interessa nos limites, nas categorias limitadoras e no projeto de sua dissolução. Subvertem deste modo os supostos filosóficos que entendem a realidade como uma entidade coerente e simplista, esta visão estreita que Bakhtin denominou “monológica”. Seria impossível fazer uma lista geral que inclua todos os rasgos semânticos do Fantástico, mas é possível considerar elementos temáticos, como derivados da mesma fonte: a dissolução de categorias divisórias, a importância protagônica de espaços

escondidos e arrojados, a obscuridade. (JACKSON, 1981, p. 46, tradução nossa).

Segundo Ceserani (2006), as temáticas da noite, da escuridão – principalmente contrapondo-se à luz – e a vida dos mortos, o moderno e a modernidade, mostram-se assaz presentes no Fantástico, não devido ao seu contexto histórico, mas pela abordagem de temas como individualismo e relações metaempíricas, niilismo e autoafirmação, além do “duplo” e da loucura. Não é à toa que algumas obras da literatura fantástica foram analisadas à luz da psicanálise.

As temáticas do estranho, do monstruoso e do irreconhecível também são muito importantes. Geralmente, as personagens que usam destes recursos temáticos são responsáveis por trazer consigo o estado de perturbação psicológica que influencia diretamente o leitor ou as personagens presentes na narrativa. Dentre essas figuras, citamos: bestas, lobisomens, vampiros, quimeras e todos os outros tipos de figuras inquietantes e estranhas.

Dentro das temáticas fantásticas mais relevantes, é necessário mencionar ainda a erotização e o culto pelo amor não romântico. Embora grande da produção literária do século XVIII esteja ainda no contexto romântico, o Fantástico não prega a negação ao amor romântico, mas uma frustração desse tipo de amor. Este sentimento mostra-se – no contexto fantástico – como algo que não pode ser realizado, interrompido por circunstâncias desconhecidas, ou não naturais. O Eros também está muito presente na temática fantástica, aparecendo como amor, prazer, libertinagem e desejos ocultos que a personagem guardava para si, estes temas acabam fortalecendo a noção de Estranho, criada por Sigmund Freud.

O psicanalista alemão também teria dividido o Estranho em “percepções animistas” em dois níveis, sendo um cultural, denominado “filogenético”, que trataria de questões animistas, religiosas e científicas, e a nível individual ou “ontogenético”, que, por sua vez, trataria de questões relativas ao narcisismo, autoerotismo apego a objetos amorosos e rendição ao princípio da realidade.

No quadro comparativo abaixo, realizamos uma divisão dos temas gerais do *récit fantastique*, divididos em seus aspetos concretos (relacionados a objetos e elementos que podem ser personificados ou representados imgeticamente), e em elementos abstratos (relacionados a sentimentos, questões humanas e outros tipos de subjetividade).

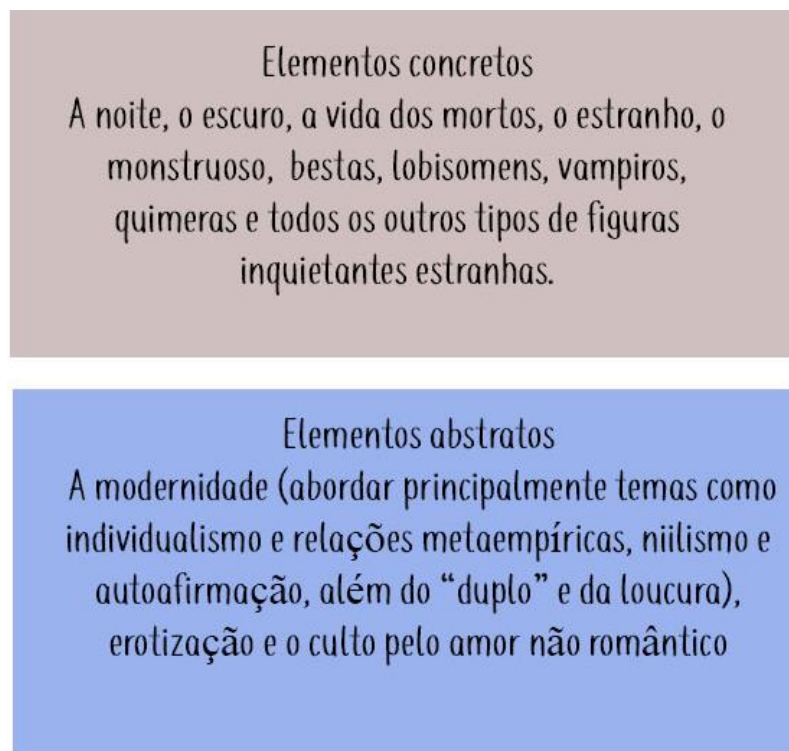


Figura 1 - Temáticas gerais do Fantástico

Fonte: Autoria própria

Aparentemente, o sistema majoritariamente triádico todoroviano se encarrega de explicar o Fantástico como vimos anteriormente. Numa análise mais cuidadosa, o efeito fantástico que Todorov descreve é demasiadamente abstrato e efêmero, mostrando-se num estado de liquidez. Talvez a recepção do leitor descrita pelo teórico, já não seja mais a mesma dos leitores posteriores, principalmente por estarem inseridos em outras conjunturas socioculturais. Apesar de algumas questões contraditórias, nada disso diminui o valor do sistema Fantástico todoroviano que muito contribuiu com os estudos literários do gênero, principalmente a respeito de suas temáticas, estruturas narrativas e funções do Fantástico que foram definidas pós-Todorov (P.T.) que possuem visões menos transitórias do Fantástico.

Ao falar sobre transitoriedade, Ceserani (2006) se ocupa de tratar o Fantástico como algo atemporal, pois, embora as narrativas se passem em um tempo pretérito, a hesitação só pode ser sofrida em tempo presente. Portanto, o Fantástico, hoje, sobrevive com um caráter estético, podendo ser visto como um “gênero evanescente”, que se renova graças à recepção do leitor.

A hesitação e a dúvida em crer ou não no insólito reaparecem mesmo com o passar dos anos e com novas mudanças culturais e de crenças, fazendo com que o

Fantástico se metamorfoseie a cada instante e a sua aura¹³ seja renovada. Em outra nomenclatura, a recepção à qual nos referimos é o processo nomeado de *Stimmung*, que foi desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht, em *Atmosfera, ambiência e Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014). O termo apresenta difícil tradução, segundo Gumbrecht, pois se trata de uma palavra exclusiva da língua alemã.

O conceito de *Stimmung* adotado por Gumbrecht trata-se não apenas da recepção literária e linguística que a leitura causará no leitor. Ao comparar o *Stimmung* com o ato de afinar instrumentos, que em sua feitura sofre influências internas e externas, o autor nos propõe o *Stimmung*. Aplicado à literatura fantástica, compreendemos este conceito como uma espécie de “experiência sinestésica”. O autor sugere que nos afastemos do oclocentrismo e que pensemos com o *Stimmung*, envolvendo outros sentidos corpóreos e extracorpóreos fornecidos pelo tom e pela atmosfera onde o leitor/receptor está inserido e abre margem para que compreendamos que as experiências textuais que o leitor tem não são de natureza exclusivamente literária:

Com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p.14).

Logo, seria impossível, por exemplo, ler/declamar uma poesia sem que leitores/receptores fossem influenciados pelo ritmo. O autor permite ainda alargar o que é chamado de “texto”, assim como os teóricos de Estudo Interartes, Walter Mozer e Claus Clüver, Gumbrecht também considera como texto, aqueles de natureza pictórica, auditiva, tátil, sensorial. Portanto, a hesitação e ambientação proporcionadas pelo Fantástico podem ser lidas com o *Stimmung*, segundo o autor, graças à “ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica” (GUMBRECHT, 2014, p. 17).

¹³ O conceito de Aura foi problematizado por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936). O referido conceito é utilizado para caracterizar elementos *sui generis* de obras artísticas. Segundo o autor, a Aura se aproximaria de um sinônimo de autenticidade. A Aura de uma obra só estaria presente em sua forma original, pois, ela está relacionada ao momento onde esta foi concebida, sendo assim, para o autor, as obras reproduzidas seriam desprovidas de aura (Ver em: BENJAMIN, W., **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013). Ao aplicarmos o conceito de Aura no Fantástico, a relacionamos com a recepção do leitor. A dúvida e a surpresa aliadas à bagagem cultural e empírica do leitor, trariam a renovação da Aura a cada vez que a obra é lida.

Logo, em uma releitura feita a esses modos, o passado histórico torna-se presente, fazendo com que todo e qualquer tipo de texto possa ser analisado à luz do *Stimmung*, seja “um quadro, uma canção, convenções gráficas, uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 27).

Após este passeio teórico-metodológico sobre o Fantástico, a Arte Fantástica e a criação da metodologia do Fantástico Pictórico cessaram a primeira parte deste estudo. A seguir, iniciaremos com a análise de nosso objeto de estudo, o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*. Através das pinceladas de Bosch, conseguiremos traçar uma narrativa fantástica, que começa com a gênese da Terra, passando pela criação dos seres humanos, animais e plantas, até a degradação moral do homem.

3 LUZ: A ESTÉTICA BOSCHIANA

Na introdução de *El Bosco* (1967), Marcelle Gauffreteau-Sévy fala que “*El destino de Hieronymus Bosch fue de expresar por medio de la pintura la inquietud del hombre ante su condición*”¹⁴. Embora careçam de fontes históricas sobre a vida de Jeroen Anthonissen van Aker¹⁵, o Bosco, Bosch nasceu na cidade de Hertogenbosch, entre os anos de 1450 e 1455. Sua contribuição para a história da arte é de imensas proporções. Pouco se sabe de sua infância e juventude, muito é especulado e o mistério presente na vida do artista se reflete em sua pintura, o que deixa sua arte ainda mais interessante e arrebatadora.

A escola de artes flamengas dos séculos XV e XVI ocupava-se em representar majoritariamente cenas religiosas, paisagens naturais e de pessoas célebres da época, tais como burgueses. A arte flamenga era repleta de representações de realismo e seguia a linha do gótico internacional, mesclando aspectos das iluminuras medievais com cenas reais do cotidiano. Após o renascimento flamengo e o declínio do estilo gótico, a estética boschiana tornou-se única.

As obras de Bosch foram objetos de juízos contraditórios, polêmicos e antagônicos. Geralmente consideradas como trocista e herege, de funções moralizadoras. O pintor mescla referências exóticas e bebe da arte e cultura medieval. Ele usa iconografias cristãs, simbologias provenientes do ocultismo, misticismo e alquimia. Essa multiplicidade de fontes faz com que a arte boschiana seja considerada

¹⁴ O destino de Hieronymus Bosch foi de expressar por meio da pintura a inquietude do homem ante sua condição (GAUFFRETEAU-SÉVY, 1967, p. 17, tradução nossa)

¹⁵ Segundo registros históricos encontrados, este seria o verdadeiro nome de Hieronymus Bosch. Nesta análise, iremos nos referir ao pintor por seu nome mais popular, Bosch.

tão idiossincrática. Segundo o teórico Paul Vandebroek (1994), a obra de Bosch é feita de antagonismos intencionais, baseados puramente em caprichos e loucuras que evidenciam a engenhosidade atemporal do pintor flamengo.

É certo que muitos autores tentaram compreender e investigar tanto a personalidade de Bosch quanto seu modo de pensamento. Compreende-se que, por meio de seu trabalho, o artista traz o interior vil e corrompido do ser humano. Suas telas são formas de denúncia para desmascarar aqueles que se escondem atrás do falso moralismo e puritanismo. Segundo José de Sigüenza, em *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605):

Los monstruosos que pueblan las obras de Hieronymus Bosch no piden sino ser desenmascarados para mostrar sus verdaderos rastros: no son sino el Hombre, son el Hombre mismo, con sus debilidades, sus vicios, sus locuras, sus anhelos confesados o inconfesados, y también, su necesidad de lo maravilloso, su inmensa soledad y su angustia de la muerte” (SIGÜENZA, 1605, p. 837, apud GAUFRETEAU-SÉVY, 1967, p.13)¹⁶

Compreender Bosch é uma tarefa complexa, pois demanda abordar algumas questões específicas a respeito das próprias fontes culturais do artista em relação a seu contexto histórico, seu modo de vida, religião, suas experiências, obras pictóricas e literárias às quais, supostamente, ele tivera acesso. Devemos adentrar em seu mundo e investigar as várias fontes das quais o autor bebe. Segundo a teórica María Córdor (2016):

El deleite que el Bosco manifiesta en sus creaciones fantásticas ha de considerarse en estrecha relación y dependencia de su actitud: la de un moralista cristiano que se propone fustigar el vicio y la locura, entendida como necesidad; disuadir del pecado y advertir de sus consecuencias, la condenación y las penas eternas en el infierno (CÓNDOR, 2016, p. 28).¹⁷

Desse modo, consideramos que a religiosidade ajudou a definir a estética simbólica em suas obras, característica típica da Idade Média, quando o cristianismo representa um dos principais pilares fundamentais da sociedade. Bosch buscava mostrar as consequências de sucumbir aos pecados e prazeres carnavais.

¹⁶ Os monstros que povoam as obras de Hieronymus Bosch não pedem, mas são desmascarados para mostrar seus verdadeiros traços: como são eles, senão o Homem, eles são o próprio Homem, com suas fraquezas, seus vícios, suas tolices, seus anseios confessados ou não realizados? Sua necessidade do maravilhoso, sua imensa solidão e sua angústia de morte. (SIGÜENZA, 1605, p. 837, apud GAUFRETEAU-SÉVY, 1967, p. 13, tradução nossa).

¹⁷ O prazer que Bosch manifesta em suas criações fantásticas deve ser considerado em estreita relação e dependência de sua atitude: a de um moralista cristão que pretende chicotear o vício e a loucura, entendida como tolice; intimidar o pecado e advertir sobre suas consequências, condenação e castigo eterno no inferno. (CÓNDOR, 2016, p. 28, tradução nossa).

O simbolismo¹⁸ é muito importante na arte boschiana, pois revisita os significados e a iconografia que estavam em voga desde a Idade Média. Sobre os temas de suas obras, observa-se a presença de uma pintura com funções didáticas para seus receptores, mostrando algumas ideias moralizantes que têm relação direta à doutrina da religião cristã. Ela foi muito presente na vida de Bosch, quando ele foi membro de uma congregação de religiosos e laicos por volta de 1488, a Ordem de Nossa Senhora.

Pelo contexto histórico do qual o pintor fazia parte, é certo que a iconografia medieval pode ser considerada uma de suas fontes de inspiração. Bosch faz uso de alguns aspectos importantes da estética da arte medieval mencionadas por Eco (2010), tais como: as inspirações nas iluminuras e bestiários, o uso da luz e a representação do belo como equivalência ou sinônimo de bons valores morais. O pintor flandrinu sugere uma ressignificação das iconografias medievais, mostrando sua atemporalidade, inserindo, por vezes, elementos bíblicos, como fica evidente em nosso objeto de estudo, o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*; além de simbolismos devaneantes e pensamentos carregados de alegorias, ou seja, imagens que carregavam significados ocultos ou não expressos de maneira clara, que nos estimulam a compreender seu sentido, nos seduzem e surpreendem.

Considerado por muitos pesquisadores e historiadores da arte como uma das mais instigantes obras de Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* mede 205,6cm de altura por 386 cm de largura, pintado sobre madeira com tinta a óleo. A tela não está documentada quanto às condições de sua criação. Graças às pesquisas realizadas pelos renomados historiadores da arte Gombrich e Steppe, em 1967, foi possível ligar a tela à família Nassau através do relato de Antonio de Beatis, que exercia a função de secretário do cardeal Luis de Aragón. Em determinada viagem até a Holanda, sabe-se que o tríptico esteve no palácio de Coudenberg, em Bruxelas, propriedade de Nassau. Segundo apontaram os historiadores, os mecenas da obra foram Engelbert II de Nassau e Henrique III. Posteriormente, a obra foi herdada por René de Châlon e depois por Guilherme de Orange. O quadro é confiscado pelo duque de Alba

¹⁸ Os autores e pintores, não necessariamente da escola simbolista, usam o simbolismo para criar noção ou sentidos mais profundos em certos elementos, ou signos. Entendemos, estudos piercianos lembrados por Décio Pignatari em *Semiótica e literatura* (1979), os signos podem ser classificados em três categorias segundo a ligação que eles possuem com os objetos. Sendo considerado ícone quando tem uma relação primária de analogia com seu objeto. É considerado índice quando se notam rastros desses signos que se relacionam com o objeto, como, por exemplo, pegadas e marcas. Dessa maneira, possuem uma relação secundária enquanto os símbolos possuem uma relação terciária com o objeto. Os ícones “se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação” (PIGNATARI, 1979, p. 16).

em 1568 que o deixa como herança para seu filho, D. Fernando, que o vende a Felipe II, profundo admirador do trabalho de Bosch. Durante o governo do General Francisco Franco, o tríptico é incluído nas coleções do Museu do Prado, em 1933.

Em *O Jardim das Delícias Terrenas*, Bosch retrata a condição humana perante o pecado. Para abordar o significado do trabalho, é necessário identificar o que é mostrado em cada tela. É importante ressaltar que em nossa análise compreendemos que toda obra é aberta por comportar múltiplas interpretações, baseando-nos em *Obra aberta* (2005), em que Umberto Eco apresenta uma compilação de vários ensaios tratando das diferentes interpretações nos campos das artes plásticas, música e literatura.

No conceito de obra aberta, o teórico italiano defende que devem ser quebrados os hermetismos presentes nos processos analíticos estruturais de leituras, sugerindo que o leitor assuma o *rôle* de fruidor e realize essas leituras de forma livre e criativa, usando não apenas informações sobre o contexto do autor e obra, mas que use seus próprios contextos, bagagens empíricas e sua cosmovisão particular com o propósito de sugerir interpretações diversas. A fruição de uma obra aberta possibilita que o receptor possa ressignificar e interpretar uma pintura de diversas maneiras, seja segundo os preceitos da “arte pela arte”, ou de forma complexa, emprestando conhecimento de outras fontes científicas. No contexto das literaturas fantásticas, o ponto de vista do leitor/receptor é de suma importância, como vimos anteriormente.

Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis: estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO, 2005, p. 150)

Na obra aberta, não somente a ambientação é responsável pela representação do real. O autor surge também como uma ponte do real entre o leitor e a obra, bem como o simbolismo que, num contexto filosófico, acaba por representar alguns aspectos do mundo real de forma furtiva. Na estética fantástica, a aceitação ou negação do insólito como realidade atinge tanto o leitor quanto a personagem, assim como no processo de fruição.

Segundo Eco, em *A definição da arte* (2016), a fruição deve ser realizada seguindo alguns preceitos principais. Primeiramente, deve-se realizar a observação da obra pela obra, ou seja, enquanto objeto produzido por um criador, com todos seus aspectos relevantes e na forma como foi produzido. Posteriormente, não se deve fazer

qualquer crítica em forma de apreciação inexpressa ou em um juízo demasiadamente subjetivo (“isto me agrada/desagrada”), ou ainda em termos demasiado vagos e polivalentes. Como terceiro preceito frutivo é necessário ponderar se a impressão obtida foi comunicada corretamente e se somos capazes de ver elementos que justifiquem o consenso de outras interpretações, incluindo a presunção do que o criador da obra visava suscitar. É importante que se destaquem as problemáticas do objeto da fruição, explicitando suas dificuldades e com bases em quais estratégias o processo foi assentado.

A fruição e o conceito de abertura são de extrema utilidade nesta pesquisa. Não apenas por aproximar o leitor/receptor da obra, mas também por permitir que a interpretação/leitura das obras de arte seja realizada de forma menos estrutural e que não seja feita apenas pela crítica especializada. A obra de arte em nosso contexto atual, principalmente graças à reprodutibilidade técnica¹⁹, é difundida e massificada.

O Jardim das Delícias Terrenas também foi atingido pelo advento da reprodutibilidade de forma negativa, visto que a tela foi alvo de falsificações, mas também de maneira positiva, sendo difundida para os mais diversos públicos e em diferentes tipos de mídias, servindo de inspiração para documentários, filmes, outras obras de arte plástica, literatura e posteriormente, até mesmo jogos eletrônicos.

Até aqui, percorremos os caminhos teóricos que nos levarão às portas do Jardim. Na parte seguinte deste estudo, encontraremos a análise das partes do tríptico concebido por Bosch. Nas páginas seguintes, o leitor poderá ter acesso às telas em tamanho reduzido para que possa se localizar nesse fantástico passeio.

¹⁹ Entendemos “reprodutibilidade técnica” conforme o conceito concebido pelo crítico e filósofo Walter Benjamin em obra homônima, publicada em 1936. Nele o autor diz que esta é a reprodução de obras de arte (pintura, xilografia, fotografia, cinema) em larga escala para ser mais acessível à população.







PARTE II

4 UM PASSEIO PELO JARDIM

Os mais amplos e belos jardins do mundo nos hipnotizam e até nos cegam com sua resplandecente venustidade. Os jardins da literatura e da arte não são diferentes. Com tantos detalhes para serem vistos, às vezes, para que sejam melhor apreciados, pode ser necessário um guia de como fazer esse passeio. Como já foi mencionado, consideramos o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* como um texto pictórico, ou seja, embora a tela seja de outra natureza sígnica, ela pode ser lida como se fosse um texto, desde que sejam respeitadas as diferenças entre estes dois campos midiáticos diferentes, a literatura e as artes plásticas.

Embora cada arte seja primariamente representativa da cultura secular em que está inserida e funcione como forma de reflexo da mentalidade sociocultural de quem a cunhou, a experiência que as leituras proporcionam são atemporais. No ato de ler, revisita-se o presente constantemente, condição *sine qua non* para que se estabeleça o efeito fantástico. O que queremos dizer é que não se pode negar o contexto histórico em que a obra foi concebida. Não podemos ignorar o que está visível aos olhos, mas na estética do Fantástico é imprescindível não se esquecer das impressões evocadas por uma obra de arte. Por este motivo, usaremos também o *Stimmung*, que possibilita o uso das diversas sensações “de modo afetivo e corporal” (GUMBRETCH, 2014, p. 30) que o texto pictórico pode provocar no leitor/receptor de forma individual e que se passa em tempo corrente.

Ler uma tela que seja eivada pela estética do Fantástico nem sempre é uma tarefa fácil. Em meio a tanta informação, na forma de imagens e sensações, o leitor pode inadvertidamente perder-se no jardim. Portanto, propomos o uso do que resolvemos chamar de “Fantástico Pictórico”, que se diferencia da Arte fantástica clássica, que trata quase exclusivamente de temáticas fantásticas ligadas ao imaginário.

No Fantástico pictórico, além das temáticas compartilhadas com o *récit fantastique* e de gêneros e estéticas análogas, ele deve estar ligado principalmente às sensações experimentadas ante a obra, seja *vis-à-vis* ou à sua reprodução. O estranhamento similar ao proposto pelo teórico Viktor Chklovski (1999)²⁰ – em que o sentimento criado pela obra de arte faz com que nos distanciemos do mundo real para que entremos numa dimensão diferente proporcionada pelo olhar estético – torna-se aqui, *chef d’oeuvre*, fazendo com que a experiência se aproxime do sinestésico.

²⁰ Ver em: CHKLOVSKI, Viktor **A arte como processo**, em Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. Edições 70, Lisboa, 1999.

Outro aspecto do Fantástico pictórico estaria na forma de sua análise frutiva, que deve ser realizada de maneira aberta, buscando elementos intrínsecos à própria obra, e extrínsecos de outras esferas do conhecimento humano. Devemos ainda analisá-la em forma de narrativa/literária, buscando a criação de uma espécie de enredo, analisando o tempo e ambiência da obra, suas personagens, linguagem e funções textuais e também sociais.

As fontes de Bosch são diversas e passam pela iconografia medieval, pelo ocultismo e pelo esoterismo alquímico. Bosch nos convida a seu imaginário. Após a identificação do enredo, tempo e ambiência diegéticos, personagens e elementos relevantes a esta análise, discorreremos mais a respeito do Fantástico pictórico na primeira parte do tríptico do Jardim.

Na primeira parte deste estudo, identificamos o que é a literatura fantástica e quais as características estruturais propostas por Todorov em *Estruturas Narrativas* (1969). Segundo o teórico franco-búlgaro, geralmente os contos deste gênero estão escritos em primeira pessoa. No Fantástico pictórico de *O Jardim das Delícias Terrenas*, a fruição também é realizada em primeira pessoa, considerando que este é um processo individual. A linguagem do Fantástico utiliza muitos temas intertextuais relacionados a crenças antigas, personagens míticos, assim como no Fantástico pictórico boschiano, que bebe de diversas fontes, como vimos anteriormente.

A falta de compreensão com totalidade do que está acontecendo também é assaz relevante, pois a hesitação, o medo e o estranhamento fazem com que o leitor/receptor se permita adentrar no universo narrado em um processo que envolve distanciamento, por saber que se trata de algo ficcional, e identificação, por compreender que o real também está representado no texto (pictórico ou não). Por isso, a descrição, ou no caso de textos de natureza imagética, a observação dos lugares e personagens tem um papel vital no Fantástico pictórico.

Quanto à estrutura do conto fantástico, nesse tipo de narrativa observamos algumas etapas que devem ser seguidas. No Fantástico pictórico usaremos algumas dessas mesmas estruturas. A narrativa fantástica tem um arranjo relativamente recorrente e estrutural que se inicia com uma introdução, seguida de um aviso de interdição, em seguida da transgressão, a intromissão do Fantástico, ou a aventura fantástica propriamente dita e, por último, da penalidade (TODOROV, 1969). Na primeira parte do tríptico, temos duas dessas etapas.

A introdução é feita a partir da apresentação do ou das personagens, em um contexto realista que contribuirá para que o leitor se identifique. No caso da tela, são apresentados Adão e Eva, mas que não representam apenas eles mesmos. Representa a raça humana no paraíso terrestre. O real é apresentado pelo próprio Jardim do Éden. Mas como poderia ser real com tantos elementos fantásticos representados de maneira óbvia?

Para que o leitor deste ensaio possa nos acompanhar pelo Jardim de Bosch, optamos por lançar mão da ferramenta de edição de imagens, por vezes, suprimindo elementos com fito de tornar mais nítida a sensação de familiaridade com o mundo real. Observem:



Figura 3 - O jardim do Éden modificado - parte I

Fonte: Autoria própria



Figura 4 - O jardim do Éden modificado - parte II

Fonte: Autoria própria

Na imagem editada, retiramos todos os elementos fantásticos. As montanhas ganharam relevos mais próximos do natural, os animais fantásticos e exóticos foram retirados e mantivemos apenas os que são mais recorrentes em nosso contexto. Os lagos também foram limpos de todos os animais aquáticos fantásticos pintados por Bosch. Observamos que resta uma paisagem mais ou menos banal, cotidiana, que poderia ser retratada em qualquer pintura que estivesse próxima à estética realista.

Segundo o historiador Michel De Certeau, Bosch joga com os significantes e significados de maneira excepcional, o que torna nossa tentativa em interpretá-lo mais árdua:

Por um lado, os significantes dão (a ver) o real (imaginário ou não, a questão não é essa), mas sem significação. A verossimilhança de seu existir coincide com a impossibilidade de pensá-los. Por outro, a organização das formas e das cores é tão incontestável que sua ilegibilidade se acha aumentada. (CERTEAU, 2015, p.91-92).

Buscando ainda ressonâncias entre obras imagéticas e literárias fantásticas, seguimos a narrativa diegética baseada no livro de Gênesis, no qual o aviso é dado pelo próprio Cristo a Adão de que eles não comessem dos frutos da árvore proibida, mas Eva. Incentivada pela serpente, a mulher os come e dá de comer a Adão, ignorando o aviso que lhes foi dado. Surge, então, o terceiro momento narrativo do *récit fantastique*, o da transgressão, que levará as personagens a vivenciarem a experiência fantástica no jardim dos prazeres até culminar na penitência no inferno.

Como já mencionamos, a obra de Bosch pertence a um estado muito anterior à categorização do Fantástico literário. Notamos esboços de uma estética fantástica pictórica que bebe do romantismo, do renascentismo, das iluminuras medievais, do gótico e do grotesco²¹. Portanto, o Fantástico pictórico desenvolvido nesta análise pode ser utilizado, pois, além da leitura aberta, lemos contando com as sensações do leitor/receptor, sua bagagem cultural e as significações internas e externas em obras eivadas pelo Fantástico não apenas literário, mas em todos os seus estados midiáticos.

4.1 O ÉDEN

A expulsão do paraíso, no seu principal aspecto, é eterna. É verdade também que essa expulsão é definitiva e a vida no mundo, inevitável; mas, apesar disso, a eternidade do processo torna possível não só que continuemos continuamente no paraíso, como também que, na realidade, estejamos lá de forma duradoura, não importa se aqui temos ou não conhecimento disso. (KAFKA, 1931)

Em *Voyages autour de la Terre* (1993), o escritor *liégeois*²² Jean de Mandeville narra um paraíso terrestre que diz ser o lugar mais alto do mundo, localizado à leste, ao que o autor diz ser o “*commencement de la terre*”, ou seja, o início da Terra, e era um lugar tão brilhante que quase tocava o círculo da lua. Esta narração maravilhosa de Mandeville vai ao encontro de outras representações do Paraíso, que graças à Bíblia, também é conhecido como Jardim do Éden.

Segundo a concepção cristã, as origens deste jardim estão no livro de Gênesis. Deus havia criado a Terra e ali plantou um jardim paradisíaco, que abrigaria os animais e suas últimas criações, o homem e a mulher.

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, do lado oriental; e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore

²¹ Os aspectos do Gótico serão tratados mais adiante na seção 4.3 - “Inferno Musical”

²² Termo que diz respeito à origem na província de Liège, na região da Valônia.

agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. (Gênesis 2:8-9).

A narrativa do Paraíso edênico de Bosch tem inspiração na criação do mundo de acordo com a Bíblia. No tríptico fechado, a Terra está envolvida por um domo transparente. O planeta ainda não foi povoado, tudo que vemos são nuvens em tons de cinza, água e estranhas vegetações cobrindo os espaços de solo firme. Nota-se uma inscrição na parte superior do quadro, que se trata de um versículo bíblico extraído do Salmo 33, *IPSE DIXIT ET FACTA S(OU)NT / IPSE MAN(N)DAVIT ET CREATA S(OU)NT*, que significa “Pois ele falou, e tudo se fez; Ele ordenou, e tudo surgiu.” (Salmos, 33:9). Na parte superior esquerda, observamos um homem que se encontra afastado do mundo. Mas não apenas longe, ele se encontra acima dele, simbolizando sua superioridade. Esse homem soberano aparenta ter bastante idade, representado em nuances de azul, cor que, segundo os glossários boschianos ora simboliza o espiritual, ora simboliza a farsa e o mal (como poderemos observar no demônio representado no terceiro painel do tríptico, “O inferno musical”). Por meio dos dizeres, podemos relacioná-lo à figura de Deus.

Nas obras de Bosch encontramos outras representações divinas com aparência similar, localizando-se em certo distanciamento do resto da pintura, como é o caso dos detalhes abaixo:



Figura 5 - Detalhe do Tríptico do carro de feno - óleo sobre tábua, 1512-1515



Figura 6 - Detalhe (II) do Tríptico do carro de feno - óleo sobre tábua, 1512-1515

É curiosa a representação do globo terrestre, ainda sem sua tridimensionalidade característica, evidenciando a crença de que a terra era plana e, por conseguinte, o contexto histórico no qual o pintor estava inserido. Na narrativa bíblica não é possível

estabelecer uma data específica para a criação do mundo cristão. Tudo que se sabe é que Deus dá origem à Terra *ex nihilo*, criando a luz e nos seis seguintes dias, os outros elementos principais (águas, terras e plantas, céu, sol, lua e corpos estelares, animais) até o planeta possuir subsídios suficientes para abrigar aqueles feitos à sua própria imagem, os seres humanos. Portanto, o tempo diegético da tela é atemporal, entretanto, calcula-se que a terra estaria aproximadamente em seu terceiro dia da criação, quando as águas da terra foram separadas e foram surgindo a terra, relevos e vegetações.

A própria forma circular da Terra já traz consigo muitos significados. Na extensão do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* não há representações de quadriláteros, apenas círculos e elipses. A forma do círculo traz a representação do mundo, os ciclos e, na Cabala – ciência esotérica que busca interpretações místicas em livros religiosos –, representa o criador e a criação. Segundo o psicanalista Carl Jung (2008), os círculos estão ligados à própria figura do Cristo ou de ícones que também remetem a ele, como é o caso da coroa circular de espinhos (p. 242).

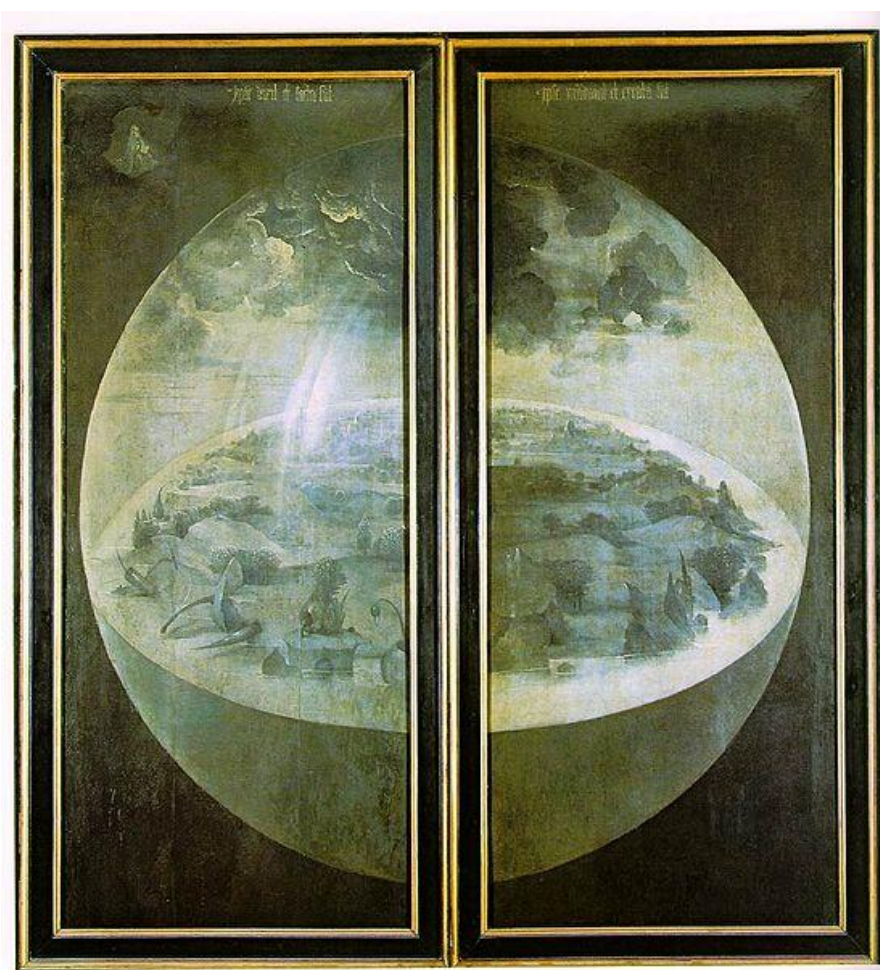


Figura 7 - O tríptico fechado: A Criação do mundo.
Museu Nacional do Prado, óleo sobre tábuas, 220 x 195 cm.

Ao tratar especificamente das fontes de inspiração de Bosch, Jung menciona a importância da alquimia nas criações do pintor, sobretudo na fauna e na flora do imaginário boschiano.

Os alquimistas não consignaram apenas nos seus escritos este trabalho; criaram uma imensidão de imagens de seus sonhos e visões — imagens simbólicas, tão profundas quanto desconcertantes. Eram inspiradas pelo lado sombrio da natureza — o mal, o sonho, o espírito da terra. A forma utilizada para expressá-las era fabulosa, sonhadora e irreal, tanto na palavra quanto na imagem. O grande pintor holandês do século XV Hieronymus Bosch é o principal representante desta arte imaginativa. Mas, enquanto isto, os pintores mais característicos da Renascença (trabalhando, pode-se dizer, à luz do dia) produziam as maiores e mais esplêndidas obras da arte sensorial. O fascínio que sentiam pela terra e pela natureza era tão profundo que foi, praticamente, o fator determinante da evolução da arte visual nos cinco séculos que se seguiram. (JUNG, 2008, p. 241).

Ao abrirmos o tríptico, continuamos a narrativa bíblica que ora se mistura com elementos fantásticos, ora do real. No primeiro painel, denominado “Jardim do Éden” ou “Paraíso”, na parte inferior à direita reproduzida abaixo, vemos a representação de Cristo jovem, apresentando Eva a Adão. Segundo a narrativa bíblica, o tempo diegético deve estar localizado provavelmente no sexto dia da criação do mundo, quando Deus resolve criar uma companheira para o homem, usando o argumento de que todos os animais tinha seu par, portanto, o homem não deveria ser só. Fazendo com que Adão caísse em sono profundo, Deus retira uma das costelas do homem adormecido e a transformou em uma mulher chamada Eva (Gênesis 2:18-25).



Figura 8 - O jardim do Éden ou A criação. Museu Nacional do Prado. Óleo sobre tela, 188x77cm.

Neste momento introdutório, surgem as primeiras personagens principais que nortearão nossa narrativa, e também o primeiro elemento que pode ser considerado como pertencente ao *récit fantastique* – a transmutação de um osso num ser humano. Relembrando Vax, que tratava das partes do corpo na literatura fantástica, a criação da mulher a partir de uma das costelas de Adão. Na literatura fantástica, as partes do corpo teriam funções de protagonismo, como é o caso da costela de Adão; em outros contos do Fantástico, “uma parte da pessoa se descola e age independentemente do resto do corpo” (CALVINO, 2004 p. 187), a exemplo de *O Nariz* (1836) do escritor russo Nicolau Gogol. A trama relata a história de um nariz que cansou de estar no rosto do Major Kovaliov e surge dentro do sanduíche do barbeiro Ivan Iákovlievitch. Assim

como na passagem bíblica, no conto de Gogol, todo o absurdo é descrito de forma bem orgânica, sem que se abram precedentes para explicações sobrenaturais ou mágicas, o que causa um estranhamento ainda maior no leitor e nas personagens.

De repente, ficou petrificado junto à porta de uma casa; diante de seus próprios olhos, ocorreu um fenômeno inexplicável: em frente à entrada uma carruagem parou; as portinholas se abriram e, inclinando-se um pouco, saltou um senhor de uniforme e subiu correndo a escada. E qual não foi o espanto e ao mesmo tempo a surpresa de Kovalióv quando reconheceu o seu próprio nariz! Diante desse espetáculo extraordinário pareceu-lhe que tudo girava diante de seus olhos; sentiu que mal podia se manter em pé. Mas, de qualquer modo, tremendo como que de febre, resolveu esperar que voltasse a carruagem. E, com efeito, ao cabo de dois minutos o nariz saiu. Usava um uniforme bordado em ouro, com uma gola alta, calças de camurça e uma espada do lado. Pelo chapéu de plumas podia-se concluir que ele se considerava um conselheiro de Estado. Tudo indicava que ia para algum lugar fazer visita. Deu uma olhada para ambos os lados e gritou ao cocheiro "Vamos!". Sentou-se e partiu (GOGOL apud CALVINO, 2004, p. 190)

A origem de Eva também é descrita de forma natural, assim como o conto gogoliano se encaixaria no grupo temático das transformações, que sempre esteve presente nos contos fantásticos. A exemplo de objetos que tinham poderes próprios ou de despertar espíritos e criaturas mágicas como podem observar em alguns contos das *Mil e uma noites*, a exemplo do anel mágico de Aladim, que tinha o poder de invocar um escravo mágico.

E passara a vida tentando localizar aquela lâmpada e o garoto destinado a apanhá-la. Sepultado naquele buraco, Aladim pensou que morreria de fome e de medo. Mas aconteceu que esfregou, sem saber como, o anel que lhe fora colocado no dedo pelo mágico. Imediatamente, um Afrit, negro e alto, materializou-se à sua frente, dizendo: "Sou o mestre da terra e das ondas, mas escravo do anel e do dono do anel. Que desejas, meu amo?" Aladim dominou seu terror e disse: "Ó mestre da terra e das ondas, tira-me desta caverna." Imediatamente, a terra abriu-se e Aladim achou-se fora do buraco, em pleno sol. (CHALITA, 1999, p. 195)

Retomando "O Jardim do Éden", outra passagem que evoca o universo Fantástico/Maravilhoso se encontra na passagem quando a serpente provoca Eva para que ela coma o fruto proibido.

Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. (Gênesis 3:1-3).

Nesse excerto, a serpente tem o dom da fala assim como nas fábulas e em contos fantásticos contemporâneos, como é o caso do escritor brasileiro Murilo Rubião (2010), em “*Teleco, o coelhinho*”. Neste conto, a personagem principal é um coelho que falava e tinha a capacidade de se metamorfosear em diferentes animais, mas que perde seu lado inocente e pueril ao ser corrompido pelos interesses dos homens.

Diferentemente dos contos citados acima, no “Paraíso” não temos nem recursos textuais ou sonoros, mas, visualmente, Bosch nos permite que realizemos a leitura imagética da passagem bíblica da tentação da serpente. O réptil está representado em enrolado em uma árvore ao lado de frutos que parecem ser maçãs – fruto do pecado, conforme o livro de Gênesis –, mas que nas iconografias boschianas denotam o livre arbítrio.



Figura 9 – Recorte: A serpente do Éden

Ainda sobre a linha do tempo da narrativa, a nudez do casal confirma que a cena se passa antes da expulsão do paraíso: “E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher; e não se envergonhavam” (Gênesis, 2:25). Não há erotização explícita nessa primeira parte do tríptico. A luxúria está presente apenas através de símbolos que rodeiam o casal. A exemplo dos animais, como o peixe no lago próximo a eles. Na iconografia

cristã, o animal aquático representa o *Ichthys*, símbolo tradicional do Cristo, mas que noutras simbologias indo-europeias e pagãs, é um símbolo de fertilidade e sabedoria.

Nas variadas formas de paganismos europeias, o peixe é associado a divindades marítimas greco-romanas, como é o caso de Poseidon, Netuno, e Ler, o deus celta dos mares. O animal se relaciona também com a fartura e riqueza. Nas obras de Bosch, o peixe está ligado também à luxúria e à volúpia. Na tela, ele parece tentar escapar das profundezas do lago, como se fosse a representação de desejos ocultos do homem em sucumbir aos prazeres terrenos.

Em contraposição, há muitos elementos a respeito da divindade. O próprio Cristo, pintado com roupas em tonalidades de vermelho e rosa, cores que retratavam a vida, o divino e o sangue de Jesus. O gesto que Cristo faz com as mãos tem origens nas Igrejas bizantinas: o sinal simboliza a bênção, na qual os dedos se encontram em posições bem precisas. O polegar e o anelar se unem, enquanto os dedos indicador e médio formam as letras “IX” e “XC” que representam o nome de Jesus em grego e simbolizam também a santíssima Trindade.

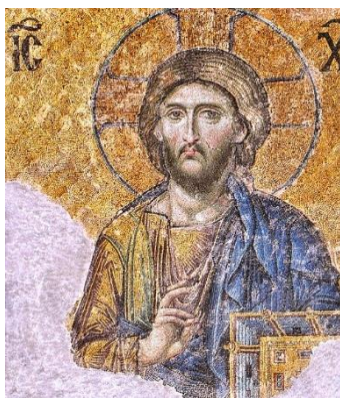


Figura 10 - *Cristo Pantocrator*, Estambul, Igreja de Santa Sofia, aproximadamente 1621.



Figura 11 - *Cristo Pantocrator*, Estambul (detalhe)

Em suas obras, o pintor flamengo buscava mesclar símbolos religiosos com alquímicos e com a estética gótica. Segundo Marcelle Gaufreteau-Sévy (1969), certos símbolos, retirados do repertório gótico e também presentes no esoterismo alquímico, convergem com os grandes mitos universais (p. 76). A exemplo disso, temos a fonte rosa no centro do “Jardim do Éden”. Trata-se da Fonte da vida, e, embora ela tenha aparência pagã, representa a verticalidade do Cristo, a redenção e ressurreição.

Essa mesma fonte também permite que façamos outras interpretações. Seu formato fálico e sua posição no meio do lago sugere que o pecado está inacessível no paraíso. A coruja no interior da fonte parece olhar diretamente para quem observa o quadro; Todavia, na obra boschiana, a ave não indica a sabedoria, e sim a heresia.

Outro elemento que merece destaque no “Jardim do Éden” são as águas. Esse elemento é polissêmico e seu significado está ligado ao meio no qual o elemento está inserido. Iniciemos pelo ensaio de Gaston Bachelard, intitulado “*L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*” (1942)²³, em que mostrou os simbolismos da água em diferentes estados e contextos.

Tratando de diferentes significados das águas em contextos culturais e literários, inclusive citando autores que lidam com o *récit fantastique*, tais como Edgar A. Poe e Isidore Ducasse, mais conhecido como Conde de Lautréamont. Bachelard sugere que a água pode ser representada de formas diversificadas: água benta, águas limpas, águas claras, escuras, profundas, sangrentas, água doce, do mar, água da vida (tradução literal para o termo equivalente a “aguardente”, em francês²⁴), etc. Seu simbolismo muda de acordo com o contexto em que o elemento é apresentado.

Na religião, a água aparece como símbolo de bênção, no próprio ato do batismo, mas surge também como símbolo de destruição e purificação na passagem bíblica do dilúvio, o que confirma novamente a polissemia do símbolo “água”. Na tela de Bosch, o referido elemento é apresentado de diferentes maneiras, como poderemos observar nas imagens abaixo:

²³ O ensaio de Bachelard foi originalmente publicado em língua francesa em 1942,. Por não haver edição em português, traduzimos livremente o título para “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria”.

²⁴ A Enciclopédia online Larousse traz a seguinte definição de “*eau-de-vie*”, em português “aguardente”: Boisson alcoolique extraite par distillation de divers produits fermentés (vins, cidres, marcs, canne à sucre, fruits divers, etc.). Traduzindo livremente, “Bebida alcoólica extraída por meio da destilação de diversos produtos fermentados (vinhos, sidras, bagaços, cana-de-açúcar, frutas diversas, etc.)”. Disponível em <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/eau-de-vie/45224>. Acesso em 06 abr. 2019.

III)



Águas escuras e profundas

II)



Águas infestadas por seres



Águas limpas e cristalinas

I)

Figura 12 - Comparação entre as representações das águas no Jardim do Éden

Fonte: Autoria própria

Quando Bosch retrata águas limpas (I) denota pureza. Esta qualidade se complementa por meio dos animais que matam sua sede no lago límpido – pelicanos, que representam o amor cristão ao próximo, e unicórnios, que retratam a pureza e a castidade. Este animal é apresentado no plano médio do painel, bebendo água em um lago de águas limpas e cristalinas. De acordo com antigas lendas, estes animais puros só podiam ser capturados por virgens. Este animal fantástico foi de grande importância na Idade Média e durante a Renascença, pois se acreditava que seu chifre possuía propriedades curativas que o tornavam precioso e cobiçado. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier (2006), o unicórnio tinha simbologias nas iconografias cristãs e também na alquimia, duas supostas referências muito visitadas por Bosch.

Como o dragão, o unicórnio pode ter nascido da contemplação das nuvens, de formas inumeráveis, mas sempre anunciadoras da chuva fertilizante. O unicórnio também simboliza, com seu chifre único no meio da fronte, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, a penetração do divino na criatura.

Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) e à sublimação sexual. O chifre único foi comparado a um pênis frontal, a um falo psíquico: o símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também, ao mesmo tempo, o símbolo da virgindade psíquica. Alquimistas viam no unicórnio uma imagem no hermafrodita, o que parece ser um contra-senso: ao invés de reunir a dupla sexualidade, o unicórnio transcende a sexualidade. (CHEVALIER, 2006, p. 134)

Surgindo como temática concreta tanto na literatura fantástica, quanto no Maravilhoso, o unicórnio é um símbolo de poder. As lendas contam que tinham o dom de perceber almas impuras e que as castigavam sem piedade. Por essa razão, o chifre do animal também era emblema da espada de Deus.

No mesmo lago em que os animais divinais estão, um córrego se estende, passando pela fonte da vida e chega até outra margem, nas quais existem vários seres (II). Na imagem, vários répteis e anfíbios saem do lago e rumam até a gruta: Rãs e sapos representam respectivamente, a crueldade e o demoníaco; quanto aos outros seres que rastejam, esses fazem alusão ao ato sexual.

O lago próximo a Adão e Eva tem suas águas escuras (III) e as nuances que Bosch escolheu nos dão a impressão de profundidade. No lago, há sorte de peixes e animais aquáticos fantásticos. Por meio da tonalidade da água, o autor denota a presença do mal que está à espreita, esperando por uma oportunidade de invadir o paraíso.



Figura 13 - Detalhe A violência no Éden

O mal certamente tem seu lugar no paraíso. A paz do jardim se choca com os embates entre alguns animais²⁵: O leão devora um cervo, que, respectivamente, simbolizam o demoníaco e Cristo e seus apóstolos, podendo significar o êxito do mal sobre o bem. Um ser que aparenta ser um réptil bípede é perseguido por um javali e seus filhotes e um leopardo abocanha com voracidade uma espécie de lagarto. A violência, o medo e o pecado se contrapõem à beleza da paisagem, fazendo com que o observador do quadro suspeite da aparente tranquilidade do “Paraíso”.

²⁵ Ver Figura 11 - Detalhe A violência no Éden.

Ainda tratando da fauna boschiana, além de animais fantásticos, tais como pássaros mitológicos, seres de duas cabeças, quelônios de carapaças bem ornadas, notamos também a presença de animais do mundo real, mas que são exóticos à época em que o pintor vivera. A exemplo da girafa em tons pastel no centro médio da tela, do elefante, dos macacos, e outros já citados anteriormente, o leão e o leopardo. Estes animais não são tipicamente europeus, a maioria é proveniente da Ásia e África. Esses bichos eram retratados quase que exclusivamente em literaturas de viagens a destinos considerados exóticos naquela época. Supõe-se que o pintor, que era um homem extremamente culto, teve acesso a esse tipo de relato viajante e aos bestiários medievais que retratavam alguns destes animais, como podemos notar na imagem abaixo:

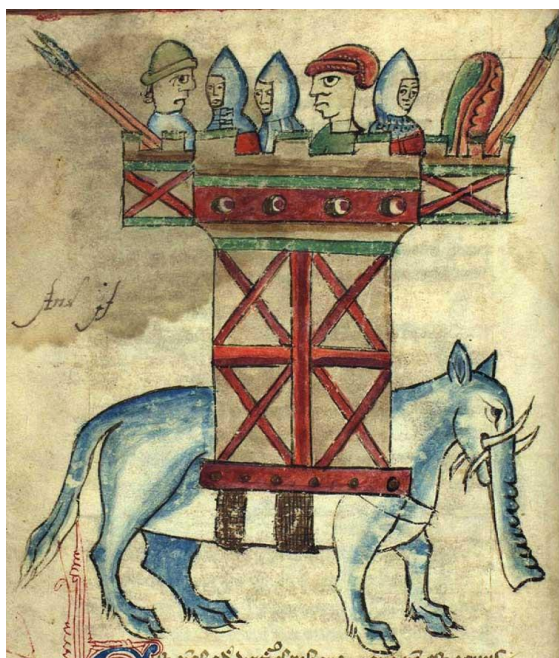


Figura 14 - Kongelige Bibliotek, Bestiarius - Bestiary of Anne Walsh, 1963.

Nos bestiários medievais os animais eram frequentemente representados metamorfoseados em relação à sua aparência no mundo real. A exemplo, na figura acima, um elefante carrega em seu dorso uma torre de guerra e possui características monstruosas, como se observa sobretudo em suas patas, trombas e orelhas atrofiadas. Por sua vez, Bosch representa este animal pouco presente no imaginário europeu, haja visto que o pintor produziu sua tela nos primeiros anos que se seguiram aos descobrimentos. No tela, o elefante parece ter sido pintado apenas para compor a estética do jardim, mas o paquiderme tem uma simbologia cristã ligada ao batismo e também representa a castidade.

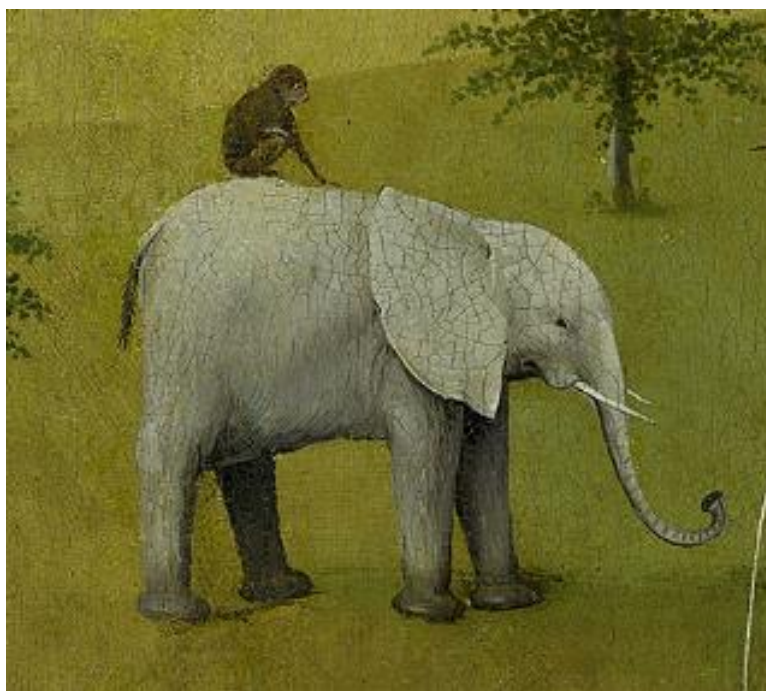


Figura 15 - Recorte – O elefante e o macaco do Éden

Nas costas do elefante do “Paraíso” é possível observar a figura de um macaco, como é mostrado na imagem acima. O primata geralmente é igualado ao diabo. Os macacos são repetidamente representados em ilustrações e em manuscritos, onde são mostrados imitando algum comportamento humano, comumente com a intenção de zombar. Na literatura fantástica, o animal também está presente com certa frequência e carrega a mesma simbologia da arte. Podemos usar como exemplo o conto “*Wandering Willie's tale*” (1824) do escritor escocês, Walter Scott, no qual o macaco exerce papel de protagonismo. :

Dougal estava feliz por ver Steenie e o guiou até a sala de estar onde o lorde estava sentado em completa solidão, acompanhado apenas por um enorme e mal-encarado macaco, o seu animal preferido; um bicho maldoso e dado a brincadeiras estranhas — muito difícil de agradar e raivoso. O bicho corria ao redor do castelo, urrando e guinchando, abocanhando e mordendo quem aparecesse, especialmente quando se anunciavam intempéries ou desordens na região. Sir Robert o chamava de Major Weir, um traidor que fora queimado; poucas pessoas gostavam do nome ou do jeito do bicho — pensavam que havia nele alguma coisa de anormal. (SCOTT apud CALVINO, 2004, p.86)

A fauna do imaginário de Bosch tem a função de trazer significados mais profundos à tela, assim como a flora representada por ele. Muitos historiadores concordam que Bosch se inspirou não apenas nas publicações de viajantes, mas também nas iluminuras medievais, livros de alquimia e botânica para a concepção estética de sua flora. No “Paraíso”, um dos

elementos que merecem destaque graças ao seu simbolismo são as árvores, conforme Gauffreteau-Sévy:

El árbol alquímico es asimilado al centro mítico, tal cual existe en todas las religiones y cosmogonías. Sea figurado este centro por un poste de sacrificio, un zigurat, un monte cue el Olimpo, el árbol sagrado. Yggdrasil, o el árbol alquímico, siempre es el eje del mundo y, al propio tiempo, el signo de la ascensión, de la transcendencia.²⁶ (GAUFFRETEAU-SÉVY, 1969, p. 82)

Ao lado de Adão observamos uma árvore-dragão ou dracena, espécie vinda das Canárias. O suco que ela produz tem propriedades curativas e tem sido usado para fins medicinais por muitos séculos; talvez por este motivo a dracena simbolize a vida eterna, que fora dada a Adão e Eva enquanto estivessem no Éden. Ela está adornada com moedas e frutos silvestres; todavia, infelizmente, carecemos de fontes para realizar a interpretação de tais elementos na árvore que, isoladamente, representariam avareza ou luxúria.

Segundo a narrativa bíblica, a árvore do pecado é a macieira, mas no jardim boschiano, ela é representada por uma palmeira²⁷, onde a serpente está enrolada como é mostrado na figura acima. Seguindo a narrativa diegética, neste excerto encontramos o momento posterior à introdução, ou seja, o aviso de interdição. No Paraíso Terrestre, existiam muitas árvores frutíferas. E Deus disse a Adão e Eva que eles poderiam comer os frutos de todas as árvores, com exceção da árvore do pecado, também conhecida como árvore do bem e do mal. Quando a serpente consegue persuadir Eva a comer a fruta proibida e posteriormente fazer com que seu companheiro também comesse, Deus os expulsa do Paraíso.

A árvore do pecado se torna muito relevante no Tríptico, pois, é nela que se inicia a queda do homem. E deste momento em diante, os protagonistas se tornarão pecadores e mortais, fazendo com que adentrem no “Jardim das Delícias” e vivam a aventura fantástica propriamente que veremos a seguir.

4.2 O JARDIM DAS DELÍCIAS

“The many great gardens of the world, of literature and poetry, of painting and music, of religion and architecture, all make the point as clear as possible: The soul cannot thrive in the absence of a garden. If you don't want

²⁶ A árvore alquímica é assimilada ao centro mítico, como existe em todas as religiões e cosmogonias. Esse centro é representado por um poste sacrificial, um zigurate, uma montanha, o Monte Olimpo, a árvore sagrada Yggdrasil, ou a árvore alquímica, sempre o eixo do mundo e, ao mesmo tempo, o signo da ascensão, da transcendência. (GAUFFRETEAU-SÉVY, 1969, p. 82, tradução nossa).

²⁷ Ver figura 7 – A serpente do Éden

paradise, you are not human; and if you are not human, you don't have a soul.”²⁸ (Thomas More, Utopia, 1516).

O caráter anacrônico das obras de Bosch nos facilita a realização da leitura com a literatura fantástica, principalmente quanto aos aspectos formais e as temáticas heteróclitas da estética do Fantástico não apenas como literatura, mas como arte narrada, sustentáculo do Fantástico pictórico. Frisamos, novamente, que essa modalidade segue os mesmos percursos estruturais narrativos do *récit fantastique* clássico, porém esses preceitos são transpostos para as artes plásticas, nas quais buscamos suas funções similares, utilizando da fruição e da leitura aberta do texto pictórico.

Quando nos referimos à abertura, trata-se não do termo genérico, e sim do conceito de Umberto Eco, como já fora mencionado. A abertura de uma obra não quer dizer que esta não esteja finalizada, mas que possível de estabelecer novas significações segundo a bagagem de cada fruidor, mesmo que esse não seja crítico, historiador ou *connoisseur*²⁹ da arte.

Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2005, p.40)

Para que sejam respeitados os preceitos da narrativa fantástica clássica, geralmente a narração é feita em primeira pessoa e a descrição da ambientação e das personagens é de suma importância, comumente apresentada no introito da obra. A introdução desempenha o papel de apresentar um mundo familiar às personagens e ao leitor, pois, sem a familiaridade, não é possível haver estranhamento e nem temor. Ceserani (2004) nos fala da importância dos elementos conhecidos para a pessoa que lê a narrativa.

Para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2004, p. 71).

Na primeira tela do tríptico de Bosch notamos a introdução mostrando o universo próximo ao real cotidiano que foi representado na tela através da ambiência diegética do

²⁸ Os grandes jardins do mundo, da literatura e da poesia, da pintura e da música, da religião e da arquitetura, todos deixam o assunto o mais claro possível: a alma não pode prosperar na ausência de um jardim. Se você não quer o paraíso, você não é humano; e se você não é humano, você não tem alma.

²⁹ Ver em PANOFKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

paraíso edênico de Bosch. A narrativa do Fantástico pictórico segue com o aviso de interdição dado a Adão e Eva e, por fim, sua transgressão provando do fruto proibido, como é destacado em *Estudos culturais da idade média: Arte, sexo, religião e outras práticas sociais*, da professora e dramaturga Paulina T. Nólivos:

O Antigo Testamento, texto comum a ambas as religiões monoteístas, ao judaísmo e ao cristianismo, expõe no Gênesis uma proposição veemente a respeito do conhecimento, que foi sendo relacionada cada vez mais intimamente por analogia ao sexo. Ali se delinea uma humanidade vivendo em privação e em sofrimento, expulsa do paraíso, graças ao desrespeito ao tabu que Deus havia imposto sobre determinado fruto, o fruto do conhecimento. Segundo o mito, a serpente convenceu a mulher, Eva, a experimentar o fruto e esta o ofereceu ao homem, Adão. Ambos comeram do fruto proibido, “conheceram” e perderam o estado de inocência, que lhes possibilitava viver naquele lugar bendito. Além disso, a maldição foi parir entre dores e imundícies, e ter de gerar seu sustento com o esforço do próprio trabalho. (NÓLIBOS, 2008, p. 31).

A partir desse marco na narrativa, chegamos à aventura fantástica propriamente dita. Após a transgressão, o insólito surge gerando estranhamento nas personagens e no leitor/receptor. Essa aventura é representada pelo “Jardim das Delícias”, onde há toda sorte de profanação e comportamentos considerados heréticos, além do surgimento de estranhas figuras mitológicas e imaginárias. Para fins analíticos, organizamos a leitura da tela supracitada em dois momentos: I) conforme seus planos foram pintados e II) em categorias – unindo elementos semelhantes da mesma maneira como fora feito com o painel anterior.

Em *A Fábula Mística Volume I - Século XVI e XVII*, Michel De Certeau (2015) dedica um capítulo à concepção e aos detalhes d’O Jardim das Delícias Terrenas, intitulado de “O Jardim: Delírios e delícias de Jérôme Bosch”. O autor divide o capítulo em partes específicas com a finalidade de enfatizar determinados aspectos em casa um destes fragmentos. Em “Caminhos para parte alguma”, Certeau descreve a forma como a tela foi pintada e, segundo historiadores da arte, a tela se encaixa na produção artística dos séculos XV ao XVII nas regiões que correspondem atualmente a Bélgica e Holanda. Bosch foi considerado como um dos precursores da pintura flamenga, denominado por alguns historiadores como Primitivo Flandrino. Neste caso, a palavra “primitivo” não é usada em seu sentido figurado, no qual designaria algo rudimentar. Quando falamos de Primitivo Flandrino, denotamos que Bosch foi um dos pintores que deram origem à estética da pintura flamenga.

Bosch segue muitos dos preceitos estéticos da pintura flamenga, principalmente no que se refere à forma como o espaço é representado. Ângulos retos, dimensão e profundidade visível através das camadas de pintura, uso da luminosidade e técnicas com tinta a óleo. Os

esquemas apresentados por Certeau, na figura abaixo, indicam que a tela foi pintada de forma planificada. Composta pelo plano de fundo, o central e o primeiro plano (Figura 16 – quadro 1). A diferenciação dos planos serve para que possamos fazer uma hierarquia dos elementos da tela, na qual os que estão em destaque maior encontram-se no plano central e no primeiro plano. Após essa divisão preliminar, o plano central e primeiro se fragmentam novamente em seis partes principais (Figura 16 – quadro 2). O autor explica que a tela depende de uma geometria no espaço. É um quadro taxonômico que permite a projeção homogênea e a classificação (por “lugares” ou por funções) de uma informação enciclopédica (CERTEAU, 2015, p. 97):

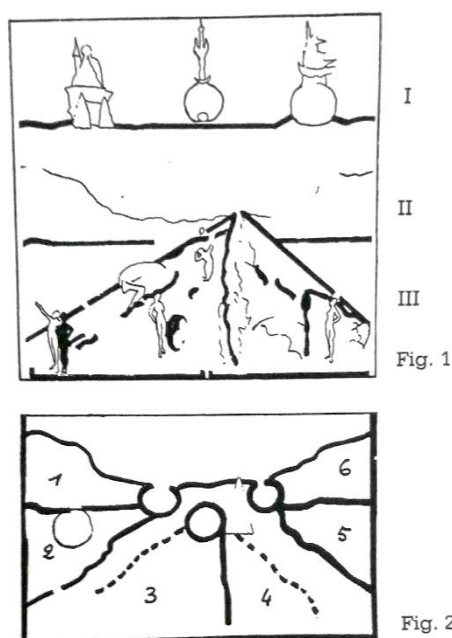


Figura 16 - Construção do Painel Central
Fonte: Certeau (2015, p. 97)

Assim como se deu o Renascimento na Itália, na Região de Flandres e na Valônia, esta estética surgiu de maneira similar, sendo ligada ao mecenato, e no conteúdo das obras artísticas, notamos a predileção pela representação da natureza e paisagens. Na pintura flamenga, as paisagens eram representadas em formas espaciais e diferentes dos demais movimentos artísticos europeus da época. Não era incomum que os relevos geográficos tivessem formas exóticas, e a perspectiva imagética se apresentasse de forma alongada. Como principais recursos utilizados, mencionamos a luz e a sombra, que desempenhavam o papel de valorização de detalhes.

Segundo o filósofo francês e um dos fundadores *da Revue d'esthétique*³⁰, Raymond Bayer (1980), a arte, assim como a ciência, tem a função de reprodução (1980, p. 10). A concepção aristotélica sugere que a arte tem a habilidade de reproduzir a natureza de maneira completa e dita, perfeita, exaltando o belo³¹ e descrevendo a fauna e flora de maneira minuciosa, repleta de simbologia, bebendo das mais diversas fontes, como as iluminuras, os bestiários medievais, as narrativas bíblicas, os relatos de viagens e os manuais de alquimia. Geralmente, além da descrição de paisagens setentrionais ou cenas religiosas, eram retratadas também passagens cotidianas, de eventos que pareciam ser meramente ordinários, mas que a iconografia e a iconologia tratam de desbravar seus pormenores e compreender seus significados.

Com o passar dos anos, historiadores e teóricos dos campos das Artes concordaram que a arte não tem apenas a função de demonstrar o que é bela, sua reprodução também tem função social ao demonstrar o cosmo da cultura da respectiva época na qual fora criada. Nos casos de pinturas realistas e com ambientações correspondentes ao universo na qual foram concebidas, não há problemas em rejeitar essa hipótese, mas nos casos onde a obra representa algo anterior, posterior ou atemporal, como devemos proceder? No “Jardim das Delícias” nos deparamos justamente com esse questionamento. Diferentemente da primeira parte do tríptico, onde temos como referencial a narrativa bíblica da gênese do mundo, no painel central não há referências tão claras, por esse motivo, devemos recorrer à história cultural medieval para que possamos compreender melhor seu *weltanschauung*.

Estima-se que Bosch viveu entre os anos de 1405 a 1516, na mesma época em que a Igreja vivia um período conturbado. A Instituição religiosa estava em progressivo enfraquecimento, contudo, ainda tinha muita influência nas ideologias e na ordem social. Muitas práticas eram consideradas heréticas e, embora anteriormente as heresias fossem motivo de fortalecimento para a manutenção da estrutura eclesiástica medieval, segundo Hilário Franco Júnior (2001) em *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*, elas foram responsáveis também por seu declínio:

Para a formação e organização da hierarquia eclesiástica acabou contribuindo bastante, paradoxalmente, um elemento que punha em risco a própria existência da Igreja: as heresias*. Estas eram produto do sincretismo que fazia a força, mas também a fraqueza do cristianismo. De fato, ao reunir e harmonizar componentes de várias crenças da época, a religião cristã tornava-se mais facilmente assimilável,

³⁰ A *Revue d'esthétique* foi uma revista francesa publicada entre os anos de 1948 até 2004 e dedicada à filosofia da Estética e das Artes.

³¹ BAYER, R. *Historia de la Estetica*. Trad. Jasmin Reuter. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

porém passível de interpretações discordantes do pensamento oficial do clero cristão. Do ponto de vista deste, heresia era, portanto, um desvio dogmático que colocava em perigo a unidade de fé. (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 91).

Durante esse período, o historiador dividiu a cultura em dois eixos distintos, a “vulgar” (p. 139) e a “erudita” (p. 141) A primeira tinha como características abordar o folclore e geralmente era transmitida de forma oral e não estruturada, possuindo diversas formas de manifestações, tais como danças, festivais, lendas e lendas, pinturas, etc. A cultura erudita possuía como características estar ligada à Igreja e geralmente se apresentava de forma escrita, estruturada e em latim, sendo “conscientemente elaborada (...) formalmente transmitida (escolas monásticas, escolas catedralícias, universidades)”:

A cultura erudita procurou apossar-se dos relatos míticos, promovendo e legitimando o registro escrito de alguns deles e controlando sua interpretação. Os textos considerados “inspirados”, ou seja, escritos por Deus por intermédio de autores humanos (profetas e apóstolos), tornaram-se canônicos, isto é, reconhecidos pela Igreja como representando a Palavra de Deus. O conjunto desses 73 textos (46 do Antigo Testamento, 27 do Novo), conhecido por Bíblia, foi estabelecido lentamente até se firmar no sínodo de Roma, em 382. Da mesma forma que a Igreja se atribuía o poder de identificar os livros sagrados, considerava-se a única a poder fazer a exegese (“explicação”) deles. A teologia medieval foi exatamente a busca de certa racionalização daqueles relatos, a tentativa de desmitologizar a mitologia cristã. (FRANCO, 2001, p. 141).

Com a aproximação do declínio da Era Medieval, as manifestações culturais e artísticas tornam-se mais homogêneas e perdem suas características excessivamente segmentadas, em que há a retomada de técnicas pré-romanas, a influência cultural dos povos denominados bárbaros, fundindo-os com elementos folclóricos, por vezes pagãos e religiosos. É nesse cenário dúbio e híbrido que se insere “*O Jardim das Delícias Terrenas*”.

De um lado, a cultura clerical acolhia elementos folclóricos, pois havia certas estruturas mentais comuns, sobretudo uma certa confusão entre o material e o espiritual, como mostram a crença nos milagres e o culto de relíquias*. Depois, o clero precisava realizar certa adaptação cultural para ter sua tarefa evangelizadora facilitada. De outro lado, sua postura predominante era de recusa à cultura vulgar, destruindo templos, eliminando temas, sobrepondo práticas, monumentos e personagens cristãos aos correspondentes pagãos, desfigurando manifestações folclóricas ao mudar seu significado. Enfim, o fosso cultural estava especialmente na oposição entre o caráter ambíguo da cultura folclórica (que via forças simultaneamente boas e más) e o caráter racional da cultura aristocrática greco-romana, absorvido pelo cristianismo, com um dualismo separador do bem e do mal, do verdadeiro e do falso (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 142).

A tela representa com exatidão a visão de mundo do período em que estava inserida. No painel central, a presença explícita de divindades não pode ser observada, diferentemente

do primeiro painel e do tríptico fechado. Na tela central o divino se mostra por todos os lados, assim como o satânico e o principal representante e facilitador dessas duas “entidades”: o ser humano, que não apenas compõe o jardim, não mais edênico, mas o transforma em um campo de luxúria.

Pela primeira vez e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito do homem da Idade Média. Foi uma façanha que talvez só fosse possível nesse momento preciso de tempo, quando as antigas ideias ainda eram vigorosas, ao mesmo tempo em que o espírito moderno proporcionava ao artista os métodos adequados para representar o que via. (GOMBRICH, 1988, p. 276).

Retomando o esquema apresentado por Certeau, no plano de fundo podemos observar as *landscapes* do jardim, com muitas colinas verdes e animais diversos. A leitura do painel é realizada da esquerda para a direita, e nela continuamos a narrativa que se segue após a transgressão de Adão e Eva. Iniciando pelo plano de fundo, como podemos observar na imagem abaixo.



Figura 17 – Recorte – *Landscapes* do Jardim das Delícias

Na parte superior do plano de fundo, observamos o céu em nuances de azul e sem nuvens. A presença de homens e animais alados contrasta com a limpidez do céu. À esquerda, vemos um homem montando um grifo (I). O simbolismo desse animal mitológico é duplo. Segundo o antigo zoroastrismo persa, ele carregava consigo as forças do bem e do mal. Na imagem, enquanto o grifo ajuda o homem a voar, também captura uma presa, reforçando seu significado dúplice.

Ave fabulosa, com bico e asas de águia e corpo de leão. O grifo da emblemática medieval participa do simbolismo do leão* e da águia*, o que parece ser uma duplicação da sua natureza solar. Na realidade, ele participa da terra e do céu, o que faz dele um símbolo das duas naturezas – humana e divina – do Cristo. (CHEVALIER, 1998, p. 478).

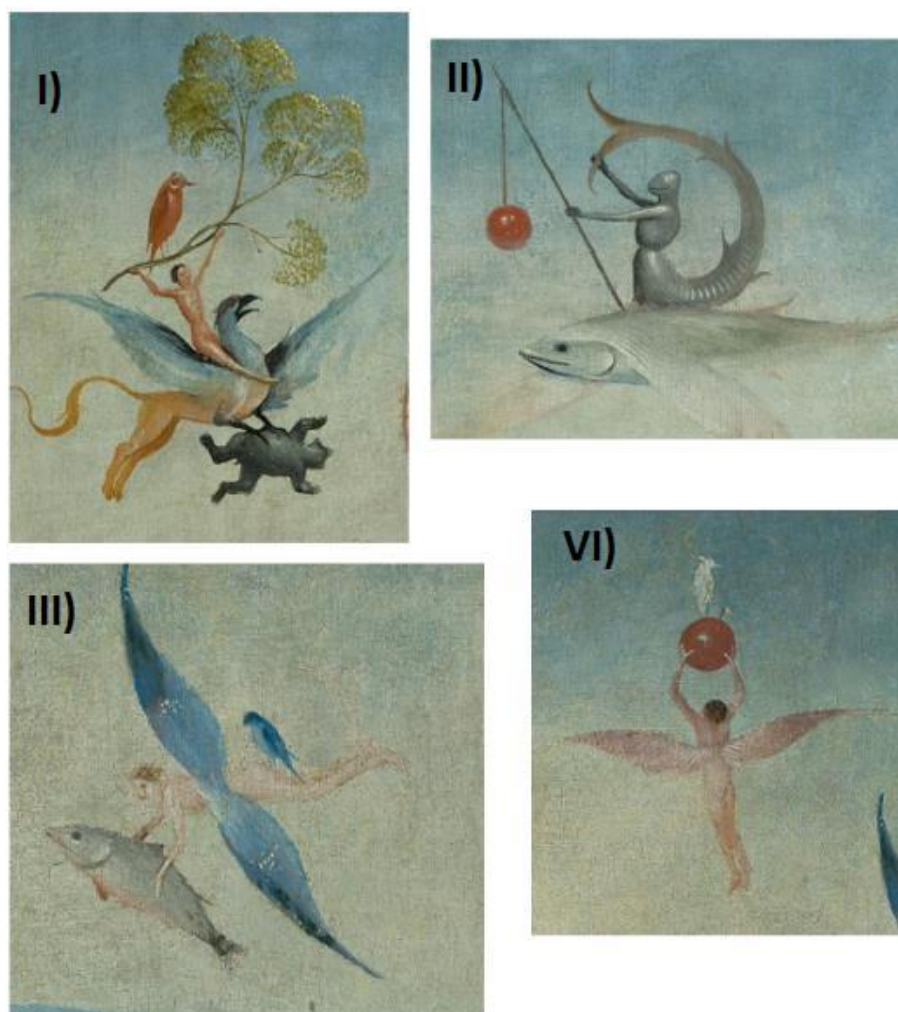


Figura 18 - Jardim das Delícias - Recorte de figuras aladas, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

Mais adiante, vemos um *zeeridder* ou *zitiron* (II), uma espécie de cavaleiro marinho presente no folclore medieval. Sua aparição surge no poema “*De Natura rerum*” (1240), de Thomas de Cantimpré. Os *zeeridders* são seres híbridos, a parte superior de seu corpo é a de um cavaleiro com armadura, enquanto a parte inferior é de peixe, possuindo uma grande cauda. Eles têm pele áspera e resistente, possuem grossos braços com apenas dois dedos e geralmente carregam consigo seus escudos. No caso da sua representação em tela, a criatura não se encontra em seu *habitat* natural e monta um peixe voador. O *zeerider* guia o peixe com uma espécie de fruta vermelha, o que nos dá margem para algumas interpretações. Como já mencionamos anteriormente, a simbologia do peixe é associada ao Cristo. Portanto, pode ser

que o cavaleiro quisesse levar o animal para outro caminho. Assim como os homens alados presentes na parte superior, à direita no céu do “Paraíso” (III e IV).

A paleta de cores do “Jardim das Delícias” é muito significativa, pois cada cor traz consigo um significado próprio que, associado às imagens representadas, as ressignifica. As cores na iconografia boschiana tem a mesma função nos contos fantásticos, por esta razão buscaremos estabelecer elos entre seus valores em ambos os textos, pictórico e literário.

Os tons de azul geralmente estão ligados ao firmamento, ao divino, como é o caso do manto da Virgem Maria. Porém, na arte medieval, sobretudo na Baixa Idade Média (Séculos XIII-XV), era comum nas iconografias, representar o Deus/o divino com tons de rosa (como é o caso do Cristo e da Fonte da vida no primeiro painel) e vermelho, e o Diabo com tons de azul.

Na literatura fantástica, o azul é comumente usado para retratar tristeza ou morte, possivelmente em razão da coloração do corpo humano em seu estado de óbito. A exemplo do conto *L'oeil sans paupière*, ou “*O olho sem pálpebra*” (1832), do escritor e crítico francês, Philarète Chasles. No *récit fantastique*, segundo Calvino (2004, p. 121), “A imagem dominante é um perturbador pesadelo psicológico” de um homem assombrado por olhos sem pálpebras que o perseguiram a todo o momento, os quais estavam na face de uma mulher que havia morrido de ciúmes

“Mas, minha cara amiga”, perguntou Jock à mulher, “você não dorme nunca?”. “Dormir, eu?” “É, dormir! Parece-me que desde que estamos casados você não dormiu nem um momento.” “Na minha família nunca dormimos.” As órbitas azuladas da moça derramavam raios mais brilhantes. “Ela não dorme!”, exclamou o fazendeiro, desesperado. “Ela não dorme!” Caiu exausto e apavorado em cima do travesseiro. “Ela não tem pálpebras, ela não dorme!”, repetiu. (CHASLES apud CALVINO, 2004, p. 129)

O branco é a cor da pureza e da perfeição, e o cristianismo o associa aos seres bons, usando a cor nos ritos de batismo e casamento, que também representam estreitamento dos laços do homem com Deus. O curioso é que, em toda extensão do tríptico de Bosch, na maioria das vezes, o branco se mescla com outras cores. Podemos interpretar que no imaginário de Bosch, a pureza nunca é plena. Nos contos fantásticos, os significados da cor branca tornam-se distantes, enquanto na iconografia do pintor flamengo, o branco é usado como aproximação do reino dos céus, na literatura fantástica, a cor aproxima o homem da morte, sendo usada para descrever fantasmas e aparições, como veremos no conto “Na cabine do Navio”, do escritor ítalo-estadunidense Francis Marion Crawford, publicado em 1911.

"Era alguma coisa fantasmagórica, tão horrível que não há palavras para descrevê-la, e estava se mexendo sob minha mão. Era como o corpo de um homem há muito afogado, e que ainda assim se movia, e tinha o vigor de dez homens vivos; mas continuei segurando como podia aquela coisa escorregadia, lodosa, terrível, os olhos brancos e mortos pareciam me fixar dentro da penumbra; o odor pútrido de água do mar rançosa o envolvia, e os cachos úmidos de seus cabelos lustrosos cobriam seu rosto defunto. Lutei com a coisa morta; ela se lançou contra mim, fazendo-me recuar, e quase quebrou meu braço; seu braço cadavérico agarrou meu pescoço e o morto-vivo me subjugou, de tal modo que, por fim, eu berrei bem forte e, soltando-o, caí. (CRAWFORD apud COSTA, 2006, p. 493)

O amarelo ou ocre presente no quadro pode estar relacionado ao diabólico. Na Idade Média, o amarelo estava relacionado tanto a significados positivos, como a riqueza e a fartura, quanto a significados negativos, como a cor das roupas das prostitutas e proscritos. Na literatura fantástica, a cor está ligada ao mal, como em diversas partes da obra de Robert W. Chambers, "O rei de amarelo" (1895). Mas o amarelo tem muitas significações, por exemplo, o horror e o medo. O que talvez esteja associado ao ato de urinar como reação espontânea ao amedrontamento. A cor é usada principalmente na descrição de elementos aos quais quer empregar o efeito de horror. No conto "*Amour dure*" (1890), de Vernon Lee, a autora atribui a cor amarelada aos reflexos nas poças d'água para expressar o medo que estas imagens causaram na personagem.

Um passo adiante de mim! Escancarei a porta; ela devia estar no degrau, ao alcance de meu braço! Fiquei parado na frente da igreja. Estava tudo deserto, o calçamento molhado, os reflexos amarelos nas poças de água: um frio repentino se apoderou de mim; não pude continuar. Tentei voltar para dentro da igreja; estava fechada. Corri para casa, o cabelo em pé, as pernas bambas, e durante uma hora permaneci fora de mim. É um delírio? Estou ficando louco? Oh, Deus, Deus! Estou ficando louco? (LEE apud CALVINO, 2004, p. 371)

Quanto ao verde usado em abundância para retratar os campos e colinas do "Jardim das Delícias", tem a representação clássica do reino *plantae*. Segundo Herder Lexikon (1997), os artistas medievais usavam a cor com conotação negativa, como a cor do veneno e a cor dos olhos de demônios, narrados principalmente nas literaturas transatas e decorrentes. No Fantástico, o verde tem grande significação. Na temática da monstruosidade, é muito comum o uso do tom esverdeado para a pele dos monstros, como é o caso do "*O Chamado de Cthulhu*" (1928) de H. P. Lovecraft, da Medusa da Mitologia Grega, dos basiliscos e serpentes dos bestiários medievais. Paralelamente, o verde também era usado para descrever substâncias alucinógenas e/ou alcoólicas, vide o absinto, ou as poções mágicas que faziam com que os homens fossem metamorfoseados em monstros. Ainda segundo Lexikon (1997), o

verde também era utilizado em associação à vida, substituindo o vermelho; por estar relacionado ao viço das plantas, servia como equivalente do vermelho, no sentido de representação de cor da vida.

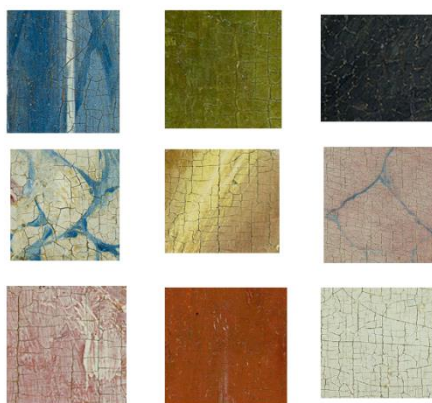


Figura 19 – Cores frequentes nas iconografias de Bosch

Além da cor da vida, o vermelho é emblema de cores de algumas pedras preciosas, como o rubi, ou objetos mágicos como a pedra filosofal; tem, portanto, significados ambíguos tanto na literatura quanto na arte. Atua como a cor do amor, da paixão e do sexo; dotada de sensualidade e poder, em seu sentido positivo. Negativamente, retrata o ódio, a violência, a guerra e o Mal. Na literatura fantástica, é empregado, principalmente, para falar dos lúbricos vampiros e de sedutoras e perigosas mulheres, geralmente também vampiros ou fantasmas:

(...) na Idade Média, o verdugo, por ser o senhor da vida e da morte, usava um traje vermelho (...). Os cardeais usam vermelho como referência ao sangue dos mártires. Mas também Satanás, o senhor do Inferno, e a meretriz da Babilônia se vestem de vermelho: expressão da violência consumidora do fogo do Inferno ou dos desejos e paixões irrefreáveis. (LEXIKON, 1997, p. 204).

O vermelho e o negro parecem estar sempre juntos. Na tela de Bosch, além de compor boa parte do “Inferno Musical” também é usado para pintar pessoas negras em alguns pontos do Jardim. A cor da morte, da peste, da escuridão e de artes obscuras, como a magia negra. O preto no Fantástico serve não somente para descrição de ambientações, como aconteceu com o *Gothic Novel* e o *Romance Noir*; nas narrativas fantásticas, o absurdo, a loucura, e em temas relacionados ao niilismo, o preto também era usado para demonstrar esse “estado negro da alma”, o pesar e os sofrimentos das personagens.

As cores da arte fantástica de Bosch servem para atribuir e fazer crescer a multiplicidade de significados em suas obras. Por esse motivo, a análise das cores é necessária

para que consigamos realizar uma leitura mais ampla, que privilegie as iconografias medievais, os signos característicos de Bosch e a literatura e estética do Fantástico.

Seguindo a narração pós-edênica, na tela de Bosch, a transgressão foi iniciada por meio do consumo do fruto proibido no primeiro painel, o que permite que o leitor/receptor adentre no mundo Fantástico do “Jardim das Delícias”. No plano central do painel, podemos destacar as duas fontes mais ao fundo da tela. Suas construções são excêntricas, verticalizadas e nos lembram órgãos e plantas. Essas fontes estão cercadas pelas águas de um lago, formadas por tubos transparentes, marquises, colunas e espinhos. São representadas com misturas de cores quentes e frias, em nuances de rosa e azul, misturando intenções e mesclando as forças do divino e do satânico.

A narrativa do painel central de fato se inicia com a fonte da juventude, ela é o eixo central da tela. Como mostram outras iconografias coevas, há a associação entre as águas, o ato sexual e a fonte da juventude. O juvenil remete à virilidade e ao desejo, como podemos observar no painel abaixo encontrado no *Castello della Manta* na Itália.



Figura 20 - *Fonte da Juventude* (imagem central), pintor anônimo, 1411-16
Sala Baronale, Castello della Manta.

Enquanto a construção do Jardim do Éden representava a fonte da vida, pintada com as mesmas cores de Jesus Cristo, a fonte central do “Jardim das Delícias” é azul, representando possivelmente a fonte da juventude, se a compararmos com a iconografia dos séculos próximos. Segundo Klapisch-Zuber, (2015), em *La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIVe et XVIe siècle*, a fonte da juventude caracteriza-se por estar ligada à cultura dos banhos na idade média, onde haveria rituais de cura e rejuvenescimento.

Le corps, ici, est le destinataire d'une aussi mystérieuse alchimie que celle qui par l'eau du baptême lave l'âme du péché originel, mais la proximité des thèmes révèle un cheminement parallèle de l'imaginaire; les curés proches d'une telle fontaine de

*cette sorte n'ont pas manqué de récuser ces superstitions et d'y voir un substitut populaire à l'eau du baptême. Qu'à cela ne tienne, ces superstitions ont la vie longue: qui se sera plongé dans son bassin en ressortira dans la fleur de son âge. Des voyageurs, des navigateurs ont cherché cette fontaine aux quatre coins du monde et cru l'identifier dans des pays exotiques (...).*³² (KLAPISCH-ZUBER, 2015, p. 181-182).

As águas seriam palco de danças e testemunhariam a manifestação dos prazeres carnavais dos banhistas, como é representado na tela de Lucas Cranach, o velho, pintor pertencente à renascença alemã. Em ambas imagens, a mensagem parece ser explícita, o prazer é feito para os jovens.



Figura 21 – Recorte – *The Fountain of Youth*, Lucas Cranach, o velho – 1546.

Diferentemente da fonte da vida, não há mais a presença da coruja que a ocupava em seu centro; esta foi substituída por casais que usam seu interior para praticar atos libidinosos. As nádegas à mostra podem significar fertilidade ou, ainda, a prática do amor carnal, considerando que o ícone do coração tem origem no formato das nádegas. O globo da torre se apresenta craquelado, representando a fragilidade do homem e suas relações. Dois indivíduos estão de ponta-cabeça e sugerem representar a inversão de valores e o estado de caos da humanidade. Há ainda mais quatro fontes no desenho, a partir dos quais quatro braços de rios percorrem fontes e cavernas. Os interiores das construções servem de abrigo para os habitantes do jardim.

No topo da torre da juventude, encontramos o símbolo da lua crescente, recorrente na obra de Bosch. Ao longo dos tempos, a lua foi usada como ícone da Mesopotâmia, dos povos

³² O corpo é aqui destinatário de alquimia misteriosa, como aquela que, pela água do batismo, lava a alma do pecado original; mas a proximidade dos temas revela um caminho paralelo do imaginário: os sacerdotes, perto de tal fonte desse tipo, não deixaram de rejeitar essas superstições e ver um substituto popular da água batismal. Não importa, essas superstições têm uma vida longa: quem terá mergulhado em sua água surgirá no auge da vida. Viajantes, navegadores têm olhado para essa fonte nos quatro cantos do mundo e acredita-se identificá-los em países exóticos (...). (KLAPISCH-ZUBER, C. “*La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIVE et XVIe siècle*”. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2015/2 (n° 42), p. 181-190. tradução nossa)

do império bizantino e, posteriormente, de Constantinopla. No caso da obra boschiana, a lua refere-se ao feminino, lembrando à tela o diadema usado por Diana, a deusa da fertilidade na mitologia romana, trazendo o significado, à tela, de que ali era uma terra fértil, assim como os que lá estavam. Os filhos do pecado original acharam seu lugar ocupando cada canto do jardim, livres e sem pudor.



Figura 22 – Recorte – *As luas de Bosch*, “Jardim das Delícias” Terrenas, Painel Central.

A liberdade da qual gozam os inquilinos do Jardim é muito similar ao que pregavam os adamitas. Estes fizeram parte de um movimento religioso inspirado pela vivência no jardim do Éden. Conhecida também como Irmandade dos livres espíritos ou dos Irmãos livres, a seita foi criada provavelmente no século II pelos carpocianos e ressurgiu na Europa no século XIII, na região da Áustria e da Holanda. Alguns historiadores sugerem que o próprio Bosch fazia parte desse movimento, já que o gnosticismo adamitiano foi bastante relevante na cidade natal do pintor. A etimologia de “adamitas” nos diz que os participantes desse movimento deveriam viver como o “primeiro homem”, ou seja, Adão, antes da expulsão do paraíso. O “Jardim das Delícias” é quase uma ode aos adamitas, com paisagens edênicas em que o amor era vivido de forma concupiscente. Na seita, o casamento era rejeitado, o homem deveria viver na ociosidade e as vestimentas não eram necessárias, visto que o homem deveria ser livre.

No plano central do “Jardim das Delícias” observamos um lago, onde jovens moças, ou talvez ninfas, banham-se nuas. Bosch traz a figura de mulheres negras compondo a mesma passagem. Uma se encontra no meio do lago envolta por outras jovens de cabelos louros. Enquanto outras estão dentro d'água e apenas uma segura em sua mão uma espécie de fruto vermelho, enquanto um pavão pousa em sua cabeça. Bosch representaria as mulheres negras, indicando seu estado de latente pecado. Na iconografia cristã, o pavão carrega a simbologia da deidade, que se contrasta com as frutas, simbolizando o pecado. Mais uma vez os significados na tela são antagônicos, fugindo do maniqueísmo clássico. No jardim, bem e mal se cruzam e misturam, mostrando a natureza ambígua do ser humano.

Ao redor do lago, cavalcando em diferentes animais, vemos apenas figuras masculinas. A organização da “cavalcada do desejo” é similar aos festivais mediévidicos de fertilidade. Suas disposições consistiam em danças circulares que pretendiam formar pares de homens e mulheres, como é mostrado abaixo na tela de Bruegel, o velho, intitulada de “*The Wedding dance*” (1566). Nas sociedades cristãs, esses festivais tinham o intuito de promover o casamento. Portanto, não estamos nos referindo ao amor carnal representado no “Jardim das Delícias”, e sim ao amor vinculado às normas da Igreja.



Figura 23 - *The wedding dance*, Pieter Bruegel, o velho, 1566.

Segundo o historiador Hilário Franco Júnior (2001), os valores cristãos afetaram muito a vivência da sociedade, e o ato sexual é um exemplo disso. Tendo em vista que a Igreja pregava o matrimônio, a vida sexual deveria ser “mais regrada, mais afastada dos prazeres materiais considerados animalizadores do ser humano” (p. 172). O casamento era o

agenciador dessas regras, diferentemente do que pregavam as doutrinas pagãs que promoviam festivais orgíacos.

(...) ao longo do século XII a Igreja pôde, com dificuldade, completar a definição da única modalidade aceitável de vida sexual cristã — o matrimônio, tornado um dos sacramentos*. Ou seja, em primeiro lugar, uma relação heterossexual. Combatia-se, assim, a prática da bestialidade (sexo entre humano e animal), frequente no mundo antigo e no campesinato medieval. Uma tradição mítica interpretava o versículo bíblico no qual Adão, ao ver Eva, diz “desta vez é osso dos meus ossos e carne da minha carne” (Gênesis 2,23) como prova de que ele anteriormente fazia sexo com animais, as únicas companhias que tivera até então no Éden. O casamento cristão combatia especialmente a homossexualidade, o pior pecado sexual possível, por visar apenas ao prazer e não à procriação, como Deus determinara ao primeiro casal: “Sejam fecundos e multipliquem-se” (Gênesis 1,28). (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 174).

No caso da cavalcada retratada na tela, sua provável origem se encontra no livro *Lumen Animae*, de Berengarius de Landora (1477), em que os sete pecados capitais são personificados e descritos cavalcando animais. O orgulho monta o dromedário; o luxo, o urso; a ganância, o antílope; a ira, o camelo; a preguiça, o leopardo; e a gula cavalga um gato selvagem.

A simbologia desses animais é variada de acordo com a crença e o período histórico. Em *Lumen Animae*, a simbologia atribuída era a do pensamento do homem medieval. Acreditamos que Bosch também usou simbologias das iconografias cristãs, fazendo com que os significados dos animais ganhassem outras formas de leitura. Enquanto na obra de Landora o urso significa o orgulho, no simbolismo cristão o animal se apresenta como nocivo, representado pelo demônio. O antílope carrega o mesmo sentido de outros animais com chifres, ligados a varonilidade. O dromedário e o camelo têm significados bem parecidos por serem da mesma família. Embora seja símbolo de humildade e resignação na maior parte das iconografias religiosas, por seu comportamento manso descrito nas escrituras bíblicas, na qual o animal carregava cargas pesadas por longos trechos sem reclamar, também na arte medieval, representam a “a ira, a indolência e obtusidade” (LEXIKON, 1997, p. 43).

O leopardo tem por vezes o significado de altivez e ferocidade, mas graças ao comportamento do animal quando não está caçando, nas literaturas e artes medievais se relaciona à preguiça ou *acedia*, que consiste no estado torporoso ou apático. Finalmente, temos o gato selvagem que, em razão de seu apetite voraz, foi associado ao pecado da gula. Nas iconografias, alguns pecados tem a personificação feminina, como é o caso da Luxúria, da Ira e da Gula.

Na cavalcada circular representada na figura abaixo, Bosch parece ter optado por trocar todos os pecados personificados quanto os demais membros por homens, transformando as mulheres no lago como força centrípeta, objetificando a mulher e demonizando-a, sendo ela a responsável por aflorar o lado animalesco e bestial do homem.



Figura 24 – Recorte – Os 7 pecados capitais, “Jardim das Delícias Terrenas”, Painel Central.

Segundo afirma a historiadora Régine Pernoud (1977), algumas mulheres tiveram grande influência na Alta e Baixa Idade Média, sendo membros da Nobreza ou da Igreja, estas eram minoria. A condição feminina na era medieval era de inferioridade se equiparada à dos homens. A mulher deveria ser educada para cuidar dos afazeres domésticos e dos filhos. Não havia muitas oportunidades fora do matrimônio; normalmente o destino era a prostituição, que era muito comum.

Sobre o comportamento, a mulher deveria se manter casta até o casamento, sendo privada da exploração de sua própria sexualidade, até mesmo com o próprio esposo, pois o sexo sem fins reprodutivos era passível de punição:

(...) na Alta Idade Média, cerca de 180 dias por ano eram liturgicamente proibidos para relações sexuais, sem contar os dias de menstruação, gravidez e amamentação, igualmente de abstinência. A transgressão era punida de forma variável conforme os locais e as épocas, mas a média girava em torno de 20 a 40 dias de penitência, jejum alimentar e/ou continência sexual. Ademais, o sexo deveria ser apenas vaginal, visando à procriação, a mulher colocada debaixo do homem e no escuro, para se evitar a visão da nudez. O sexo oral e sodomita, a magia para atrair o desejo de alguém, as práticas anticoncepcionais e abortivas, as relações incestuosas e adúlteras

eram pecados duramente castigados: de seis a 15 anos de jejum e de excomunhão*, geralmente acompanhados de interdição perpétua de qualquer relação sexual e de casamento. (FRANCO JÚNIOR, 2001, p.177).

A respeito de sua aparência, a mulher era encorajada a deixar seus cabelos longos, pois eles tinham *status* de atributo sexual e, por esse motivo, deveriam estar sempre presos. Na arte medieval, ao retratar mulheres com cabelos soltos, a figura feminina era sexualizada, transformada em objeto de desejo. Segundo Eco, em *Arte e Beleza na Estética Medieval* (1989), na Idade Média, a definição mais conhecida de beleza era a de Santo Agostinho: “*Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate*”³³. A Estética do Belo estava nas proporções e simetria. O corpo, geralmente nu ou coberto por panos, era retratado de forma proporcional, com curvas que valorizassem o físico feminino, além de denotarem sua fertilidade.

Assim como na tela, a mulher na literatura fantástica é vista de forma sexualizada. Representa o pecado ou a tentação que fará o homem infringir regras. Nos contos, a figura feminina também é usada como recurso para falar de assuntos que seriam considerados tabus na época. No contexto histórico do século XV até o século XVIII, o comportamento esperado pelas mulheres era de serem castas, puras e obedientes. As personagens femininas que quebravam este padrão socialmente imposto, geralmente ao longo da trama, se revela um ser do sexo feminino mas de natureza não humana, tais como: sereias, mulheres vampiro, fantasmas e espíritos femininos, que assombram e seduzem. Tal como as personagens Camille e Inésille no romance de Jean Potocki, *O manuscrito encontrado em Saragossa*. Na passagem “Demoníaco Pacheco”, o protagonista é seduzido pelas irmãs, que passam uma noite de aventuras sexuais com o protagonista e se revelam dois cadáveres que morreram enforcados.

De repente ela se apagou, e senti instantaneamente como que um arrepio mortal, que gelou minhas veias. "Puxaram minha coberta, depois ouvi uma vozinha dizendo: 'Sou Camille, sua madrasta, estou com frio, meu coraçãozinho, abra um lugar para mim debaixo da sua coberta'. "Depois outra voz disse: 'E eu sou Inésille. Deixe-me entrar na sua cama. Estou com frio, estou com frio'. "Depois senti a mão gelada de alguém pegando debaixo do meu queixo. Enchi-me de coragem para dizer bem alto: 'Satanás, retire-se!'. "Então as vozinhas me disseram: 'Por que nos expulsa? Você não é nosso maridinho? Estamos com frio. Vamos fazer um foguinho'. "De fato, logo em seguida vi chamas na lareira da cozinha, que ficou mais clara. E avistei, não mais Inésille e Camille, mas os dois irmãos De Zoto, enforcados na chaminé. "Essa visão me deixou fora de mim. Saí da cama. Pulei pela janela e comecei a correr pelo campo. A certa altura cheguei a me felicitar por ter escapado de tantos horrores, mas me virei e vi que estava sendo seguido pelos dois enforcados. (CALVINO: POTOCKI, 2004, p. 32)

³³ O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido. (ECO, 1989, pág.43).

No “Jardim das Delícias” a sexualização das mulheres se dá por meio da sua representação. O tom de pele claro e uniforme, os cabelos louros, compridos e sempre soltos, retomando a ideia da feminilidade e beleza na estética medieval. Seus corpos são curvilíneos e seios bem desenhados. Muitas vezes, próximo às mulheres, notamos animais e frutas indicando a luxúria e o pecado, como podemos ver na imagem abaixo. Estes elementos ligados às mulheres permitem a realização de leituras mais completas a respeito de seus significados.



Figura 25 - Recorte - O corpo feminino no Jardim das Delícias Terrenas, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

Embora os elementos supracitados pareçam ser meros complementos, eles estão repletos de significação. O jardim nos permite adentrar em um mundo enciclopédico digno de uma crônica de Borges. Bosch une habilmente elementos do real e do imaginário, do Fantástico e do maravilhoso medieval que se encontram numa explosão de cores e formas nas paisagens do “Jardim das Delícias”. A análise a seguir será feita na ordem de classificação destes elementos. Optamos por dividi-los em três grupos distintos: (I) fauna, (II) objetos simbólicos (III) e flora e frutos.

É comum atribuir simbologias aos animais nas Artes. O significado muda de acordo com a referência que o pintor\autor resolve seguir. No caso de Bosch, os animais carregam as simbologias dos bestiários, da iconografia cristã, de literaturas coevas e da alquimia, e por esse motivo, a fauna boschiana tem uma vasta sorte de interpretações.

Iniciemos pelo grupo da fauna. Na compilação abaixo, destacamos os pássaros, elementos habituais do imaginário boschiano, que espalham por toda extensão do painel central. Desde o voo livre nos céus azuis do jardim, até os cantos mais escondidos, observando os ocupantes dos campos, alimentando-os com frutas exóticas ou apenas observando o estado carnavalesco e decadente dos homens.

As garças brancas³⁴ que nadam próximas às jovens representam a pureza, assim como as cegonhas representam a castidade e, embora os cisnes sejam da mesma cor, brancos, estes simbolizam a gula e a hipocrisia. Nas demais partes do jardim, identificamos alguns tipos de pássaros³⁵ que possuem simbologias marcantes para a análise da tela, tais como: a íbis, já citada na Bíblia como um animal impuro que traz consigo a simbologia do demônio; o pintarroxo, que alimenta os humanos com cerejas e amoras é o pecado da luxúria e o pica-pau, que representa a luta contra a heresia, fortalecendo o caráter dúbio da obra boschiana.

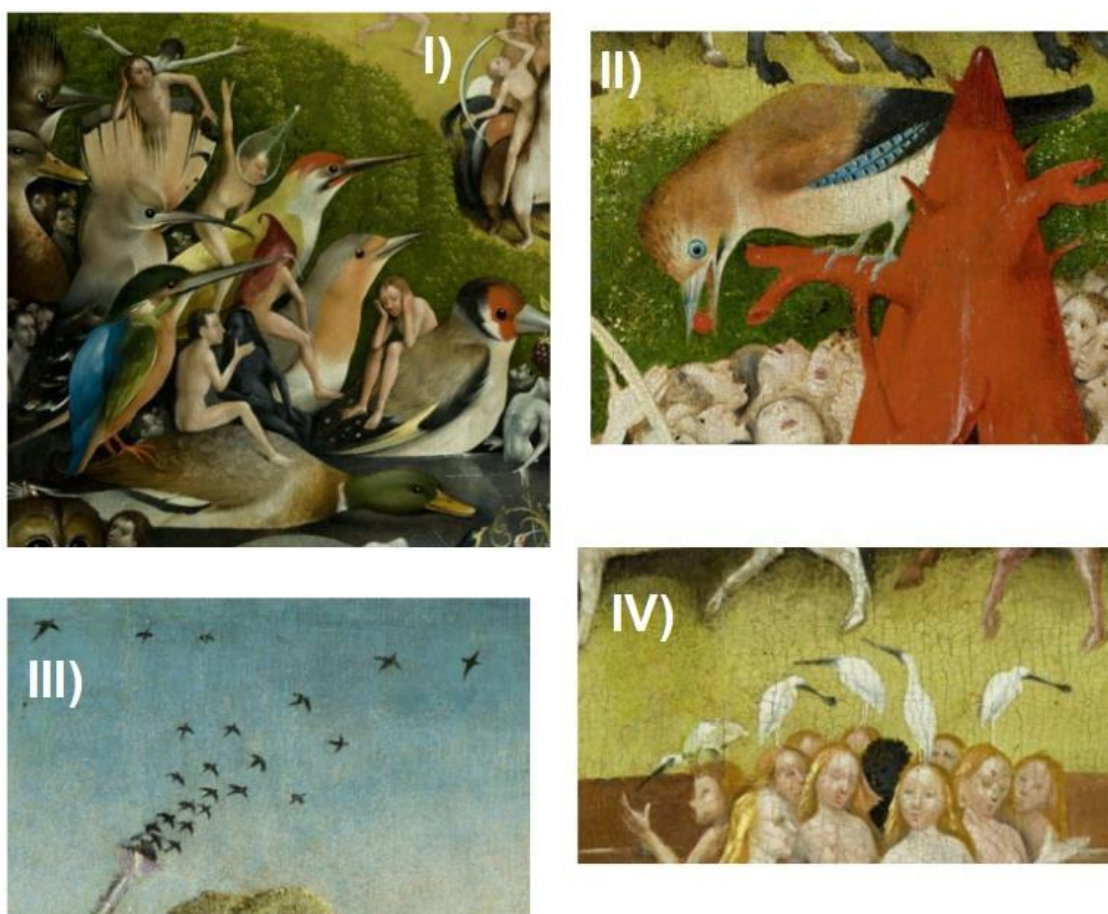


Figura 26 - Recorte - As aves do Jardim das Delícias,

³⁴ Figura 25, item IV

³⁵ Figura 25, item I

Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central

Na literatura fantástica, os pássaros também tem natureza dúbia. Ora servem como elementos suavizadores, representantes de docilidade, ora são animais aterrorizantes, que bicam olhos de homens, ou assombram com seu canto, representando o mal. A exemplo do excerto de *Vera*, de Villiers de l'Isle Adam:

Como, às primeiras palavras, os vãos julgamentos daqueles que lhes eram indiferentes pareceram-lhes uma revoada de pássaros noturnos regressando às trevas! Que sorriso trocaram! Que abraços inefáveis! No entanto, sua natureza era das mais estranhas, verdadeiramente! (ADAM apud COSTA, 2006, p. 324)

Outro animal que surge repetidas vezes é o peixe. Sobre a simbologia cristã do *ichthys*, já mencionamos no primeiro painel, mas no painel central, o peixe vivo representa a volúpia e, quando morto, a heresia. Próximo à cavalgada do desejo³⁶, vemos um coelho, seu comportamento noturno e reprodutivo faz dele um símbolo de fertilidade e, pintados de forma ereta, aludem também ao falo. Os animais da fauna de Bosch não devem ser lidos como mera escolha estética, cada um desempenha uma função e possui suas próprias significações nesse vasto jardim.



Figura 27 – Recorte – O falo e a fertilidade, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

O grupo de elementos de objetos simbólicos (II) no “jardim das Delícias” é bem discreto, se comparado aos demais grupos, mas nem por isso é menos relevante. Dividimos em três elementos principais, sendo o primeiro deles a cornucópia. Em sua representação

³⁶ Ver em Figura 26 - Recorte – O falo e a fertilidade, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

clássica, o vaso em forma de chifre tem seu interior repleto de frutas e flores, representando a fartura, como na tela de Salvator Rosas, “*La Fortuna*” (1658).

Por se tratar de um vaso em forma de cornos, nas religiões pagãs, o símbolo está relacionado aos deuses e figuras corníferas, como é o caso do Cerurno, na mitologia celta, e de Pã e dos Sátiros na mitologia grega. A cornucópia de Bosch não possui nenhuma flor ou fruto. Em seu interior encontramos vários humanos, o que nos leva a entender que a imagem é alusiva ao símbolo do falo e ligado à fecundidade, assim como o segundo objeto selecionado, a concha.

A concha, além de símbolo de fertilidade, devido a seu formato, é relacionada ao órgão sexual feminino, na qual as pérolas são seus “benditos frutos”. Nas iconografias, o búzio está ligado às representações de Vênus, deusa da beleza, que, segundo Botticelli, nasce do interior valvar, como se fosse uma bela pérola. Nas iconografias religiosas, recebe o símbolo da Virgem Maria, pois, segundo Lexikon, “se acreditava na Idade Média que a concha, mesmo fecundada pelas gotas de orvalho” (1997, p.73) permanecia pura. Na tela de Bosch, a concha serve de abrigo para que o casal mantenha suas relações e as pérolas ao redor significam que, naquele ato, eles estariam férteis e as pérolas representariam o esperma.



Figura 28 - *O nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1483 172.5 × 278.5.



Figura 29 - Recorte - A concha da Fertilidade, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central

O último objeto a ser destacado é o ovo, que se encontra próximo às fontes no rio. O ovo desempenha inúmeros significados em diversas culturas, desde o antigo Egito, onde o ovo era venerado como origem do mundo, tal qual o mito da criação. Para os povos românicos e helênicos, os ovos eram pintados e faziam parte dos rituais de celebração de

primavera e, por essa razão, simbolizavam a renovação. Na percepção cristã, o ovo simboliza a fertilidade, a ressurreição e a vida eterna.



Figura 30 - Recorte – O ovo, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central

Na Alquimia, fonte de muitas inspirações de Bosch, o ovo cósmico, ou também chamado de ovo filosófico, é a representação da criação do universo. O ovo simboliza o vaso onde eram realizadas as transmutações de matéria e por isso, simboliza o rito de passagem, de algo ordinário para uma categoria superior. Na tela³⁷, homens e mulheres fazem uma espécie de fila desordenada para adentrar a casa vazia do ovo. Ainda na visão alquímica, o ovo representa o caos; na concepção boschiana, um emblema sexual. A casca vazia do ovo, assim como das frutas espalhadas, representa as relações frágeis e vazias, onde a força motriz é apenas o desejo.

O terceiro e último grupo que destacamos é o da flora e dos frutos (III). Aqui se encontram os elementos que reforçam o caráter sexual e o culto ao amor carnal do “Jardim das Delícias”. Na Espanha, a tela também era conhecida como “O jardim das cerejas”, onde a fruta expressa sensualidade. A maior parte das frutas em nuances de vermelho possui a mesma simbologia: a da volúpia. Na iconografia medieval, os morangos também representavam a santíssima trindade, por suas folhas tripartidas. Quando maduro, simboliza a fertilidade ou a vida mundana e a profanação.

Na compilação abaixo, observamos os frutos e suas cascas e flores no “Jardim das Delícias”. Representadas na maioria das vezes, nas cores azul e vermelho, como já vimos anteriormente, cores relacionadas às representações do diabo e da sensualidade, respectivamente. As frutas na flora boschiana estão sempre relacionadas aos homens e mulheres, ao pecado e ao amor carnal.

³⁷ Ver Figura 31 - Recorte – O ovo, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.



Figura 31 - Recorte – Frutas, cascas e flores, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

Talvez a fruta mais importante de todas no “Jardim das Delícias” seja a maçã. Símbolo da fertilidade e por seu formato esférico, representa também a imortalidade. A maçã carrega simbolismos diversos, como é o caso do “pomo da discórdia”, ou das “maçãs de Hespérides”. Na simbologia cristã, representa o pecado original, e a macieira é a árvore do conhecimento do bem e do mal. Por esta razão, ao ouvirem a serpente e provarem do fruto proibido, Adão e Eva perdem seu estado pueril, tornando-se impuros e, portanto, não poderiam mais pertencer ao paraíso do Éden.

No primeiro painel, a transgressão é iniciada ao comerem a fruta do conhecimento, no painel central e a narrativa é experimentação da aventura fantástica vivida no “Jardim das Delícias”. Localizada em primeiro plano no canto direito, homens e mulheres colhem e comem os frutos antes proibidos³⁸. Antes, havia apenas uma macieira isolada, após a transgressão do primeiro casal, há várias árvores, acessíveis, sem nenhum impedimento. Ainda em primeiro plano, pintados de maneira discreta, observamos uma caverna com dois homens e uma mulher³⁹. Seus corpos estão cobertos por pelos o que indica que a cena se passa após a expulsão do jardim do Éden. Um dos homens olha diretamente para o leitor/receptor, como se tentasse chamar sua atenção. Ele aponta para a mulher, culpando-a pelo caos e a degradação da humanidade e por não serem mais dignos de fazer do “Paraíso” sua morada. A mulher está com a boca coberta por uma moeda, representando possivelmente o óbolo de Caronte. Segundo a mitologia greco-romana, a moeda era um óbolo que deveria ser pago ao barqueiro que conduzia as almas para o inferno.

³⁸ Ver Figura 32 - Recorte – Frutas, cascas e flores, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.

³⁹ Ver Figura 33 - Recorte – A expulsão do paraíso, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central.



Figura 32 - Recorte – A expulsão do paraíso, Jardim das Delícias Terrenas, Painel Central

A mulher segura em suas mãos uma maçã, representando a redenção ao pecado que levou a todos a experimentarem de todas as delícias proibidas do jardim e, por terem se corrompido, agora terão de arcar com a escolha de conhecer o bem e o mal. Chegado ao final do período de transgressão, o momento da queda de Adão e Eva do Paraíso. O elemento fantástico na tela do “Jardim das Delícias” não se apresenta apenas na forma de temas fantásticos, mas também em sua narração, que determina a estrutura do *récit fantastique*. Seguindo os preceitos estruturais todorovianos, após a transgressão e a experimentação do Fantástico, a punição é o último estágio narrativo, que no tríptico será representado pelo painel denominado *Inferno Musical* que veremos a seguir.

4.3 INFERNO MUSICAL

“O inferno são os Outros”
(SARTRE, 1970)

“O Diabo, que as enganava, foi lançado no lago de fogo que arde com enxofre, onde já haviam sido lançados a besta e o falso profeta. Eles serão atormentados dia e noite, para todo o sempre.” (Apocalipse 20:10). Ao mencionarmos a palavra “inferno” geralmente nos surge à mente algumas referências, tais como, o reino de Hades, lugar dos mortos e condenados, reino do príncipe das trevas, morada do Satanás. Embora a concepção de “inferno” tenha suas particularidades em cada religião, mitologia, seita ou filosofia, se pudessemos tentar resumir

esse “lugar” em termos similares, poderíamos dizer que é onde os mortos devem ser penalizados por suas escolhas feitas em vida para fins de purificação ou de punição.

A palavra latina *Inferus*, ou seja, “lugares baixos”, é a origem do termo *Inferno* e segundo o dicionário Priberam de Língua Portuguesa, podemos defini-lo como:

1. [Mitologia] Habitação das almas dos mortos. = ORCO
 2. [Religião] Lugar destinado ao castigo eterno da alma dos pecadores, por oposição ao céu. (Geralmente com inicial maiúscula.)
 3. Lugar dos demônios.
 4. Conjunto dos demônios.
 5. [Figurado] Vida atribulada ou de sofrimento.
 6. Coisa desagradável.
 7. Desassossego, sofrimento.
- [...].⁴⁰

No caso do Inferno Cristão que é narrado na Bíblia, fonte da qual Bosch usa como inspiração, o Inferno é punitivo. Portanto, o castigo é eterno e a alma será penalizada e sofrerá todo tipo de horror até o final dos tempos. As torturas do Inferno são algumas das maiores manifestações do Mal presentes na literatura fantástica.

Para que possamos compreender o que é o Mal, faremos uso dos conceitos de George Bataille (1989). Nos contextos literários e artísticos nos referimos ao Mal conceito temático-literário, e não ao termo adjetivado, grafado em letras minúsculas. Em *A literatura e o Mal*, Bataille nos diz que para alcançarmos o conceito do Mal, é necessário que tenhamos uma espécie de moral superelevada, a qual ele chama de “hipermoral” (p.10), para que possamos distingui-lo em suas diversas formas.

Sobre suas características, o autor afirma que o Mal é algo, de certa maneira, puro. Não no sentido virtuoso do adjetivo, e, sim, de maneira genuína. Para que o leitor compreenda melhor, Bataille diferencia o Mal do Sádico. No sadismo, há “prazer com a completa destruição” (p. 14), mas no mal, a única coisa que se espera é o próprio mal. Ele nos diz o Mal tem variadas formas de se apresentar, mas o seu principal aspecto é que ele deve ser egoísta:

O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. [...] O Mal, na medida em que traduz a atração para a morte, em que é um desafio, como o é em todas as formas do erotismo, nunca é, por outro lado, o objeto de uma condenação ambígua. O Mal é assumido gloriosamente, como o é, por sua vez, aquele que assume a guerra, em condições que se revelam irremediáveis na nossa época. Mas a guerra tem o

⁴⁰ "Inferno". Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/inferno>. Acesso em 16 abr. 2019.

imperialismo como consequência... Aliás, seria inútil dissimular que, no Mal, sempre aparece uma inclinação para o pior, que justifica a angústia e o desgosto. Não é menos verdadeiro que o Mal, considerado sob a luz de uma atração desinteressada para a morte, difere do mal cujo significado é o interesse egoísta. (BATAILLE, 1989, p. 27)

Na literatura fantástica, o autor usa do Mal para exercer a função moralizante ou de causar medo, mas nas obras, comumente, as personagens não possuem outras ambições além da pura maldade, aspecto que vai ao encontro do que postulou Bataille. O apego aos próprios interesses faz com que as personagens satisfaçam apenas seus desejos mais vis e cruéis, sem aparente empatia. Assim como os personagens do “Inferno Musical” de Bosch.

É estimulante observarmos que o gênero fantástico e sua referida estética têm uma carga de sentimentos que tornam mais evidentes suas características de atemporalidade. O Fantástico traz influências dos ultrarromânticos no pessimismo e amores não realizados; do Gótico, nos aspectos das ambientações lúgubres e do uso do horror como recurso narrativo; do Grotesco, no uso de hipérboles, sobretudo nas descrições de personagens e atitudes, e temáticas bizarras; e do Surrealismo, nos temas da loucura e dos onirismos. No “Inferno Musical” boschiano, notamos todos estes traços mencionados, compilados numa única tela, onde o lado mal e cruel do Fantástico está em todos os lugares.

Na referida tela, as representações do Inferno e do Diabo são geralmente contempladas segundo a visão apocalíptica, principalmente na Idade Média. Conforme Franco Hilário Júnior:

A literatura medieval abunda em relatos de viagens ao Outro Mundo, sinal de que não se tratava apenas da fantasia de alguns poetas, mas da expressão de um elemento sempre presente na psicologia coletiva da época. Tais viagens eram empreendidas das mais diversas formas (a pé, a cavalo, de barco), quase sempre havendo um guia (anjo, animal, alma) dirigindo o personagem ao objetivo (o Inferno, geralmente no mundo subterrâneo, ou o Paraíso, numa ilha ou montanha). Como no Ocidente medieval as coisas ocorriam “assim na Terra como no Céu”, segundo a principal oração cristã, as transformações da sociedade deram origem, na segunda metade do século XII, a um terceiro espaço não terreno, o Purgatório. Com este, amenizava-se o dualismo, adequava-se o imaginário às transformações sociais do período e completava-se a geografia do Além. (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 193)

Tanto as narrativas que abordam temas infernais, quanto às iconografias do mesmo tema, tem a função de suscitar o medo e incentivar que o homem permaneça nos caminhos considerados corretos pela Igreja. Por isso, os demônios são retratados de forma horrenda e grotesca – isso também inclui as sátiras – em que o gráfico é extremamente explorado. Além da temática fantástica da maldade, nas representações do inferno, manifesta-se outro tema do

referido gênero, o das criaturas monstruosas, a exemplo da imagem abaixo do pintor holandês, Dieric Bouts, o velho (1415- 1475).



Figura 33 - *The Fall of the Damned*, Dieric Bouts the Elder, 1450, 111 cm x 69, 5 cm.

No estudo cronológico da arte e da literatura, a figura do monstro evoluiu, acompanhando os diferentes gêneros literários e nas estéticas da arte. Partimos de representações mitológicas, como é o caso da Medusa, da Equidna e dos lestrígones, e chegamos a figuras contemporâneas, como é o caso do Drácula, do Frankenstein, ou ainda de monstros sem forma, criados pelo imaginário humano, como é o caso do *Horla*, de Guy de Maupassant. A monstruosidade é tema até de autores brasileiros, como poderemos observar no excerto abaixo de *Demônios*, escrito por Aluísio Azevedo.

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns

dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infundável noite. (AZEVEDO apud MORAES, 2004, p. 625)

Monstros e demônios ocupam um lugar de destaque no imaginário e na narrativa fantástica por seu significado. Os monstros são considerados erros da natureza, uma manifestação do mal, de algo que amedronta, portanto, também carrega a função social de alertar e amedrontar as pessoas para coisas que não devem ser transgredidas, função essa, amplamente explorada pelo pintor flandrino.

No “Inferno Musical”, Bosch busca a representação do mal, que muito se assemelha às vertentes de Kant, mostrando a natureza do ser humano, que tem originalmente a disposição para o Bem (como é o caso do painel do Éden), mas possui a inclinação para o Mal (mostrado no “Jardim das Delícias”). O Mal de Bosch também é agostiniano, haja vista que a noção de livre-arbítrio foi concebida por Santo Agostinho, que sugere que o próprio homem usou de sua liberdade para se afastar dos caminhos de Deus. E assim, Adão, Eva e seus sucessores escolheram usufruir dos prazeres mundanos e, por conseguinte, devem arcar com a consequência de seus pecados, que se evidenciam no painel do “Inferno Musical”, continuando diretamente a narrativa dos painéis anteriores.

Seguindo as estruturas do Fantástico literário, após a apresentação do universo cotidiano, do aviso, da transgressão e da irrupção do Fantástico, o destino das personagens é sofrer as consequências de suas contravenções. Depois da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, o jardim foi sendo povoado e em seus campos foram cometidos todo tipo de pecado. O “campo das cerejas” é um solo libidinoso, onde o amor carnal, a violação e o desejo plantaram suas sementes⁴¹. O homem, que antes temia Deus, desfrutou dos frutos proibidos, vivenciou o mundano e agora vivenciará a punição por sua danação.

⁴¹ Na Figura 35, denominada “Campo das cerejas”, o homem deitada no chão enquanto um veado o fareja, representa a morte pelo desejo. Segundo o glossário de símbolos boschianos de Torviso e Marias (1982), o cervo tem o símbolo da luxúria (p. 220). Ainda na figura 35, observamos um casal que se toca com intimidade numa espécie de bolha transparente. Na ponta da bolha, há um caule e uma semente, indicando o ato sexual. Na última imagem da compilação, observamos um casal nu, o homem parece tentar violar a mulher, que faz um sinal com a mão como se pedisse para que ele parasse. Estes recortes foram agrupados com a finalidade de evidenciar o *Eros* e a representação do amor carnal representados pelo pintor.



Figura 34 - Recorte – Campo das cerejas

Ao observarmos por completo a tela do “Inferno Musical”, no plano de fundo da parte superior, podemos observar as sombras de uma cidade em chamas. Alguns teóricos associam essa representação ao grande incêndio na cidade natal de Bosch, em 1463. Talvez as imagens tenham ficado guardadas na memória do pintor, que na época tinha apenas 13 anos de idade. Na tela, a sombra formada pela luz das chamas mostra um moinho e uma ponte sobre um rio e, nele, vários condenados afogados ou tentando se salvar em agonia. Alguns anjos caídos surgem no céu, que tem tons de cinza e amarelo. A contraposição de luz e sombras também é usada para descrever ambientes nas narrativas fantásticas. Nas figuras abaixo, observa-se outra parte do rio, há uma barca, que supostamente deve ser conduzida por Caronte, levando os outros condenados até as profundezas do inferno.



Figura 35 - Recorte – O inferno



Figura 36 - Recorte – A barca de Caronte

Posteriormente, na parte central da tela, observamos uma organização que lembra as cavalarias medievais, nas quais os cavaleiros lutavam com suas armaduras brilhantes, como símbolo de seu *status* de nobreza. No inferno, estes são forçados a lutar completamente despidos como forma de humilhação e de punição por sua soberba e vaidade. A luta aqui não tem razão alguma, a não ser torturar os condenados, entreter os demônios e fazê-los rir. O riso no Inferno não é sinônimo de alegria ou felicidade, aqui o riso é perverso, sádico. A boca que ri, é a mesma que devora homens e os regurgita. O humor e a comédia são satíricos e malditos na concepção de Bosch.



Figura 37 – Recorte – A Cavalaria do Inferno

O cômico apresentado na obra de Bosch corresponderia ao “cômico grotesco” de Schneegans apresentado na *História da sátira grotesca* (1894), em que as situações retratadas são representadas de maneira hiperbólica. Segundo Bakhtin (1999, p. 267), esse exagero “é de um Fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade”. Ao lado da cavalaria do Inferno, observamos um par de orelhas atravessadas por uma adaga. Ainda segundo Bakhtin, a cultura popular medieval e o realismo grotesco se ligariam através das concepções folclóricas do corpo, ou seja, crenças populares, mitos e ditos. Na representação nas artes, o corpo e suas partes são descritos de duas maneiras, da maneira clássica, ou seja, são apresentados em proporções exageradas ou distorcidas, e segundo o novo cânon corporal, onde a forma não é o destaque principal, e sim a simbologia do corpo. Para Bakhtin (1999, p. 281), “No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior”.

Na obra boschiana, o corpo e suas partes são apresentados mesclando as duas formas de representação, privilegiando ora a forma, ora a função e simbologia. Ao lado das orelhas, há uma gaita de fole em tons de rosa; enquanto um demônio toca o instrumento de sopro, outros desfilam acompanhados de condenados, como se estivessem em uma parada. A fole também faz alusão aos órgãos reprodutores femininos, mas, nesse caso, simboliza o diabólico.⁴²

⁴² Ver Figura 39 - Recorte – As partes do corpo



Figura 38 – Recorte – As partes do corpo.

Ocupando o centro do painel, vemos um estranho homem-árvore⁴³, que se encontra agachado. Seu corpo é feito de galhos e troncos secos, mas não possui raízes. Portanto, a criatura se mantém em pé usando dois barcos para flutuar sob as águas, que estão parcialmente congeladas. Enquanto alguns homens se afogam ou ficam presos no gelo, os demônios patinam. O homem-árvore olha fixamente para o leitor/receptor com um quase sorriso enigmático, procurando criar uma relação com quem lê o painel, assim como faz a coruja da fonte da vida no painel do Éden. Em seu interior vazado, há uma espécie de taverna, onde condenados se embebedam e parecem refletir sobre seu próprio estado decadente, em uma mistura de niilismo e depressão, temas de grande importância no Fantástico, sobretudo o contemporâneo, que trata de metaempirismos. Um dos homens da taverna está sentado em um sapo, simbolizando o diabo. O pecado desses condenados pode ter sido a preguiça, a ociosidade e o abuso do álcool.

⁴³ Ver Figura 40 - O homem-árvore

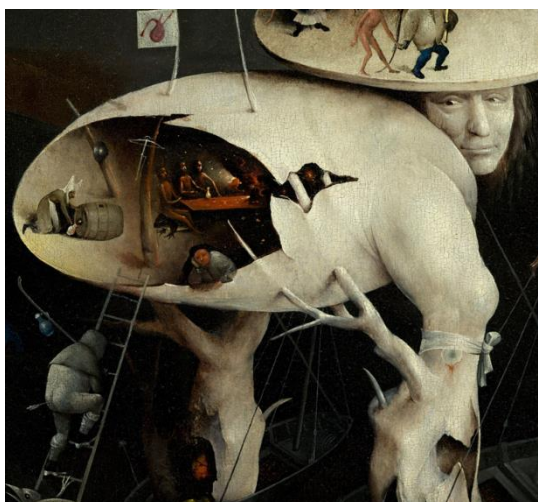


Figura 39 - O homem-árvore

À esquerda do homem-árvore, um grupo de demônios usando mantos azuis, cor relacionada ao Diabo nas iconografias de Bosch, tortura alguns condenados. Enquanto um fica pendurado em uma chave, que simbolizaria a abertura para a entrada do caminho do céu, o outro é a lingueta interna do sino, símbolo da comunicação entre o céu e o inferno. À direita do homem-árvore, uns grupos de sete bestas devoram um homem. O número sete é polissêmico, mas na pintura acreditamos que representa o mal e o pintor tenha feito uma referência ao número 7, usado diversas vezes no livro de Apocalipse na Bíblia. O homem que está sendo devorado carrega em suas mãos uma taça e, ao lado dela, podemos ver uma hóstia, alusão ao corpo e sangue de Cristo segundo as liturgias cristãs.



Figura 40 – Recorte – As bestas de Bosch

Em primeiro plano, entendemos o motivo pelo qual o painel recebe o nome de *Inferno Musical*. Aglomerados, vários condenados e demônios se aproximam dos vários instrumentos musicais presentes na tela. Um alaúde é usado como cruz para um homem. Enquanto ele está pendurado, alguns demônios ateam fogo em uma lança para torturá-lo. A harpa também serve para torturar um homem preso em suas cordas. A significação desses instrumentos é a mesma, todos eles representam uma ligação entre o céu e o inferno. Na simbologia da harpa, acredita-se que esta funciona apenas em vida. Portanto, quando está no mundo dos mortos, como é representado na tela, o instrumento perde seus poderes, passando a ser um mero flagelo.

A prática da tortura foi bastante popular na Baixa Idade média, tendo sido autorizada pelo papa Inocêncio II (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 269) e praticadas principalmente durante as inquisições. Na literatura fantástica, os demônios também eram responsáveis pela execução de torturas com a finalidade de seu próprio entretenimento. Como exemplo, retomamos o *Manuscrito encontrado em Saragossa*, em “*A história do demoníaco Pacheco*”. Na qual, os enforcados perseguem o protagonista e o torturam cruelmente.

Então senti que um dos enforcados agarrava meu tornozelo esquerdo. Quis me safar, mas o outro enforcado barrou meu caminho. Apresentou-se diante de mim, fazendo uns olhares horrorosos e mostrando uma língua vermelha como ferro que sai do fogo. Pedi clemência. Em vão. Com uma das mãos ele me pegou pela garganta e com a outra arrancou o olho que está me faltando. No lugar do olho, enfiou sua língua escaldante. Lambeu todo o meu cérebro e me fez rugir de dor. Então o outro enforcado, que tinha agarrado minha perna esquerda, também quis dar seu espetáculo. Primeiro começou fazendo cócegas na planta do meu pé, que ele segurava. Depois o monstro arrancou a pele desse pé, separou todos os nervos, deixou-os expostos e quis tocar com eles como se tocasse com um instrumento de música; como eu não fazia um som que lhe agradasse, enfiou seu esporão na minha panturrilha, beliscou os tendões e começou a enroscá-los, como se faz para afinar uma harpa. Finalmente começou a tocar com a minha perna, na qual tinha modelado um saltério. Ouvei seu riso diabólico. Enquanto a dor me arrancava mugidos pavorosos, os berros do inferno lhes faziam coro. Mas quando chegaram aos meus ouvidos os rangidos daqueles danados, achei que cada uma de minhas fibras estava sendo triturada entre seus dentes. (POTOCKI apud CALVINO, 2004, p. 27)



Figura 41 - Recorte – O Inferno musical

Assim como na tela de Bosch, no conto de Potocki, a musicalidade e instrumentos musicais são elementos em destaque. É significativo mencionarmos a importância da música medieval e de significado *sui generis*. Embora na concepção pitagórica sua harmonia estivesse associada às ideias cristãs sobre a pós-vida, a música fora do âmbito da igreja era ligada às danças e, conseqüentemente, ao ato sexual. Por esse motivo, a música também estava ligada ao pecado e ao satânico. Na obra, o metrônomo, as cornetas, trombones e flautas também fazem parte da orquestra demoníaca que, enquanto faz música, tortura os proscritos que se encontram em situação de total passividade “ou então são objeto dos gestos agressivos dos demônios” (LE GOFF, 1983, p. 67).

À esquerda, em primeiro plano, sentado em um retrete banhado a ouro, um demônio pássaro⁴⁴ engole homens e os excreta num poço, onde seres regurgitam e expelem moedas por seus ânus. Em sua cabeça, o monstro voraz carrega um caldeirão, símbolo pagão do demônio. A besta representa o pecado da gula. Aos pés do retrete está a representação da vaidade: um monstro com o rosto de espelho que encara a jovem de cabelos louros.

⁴⁴ Ver Figura 43 - Recorte – O monstro-pássaro



Figura 42 – Recorte – O monstro-pássaro

Seguindo a narrativa diegética e as personagens dos painéis anteriores, a semelhança pode fazer com que formulemos a hipótese de que seria Eva, mas não podemos afirmar com exatidão. Em seu peito está um sapo que, como já mencionamos, é símbolo do mal e da impureza nas iconografias boschianas. Atrás da jovem, outro demônio explora seu corpo, o que nos permite realizar a leitura de que ela está sendo punida por seu narcisismo e luxúria.



Figura 43 – Os jogos de azar

Os viciados em jogos de azar também têm seu lugar reservado no Inferno. Não pelo ato de jogar, mas pelo pecado da ganância e o culto ao dinheiro. Segundo o livro bíblico de Efésios (5:5), “nenhum imoral, ou impuro, ou ganancioso, que é idólatra, tem herança no Reino de Cristo e de Deus”. Entre o caos dos apostadores, várias heresias se misturam a traição, a avareza, a luxúria e a loucura.

Em primeiro plano, à direita, um demônio agarra um homem pela garganta enquanto o esfaqueia no estômago. Em suas costas, a besta carrega um escudo azul, arma de defesa, mas que devido ao seu peso e formato, também pode ser mortal. Nas iconografias cristãs, o escudo representa a fé e a proteção contra as tentações, mas na arte medieval e renascentista, é símbolo de força, de vitória. No broquel do demônio, está o símbolo da Santíssima Trindade, o mesmo que o Cristo mostrava no painel do Éden, mostrando que o mal triunfou e o Paraíso está perdido.



Figura 44 – Recorte – As mãos do Cristo

Também em primeiro plano, no canto mais extremo do painel, à direita, um homem é abordado por um monstro de elmo que se assemelha a um pássaro. Supõe-se que simbolize a peste e a doença. Na literatura fantástica, mesmo em obras mais recentes, a temática da doença também é abordada. Geralmente com funções moralizantes, os autores ocupam-se em descrever em detalhes os males que assombravam a sociedade de suas épocas. É o caso narrado no universo anglo-indiano de Rudyard Kipling em *Os construtores de pontes* (1898):

"Eu levei a morte, espalhei a doença das pústulas nos barracos dos operários, e, mesmo assim, eles não capitularam", um asno de focinho rajado, pelagem desgastada, coxo, os cascos bifurcados e cobertos de chagas, avançou claudicando. "Minhas ventas exalaram a morte, mas eles não retrocederam."
 Peroo tentou se mover, mas estava paralisado pelo ópio."Bah!", disse, cuspidando. "É Sitala em pessoa: Mata... a varíola. O Sahib não tem um lenço com que cobrir o rosto?" (KIPLING apud CALVINO, 2004, p. 304)



Figura 45 – Recorte – A peste e as indulgências

No “Inferno Musical”, o mostro carrega um pé decepado, que estaria relacionado ao ergotismo, doença comum na Idade Média. Era adquirida através da ingestão de fungos no centeio dos pães, podendo causar gangrena nos membros inferiores e superiores, e até a morte. Além do monstro de armadura, vemos também um porco vestido com um hábito que lhe sussurra algo em seus ouvidos. O porco era considerado um animal impuro na visão cristã, por isso sua carne não deveria ser consumida. O animal carrega os símbolos da gula, da luxúria e do egoísmo. O homem tem em suas coxas alguns documentos com selos vermelhos, assim como o segundo homem que está no fundo da cena. Tais selos se assemelham aos selos papais, colocados nas indulgências que eram vendidas para a população para que pudessem ter seus pecados perdoados e garantirem seu lugar no Reino dos Céus.

As representações dos infernos na arte e na literatura possuem muitos pontos convergentes, assim como o inferno retratado por Bosch. Dotado de temas Fantásticos: sua ambientação, personagens, os sentimentos retratados, desespero, apatia, melancolia, as cenas violentas, os seres antropomorfos e a função de causar estranhamento e medo. Mas há algo de diferente e ainda mais inovador que permite que a aura dessa tela esteja sempre se renovando, e nos trazendo ao presente. Esta renovação é possível graças à sutil crítica que alguns olhos atentos conseguem enxergar na pintura boschiana ou que um gênio atemporal da pintura resolveu denunciar.

Não é possível dizer com exatidão quais foram as reais intenções de Bosch, mas ao retratar o “Inferno Musical” de forma tão completa, suscitando no leitor/receptor o medo, a dúvida, intrigando-o e trazendo incômodo ao analisar os detalhes das Trevas por ele pintadas. Apesar dos caminhos da leitura aberta serem incertos, é indiscutível que seus aspectos são fantásticos e Fantásticos.

5 GERMINAÇÕES

O presente estudo intitulado de *Ressonâncias do Fantástico: Um estudo Interartes de O Jardim das Delícias Terrenas* constituiu-se no tracejamento de uma análise que envolvesse diversos campos das Artes a fim de analisar o tríptico supracitado em forma de texto pictórico. Transpondo suas características imagéticas para que pudéssemos realizar sua leitura com apoio de teorias e textos literários.

A jornada pelos caminhos da arte e da literatura Fantástica são de fato fantásticas, ou talvez maravilhosas, ou estranhas. Quem sabe este seja um campo cheio de múltiplos caminhos que parecem evanescentes e que mudam num piscar de olhos, num folhear de páginas, em algumas pinceladas. Nosso objetivo principal era de analisar o tríptico de Bosch como um texto imagético e entender como as características do Fantástico literário podem ser transpostas para a tela. Para atingirmos nosso objetivo principal, foi necessário que percorrêssemos os caminhos teóricos da Literatura Fantástica. Desde sua etimologia e a diferenciação entre termo x conceito e suas origens literárias advindas do Romantismo e posteriormente no *Gothic Novel* e no Frenetismo.

Não era nosso objetivo tentar desvendar os limites do Fantástico, mas nos coube fazer uma escolha teórica: “O Fantástico trata-se de um gênero ou uma estética?”. Durante a elaboração desta dissertação, compreendemos como gênero literário um grupo de características que foram atribuídas a certos tipos de narrativas semelhantes em um período determinado de tempo. Determinar estruturas fixas para o Fantástico literário é uma tarefa muito complexa e as tentativas de conceituações são muitas. Algumas podem parecer demasiadamente rígidas enquanto outras podem parecer frágeis demais. Compreendemos o Fantástico de forma ampla, ele não está restrito apenas ao campo literário. É dinâmico e atravessa todos os tipos de mídia, os livros, a pintura, o cinema, o teatro e, mais recentemente, os jogos eletrônicos.

Como estética, o Fantástico pode transitar entre essas diferentes mídias e ser apreciado de forma mais completa, e talvez menos formalista que como gênero. Em nosso entendimento, na estética do Fantástico as preocupações estão mais voltadas às temáticas e aos aspectos de fruição. Como o leitor se sente lendo um conto, uma tela, um filme Fantástico? O medo e a hesitação continuam a serem sentidos, mas sem tantas amarras formais.

Como gênero volátil, dentro do contexto dos estudos interartes e culturais não parece ser eficaz delimitar ou reduzir o Fantástico. Para interpretá-lo, o leitor/receptor deve usar de

toda sua bagagem empírica, todas suas sensações, como se pudesse ter uma experiência quase sensorial. Portanto, entendemos o Fantástico, em diferentes mídias, como estética. Para chegarmos a estas conclusões foi imprescindível compreendermos as características imanentes do Fantástico, como fizemos na Parte I deste estudo.

Buscamos também compreender o que é a Arte Fantástica. Para defini-la, geralmente os teóricos encarregam-se de categorizar os temas das narrativas fantásticas e relacioná-los às artes. Portanto, se uma obra, independentemente de seu período, artista, ou origem geográfica, retratar temas não realistas (a exemplo: imaginário, onírico, grotesco, misticismo, mitologia e folclore) que não sejam necessariamente abstratos, pode ser categorizada como uma Arte Fantástica. Essa definição ampla, explica o porquê da diversidade de representantes de diferentes escolas, como, por exemplo, Max Ernst, Salvador Dalí, Goya, William Blake, Arcimboldo, De Chirico, Brueghel, e o próprio Bosch. Durante a jornada deste estudo, começamos a desenvolver outra categoria que se assemelha à Arte fantástica, que nomeamos de “Fantástico Pictórico”.

No Fantástico Pictórico, mesclamos a literatura e a arte fantástica, buscamos os temas clássicos desenvolvidos nos *récits fantastiques*, anteriormente mencionados (o imaginário, o estranho, o monstruoso, vampirismos, espíritos e fantasmas, o erotismo e a loucura) e as estruturas narrativas do conto fantástico. Utilizamos também as características formais e de construção da literatura fantástica. Por exemplo, o uso da primeira pessoa; provocação de hesitação e o medo no leitor e na personagem; a sequência de fatos da narrativa.

A sequência se inicia pela introdução, onde é mostrada a representação de um mundo real, regido pelas leis naturais. Neste excerto narrativo, as personagens e o universo são apresentados ao leitor. Em seguida, há um aviso de interdição, que algo não deve ser feito, e posteriormente a transgressão do mesmo. Por fim, a intromissão do Fantástico e a penalização dos transgressores. Após a determinação desses aspectos, aplicamos a diferentes tipos de mídia e, assim, podemos lê-las como se estivéssemos lendo um texto.

Como resultados, obtivemos a criação de uma metodologia de leitura empregada no Fantástico Pictórico, que não serve apenas para a leitura de pinturas. A natureza desta metodologia é múltipla e pode ser usada na leitura aberta de diferentes mídias. O leitor adquire o papel de leitor/receptor e realiza a fruição ou a degustação da obra que está sendo analisada. Utilizamos esta metodologia para elaborar a análise de *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch na Parte II. Na qual buscamos trazer referências de

diferentes esferas do conhecimento humano, tais como, história da arte, literatura, história medieval, estudos iconográficos e iconológicos, além da simbologia.

O gérmen do fantástico habita na tela de Bosch. A natureza do Fantástico está presente não apenas nas temáticas principais que podemos observar em cada um de seus painéis, tais como: a presença de criaturas do imaginário, o culto pelo amor carnal, a representação do inferno. Acreditamos que as principais características que permitem que consideremos *O Jardim das Delícias Terrenas* como uma obra eivada pelo Fantástico está na função que a pintura carrega e forma de leitura que realizamos por meio do Fantástico Pictórico.

Na primeira parte da dissertação abordamos sobre a função social do fantástico. Segundo Todorov, em *Estruturas Narrativas*, “ a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la” (p.161). No caso de Bosch, a tela é usada como ferramenta para transgressões. No primeiro painel, a transgressão busca problematizar a realidade, mesclando elementos reais, como paisagens árvores e animais pertencentes e conhecidos para o homem europeu, com animais imaginários, antropomorfizados e com figuras distorcidas, com características que se assemelham ao monstruoso.

No painel central, a transgressão é social, pois nela observamos diversos comportamentos opostos ao padrão social da época na qual o pintor vivia. Ao apresentar a orgia nos campos do Jardim das Delícias, o pintor cultuava o erotismo e a sexualidade, ideias que se confrontavam com costumes sexuais em voga, que promoviam a castidade, a monogamia e ato sexual com função apenas reprodutiva.

No terceiro painel, supomos que a função buscada por Bosch não é a de transgredir, mas de causar medo, assim como diversos contos e obras de natureza Fantástica. O medo, além de gerar tensão, também desempenha o papel moralizador na obra, que mostra as consequências das transgressões anteriores. Como se trata de uma sequência de painéis, a possibilidade de lê-los é alcançada através do fantástico pictórico, seguindo a ordem das estruturas narrativas do conto fantástico.

Embora o Fantástico Pictórico ainda esteja em estágio germinal, acreditamos que há potencial para explorá-lo em diferentes campos sógnicos, como em obras de outros pintores nas Artes plásticas e até mesmo em objetos midiáticos mistos, como é o caso do cinema e jogos eletrônicos em terceira pessoa e, mais atualmente, nos jogos de AR e VR (Realidade Aumentada e Realidade Virtual). Talvez ainda precisemos fazer como Zola e realizar experimentações em diferentes obras, mas acreditamos que, desde que se tenha uma boa bagagem cultural e que procuremos buscar equivalências nos diferentes campos sógnicos, o

Fantástico Pictórico é aplicável para qualquer mídia, em todos os estados do Fantástico, permitindo que este trabalho seja relevante para os campos da Arte, literatura, comunicação, cinema e na pesquisa em jogos digitais. Nesse processo, a busca por correspondências entre arte, literatura, história e cultura, nos faz crer que há um pouco de artista e de escritor em cada um de nós e, por esse motivo, gostaria de terminar este trabalho com um poema de Baudelaire.

Correspondências⁴⁵

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes soltar confusas palavras;
O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos
Que o observam com olhares familiares.
Como os longos ecos que de longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.
Há perfumes frescos como as carnes das crianças,
Doces como o oboé, verdes como as pradarias,
– E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,
Como a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1976, p. 11.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Villiers de l'Isle. Vera. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). Os melhores contos Fantásticos. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 321-332.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Aluizio. Demônios. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). Os melhores contos Fantásticos. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 605-630.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética: a lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres completes I. Paris: Gallimard, 1976, p. 11.
- BAYER, R. Historia de la Estetica. Trad. Jasmin Reuter. 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- BENJAMIN, W. A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva). Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: La poétique de l'incertain. Collection Thèmes et Textes. Paris: Larousse, 1974.
- BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1964.
- BOSING, Walter. Bosch. Entre o céu e o inferno. Trad. Casa das Línguas. Germany: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.
- BOZZETTO, R. Le fantastique dans tous ses états. Edição online. A Provença, França. Editora Presses universitaires de Provence, 2001 Disponível em <<http://books.openedition.org/pup/1523>>.
- CAILLOIS, Roger. Au coeur du fantastique. France: Gallimard, 1976.
- CALABRESE, O. Como se lê uma obra de arte, São Paulo: Edições 70, 1993
- CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Org.). Antologia da literatura fantástica. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CERTEAU, Michel de. A Fábula Mística. Séculos XVI e XVII. Volume I. São Paulo: Gen/Forense Universitária, 2015.

CESERANI, Remo. O Fantástico. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CHASLES, Philarète. O Olho sem pálpebra. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 121 -138.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). Os melhores contos Fantásticos. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura E Sociedade*, n. 2, v. 2, p. 37-55, 1997.

CRAWFORD, Ernest Marion. Na cabine do Navio. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). Os melhores contos Fantásticos. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 395-418.

DELEUZE, Gilles. Mil platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos. In: *Dossiê Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze*. 1991.

DE SOLIER, René. *L'art fantastique*. Paris: Éditions Jean Jacques Pauvert, 1961

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Record, 2016.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOCILLON, Henri. *Art d'Occident: Le Moyen Age roman et gothique*. 3.ed. Paris: Armand Colin, 1955.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREUD, S. O Estranho. In: *Obras Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1990.

GAMA, Wanderley L. A tradição literária do Fantástico todoroviano. *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 07, agosto, 2010.

GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. Hieronymus Bosch "el Bosco". Barcelona: Labor, 1969.

- GOGOL, Nikolai. O nariz. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 187-212.
- GOMBRICH, Ernest Hans Josef. A História da arte. Trad. Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GUMBRECHT, H. U. Atmosfera, ambiência, *Stimmung*: sobre um potencial oculto na Literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.
- JACKSON, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. London: Routledge, 1981.
- JOLLES, André, Formes simples. Paris: Seuil, 1982.
- JUNG, C. G. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.
- KAYSER, Wolfgang. O Grotesco. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- KLAPISCH-ZUBER, C. La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIV e et XVI e siècle. Clio. Femmes, Genre, Histoire, Paris, v. 42, n. 2, p.181-190, fev. 2015. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2015-2-page-181.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- KIPLING, Rudyard. Os construtores de pontes. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 461-492
- LEE, Vernon. Amour dure. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 357-388.
- LEITE, José Roberto T. Jheronimus Bosch. Coleção Letras e Artes. Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- LEXIKON, H. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LOVECRAFT, H. P. O horror sobrenatural na literatura. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2008.
- NÓLIBOS, Paulina T. (Org.). Estudos culturais da idade média: Arte, sexo, religião e outras práticas sociais. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. Significados nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEZARD,Émelie. La vogue romantique de l'horreur: roman noir et genre frénétique, Romantisme, Paris, v. 160, n. 2, p. 41-51, 2013. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-41.htm>>. Acesso em: 11 de jan. 2019.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

- POTOCKI, Jean. História do demoníaco Pacheco. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 21-32.
- SANTAELLA, L. Leitura de Imagens, São Paulo: Melhoramentos, 2012
- SCOTT, Walter. A história de Willie, o vagabundo. In: CALVINO, Ítalo. Contos Fantásticos do século XIX. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 83-100.
- SIGÜENZA, Jose. Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia. Libro IV, Discurso XVII. Madrid: Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo de Carlos III, 2003.
- STEINMETZ, Jean-Luc. La littérature fantastique, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: As estruturas narrativas. Trad. Leyla Perrone-Moysés. Debates, 14. p. 147-166. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. Debates, 98. p. 29-63. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TORVISO, I.B, MARIAS, F. Bosch – Realidad, símbolo y fantasía, Espanha, Silex, 1982
- VAX, Louis. L'Art et la littérature fantastiques. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.