

1- Introdução

1.1- Um estudo em fantasmalogia

Este é um estudo sobre fantasmas. Não fantasmas quaisquer, mas um tipo muito específico que compôs o imaginário romântico: fantasmagoria. Durante as pouco mais de trezentas páginas da tese, todos os esforços possíveis serão feitos para que a figura aos poucos se torne visível e, então, as conseqüentes apreciações sobre sua forma revelem alguns aspectos de sua sustentação psicológica. Ao invés de espelhos, projetores e outros inventos multiplicadores de imagens, o poder evocativo de palavras já será suficiente para transpor os limites da percepção e fazer com que inumeráveis fragmentos constituam um trânsito contínuo de sombras até o contexto de transformação formal almejada pelo romantismo brasileiro e europeu, no primeiro quartel do século XIX. Pois todas as vezes que os espectros surgiram, especialmente no interior das ficções em prosa, trouxeram com eles a promessa de um elo incomum entre o mundo dos fatos corridos e o mundo dos desvios perceptivos, um exercício poético que, a longo prazo, tornaria o romance um gênero híbrido por excelência. Mesclas cujas origens remontam aos fundamentos da própria literatura Ocidental.

Em Homero, os fantasmas já se apresentavam aos mortais enriquecendo os sonhos premonitórios com as mensagens do Olimpo. No Canto VI da *Odisséia*, Atena visita o sono de Nausica, a filha de Aucino, atravessando o quarto da donzela “como um sopro de vento”, e flutuando em torno de sua cabeça para lhe incutir o desejo de ir até o lavadouro, onde um faminto Ulisses descansava.¹ Porém, a atmosfera de surgimento da cultura fantasmática remonta à estratificação do próprio pensamento Ocidental, dado no momento em que os gregos deixaram de escutar o sussurro dos deuses e passaram a dar ouvidos às suas próprias consciências. As constantes intervenções divinas nas ações humanas descritas pelo autor da *Ilíada* deram lugar a uma lírica cada vez mais introspectiva. Em Safo, Anacreonte e Hesíodo, poetas surgidos aproximadamente no século V a. C., homens e mulheres dobravam-se sobre os abismos da paixão para de lá retirarem novas formas literárias. Os deuses míticos passaram a ser engolfados por uma

¹ HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 84.

psique cindida entre a realidade e a aparência, o desejo e o impedimento. Segundo Bruno Snell,

Quanto mais se tende a considerar o espírito humano como a verdadeira realidade vivente, tanto mais rica parece a vida da alma e, a partir do momento em que a realidade da existência humana passa a ser cada vez mais encontrada no campo espiritual, cada vez maior será o empenho do drama em investigar os motivos espirituais. (...) O conhecimento do homem e do próprio eu torna-se agora tarefa da reflexão, como tarefa da investigação era o conhecimento da natureza.²

À medida que o homem se aproximava da substância “espiritual” constitutiva do seu “Eu”, a figuração fantasmática revolvía-se como um reflexo sob o efeito de pequenas vibrações atmosféricas. Na trilogia *Oréstias*, de Ésquilo, por exemplo, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa localizou alguns elementos extremamente sugestivos do amadurecimento da tragédia para com o tratamento estilístico do fantasma. Nas *Eumênides*, Orestes chegava ao Templo de Delfos perseguido pelas terríveis Erínias, divindades familiares que vinham lhe cobrar o crime cometido contra sua própria mãe, Clitemnestra. O matricídio fora motivado por ela haver assassinado seu pai, Agamêmnom. Uma ciranda de homicídios, que enredou a imaginação do herói no suplício dos remorsos, uma das emoções mais suscetíveis de produzir imagens incontroláveis:

Orestes: Ei-las, parecem Górgonas, vestidas de negras túnicas com cabeleiras revoltas de serpentes!...Não posso mais ficar...

Corifeu: Mas que fantasmas te agitam, a ti, a quem teu pai mais que a ninguém queria? Coragem! Nada temas, grande vencedor.

Orestes: Não são fantasmas que me aterrorizam. Lá estão elas bem distintas, cadelas enraivadas de minha mãe.³

Por somente Orestes ter acesso visual às monstruosas Erínias, criou-se a impressão momentânea de que as criaturas eram fruto de sua imaginação exaltada. Ésquilo trabalhava esteticamente com figuras conhecidas do vocabulário médico e filosófico do período, pois o *phantasmata* constituiu-se em uma imagem de pensamento expressiva da ilusão, dos erros decorrentes dos sentidos e das projeções da mente

² SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 114.

³ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Os monstros do remorso em Ésquilo”. In JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 39.

enfermeira. Isto pode ser constatado nas obras filosóficas mais significativas da Antigüidade Clássica, como aquelas deixadas por Platão e Aristóteles, ambos autores paradigmáticos para a teoria do fantasma. Com eles, iniciaram-se os estudos sistemáticos criadores das bases poéticas e científicas para a sustentação de uma cultura fantasmática, construída no curto espaço de uma aparição para outra. Corin Braga, em artigo sobre a imaginação e a fantasia criativa, observou que a

imagination is the traditional term that designates the function of the spirit the Greeks called *phantasia* and *eikasia*. *Phantasia* or *eikasia* is the ability to produce mental images, *phantasmata*, *eikones*, *eidola*. The problem with these representations is that, however useful they might be for human cognition, they are not the real thing, itself, they are only copy of it. Investigating the foundation of non-existing things, Plato, in his dialogue *The Sophist*, made a seminal distinction between two species of the art of images: the technique of creating invented images of things that may even not exist, that is *phantasmata*. In the first instance, this distinction would seem to solve the problem, by assigning *eikones* to being and *phantasmata* to no-being. *Eikones* would be reliable images, able to tell the truth, and *phantasmata* false images, producing errors.⁴

Aristóteles foi menos amargo na hora de se dirigir ao universo espectral em seus ensaios sobre a imaginação, a memória e o sonho, estados privilegiados para a dissertação sobre as “aparições”. Sem fazer juízo de valor, constatou que o pensamento só se dava através da intermediação de um fantasma, sem o qual a humanidade ficaria emudecida na amplitude de um cérebro esvaziado.⁵ O mesmo se podia dizer das criações literárias, que se dignificavam apelando ao movimento contínuo de criaturas sombrias observadas nas indagações de ordem metafísica e fisiológica propostas pelos avanços das ciências. Pois as imersões da filosofia na substância reles dos *phantasmata* ajudaram a compor um dos elementos estéticos da maior importância para a ilusão fantástica. Na história da literatura, toda a vez que se tentou descrever a realidade a partir de uma percepção atuante, presente, as dimensões filosóficas, médicas e poéticas dissolveram-se para a criação de um território comum para o reinado das sombras.

Um dos primeiros teóricos a perceber os vínculos entre figuras literárias, fisiologia médica e os conceitos de ordem filosófica para a invenção do fantasma foi Giorgio Agamben, em seu livro de ensaios *Estâncias – a palavra e o fantasma na literatura Ocidental*. O teórico italiano abriu um enorme campo de estudo ao localizar

⁴ BRAGA, Corin. “Imagination, imaginaire, imaginal – three concepts for defining creative fantasy”. www.jsri.ro/new/?download=5_braga_16pdf, acessado em 16/08/2008

⁵ VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Fapesp, 2004, p.633.

cronologicamente o que chamou de fantasmalogia medieval, ou seja, uma série de procedimentos estilísticos cuja fonte remontava aos mecanismos corporais e espirituais dinamizadores dos líquidos secos, quentes e úmidos responsáveis por produzir as emoções. Depurados pelo cérebro, adquiriam a capacidade de conduzir as imagens interiores através dos vários órgãos, promovendo desde reminiscências agradáveis a pesadelos angustiantes. Desenvolvendo com maior número de fontes as elucubrações de Robert Klein sobre os *spiritus fantasticus*⁶, chegou a uma definição para onde convergiam a teoria da imaginação aristotélica, a doutrina platônica do *pneuma*, a fascinação da magia e, finalmente, as visões da Medicina sobre o comércio entre o corpo e a alma. Isto tudo a serviço da poesia, como as realizadas por Dante, Cavalcanti, dentre outros autores do medievo:

Tal entrelaçamento de motivos explicitamente médicos com temas que consideramos filosóficos-literários é perceptível também nos poetas, cuja obra, conforme poderemos verificar, fica muitas vezes totalmente ininteligível sem um bom conhecimento da anatomia do olho, do coração e do cérebro, dos modelos circulatórios e da embriologia medievais, não só porque os poetas se referem diretamente às doutrinas fisiológicas do seu tempo, mas também porque freqüentemente tal referência está costurada com uma intenção alegórica, que se exerce de maneira privilegiada sobre a anatomia e a fisiologia do corpo humano.⁷

Observações com este teor vêm em apoio dos principais objetivos desta tese, que, na verdade, pode ser considerada como um prosseguimento natural da proposta do teórico italiano em direção aos tempos modernos: estabelecer as relações literário-científicas produtoras da fantasmalogia romântica. A fantasmagoria, objeto do presente estudo, nada mais foi do que uma atualização de procedimentos estéticos híbridos já testados no Ocidente com sucesso – destacamos aqui alguns deles, uma parte mínima, haja vista a onipresença do *phantasmata* na história da literatura. Porém, mesmo admitindo a constância de elementos convergentes para a produção de efeitos poéticos duradouros, cada época possibilitou um conjunto de conhecimentos técnicos e fisiológicos capazes de recriar a aparição sob determinada figura ou determinada

⁶ Agamben retirou o termo das palavras de Sinésio, estóico neoplatônico do século III d.C. : “o espírito fantástico é o sensório mais comum e o primeiro corpo da alma. Ele esconde-se na interioridade e governa o ser vivo como se o fizesse a partir de uma cidadela. A natureza, realmente, construiu em volta dela toda a fábrica da cabeça. O ouvido e a visão não são de fato sentidos, mas instrumentos do sentido, ministros do senso comum e quase porteiros do ser vivo, que relatam ao senhor o que percebem no exterior... O espírito fantástico é, por sua vez, um sentido perfeito em cada uma de suas partes... sem intermediários, é o mais próximo da alma e certamente mais divino”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, pp. 161-162.

⁷ AGAMBEN, op. cit., p.139.

constituição diegética. A Antigüidade, a Idade Média, cada período definidor da História Ocidental, possuiu seus modos de fazer visível através de metáforas ou de fazer legível através do discurso um organismo consumido por visões projetadas de dentro para fora, nascidas no calor da imaginação.

Quando se monitora o processo de releitura do fantasma pelo romantismo, sua característica etérea ganha tratamento aprofundado conforme a visualidade se enriquece tanto pelo conhecimento mais agudo do funcionamento do organismo humano, como pela presença de uma cultura visual opulenta, aparelhada com os recursos de uma ciência positiva. Baixando das altas esferas, ou subindo das regiões subterrâneas, a substância fantasmagórica adquiriu forma no contato com uma mente defasada em seus procedimentos físicos e psicológicos, fixando em seu corpo flexível o processo histórico de produção e seqüenciação de imagens.

1.2- Definição de fantasmagoria

Um dos elementos definidores da fantasmagoria, e aquele que a diferencia dos fantasmas de outros períodos históricos, relaciona-se com a própria origem da palavra. Ela surgiu na França para definir uma espécie de sessão de projeção ótica que tentava criar a ilusão de imagens em movimento.⁸ Foi anunciada pela primeira vez no diário parisiense *Lês Affiches*, publicado em 6 de dezembro de 1792, com os seguintes dizeres:

PHANTASMAGORIA, aparição de espectros e invocação das sombras de pessoas célebres, tal como as realizam os rosa-cruzes, os iluminados de Berlim, os teósofos e os martinistas. Os que desejarem ser testemunhas destas invocações tenham a bondade de se apresentar a Paul Filidort[sic], à rue de Richelieu, Hotel de Chartes, n 31. Ele realizará essas invocações duas vezes ao dia, a primeira às cinco horas e meia da tarde e a segunda às nove horas, à saída dos espetáculos. O preço do ingresso é 3 livres. Ele previne aos cidadãos que estas operações não têm qualquer influência perigosa sobre os órgãos, qualquer odor nocivo, e que as pessoas de todas as idades e sexos podem assistilas convenientemente.⁹

⁸ Muito embora projeções como estas fossem ensaiadas na Europa desde meados do século XVII, foi somente mais de cem anos depois que as sessões de projeções óticas tornaram-se um evento de repercussão cultural significativa, ampliando o público até então restrito aos salões fechados. O fantascópio, como ficou conhecido o invento que exibia as fantasmagorias, nada mais era do que uma lanterna mágica adaptada. O projetor de folha de flandres ou madeira, potencializado por lentes, espelhos e iluminação interna, foi suspenso sobre trilhos, o que possibilitou a mostra de imagens com movimento, bem como o *fade-in* e o *fade-out*, a *fusão*, sobrepondo a projeção de duas ou mais projeções. O crédito da invenção da fantasmagoria ótica oscila entre o misterioso Phillidor e o grande ilusionista belga Robertson, que efetivamente registrou a invenção. MANONNI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra – arqueologia do cinema*. São Paulo: Senasc/Unesp, 2003.

⁹ MANONNI, op. cit., p. 156.

Segundo etimologia levantada por Mannoni, a palavra *phantasmagoria* vem do grego *phantasma* – derivado de *phantazô*, eu faço ilusão –, e *agoureuô* – eu falo. Para Francisco Arthur da Silva, no *Dicionário da língua portuguesa*, de 1859, seria a junção de *phantasma* e *ágora*, sendo o sufixo correspondente à palavra grega traduzida por *assembléia*, o que daria algo como “assembléias de fantasmas”. Aqui (1859), *phantasmagoria* ainda não é tida como uma expressão literária, e sim como “espetáculo que por meios ópticos se fazem ver em sala escura espectros e figuras, sendo perfeita a ilusão”.

Mas não demorou para que estas imagens etéreas fugissem aos restritos espaços de projeções óticas e povoassem a imaginação de teóricos, cientistas e literatos, extraíndo-lhes conceitos e metáforas espectrais, trajetória natural para um termo cunhado a partir da confecção e elocução de imagens “fastasmagóricas”.¹⁰ No *Grande dicionário de portuguez ou tesouro da língua portuguesa* (1873), do frei Domingos Vieira, já encontraremos *phantasmagoria* definida como “abuso literário dos meios fantásticos, quiméricos e sobrenaturais”. Foram décadas de intensa convivência com fantasmas tecnológicos para que a palavra se tornasse um dos *tropos* mais utilizados na denúncia dos ilusionismos verbais e imagéticos perpetrados pelo discurso. São inúmeros os exemplos de textos que desde o início do século XIX empregam “*phantasmagoria*” como uma figura retórica, como um conceito expressivo dos enganos que a arte – ou a mente – engendra. O escândio de suas sílabas produz espaços abertos para a migração contínua de formas, de espectros, que não se fixam nem fora nem dentro do espectador:

E eu seguia com avidez as visões, que se me ofereciam aos olhos como uma *phantasmagoria* tenebrosa; e os meus olhos tinham a fixidez e a imobilidade da loucura.¹¹

Escreveu Gonçalves Dias em seu poema épico *Meditação* (1868), aproveitando-se da plasticidade da imagem (o poeta provavelmente assistiu a um espetáculo de

¹⁰ “*Phantasmagoria*” veio a substituir a significação de “fantasma” para o mundo ibérico do século XVII e XVIII. No *Tesoro de Covarrubias*, dicionário setecentista, fantasma é: “lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa”. Depois adverte que também significa visão, e conclui: “os físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percibimos”. “Los fantasmas suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos”. E mais: “Permitiendolo Dios, El demônio suele causar las visiones interiormente em la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico. Y em esta forma han sucedido muchos casos particulares de visiones, Y así a hombres Buenos y santos, como otros perdidos”. Desse modo o termo fantasma apresenta um triplo significado: equivale a “imagem verdadeira”, “imagem falsa” e “imagem sobrenatural”. ILLADES, Gustavo. “Retábulos de fantasmas cervantinos”. *Revista USP*, São Paulo, n.67, setembro/novembro de 2005, p. 265.

¹¹ DIAS, Gonçalves. *Obras póstumas de Gonçalves Dias*. São Luís do Maranhão: Berlarmino de Mattos, 1968, p.9.

fantasmagoria a sua época)¹² para sedimentar uma figura transitiva, fugidia, confeccionada a meio caminho do corpo e do substrato, do olho e do cérebro. Domingos Gonçalves de Magalhães, em um dos documentos-chave do romantismo brasileiro, na *Carta ao meu amigo C.B. Monteiro* (1834), também não se furtou de utilizar a expressão paradigmática na hora de descrever suas dúvidas com relação à realidade exterior: “hei de acabar por convencer-me que este mundo é uma fantasmagoria das nossas próprias idéias”, escreveu, “e a nossa cabeça uma espécie de lanterna mágica, que mostra fora as imagens que estão dentro”.¹³

O uso ostensivo da figura literária aos poucos foi amadurecendo até ser ampliado com o fim de sintetizar todo o formato cultural do período moderno. Seguindo mais para dentro do século XX, vamos encontrar aquele que, além de usufruir da metáfora, alçou-a à condição de um conceito abrangente e, por si mesmo, definidor de um período de transformações técnico-perceptivas radicais. Impossível ler Walter Benjamin sem se deparar em algum momento com as fantasmagorias em sua forma mais depurada. Ele as incorpora organicamente dentro de seu texto em cuja feitura fragmentada, difusa, evocativa, observa-se procedimentos próprios ao mecanismo de antigos projetores de imagens. A arquitetura textual do *Trabalho das passagens*, por exemplo, sobrevive em função de sobreposições de paisagens e tecnologias oriundas de tempos e espaços distintos. Observação a respeito da cultura fantasmática eclodida com a Revolução Industrial, com a transformação da arte em mercadoria, funcionou tanto como uma versão crítica às ilusões produzidas pela modernidade, como um recurso estilístico conscientemente trabalhado na criação de uma atmosfera conceitual. Na definição do autor de *A origem do drama barroco alemão*,

é fantasmagórico todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume algum tempo a forma... da fantasmagoria. Os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas...¹⁴

¹² Para entender melhor as correlações entre projeções óticas e literatura romântica brasileira ler SILVA, Guilherme Sarmiento da. “O espetáculo das máquinas acesas – diversões óticas na corte imperial”. Dissertação de mestrado defendida em dezembro de 2004 no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹³ MAGALHÃES, D.J.G. *A alma e o cérebro*. Rio de Janeiro: Livraria B.L. Garnier, 1876, p. 393

¹⁴ BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense. 1991, pp. 62-63.

Alguns estudos recentes vêm retomando o tema, aplicando-o para definir um ambiente de intensas trocas de várias disciplinas para a configuração do fantasma. Na década de 1980, Max Milner publicou um livro bastante citado, com o sugestivo título: *La fantasmagorie*. O teórico francês apontou como as invenções científicas, especialmente as óticas, ajudaram o imaginário fundado pela intermediação da tecnologia a produzir autores como E.T.A Hoffmann, dando prosseguimentos a tópicos desenvolvidos muito pontualmente por Todorov em seu *Introdução à literatura fantástica*.¹⁵ Microscópios, lupas, espelhos e outros inventos acessaram um universo até então desconhecido para o homem, provocando distorções nos modos de traduzir e comentar a realidade¹⁶. O autor definiu a fantasmagoria como formas literárias características de um encontro profícuo entre os objetos óticos e o olhar maravilhado do homem oitocentista. O produto mais expressivo destes jogos narrativos possibilitados pela desagregação do mundo seria a literatura fantástica. Prosseguindo em suas observações, afirmou

Il nous a paru significatif de constater qu'au moment même où, en France, l'exploitation des techniques optiques donne naissance à un spectacle, la fantasmagorie, dont le nom, avec l'adjectif qui en dérive, servira à qualifier un large secteur de l'activité imaginaire, les romantiques allemands, réfléchissant sur l'imagination et ses pouvoirs, utilisent sans cesse ces mêmes techniques optiques comme métaphores d'une activité créatrice qui se présente à eux sous un jour nouveau.¹⁷

Na realidade, a fantasmagoria surgiu mesmo, como deixou a entender Milner e tantos outros que se aventuraram direta ou indiretamente na busca de sua expressividade, com a transitividade dos produtos tecnológicos para o interior dos modelos visuais da percepção humana. Dentro da série de inventos e descobertas que viriam a ocupar o imaginário do homem moderno, as invenções óticas encontraram um lugar de destaque, especialmente se atentarmos para as metáforas engendradas a partir do conhecimento da ação da luz potencializada por lentes, ou filtrada por pequenas

¹⁵ “Olhar. Esta palavra nos permitirá abandonar rapidamente reflexões mais abstratas e voltar às histórias fantásticas que acabamos de deixar. Será fácil verificar a relação entre os temas enumerados e o olhar em ‘A princesa Brambilla’ de Hoffmann. O tema desta história fantástica é a divisão de personalidade, o desdobramento e, de uma maneira mais geral, o jogo entre sonho e real, espírito e matéria. Significativamente, toda a aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso”. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.129.

¹⁶ MILNER, Max. *La fantasmagorie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, p. 7.

¹⁷ MILNER, op. cit., p.38.

frestas em salas ou caixas penumbrosas, que seriam muito bem aproveitadas para ilustrar o “mecanismo” da percepção humana. Mesmo antes de meados do século XVI, quando Francesco Maurolico, de Messina, resolveu o problema de ótica de maneira racional, encontrando a misteriosa resposta para a formação das imagens no interior da câmara escura, homens como Leonardo da Vinci e Johannes Kepler¹⁸ realizaram analogias do aparato com a vista “o cristalino fazendo o papel da lente, e a retina que recobre o fundo do globo ocular fazendo o papel de tela colocada defronte ao orifício da parede”.¹⁹ Mas a aplicação do esquema fora muito mais versátil. Em um dos parágrafos de seu *Ensaio Acerca do entendimento humano* (1690), por exemplo, Locke adequou-o para exemplificar a produção de imagens no interior do cérebro:

Parece-me que o entendimento não difere muito de um armário totalmente vedado contra a luz, com apenas algumas pequenas aberturas que permitem a entrada de imagens visíveis neste quarto escuro e permanecessem de tal forma ordenadas para serem ocasionalmente descobertas, seria bastante semelhante ao entendimento do homem em relação a todos os objetos visíveis e a suas idéias.²⁰

A Antigüidade Clássica e a Idade Média desconheciam estes esquemas visuais simplesmente porque a formação da imagem tanto no interior do corpo quanto no interior de quartos escuros constituíam-se em mistérios ainda insondáveis para eles.²¹ Mesmo Aristóteles, ao se deparar com o fenômeno de projeção dos raios luminosos filtrados por um pequeno orifício, não soube explicar o porquê sempre se produzia um círculo na superfície oposta quando a luz atravessava uma abertura quadrada, redonda ou triangular.²² Seu desconhecimento dos nervos óticos também o fazia especular que os olhos e ouvidos não se ligavam ao cérebro, mas aos vasos sangüíneos que levavam as percepções até o coração. A qualidade visual da fantasmagoria, portanto, decorreu de

¹⁸ Segundo Zimmer, “o astrônomo Kepler resolveu estudar o olho da mesma maneira como estudaria uma lente de vidro: como um instrumento ótico sujeito às leis físicas. Ele extraiu o fundo do olho de um boi e descobriu que imagens em miniatura eram projetadas em sua parede posterior. Tais imagens não correspondiam às formas dos objetos, mas eram retratados invertidos, criados quando os raios refratados de luz passeavam pelo olho. Kepler descobriu que cada ponto do objeto era transformado, com perfeição, em um ponto correspondente da imagem. Da retina, a imagem invertida era mandada para o cérebro”. ZIMMER, Carl. *A fantástica história do cérebro*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004, p. 65.

¹⁹ MANONNI, op. cit., p. 68.

²⁰ LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*(vol.1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 200.

²¹ “As únicas imagens que se conheciam naquele tempo (Antigüidade) eram as que o olho proporcionava pela visão ou as reproduzidas pelas artes plásticas, pelo desenho ou pela pintura. Não existiam outros processos, a câmara escura ainda não fôra inventada, e não se sabia que era possível obter imagens dos objetos numa superfície qualquer mediante lentes e espelhos côncavos”. VAVÍLOV. *O olho e o sol*. Rio de Janeiro: Editora Vitória, 1959, p.16

²² MANONNI, op. cit., p.45.

uma cultura muito mais consciente, se a compararmos a outros períodos, com relação à física das imagens, em seus aspectos funcionais e orgânicos.

Uma outra importante peculiaridade da fantasmagoria diz respeito aos efeitos de ambigüidade criados por sua integração à diegese, cuja maior consequência fora o corrompimento da *mimesis* clássica para que formas distorcidas falassem de um mundo interior exuberante e individualizado. Segundo Milner, ela se transformou num *analogon* perfeito para ilustrar o “jogo das pulsões inconscientes” com imagens organizadas por uma percepção “alterada” do mundo, adequando-se a determinados objetivos do projeto romântico.²³ Erik Felinto, no livro recém-publicado *A imagem espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria*²⁴, e Maria Cristina Miranda da Silva, no artigo *Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo visual*²⁵, apontaram as zonas de sombra através das quais as projeções óticas configuraram um espaço de mantimento do maravilhamento esotérico, muito embora a partir do racionalismo científico.²⁶

Utilizando abordagens diversas, a maioria dos estudos sobre fantasmalogia moderna destacou as possibilidades metafóricas e temáticas abertas pela cultura

²³ MILNER, Max. *Metáforas e metamorfoses no imaginário científico: o exemplo da ótica*. In: *A ciência e o imaginário*. Brasília : UNB Editora, 1985, p. 31. Muitos estudiosos atuais como Jonathan Crary vêm apontando o importante papel exercido pela câmera escura para a criação do observador moderno, cuja realidade exterior objetiva e a “visão interna” estariam conjugadas a partir de um complexo de fatores físicos e fisiológicos: o mundo se refletiria no sujeito, captado pela visão e organizado no interior do cérebro. CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: October Books, 1993.

²⁴ FELINTO, Erik. *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2008.

²⁵ “Ao estudar as práticas de exibição de lanterna mágica, pudemos examinar os procedimentos discursivos/figurativos e enunciativos de sincretização de linguagens. Ao analisarmos o percurso de produção de sentido do texto como um todo, verificamos que os planos do conteúdo e da expressão relacionam-se entre si a partir de visibilidades e fantasmagorias, explicitadas tanto no plano do conteúdo (ilusão vs realidade) como no da expressão (desvelamento vs ocultamento, claro vs escuro, movimento vs inércia, opacidade vs transparência). Ou seja, visibilidade e fantasmagoria/realidade e ilusão podem ser consideradas categorias do plano do conteúdo que são homologadas semi-simbolicamente pelas categorias do plano de expressão. Temos, portanto, um caso de sincretismo de linguagens, advindo de todo um trabalho gerativo de sentido, através da articulação destes dois planos”. SILVA, Maria Cristina Miranda da. “Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo visual”. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_627.pdf. Acessado em 30/08/2008.

²⁶ Tom Gunning, em seu estudo pioneiro sobre as origens do cinema, já havia observado que “os espetáculos animadores de espíritos da *Fantasmagoria*, com suas imagens poderosamente iluminadas que pareciam mover-se e flutuar no espaço, descobriu essa fissura entre o ceticismo e crença em um novo reino de fascinação. Esses entretenimentos óticos exemplificam o estado de suspensão da dúvida que Octave Manonni descreve como ‘eu sei muito bem, mas mesmo assim...’. Num novo reino de entretenimento visual esse estado psíquico poderia ser melhor descrito como ‘eu sei muito bem, mas mesmo assim eu vejo...’. Os fornecedores de ilusões mágicas atribuíram seus truques a processos científicos explicáveis não os fazia menos impressionantes, pois a ilusão visual ainda se punha diante do espectador, por mais desmistificada que fosse pelo conhecimento racional”. GUNNING, Tom. “Fotografias animadas: contos do esquecido futuro do cinema”. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 29.

tecnológica, com destaque para o tratamento figurativo após a contextualização de invenções capazes de intermediar o olhar e fornecer esquemas para a criação de um repertório ilustrativo da percepção humana. Alguns, entretanto, ainda que partindo da relação da literatura com a tecnologia, contribuíram com análises mais atentas às transformações ocorridas também no nível do discurso. João Almeida Flor, ao dissertar sobre as fantasmagorias românticas em Thomas De Quincey, observou muito bem que a adoção do conceito no autor inglês visava a nomeação de “um cortejo ininterrupto de imagens que afloram à consciência, sob o efeito do ópio”. O processo de depuração e transmutação de uma poética fantasmagórica, segundo o autor,

compreende diversas fases e operações, durante as quais as imagens se multiplicam e replicam, se fragmentam nas componentes mínimas, se reintegram e distribuem de acordo com padrões complexos, disputam entre si o espaço, através de dinâmicas de justaposição, sobreposição e intersecção, se decompõem e recompõem num sistema caleidoscópico que compatibiliza a máxima variação e a máxima invariância.²⁷

As colocações de João Almeida Flor contribuíram para ampliar a influência literária da comunicabilidade fantasmagórica. No meu entendimento, a fantasmagoria prestou-se não somente para indicar um novo modo de tratar as figuras, cuja distorção e evanescência passaram a significar uma desestabilização perceptiva radical, uma inquietação explícita do homem diante dos seus processos psíquicos e fisiológicos. Fundamentalmente, este grau extremo de subjetivação tanto na recepção quanto na produção de imagens afetou também a organização do discurso e, em consequência, possibilitou a renovação de procedimentos que levariam à modernização da própria narrativa. Neste sentido, o uso da fantasmagoria como metáfora seria apenas um dos indicativos de um processo de assimilação que abrangeria ainda uma série de adaptações sintagmáticas. Além de se apresentar com uma visualidade luminosa, translúcida, tal qual um vidro vazado de luz, o estilo fantasmagórico serviu para depurar o andamento da diegese, reorganizando os fragmentos de realidade, os “quadros”, ao comprido da ação.²⁸

²⁷ FLOR, João Almeida. “Thomas De Quincey e a Fantasmagoria romântica”. In BUESCU, Helena Carvalhão. *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p.46.

²⁸ Cassirer diz, em *Filosofia das formas simbólicas*, que “quase toda a psicologia dos séculos XVII e XVIII se moveu dentro deste círculo; esperou que depois de haver estabelecido os elementos ‘simples’ da consciência e de haver descoberto as regras segundo as quais se combinam em determinadas unidades associativas, se revelaria a essência do psíquico”. CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p.45.

Dessa forma, um dos materiais que permitem acessar de maneira frontal as pesquisas que levariam à formação da seqüência fantasmagórica, digamos assim, encontraram-se imiscuídos aos debates médicos-filosóficos em torno do funcionamento da mente. Mesmo sabendo da importância de abordagens que destaquem as afinidades entre tecnologia ótica e literatura para o surgimento da fantasmagoria, os exercícios de sedimentação dos processos criativos de uma linguagem psicológica, ou seja, o estabelecimento das regras de associação entre as imagens levantadas por Locke, Hume, e, posteriormente, por Maine de Biran, Schopenhauer, Victor Cousin e outros pensadores românticos, constituíram-se em material extremamente sugestivo para a feição dos fantasmas modernos. Ali, tanto as metáforas próprias a uma figuração fantasmagórica, quanto a discussão sobre as muitas analogias entre as idéias para o estabelecimento de uma estrutura mental móvel e flexível, pôde aprofundar a visualização dos espectros no andamento de uma imaginação alucinada. Neste sentido, o estudo desenvolvido aqui pretenderá somar às análises contidas no livro de Agamben, que procurou uma explicação fisiológica e psicológica para os estudos em fantasmalogia, àquelas valorativas de processos literários típicos de uma cultura visual avançada, capazes de pôr em série partículas de imagens visando desestabilizar as formas fechadas da narrativa clássica

Observando as criações literárias do período romântico, veremos que a presença concomitante de um projeto capaz de descrever a linguagem da mente gerou uma potencialização estética das imagens nascidas no sonho, na memória e na imaginação, processos vastamente analisados por compêndios médicos-filosóficos do período. Os escritores absorveram dali matéria para a composição física e psicológica das personagens, bem como para a criação de uma estrutura formal aberta, que coubesse a dinâmica perceptiva do sujeito ficcional, em toda a sua natureza empírica e metafísica. Muitos autores de ficção do romantismo, quando não demonstravam textualmente suas leituras sobre o assunto, escreveram eles mesmos os livros capazes de gerar o almejado circuito de fantasmas. No Brasil, temos o exemplo de Gonçalves de Magalhães e Joaquim Manuel de Macedo, ambos formados em Medicina, que, além de contos e romances, deixaram publicados livros como *Fatos do espírito humano* e *Considerações sobre a nostalgia*, respectivamente. Esta versatilidade em transitar pela ciência e pela ficção garantiu a transmigração intacta de espectros para o arranjo de criaturas e situações inventadas, mas, na medida do possível, verossímeis em suas composições internas.

1.3- Fantasmagoria e a literatura fantástica

Por sua forma aberta, híbrida e extensa, as ficções em prosa foram aquelas formas literárias que melhor tiraram proveito do contato com os fantasmas. Estudos clássicos contemporâneos, como o de Ian Watt, *A ascensão do romance*, demonstraram a importância das discussões em teoria do conhecimento para a escritura “realista”, entendendo-se “realismo” como um processo criativo preocupado com a atividade orgânica da percepção humana.²⁹ Desde a poética inaugurada pelo romantismo, o elo entre ficção e subjetividade, individualidade, estreitou-se até torná-las quase uma unidade indivisível. Schlegel, por exemplo, contrapôs as obras de Richardson, Fielding, Godsmith, autores ligados a um empirismo literário marcante, a Jean Paul, Sterne e Diderot, que se esmeraram em realizar obras caóticas, entremeadas de episódios, digressões, condizentes com a liberdade de uma natureza artística, segundo ele, fantástica³⁰. No *Filosofia da arte*, Schelling considerou as criações de Cervantes e Goethe como “a decantação do espírito de todo maduro, por meio da qual este regressa a si mesmo e faz vicejar outra vez sua vida e sua formação”³¹, muito embora mantendo certo decoro na expressão. Estas teorias inspirariam Lukács, no início do século XX, a retornar ao tema nos seguintes termos:

O romance é a forma da virilidade madura; isto significa que a complexidade de seu mundo, seu cerne, é, visto objetivamente, algo imperfeito e, subjetivamente vivido, resignação. O perigo que condiciona essa configuração é, por isto, duplo: é, por uma parte, o perigo de que a fragmentação frágil do mundo apareça grossamente, destruindo a imanência do sentido exigida pela forma e fazendo que a resignação transforme-se em desespero torturador.³²

Uma longa linhagem de pensamento sedimentou-se através de obras teóricas que se especializaram em apontar o romance como o lugar privilegiado das conexões fragmentárias, indicativos de um mundo intermediado pelos órgãos compositores da percepção humana. Bakhtin, por exemplo, indicou a sátira menipéia, ficções em prosa surgidas no século III a.C., como a forma literária que primeiro representou “os inusitados estados psicológicos do homem(...), da dupla personalidade, do devaneio

²⁹ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁰ D’ANGELO, Paolo. *A estética romântica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 146.

³¹ SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 302.

³² LUKÁCS, Georg. *La teoria de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975, pp.338-339.

incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura”. Northrop Frye, em seu livro *A escritura profana*, não foi menos econômico ao indicar o híbrido gênero literário, considerado em sua totalidade, como aquele onde

nem o mundo da vigília nem o do sonho são reais, senão que a realidade e a ilusão são, ambas, mesclas dos dois. De modo semelhante, o rito é um ato consciente da vigília, mas há sempre nele algo sonâmbulo: uma coisa que se faz conscientemente e outra quer dizer algo inconsciente com respeito ao que se faz.³³

Conforme a ação diurna fosse descrita, o romance, e com ele toda a ficção em prosa, achava outros espaços paralelos ao desenvolvimento da ação principal, inserindo cacos de sonho para recriar os descompassos de uma mente absorvida em si mesma, ensimesmada com as alucinações projetadas na caverna craniana. Por motivos óbvios, a literatura fantástica, cujo ápice ocorreu no momento em que o romantismo tornava-se uma febre na Europa, tinha todos os ingredientes para levar estas figuras até o limite da ambigüidade.

Desde o século 280 a.C., com o filósofo estoico Crisipo de Solis, *Phantastikón* fora considerado uma variante sutil de *phantasia*, capaz de produzir aparições (*phantasma*) sem o alimento de nenhuma referência exterior, somente com o que chamou de “tração vazia puxada”.³⁴ Cedo, o termo passou a acolher espectros sem exigir nenhum reflexo do mundo sensível imediato. Mas as definições que o transformariam na expressão de um “gênero” literário digno de uma época somente adquiriram relevo no clamor das formas romanescas, com as apreciações críticas de Charles Nordier, Walter Scott e Dostoiévski, dentre outros escritores do século XIX. Este último, por exemplo, no prefácio de sua novela *A submissa*, ao chamar sua história de fantástica, quis remetê-la ao real “no mais alto grau”.³⁵ A poética romântica almejava o resgate do irracional para com isso apontar sua dignidade narrativa. Segundo Novalis

Se possuíssemos uma fantástica como possuímos uma lógica, descobriríamos a arte de descobrir. A fantástica pertence também, de uma certa forma, à estética, assim como a lógica pertence à teoria da razão.³⁶

³³ FRYE, Northrop. *La escritura profana*. Venezuela: Monte a Vila Editores, 1992, pp. 67-68.

³⁴ PEGEAUD, Jackie (Introdução e notas) in LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.124.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.54

³⁶ ANDRADE, Ricardo Sobral de. *A face noturna do pensamento freudiano – Freud e o romantismo alemão*. Rio de Janeiro: Eduff, 2001, p.65.

Menos ou mais que um gênero com limites bem definidos, o projeto de uma fantástica romântica, psicológica e, neste sentido, realista no “mais alto grau”, contribuiu para a criação de imagens atmosféricas em vários romances, contos e folhetins que atraíam a atenção do Ocidente em meados do século XIX. As hesitações, as indefinições da percepção em assumir as aparições como algo sobrenatural ou como visões projetadas da mente febril, estiveram presentes com eficiência distinta nos livros dos mais variados estilos. Alguns estudiosos contemporâneos, com toda a razão, consideraram o fantástico mais um modo literário utilizado por alguns gêneros e subgêneros, do que algo estruturado de forma autônoma. Detectaram a presença destas modulações estilísticas em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico carnavalesco, dentre outros, demonstrando um composto facilmente adaptável aos valores internos de qualquer ficção, especialmente na hora de comunicar as muitas vias através das quais as imagens fugiam ao controle da racionalidade.³⁷

O fantástico subsistiu literariamente como um modo de inserir a fantasmagoria no fluxo narrativo sem prejudicar o andamento da leitura, isto onde se quis emulsionar a imagem ambígua das visagens psíquicas.³⁸ Cortar a linearidade da narração e, com a naturalidade com a qual os sonhos se imiscuem à vida, promover uma escritura mais adaptável aos padrões de uma filosofia e psicologia modernas, prefiguradoras do inconsciente. Neste sentido, a ficção em prosa – sob a tutela da poética fantástica – serviu como um grande percurso de signos, cujas decodificações sugestionaram o trânsito de aparições no curto espaço de um parágrafo a outro, de uma palavra a outra, no vazio brusco de reticências e exclamações, adquiriram grande relevância para a comunicação dos fantasmas.

³⁷ CESARINI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed UFPR, 2006, pp. 11-12.

³⁸ Conforme a abordagem de um estreitamento do estudo literário do fantástico e da psicologia fantasmática, formulada por Jean Belemin-Noël no artigo intitulado *Notes sur le Fantastique (Textes de T. Gautier)*: “É importante sublinhar a nossa definição do fantástico enquanto estruturado como o fantasma psíquico: é a forma que estamos procurando, não o conteúdo. (...) Os fantasmas, com efeito, são cenários: em outras palavras, isso é claro, são organizações e material, indistintamente. (...) A indistinção da organização e do material é compreendida somente se pensarmos que o ‘conteúdo’ do fantasma psíquico não é reconhecível fora de suas várias formulações (da fantasia ao sintoma, do sonho à repetição repulsiva, do delírio ao *acting out*). O inconsciente não é um recipiente de representações reprimidas, é o próprio lugar da repressão, o lugar no qual as pulsões produzem representantes que podem ou não ser reconhecidos pelo eu e que em cada caso alcançam a consciência somente através do trabalho de sua deformação”. CESARINI, op. cit., p. 61.

1.4- Fantasmagoria e alegoria

Resta mostrar ainda algumas terminologias que serão recorrentes nas análises, a partir de contos, romances e folhetins, em busca da fantasmagoria. Pois para compreendê-la como uma figura literária nova, ou pelo menos renovadora de determinados aspectos do fantasma, será preciso entender sobre que textos, que imagens, elas se impuseram para afirmar a expressão literária regeneradora da ciência, especialmente em seus aspectos médico-filosóficos. Desde que se começou a falar de uma sequência fantasmagórica, destacou-se aqui sua capacidade de romper a comunicabilidade clássica e inserir fragmentos do sonho, da memória, da imaginação, recriando literariamente a flutuação do pensamento. Na cultura ibero-americana, as formas fechadas (clássicas), resistentes aos fundamentos de uma cultura fantasmagórica, respondiam pelo nome de alegorias. No mundo luso-brasileiro adquiriram grande esplendor durante o período barroco, cujo brilho iluminou o sentido de muitas obras até o advento do romantismo. De uma certa forma, sob a hegemonia estética das composições alegóricas, as ficções em prosa encontraram uma trincheira ideal para resistir aos avanços de uma escritura analítica dos fenômenos produtores de *phantasmata*.

Nascida das discussões da retórica antiga,³⁹ a alegoria manifesta-se toda a vez que se pretende, com a criação de uma narrativa, atingir um significado pré-estabelecido fora da apresentação direta do discurso. Ela se diferencia da fantasmagoria por expor suas imagens com a menor probabilidade de ruído na interpretação; personifica suas intenções, ao invés de deixá-las simplesmente subentendidas em ações obscuras. Junto à personificação, o uso de comentário e interpretação do que vai no interior do “quadro” serve para reiterar o conteúdo da mensagem, quase didática em sua apresentação. É muito comum na alegoria a presença de um estandarte ou mesmo de títulos que ornem a imagem. Dürer fez isso em sua famosa gravura da “Melancolia” e Cesare Ripa, em seu

³⁹ Segundo a Retórica antiga, a alegoria (do grego *allós* = outro; *agourein* = falar) é “uma metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento”. Quintiliano, Cícero e Aristóteles irão diferenciar a metáfora da alegoria pela última estar ampliada (continuada) sobre toda a expressão do texto, enquanto a outra restrita a termos isolados. Ambas “representam uma coisa para dar idéia de outra”, mas a alegoria almeja um *status* de narrativa, organizando elementos os mais variados com a finalidade de expor uma mensagem, de compor uma moralidade fechada nos limites de uma expressão eminentemente visual. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p. 1.

livro de 1603, *Iconologia*, não se cansou de cunhá-la acompanhada de substanciais textos explicativos. A “Prudência”, por exemplo, foi desenhada com um elmo dourado na cabeça que, segundo a gramática cesariana, significaria o “engenho do homem prudente e armado de sábios conselhos”.⁴⁰

Muitos foram os teóricos e escritores que apontaram a alegoria como limitante para as descrições de momentâneas erupções fantasmáticas. No alegorismo manifesta-se um desejo por engenho explicitado, o que torna sua comunicabilidade avessa a exposições muito complexas de uma natureza psíquica atuante ou de uma realidade detalhada por um olhar despretenso. Schopenhauer, em seu *Metafísica do belo*, chamou a atenção para a incapacidade plástica dos conceitos em ilustrar a dinâmica do inconsciente.⁴¹ Hegel também demonstrou em seu curso de estética algo parecido ao refletir sobre a figura de linguagem:

Um ente alegórico, por mais que se lhe possa dar uma forma humana, não conduz nem a de um santo ou a de algum sujeito efetivo, pois ele tem de escavar a subjetividade, a fim de torná-la congruente à abstração de seu significado, de tal maneira que desapareça daí toda a individualidade determinada.⁴²

Como se vê, a tópica fora motivo recorrente na poética do romantismo. Mas também esteve presente no momento em que se tentou definir estruturalmente as características da literatura fantástica, lugar especial para o tratamento da fantasmagoria. Todorov, em vários momentos de seu estudo emblemático sobre o gênero, apontou a alegoria “pura” como prejudicial às hesitações entre o sobrenatural e a aparição de ordem perceptiva, característica dos autores fantásticos. Ao divagar sobre os recursos alegóricos do conto *Vera*, de Villiers de l’Isle-Adam, contemplou que “toda a narrativa surge assim como a ilustração de uma idéia; e o fantástico recebe com isso um golpe fatal”. A falta de aprofundamento psicológico dos entes, portanto, torna-se a

⁴⁰ ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. São Paulo: Editora Unicamp, 2005, p. 203.

⁴¹ Sobre as limitações expressivas da alegoria, Schopenhauer observou que “o conceito, tanto para a vida como para a ciência, é útil, necessário e proveitoso; no entanto, é eternamente infrutífero para a arte. A verdadeira e única fonte da arte é a Idéia apreendida. Ela é haurida apenas da vida, da natureza, do mundo mesmo pelo gênio ou por quem se entusiasma, em instantes, até a genialidade. Somente de uma tal apreensão imediata se originam as autênticas obras de arte, a portarem em si vida imortal. Justamente porque a Idéia é, e permanece, intuitiva, o artista não está consciente *in abstracto* da intenção e do fim de sua obra, ele não parte de um conceito, mas uma Idéia paira sua frente; por conseguinte, não pode relatar sua atividade, ele trabalha, como se diz, com o mero sentimento, inconsciente, de maneira instintiva”. SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: editora Unesp, 2003, pp. 175-176.

⁴² HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética – vol. II*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 125-128.

consequência de uma narrativa que privilegia a ação, que, ao invés de internalizar as emoções, tornando-as subentendidas no rosto afetado, projeta-as como personagens ativos na paisagem. O escritor maneirista Thomas Browne caracterizou bem a experiência de uma psicologia “alegórica” quando disse que,

para bem guiar nossos Afetos, e os Cavalos Bravios de Platão, existem as intrépidas Circenses; e as mais nobres Contendas travam-se no Teatro de nossos eus: pois ali nossos Antagonistas interiores, não só como Gladiadores comuns, com armas ordinárias e Golpes francos, investem contra nós, mas também como Combatentes Recíprocos e Laqueários, com Redes, Logros e Embarços, caem-nos em cima.⁴³

Por seu trânsito firmemente conduzido por uma visão previamente dada, sem as rédeas soltas de uma subjetividade que não suporta a clausura de um único significado, o espaço da ação alegórica impregna-se de uma comunicabilidade que dispensa – ou renega – a flutuação da linguagem, a produção de diáfanos fantasmas internos. Ela revive – independente do tempo em que se manifesta – o básico da expressividade de um quadro restrito, no qual se inscreve a mensagem possível. Por outro lado, sua relação com a fantasmagoria não possui um sentido evolutivo, pois em literatura, como em outras artes, as formas novas somente tornam as antigas antitéticas, sem, contudo, eliminar sua expressão. Os recursos alegóricos permanecem intactos até os dias de hoje. O que interessa aqui é perceber sua utilização sistemática, em especial na cultura luso-brasileira, para perpetrar os valores de uma sanção absolutista, divulgando as ideologias católicas e dinásticas através de imagens fixas, resistentes a um contexto de secularização do conhecimento. Durante muitos anos, as ficções em prosa lusitanas houveram por bem seguir o exemplo de Quevedo e outros grandes alegoristas ibéricos, ao invés de tornar hegemônicas as descrições fenomênicas do romance moderno. Resistências aos procedimentos estilísticos criadores do realismo filosófico, bebido das observações sobre o entendimento humano feita pelos grandes filósofos do tempo, que tornaram as alegorias barrocas contrapostas ao reflexo de uma imaginação auto-suficiente, localizada na capacidade individual de cada um.

Esta tese divide-se em três capítulos. No primeiro, intitulado *Em busca do novo maravilhoso*, a partir da viagem iniciática de Gonçalves de Magalhães para a Europa,

⁴³ PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982, p.120.

coloco em diálogo duas figuras vislumbradas pelo líder do primeiro romantismo brasileiro: as alegorias, representantes do passado “clássico”, e as imagens de “um novo maravilhoso”, cujo aspecto criou a visagem de futuras fantasmagorias literárias. Para resgatar um pouco da expressão alegórica, elegemos as obras de Padre Antônio Vieira e de Antônio José da Silva, o *Sermão da sexagésima* e a *Obra do diabinho da mão furada*, respectivamente. No primeiro caso, o objetivo será mostrar como o jesuíta trabalhou suas imagens no sentido de divulgar a ideologia centralizadora da Contra-Reforma católica e do expansionismo imperial português, sondando, mas de forma indireta, a substância do fantasma. No segundo momento, mostraremos em que estágio se encontrava a prosa de ficção lusitana – e, por tabela, a brasileira – no momento em que o romance moderno publicava suas obras iniciáticas, no primeiro quartel do século XVIII. Compararemos a novela portuguesa, onde um soldado de guerra pactua com um pequeno demônio, e o romance de Cazotte, *O diabo enamorado*, marco da literatura fantástica.

Partindo das mudanças sócio-culturais ocorridas com a chegada de D. João VI ao Brasil, o segundo capítulo chegará até o final da década de 1830, momento em que o país comprometia-se mais com os recursos estéticos e científicos produtores da realidade fantasmática. O “novo maravilhoso” buscado por Magalhães no Velho continente floresceu nos trópicos, seja através das traduções dos contos de Hoffmann publicados em folhas culturais, seja pela entrada das novas teorias psico-fisiológicas divulgadas pelas Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia. Ao tempo em que as ficções em prosa colocavam em primeiro plano as aparições de fantasmas perceptivos, teses de Medicina sustentavam um mundo de alucinações monomaniacas, de sonhos melancólicos, cujas descrições em nada diferiam daquelas realizadas para a criação psicológica do sujeito ficcional. A nosologia contida em compêndios médico-filosóficos do século XIX cumpria papel primordial tanto para a criação de uma tipologia – utilizada na caracterização das personagens – como para o encontro de uma mente de conteúdo fragmentário, dado importante quando se rastreia os exercícios formais responsáveis por ilustrar o fluxo irregular do pensamento. Com isso, o suporte estético de hegemonia de uma linguagem alegórica foi rompido justamente pelo regime de autonomia psíquica possibilitada pela fantasmalogia romântica – fantasmagorias.

Por fim, no terceiro e último capítulo, vou me ater com mais atenção sobre os inúmeros estudos em teoria do conhecimento que desde o século XVII ajudaram na concepção de uma linguagem psicológica, dentro da qual as idéias, as imagens,

formavam agregados conforme a memória, a imaginação e os sonhos solicitavam uma comunicação. De que modo estas discussões foram apropriadas pela poética responsável pela integração do romance, e de toda a prosa de ficção, no rol das formas literárias nobres, ou pelo menos, apreciáveis pelo público? No Brasil, a contribuição de Silvestre Pinheiro, Monte Alverne, Gonçalves de Magalhães, Eduardo Ferreira França, filósofos que deixaram obras afinadas com o espiritualismo eclético – pensamento chegado às elucubrações em torno da mente –, deixaram uma herança extremamente frutífera para os criadores da ficção em prosa moderna brasileira. Tentaremos mostrar isto analisando o romance *Dois amores*, de Joaquim Manuel de Macedo, e a compilação de contos *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, ambas escrituras realizadas por artistas cientes das implicações médico-filosóficas para a sustentação da fantasmagoria.

Em toda a tese estará expressa a preocupação em entender a formação da fantasmagoria a partir de um país periférico, sob muitos aspectos, resistente a uma cultura calcada no sujeito, tal qual o Brasil da primeira metade do século XIX. Entretanto, haja vista o esforço intelectual de fazer das aparições psicológicas algo notável, não se pode simplesmente ignorar os avanços do país em determinados aspectos da configuração da fantasmagoria no momento de eclosão do romantismo. Se a figura por vezes soou desbotada ou o arranjo dos sonhos artificiais, no todo, os exercícios formais em busca de novas figuras integraram o país num circuito de fantasmas que, a longo prazo, gerariam obras de incontestável valor psicológico. As brincadeiras formais de Machado de Assis, por exemplo, foram devedoras de um ambiente já amadurecido por amplos debates a respeito da formação e composição das idéias na mente ativa. Se a geração de Magalhães oscilou, soube, no processo de aproximações e recuos com relação às manifestações artísticas modernas, desenhar as ambigüidades do homem diante do desconhecido. Ainda mais quando o desconhecido residia em seu próprio interior. O horror de uma presença alheia e atuante, então, justificou o olhar falsamente controlado da nobreza das letras. Respeitemos, pois, o receio dos mortos.