

2- Em busca de um novo maravilhoso

2.1- Alegorias vistas da popa

Depois da publicação de seu primeiro livro de versos, *Poesias*, em 1832, Domingos José Gonçalves de Magalhães, então com vinte e dois anos de idade, embarcou no velho *Dois Eduardos* com destino à Europa. Na morosa viagem atlântica, que duraria de 3 de julho a 11 de setembro de 1833, o jovem poeta viu se alargarem os horizontes que facilmente contiveram seus grandes projetos literários.¹ Chegaria em Paris como ministro plenipotenciário, representando o Império do Brasil junto às cortes da metrópole francesa, mas, certamente, a ansiedade em encontrar os amigos Manuel de Araújo Porto Alegre e Torres Homem, cuja permanência na capital cultural européia já durava um ano, ocupava uma parte importante de seu pensamento. A lembrança da partida do amigo pintor, que foi convidado por Debret a acompanhá-lo em seu retorno à França após mais de quinze anos de exílio brasileiro, já inspirara versos comovidos, nos quais deu vida aos abraços titubeantes na beira do cais do Rio de Janeiro:

Oh meu caro Araújo, inda um abraço...
Concede inda um abraço ao teu amigo
Pela última vez...aperta...aperta...
Ai! Deixa que se espalhem
Em meu peito estas lágrimas, nascidas
Do triste coração do teu Osmino.
Tu me deixas, amigo?(ah que doçura
Eu sinto ao proferir tão grato nome)
Tu me deixas, amigo? sim, mas olha,
E vê no rosto meu a mágoa minha.
Já a longa barreira se me antolha,
Que num apartar-te vai asinha;
Sabe Deus até quando!²

Dois anos depois, seguia o mesmo destino do companheiro. Assim que a embarcação parou no meio da calmaria oceânica, o jovem Magalhães esboçou na carta direcionada ao amigo brasileiro Cândido Borges Monteiro sua vontade de logo chegar a Paris e abraçar os dois queridos comparsas intelectuais novamente, desfazendo o pensamento fatalista de um encontro futuro tolhido pela morte ou por alguma desgraça

¹ PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 93.

² MAGALHÃES, D.J.Gonçalves de. *Poesias avulsas*. Rio de Janeiro:B.L.Garnier, 1864, p. 64.

sediça. Em vários momentos da viagem, sentimentos conflitantes dividiram seu pensamento, que resistia ao rumo do corpo e se voltava para trás, resgatando paisagens cada vez mais distanciadas de seu percurso transatlântico. Nem a presença fortuita de uma tempestade oceânica conseguiu borrar a visão de uma luminosa baía de Guanabara, vista na embocadura da Urca, guardada em todas as cores em sua memória passeante: “hei de descrevê-la em um poema em que sonho; mas ainda não achei o assunto nacional que me inspire”.³ Em seguida, responsabilizando o enjôo por um giro momentâneo na cabeça, depositou a pena sobre a estante e prometeu ao destinatário da correspondência uma pintura da “imensa cadeia de montanhas” de sua terra assim que voltasse, pois tinha esperanças de voltar.

Interessante perceber que a carta escrita a Cândido Borges Monteiro – hoje considerada um documento inaugural do romantismo – foi concebida no trânsito do Novo para o Velho Mundo, ou seja, o vate brasileiro avançava tanto por sobre a manta d’água atlântica como nas expectativas formais de um projeto literário sonhado por ele. Formas que se concretizariam desgarradas do substrato telúrico imediato e projetadas no véu da nostalgia. Nas transformações estéticas almejadas pelo primeiro romantismo, a paisagem brasileira nascia suspensa numa idealidade forçada pelo exílio. O depoimento da viagem, inclusive, iniciou-se a partir do mote da saudade, imagens representativas de uma memória afetiva resgatada pela falta:

Como é doloroso o deixar pela primeira vez a Pátria, os pais, os irmãos e amigos! Que tristes recordações, que melancólicas idéias se apoderam então de nossa alma! Terna e fagueira se desperta a lembrança do passado; o tempo da nossa infância com todos os seus encantos e atrativos; os lugares que testemunhas foram dos nossos primeiros ensaios da vida; os templos, as praças públicas, a casa paterna, tudo, enfim tudo, nesse momento de tropel se apresenta à nossa fantasia, para mais exacerbar a nossa saudade, como estas que agora me regam as faces.⁴

Talvez por isto consideremos a saudade uma emoção tão própria aos luso-brasileiros, a ponto de adquirir uma materialidade quase topográfica em nossas letras. Quando um romântico falava jabuticaba, buriti, sabiá, falava também nesta espécie de evocação à distância que muitos interpretaram como uma visão estrangeira à própria geografia, o que não deixa de ter um certo sentido. Entretanto, a confecção de um olhar distanciado e ao mesmo tempo emocionado, a sensação de estranhamento causada pelo

³ MAGALHÃES, op. cit., p. 355.

⁴ AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 78.

recuo da contemplação até um *locus* suficientemente confortável para abarcar o espaço ficcional ao longe, fazia parte de um exercício comum a todos os que almejavam literatura. E quanto mais os escritores se afastavam para descrever uma vista panorâmica, mais se entranhavam na consciência de um sentimento íntimo inatingível por qualquer realidade exterior.

Entre os dois continentes, Magalhães dividia a saudade para se conder daqueles que deixou para trás e daqueles que o receberiam no desembarque. Nas lembranças cálidas tidas sobre a popa do navio, com o olhar úmido no horizonte, imagens de um atraso intelectual incômodo por vezes romperiam a cadeia de sentimentalidade nostálgica. As ruas sujas e o povo ignorante, analfabeto, do Rio de Janeiro manteriam-se firmemente apartados de sua prosa cujo timbre adocicado cairia muito mal fora dos salões e dos gabinetes da corte. Sobre a proa, sua alma deixaria-se envolver nas ternas esperanças que nutria com relação ao futuro, mas ainda não estaria apto a contabilizar as decepções que se apresentariam após concluída a longa temporada parisiense.

Na época em que a primeira geração romântica brasileira fez sua iniciação no velho mundo, a França era basicamente um país agrário.⁵ Mais da metade da população vivia no campo e a falsa euforia advinda com a erupção de uma cultura burguesa, após a Revolução de Julho, serviu somente para encobrir nas alucinantes mudanças da cena melodramática a presença cada vez mais ostensiva da miséria, dos casebres malcheirosos no entorno da capital, como várias vezes Alfred de Musset deixou transparecer em seu livro *Confissões de um filho do século*. Caso o *enfant terrible* francês cruzasse com os *Dois Eduardos*, teria pensamentos bem mais amargos ao projetar a imaginária chegada nos trópicos:

Três elementos contribuiram para a vida que então se oferecia aos moços; atrás deles, um passado jamais destruído, agitando-se ainda sobre as próprias ruínas com todos os fósseis dos séculos do absolutismo; diante deles, a aurora de um imenso horizonte, os primeiros clarões do futuro; e, entre esses dois mundos... algo de semelhante ao oceano que separa o velho continente da jovem América, um não sei quê de vago e indeciso, um mar agitado e cheio de naufrágios atravessado de raro em raro por uma longínqua vela branca – ou por um navio soltando uma densa fumaça – numa palavra, o século presente, que separa o passado do futuro, sem ser nem um nem o outro e se parecendo com ambos ao mesmo tempo, e no qual, a cada passo dado, não se sabe se se marcha sobre uma semente ou sobre uma ruína.⁶

⁵Em 1826, oito anos antes de Magalhães partir, a França possuía uma população de 32 milhões de pessoas, sendo que 22 milhões eram agricultores. Até a década de 1840, esta situação mudou muito pouco, com três quartos da população vivendo em comunidades de três mil habitantes na zona rural. DUBRETON, J. Lucas. *La restauration et la monarchie de Juillet*. Paris:Hachette, 1949, p.126. & DUBY, George. *Histoire de la France – des origines à nos jours*. Paris : Larousse, 1995, p. 607.

⁶ MUSSET, Alfred de. *Confissões de um filho do século*. São Paulo: Editora Escala, s/d, p. 12.

Contemporâneos, o mar de Musset e o de Magalhães formavam-se a partir de águas distintas. O mais provável seria que o jovem brasileiro fizesse vistas grossas e ouvidos moucos para a croaca das ruas de Paris – como até então fizera no país de economia escravocrata do qual saíra como representante –, concentrando-se o mais sobriamente possível na missão que traçou para si ao partir do Brasil. Difícil saber o que se passava exatamente em sua cabeça durante a travessia ou até que ponto o escritor francês, caso fosse lido por ele, quebraria suas expectativas relacionadas a encontro tão desejado com a fonte da cultura Ocidental. Abstraindo-se toda a ingenuidade de um intelectual desmamado com o leite sempiterno de uma ama negra, crescido sob as varandas frescas e amplas de Niterói, ou da virulência dos que cedo se entregaram ao láudano para admirar as ruínas do mundo moderno, nem a França possuía as luzes de um liberalismo equânime, homogêneo, nem o Império brasileiro jazia paralisado num contexto sócio-cultural impermeável aos sabores e dissabores de um positivismo cientificista crescente.

Caso se fizesse um levantamento do estado intelectual em que se encontrava o Brasil na época da viagem de Magalhães, perceberia-se que o país criava algumas condições internas para a eclosão de um movimento cultural nos moldes daquele cujos resultados floresceriam na Europa, pelo trabalho dos editores da *Niterói*, *Revista Brasiliense*, marco zero do romantismo brasileiro. Antônio Soares Amora apontou a renovação cultural literária nacionalista gerador da abdicação de D. Pedro I como um dos alavancadores do otimismo benfazejo que geraria as motivações para a assunção de uma literatura autóctone por aqui:

O idealismo, a autoconfiança e a euforia patriótica, galvanizados e estimulados pelo 7 de abril, acabaram por contagiar todos os brasileiros, particularmente os jovens intelectuais, que, dentro de pouco, começaram a se empenhar numa reformulação nacionalista (e romântica, por força da moda) de nossos ideais de cultura e de nossa atividade intelectual, literária e artística.⁷

O próprio Magalhães dedicou a maior parte dos seus poemas iniciáticos a tecer loas ao movimento de sete de abril e a vislumbrar um país com os poderes regulados por uma Constituição incentivadora das iniciativas individuais, contrária ao despotismo e lusitanismo flertados pelo regime do Imperador D. Pedro I. Junto a um ambiente político favorável à fundamentação de uma literatura autóctone, a capital do Império ia

⁷ AMORA, op. cit., p. 76.

aos poucos absorvendo as teorias fundamentadoras da liberdade e da moralidade decorrentes de uma cultura secular. Mesmo residindo na periferia do mundo civilizado, o jovem poeta pôde obter um significativo lastro filosófico através dos ensinamentos de Francisco de Monte Alverne, frade cujas aulas ministradas no Seminário São José a partir da década de 1820 adquiriram fama pelo intenso combate ao materialismo do tempo, e por apontar novos caminhos ao pensamento então restrito a um sensualismo radical, contrário às imersões nas obscuridades da mente pensativa. Através da palavra apaixonada do religioso, ouviu pela primeira vez o nome de Victor Cousin, filósofo importante para a fundamentação do Ecletismo, sistema cujos preceitos moderadores arregimentaram inúmeros adeptos pelo mundo, propondo a conciliação entre o idealismo alemão e o empirismo de cunho iluminista para o melhor aproveitamento das artes e das indústrias.⁸ Os conhecimentos do jovem aspirante a poeta ficaram ludicamente registrados também no livro *Poesias*, no qual demonstrou que, antes mesmo de sair do Brasil, já conhecia alguns nomes importantes tanto para o empirismo como para o espiritualismo, divulgados nas aulas ministradas pelo frade franciscano:

Tu só pudeste, oh imortal Leibniz,
Na vasta mente erguer este soberbo,
Encantado edifício;
Tu só preestab'leceste essa harmonia,
Que liga, e rege opostas naturezas.

Desejo insaciável da verdade
Arrasta o homem a imensos desvarios.
Ao criador Descartes
Locke combate; e o pio Malablanche
Cheio de Deus, em Deus só vê, só vive.

Kant, o plecaro Kant, o vôo erguendo,
Deixa no mundo boquiaberto o vulgo;
E qual astro brilhante
No campo metaphysico passeia,
Vedado aos olhos míopes das turbas.

⁸ “Aos dezenove anos (Gonçalves de Magalhães) participava dos estudos de Debret na Academia de Belas Artes e iniciava-se na poesia neo-clássica. Seguiu igualmente o curso de Filosofia do franciscano Monte Alverne (1784-1858), cujo ensinamento propiciou a Magalhães a base racional de sua moralidade cristã: o homem não foi criado para ganhar o mundo, mas para viver de acordo com os princípios espirituais da consciência, evitando toda a inclinação empírica. Começou assim a formação de sua futura convicção eclética de que o conhecimento humano vale porque é síntese de noções empíricas e princípios espirituais”. QUEIROZ, Maria Helena Pessoa de. “A teoria da ciência e da moralidade em Gonçalves de Magalhães”. Tese submetida como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, fevereiro de 1976, p. 1.

Sábio estende os domínios, e as balizas
Do Império da Razão: vós, oh sentidos,
Sois sempre enganadores;
Só em si a Razão acha *a priori*
Idéias que não vem da experiência.

Onde a verdade está? Onde se oculta?
Neste longo oceano de sistemas?
Philosophos! Curvai-vos
Ante Deus criador na natureza,
Só a ele a verdade está patente.⁹

Também Magalhães teve a oportunidade de estudar e de adquirir o diploma de bacharel em Medicina pela Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro, em 1832, numa época de absorção das novas idéias sobre o tratamento das moléstias físicas e, sobretudo, mentais.¹⁰ No momento em que arrumava suas malas para a longa travessia até a Europa, a instituição atualizava os métodos pedagógicos e os conteúdos científicos a partir da adoção de inúmeros compêndios franceses sobre cirurgia e outras matérias casadas a um maior conhecimento do organismo humano.¹¹ Apesar da precariedade das salas e da deficiência dos professores, o mentor do romantismo brasileiro pôde entrar em contato com alguns dos reformadores da clínica moderna, como Pinel, Cabanis, Shleiden e Bichat, dentre outros, enquanto aguardava a hora de completar sua instrução no estrangeiro.¹²

Com relação à imprensa, vemos surgir na década de 1830 uma explosão de folhas, revistas e pasquins de todo o tipo, muitos deles extremamente virulentos com a atuação dos regentes que, nem sempre da maneira menos onerosa, esforçavam-se em manter a estabilidade do Império até a maioria de D. Pedro II. Em 1833 surgiu uma das iniciativas consideradas por alguns estudiosos como a primeira publicação brasileira

⁹ MAGALHÃES, op. cit., pp. 5-6.

¹⁰ Araújo Porto-Alegre mesmo deixou imortalizada uma pintura flagrante das transformações que o ensino médico sofreu desde que, em 1808, D. João VI criou as escolas de cirurgia baiana e carioca; representou Dom Pedro I entregando o *Decreto da Reforma da Academia* ao diretor Dr. Vicente Navarro de Andrade, concedendo ao órgão a autonomia de expedir diplomas de cirurgião aos formandos, dentre outras mudanças básicas para a independência definitiva do país. PINASSI, op. cit., p. 28.

¹¹ FERREIRA, Luiz Otávio et alli. “A faculdade de medicina do Rio de Janeiro no século XIX: a organização institucional e os modelos de ensino”. In DANTES, Amélia M. *Espaços da ciência no Brasil (1800-1930)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001, pp. 59-77.

¹² Muitos desses livros, inclusive, foram publicados no Brasil com o selo da Imprensa Régia, a partir de 1810. Segundo Rubens Borba de Moraes, grande número de traduções de obras de medicina francesas e inglesas assinadas por Richerand (*Tratado de inflamação, feridas, e úlceras extrahido da nosographia cirúrgica de Anthelmo Richerand*, por Joaquim da Rocha Mazarem), Cabanis (*Do grão de certeza da medicina*, por Francisco Julio Xavier), Bichat (*Indagações fisiológicas sobre a vida, a morte*, por Joaquim da Rocha Mazarem), Pinel (*Compêndios de Medicina prática*, por José Maria Bomtempo), para o uso dos estudantes de medicina da Bahia e Rio de Janeiro. MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil Colonial*. Brasília: Briquet de Lemos, 2006, p. 122.

de perfil romântico: a *Revista da Sociedade Filomática*, concebida pelos alunos da faculdade de direito de São Paulo. Na Europa, este tipo de organização civil visando proporcionar aos sócios e agregados um canal de informação sobre os “conhecimentos úteis” atraía um grande número de subscrições e, como apontou Amora em seu resumo sobre o romantismo brasileiro,

no espírito desse grupo, de que apenas um membro, Justiniano José da Rocha, teria, depois, como jornalista e ficcionista, papel de algum relevo na literatura, podem-se apontar, além da convicção, típica do momento, da importância das sociedades culturais e de seus periódicos no desenvolvimento da cultura das nações, um sentido de atualidade, em face da moderna cultura européia e, para o que nos interessa, uma declarada intensão “de coadjuvar a marcha lenta, mas sempre progressiva da civilização brasileira”, e lhe oferecer “princípios nacionais”.¹³

Junto à produção de um projeto civilizatório, de natureza científica e pedagógica, o recém formado *ethos* brasileiro necessitava com igual urgência de alimentação mais leve e apazível para o deleite do espírito. Por maior que fosse a resistência de uma sociedade agrária e escravocrata às delícias conseqüentes das lágrimas gratuitas do romance sentimental, a absorção do melodrama preparou com recursos próprios a cultura para a absorção do individualismo moderno. Desde final do século XVIII, os leitores e leitoras da Corte já possuíam traduzidos para a língua pátria os livros ingleses *Pamela Anderson*, de Richardson, e *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe; os franceses *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, e *Atala*, de Chateaubriand – ambos impressos pela Imprensa Régia, com sede no Rio de Janeiro –, influências perenes para o romantismo brasileiro novecentista.¹⁴ *Werther*, de Goethe, também fez parte de uma seleção nada desprezível para se iniciar nas libertinagens do novo gênero, mesmo levando em conta a extrema liberdade com que os tradutores mutilavam partes indesejadas ou reescreviam as histórias originais para não ferir demais a susceptibilidade das mulheres e filhas dos coronéis.

Após a exposição de um contexto cultural sondando as imagens e formas constituintes de uma comunicabilidade moderna, resta perguntar: na época em que Magalhães saiu do Brasil, em que ponto se encontravam os fantasmas literários? O que exatamente o mentor do romantismo brasileiro via da popa do navio *Dois eduardos* e em que medida a percepção do atraso formal serviu para impulsioná-lo na direção de outros caminhos artísticos?

¹³ AMORA, op. cit., p.83.

¹⁴ MORAES, op.cit., pp. 128-130.

Sem dúvida, tratava-se de uma economia ainda muito resistente, sob variados aspectos, a tudo aquilo que dizia respeito ao bem estar deste extrato social nutrido pelo vai-e-vem de mercadorias, promissórias e riquezas: a burguesia. Atentar para os passos significativos na aquisição de configurações estruturantes de discursos e práticas modernas não quer dizer que tal postura tornava-se hegemônica no Brasil naquele momento específico.¹⁵ Desde Lukács, os vestígios materiais deixados pela ascensão da burguesia passaram a ser objeto privilegiado de análise, especialmente na hora de entender as tardias, ou artificiais, adesões dos países periféricos em suas práticas culturais legítimas. No Brasil, a voz de Antônio Cândido oferece as mais seguras referências no momento em que se procura balizar tais analogias. Em trecho da *Formação da literatura brasileira* confirmou que:

numa sociedade pouco urbanizada, e portanto ainda caracterizada por uma rede pouco vária de relações sociais, o romance não poderia realmente jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas. Estas surgem como espetáculo, ao nível da consciência literária, na medida em que o comportamento se vê ante expectativas múltiplas(...) Na sociedade brasileira até o começo do século XIX, esta estratificação simples dos grupos familiares, regidos por padrões uniformes e superpostos à escravaria e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e opções morais.¹⁶

Aspectos importantes da constituição física do país conspiravam para que a fantasmagoria, embora em seu estado latente, ficasse por algum tempo ensimesmada numa retórica escusa, própria a uma sociedade de “estratificação simples”, conforme os apontamentos de Cândido. Ingenuidade achar que as medidas criadoras de institutos, academias, museus, seriam suficientes para quebrar resistências senhoriais, deitar raízes nas profundezas do ser e nas usanças do corpo imediatamente. Por outro lado, a

¹⁵ Alguns estudos controvertidos vêm colocando em cheque as oposições muito marcadas entre a ideologia romântica e aquela sobrevinda com a emergência da burguesia, unificando-as numa série de índices comuns como a afirmação do hedonismo, da sentimentalidade e do individualismo. Colin Campbell, em seu livro *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*, vai estabelecer relações interessantes entre os padrões de consumo de emoções advindos com a Revolução Industrial e alguns tópicos recorrentes do romantismo europeu. Segundo ele, “é agora possível afirmar a natureza geral da conclusão alcançada, referente à relação entre ética romântica e o espírito do consumismo moderno. Este último, classificado como hedonismo auto-ilusivo, se caracteriza por um anseio de experimentar na realidade os prazeres criados e desfrutados na imaginação, um anseio que resulta no incessante consumo de novidade. Tal perspectiva, em sua peculiar insatisfação com a vida real e uma avidez de novas experiências, se acha no cerne de muita conduta extremamente típica da vida moderna e reforça as bases de instituições fundamentais como a moda e o amor romântico”. CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 288. Outro livro importante para a compreensão do romantismo via ascensão da burguesia: GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 432.

centralização da imprensa, o controle exercido pela censura régia até bem pouco tempo antes da partida de Magalhães à Europa homogeneizara as vozes que deveriam partir de um revérbero íntimo e de uma contemplação realmente desinteressada dos fenômenos. Somando os fatores acima, entende-se porque, tirando a potência ilustrada de alguns poetas setecentistas, a ficção em prosa luso-brasileira tenha se contentado durante anos com o conto moral ou com as alegorias, estilo em tudo oposto às disfunções perceptivas da imagem fantasmagórica.

Isto não queria dizer que a retórica do tempo ficasse impassível frente aos recursos materiais facilmente adaptáveis as suas intenções satíricas. Alguns sinais da assimilação do tratamento da figura fantasmagoria despontaram nas folhas realizadas na conturbada época da independência sem, contudo, maiores conseqüências sobre as formas literárias. Nesta fase de superação do que Nelson Werneck Sodré chamou de imprensa áulica ¹⁷ podiam-se achar frases como “Iludi-vos, ó arquitetos de ruínas, o Brasil já não está em tempo de engana-meninos, nem se assombra com fantasmagorias de câmaras escuras”, escrita pelo Visconde de Cairu, em 1822.¹⁸ A réplica de um dos intelectuais mais influentes do período correspondia à criação de um repertório imagético vastamente utilizado pelos panfletos dali por diante, que seja, a utilização dos objetos óticos para criar o espaço de uma amostragem das mazelas políticas da corte.¹⁹

¹⁷ “Quando ocorreu o movimento constitucionalista, circulavam no Brasil apenas a insípida *Gazeta do Rio de Janeiro*, redigida ainda por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães – que a deixaria em junho de 1821 – a *Idade de Ouro*, na Bahia, redigida pelos portugueses Diogo Soares da Silva de Bivar e padre Inácio José de Macedo, periódicos típicos da imprensa áulica. *O Patriota* havia desaparecido em 1814. A censura era implacável. Sob a fécula, apareceram, em 1821, antes que o movimento portuense dispusesse sobre a liberdade de imprensa e, portanto, integrando a imprensa áulica, o *Seminário Cívico*, que começou a circular, na Bahia, a 1 de março daquele ano, fundado e dirigido pelo comerciante luso José da Silva Maia, fazendo coro com a *Idade de Ouro* do Brasil e merecendo o apelido de “semanário cínico” que lhe puseram os baianos; a *Minerva Brasiliense*, bi-semanário de pequeno formato que circulou também na antiga sede do governo colonial, de abril a dezembro; o *Jornal de Anúncios*, de que saíram sete números, no Rio, de 5 de maio a 16 de junho, hebdomadário vendido a 40 réis o exemplar, com assinatura semestral de 960 réis, anúncios a 80 réis por linha cheia e 40 por linha incompleta, gratuitos para os assinantes, tentativa publicitária prematura, que não logrou êxito; *O Amigo do Rei da Nação*, que circulou no Rio, entre março e junho, tirando apenas três números; *O Bem da Ordem*, que também circulou na Corte, entre março e dezembro, tirando dez números; e *O Conciliador do Reino Unido*, de José da Silva Lisboa, que surgiu em março”. SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p.49.

¹⁸ LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos – a guerra dos jornalistas na independência (1821-1823)*. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 188.

¹⁹ O jornal *O sentinela da Praia Grande*, de 1823, por exemplo, vai se comunicar com os seus leitores tal como se fosse um daqueles imigrantes que chegavam no Brasil com realejos, câmaras escuras e outros inventos intencionando ganhar alguns cobres nas ruas. Em uma de suas páginas, conclamava: “atenção, Senhores, à esta décima nona importantíssima vista, em que aparecem objetos de diferentes espécies (...) Portanto vamos mudar os vidros de convexo para côncavos a finde diminuir o objeto. Gratos ao recurso que ele nos sugeriu desta Câmara Ótica o temos mandado pintar de propósito para o expor aos olhos do público, visto por estar de gaiola não pode comparecer com os outros. Aqui o verão, senhores, sob a figura simbólica de um hipopótamo ou cavalo-marinho”. A partir deste mote, o redator da folha exibia as

As motivações e conseqüências destas trocas literário-tecnológicas obtiveram atenção mais pormenorizada em outros estudos realizados por mim, onde destaquei, sobretudo, a analogia do escritor com o exibidor de vistas.²⁰ O artifício retórico chama a atenção para o modo como estes intelectuais utilizavam a tecnologia de ponta nas alegorias, dando um ar de modernidade a uma forma literária, em sua essência, conservadora.

Continuando pela década de 1820, chegaremos à primeira ficção em prosa escrita no Brasil, a novela *Statira e Zoroastes*(1826), de Lucas José D’Alvarenga. Publicada pela tipografia de Plancher, foi dedicada à Imperatriz do Brasil com um tato excessivo na hora de deixar a humildade de um prestativo súdito e assumir as rédeas da mais pura romantização literária. Não quis Alvarenga descer dos degraus sobre os quais poderia chegar muito próximo dos ouvidos da rainha e sussurrar conselhos em forma de fábula, conduzindo sua imaginação a um matriarcado utópico nos confins do planeta, reino de mulheres aferradas heroicamente aos princípios da ilustração. Provavelmente intentava com isso conseguir o comprometimento definitivo da esposa de D. Pedro I aos princípios constitucionais, já que a volubilidade emocional do Imperador, que em 1823 dissolvera o parlamento e acabara com a liberdade de imprensa, poderia interromper novamente os percursos do Brasil até uma segura porção de liberalismo político. A forma que Alvarenga optou para realizar sua obra não poderia ser outra

Eu escolhi o método alegórico, não tanto obviar as referidas dificuldades;(...) mas porque achava-me empenhado pela minha palavra em fazer uma novela para certa senhora, filha de uma das mais Ilustres Famílias de Portugal, em cuja casa fui sempre tratado como filho, desde o meu delicioso tempo de Coimbra, minha idade d’ouro; e também porque não sendo a novela senão um discurso inventado para instrução dos homens debaixo da alegoria de uma ação, pareceu-me este meio o mais conveniente para aproveitar a oportunidade de dar algumas idéias de moral, e de política, misturando agradavelmente o *utile dulci*, que recomenda Horácio; e finalmente por isso mesmo, que a experiência me tem desenganado, que a vaidade dos homens desde a mais humilde conceição(sic) até a maior das dignidades repele com indignação qualquer instrução, que se lhes dê diretamente; e que ouvem com gosto, e se aproveitam daquela, que aparece, como dirigida a outros fins.²¹

Ou, por outro lado, Alvarenga desejava simplesmente conseguir um emprego na alta cúpula do Império, coisa que vinha tentando desde que chegara à cidade, em 1817,

imagens veladas das situações e das personalidades envolvidas nos fatos políticos da hora. LUSTOSA, op. cit., pp. 388-389.

²⁰SILVA, Guilherme Sarmiento da. “Testemunho em quadros – Debret, o exibidor de vistas”. Revista Gândara, n 2, 2007, pp. 103-115.

²¹D’ALVARENGA, Lucas José de. *Statira e Zoroastes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Plancher, 1826, p. XVI. www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br. Acessado em 11 de novembro de 2008.

sem qualquer sucesso. Na sua longa introdução também quis deixar à mostra sua experiência de homem viajado, qualidade que o possibilitou travar contato com as mais variadas culturas e tirar lições para ao fim acumular alguns conhecimentos em política. Por falsa modéstia, omitiu os serviços prestados em Goa, colônia portuguesa onde, indicado por D. Bernardo José de Lorena, esteve à testa do governo por seis meses.²² Sua ligação com o Oriente pode ter influenciado na escolha da Pérsia e do Tibete como os ambientes da ação de *Statira e Zoroastes*, já que intelectuais de sua estirpe preferiam alçar vôos sobre os altiplanos da Arcádia.

Algo neste sentido já havia sido feito no romance *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, um dos primeiros romances franceses a dar forma a um pitoresco selvagem e exótico²³, porém o novelista português podia recorrer às imagens guardadas na memória para dar vida a uma paisagística oriental e bastante atrativa à sensibilidade romântica temporã então em voga. Se houve esta pequena nota autobiográfica, o produto final comportou-se, no todo, como um cenário artificioso e sem a atmosfera realista de um relato de viagens. Algo da trama aproximava-se dos enredos de óperas excêntricas como *Zoroastre*, de Jean-Philippe Rameau, encenada em meados do século XVIII e inspiradora dos exotismos com os quais os intelectuais oitocentistas construiriam suas indagações sobre o Oriente. A novela, quando esquecia momentaneamente suas intenções pedagógicas, resvalava mais no artifício alegórico e deixava para trás quaisquer referências diretas ao mundo real.

As paixões sempre falam alto, e sempre são atendidas. São venenos que nos agradam; são erros que nos acariciam. Enfim, são os nossos cortesãos. A razão, pelo contrário, precisa de muita dexteridade(sic) para se introduzir e merecer alguma atenção. A verdade, para parecer bela, e fazer-se amável, nunca deve apresentar-se nua; isso é hoje

²² Sua passagem pelo Oriente ficou registrada em seu livro autobiográfico *Memória sobre a expedição do governo de Macau em 1809, e 1810 em socorro ao império da China contra os insurgentes piratas chineses, pricipiada e concluída em seis meses pelo governador daquela cidade, Lucas José de Alvarenga*, publicado pela Tipografia Imperial e Nacional em 1828. ALMEIDA, Anita Correia Lima de. “Um ilustrado mineiro no governo de Macau”. http://people.ufpr.br/~vii_jornada /ALMEIDA_Anita.pdf. Acessado em 11 de novembro de 2008.

²³ Segundo Carla Maria Vicente Guerreiro “Bernardin de Saint-Pierre foi um autor muito apreciado em Portugal pela geração romântica. *Paul et Virginie* foi uma obra comentada, traduzida, prefaciada, utilizada como epígrafe em vários contos e romances publicados em folhetim em vários periódicos. A sua filosofia sobre o sentimento da Natureza e da comunhão com Deus foi alvo dos mais variados elogios por parte da crítica literária portuguesa e o idílio entre os dois protagonistas foi considerado uma história ‘moral’, em oposição à literatura ‘degenerada’ de alguns autores franceses em voga, como Alexandre dumas, Paul de Kock e o Visconde d’Alincourt”. Desde 1811, podia-se encontrar no Brasil um exemplar do livro traduzido para o português e editado pela Imprensa Régia. GUERREIRO, Carla Maria Vicente. “Paisagem romântica e utopia: ‘Paul et Virginie’ de Bernardin de Saint-Pierre no romantismo português”. In BUESCU, Helena Carvalhão. *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, pp. 235-244.

uma grande indecência, grande impolítica, e até mesmo trabalho sem fruto: é necessário pois aparecer vestida, e até com alguns ornatos singelos; e por fim ainda coberta com o transparente véu da fábula para atrair a curiosidade.²⁴

Com os ornatos cuidadosamente colocados de modo a não ferir o decoro, Alvarenga então iniciou a sua fabulação com a viagem iniciática de um casal de nobres ao Golfo Pérsico, buscando instrução na “famosa Escola dos Philósofos”, liderada pelo Mago dos Magos, Zoroastes. Nas aprazíveis *Quintas da Sociedade de Sábios*, os dois ficaram surpreendidos ao ver o mestre emocionar-se com a estátua de uma elegante mulher, o que conduziu rapidamente a narrativa para a história motriz da novela. Munido do “véu da fábula”, o autor então se deu a liberdade de conduzir os leitores a um sentido de pitoresco e a uma leve sentimentalidade romântica, resgatando o passado do sacerdote em meio a um dia de caça nas montanhas tibetanas. Perdido, o então jovem efebo adentrou as florestas espessas do lugar, dando com a beldade inspiradora de suas lágrimas:

A sua beleza ao primeiro golpe de vista arrebatou-me os sentidos; fiquei imóvel, extasiado, e tão tímido contra o meu costume que nem me atrevi a chegar ao pé dela. Eu supuz que o objeto, que eu via, era um daqueles espíritos celestes, que baixam algumas vezes do Trono de Oromazes para conduzir as almas ao Empíreo! Ela apenas me avistou, fugiu; ou, (para melhor dizer) voou para um templo, que estava próximo ao bosque. Eu não ousei segui-la; fiquei ainda por um tempo sem saber onde estava, e o que deveria fazer, figurando se me um sonho tudo quanto passava. Enfim, tornando a mim, e depois de pensar alguns momentos, resolvi-me segui-la e indagar como pudesse, quem era aquela mulher.²⁵

Fugidia imagem fantasmagórica realizada com pinceladas rápidas o suficiente para que a sentimentalidade romântica não tomasse as rédeas da novela e a conduzisse a um temível desvario ou a um fantástico desviante das iniciais intenções alegóricas assumidas no prólogo.²⁶ Lucas José de Alvarenga, nascido em Sabará no ano de 1768,

²⁴ D’ALVARENGA, op. cit., p. XVII.

²⁵ Idem, pp.5-6.

²⁶ Se voltássemos mais no tempo poderíamos encontrar uma matriz icônica inspiradora destes gotejos fantasmais numa carta, um documento apócrifo, escrita na primavera do ano de 1528 pelo poeta e escrivão do reino Anrique da Mota e só publicada no final do século XVIII. Nela se descrevia uma visão tida por um cavaleiro no Campo de Montego, uma das primeiras menções à lendária personagem Inês de Castro. Segundo Maria de Lourdes Cidraes, “a ação inicia-se em Coimbra, num dia de primavera. O narrador passeia a cavalo, pelos campos do Montego, quando uma repentina escuridão desce sobre a terra. Assustado com uma estranha palmada, o cavalo lança-se numa desenfreada correria e o cavaleiro, atravessando a névoa e o negrume, vê-se subitamente em frente de um suntuoso paço e avista uma gentil donzela, passeando no jardim com as suas damas. Irá assistir, horrorizado e surpreso, à cruel morte da donzela, ferida na sua câmara por duas estocadas, sem que qualquer assassino seja avistado. Quase em simultâneo vê chegar um cavaleiro, tão esforçado que o cavalo logo cai morto, e assiste ao último encontro dos dois amantes. Misteriosamente será de novo transportado ao lugar da partida. Tinha passado três dias”. CIDRAES, Maria de Lourdes. “O cedro e a rosa: símbolos e alegorias nas representações da paisagem na literatura inesiana”. In BUESCU, Helena Carvalhão et alli. *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 199.

pertencia à geração de ilustrados mineiros criados no esteio da reforma pombalina. Formado em Coimbra, escritor bissexto, abraçou as idéias do classicismo mais chão: racionalidade como princípio organizador do discurso e da natureza. No epílogo da novela reafirmou ele mesmo que, ao escrevê-la, receou “que estas minhas experiências fossem talvez exageradas, Românticas, filhas de uma imaginação exaltada”, fugindo a regra da prudência necessária a “homens imparciais e iluminados”.²⁷ Se seus esforços intelectuais malograram em imprimir firmemente o nome de sua obra na história da literatura, ficou o consolo de um projeto levado sob uma coerência indiscutível e, por isto mesmo, ilustrativo de um convencionalismo clássico marcante.

Por seu comprometimento com as luzes, o princípio norteador de *Statira e Zoroastes*, o eixo central da novela, habitou, sobretudo, a primeira metade do livro, na qual se desenvolveram todas as idéias de Alvarenga sobre o governo constitucional. Ali, na sociedade de coloratura utópica governada pela amazona Statira, teve a oportunidade de construir uma dinastia de mulheres comprometidas com o liberalismo político – a Lícia. A primeira delas, a mãe da protagonista, assumiu a defesa do país após uma paulatina afeminação dos varões e, expulsando invasores com um exército feminino, iniciou as transformações necessárias ali, convocando uma Assembléia Geral, Constituinte e Legislativa para estabelecer uma nova forma de governo “que ela julgava indispensável para legitimar a sua aclamação, e para a estabilidade, garantia e tranqüilidade da Nação”.²⁸

Mais tarde Statira assumiu o discurso da mãe, mostrando que havia herdado a magnanimidade da progenitora. Lucas José de Alvarenga preferiu colocar na boca das mulheres aquilo que gostaria de dizer pessoalmente à Imperatriz. A Zoroastes, o protagonista masculino, coube principalmente narrar com certo acento apaixonado as façanhas de seu amor pela amazona, fazendo de tudo um pouco somente para se manter próximo de sua beleza majestática. Quando ela estava escondida em um templo de vestais, travestiu-se e permaneceu no local proibido sem que ninguém – nem mesmo ela – descobrisse o homem debaixo do véu e da mantilha. No tempo em que substituiu a mãe no governo da Lícia, tornou-se valoroso soldado para ter a preferência da rainha e poder gozar do privilégio de sua convivência.²⁹ Tudo nesta novela aspirava ao melodrama, e se um resumo do enredo fosse tentado, a impressão seria de que a obra

²⁷ D’ALVARENGA, op. cit., p. 54.

²⁸ Idem, p. 42.

²⁹ Ibidem p. 8.

integral realmente fosse algo do gênero. Acessando os detalhes da trama, entretanto, as peripécias e os sentimentos das personagens acabaram refreados na racionalidade ilustrada do escritor.

Com maiores ou menores pompas, estas foram as formas literárias observadas por Magalhães da popa do navio: alegorias. Grande parte das ficções em prosa ibéricas confeccionadas antes da eclosão do movimento romântico comportava-se exatamente desta maneira, sem grandes variações, influenciadas por mestres da expressão alegórica, como Quevedo, Guevara e os moralistas lusitanos, como Nuno Marques Pereira. Até onde a vista do jovem Magalhães alcançava, um mundo de maravilhas alegóricas se multiplicava desde o horizonte e se abria acima da sua mente à procura de um interlocutor ideal que o desvendasse com proveito. As bem intencionadas figuras de Alvarenga constituíam-se em apenas mais uma peça dentre o inumerável legado de conceitos, muitos deles obscuros, colocados em forma de discurso para a elevação de um sentido desviado, cuja configuração serviu durante muito tempo para manter a cifra de uma linguagem elitista ou para fixar a sombra na palavra emoldurada, enfim, objetivos que refletiam um racionalismo otimista, didático, que nem mesmo a melancolia barroca conseguira desfazer. Em determinado trecho de sua carta ao amigo Monteiro, esboçou textualmente seu descontentamento com as antigas formas literárias ainda influentes nas realizações poéticas do período:

Ora, o certo é que os poetas gregos, com sua religião mitológica, que lhes permitia ver uma multidão de numes por toda a parte, tinham mais recursos do que nós para suas ficções e alegorias, sem deixar de parecer religioso a seu modo. O seu maravilhoso estava feito, e tinha por base a crença popular, e tendo desaparecido essa crença, desapareceu para nós este maravilhoso, reduzindo-se esse politeísmo a uma alegoria sedição, e os nomes desses numes fabulosos a velhas metáforas. Outro deve ser o maravilhoso da poesia moderna; e se eu tiver forças para escrever um poema, não me servirei dessas caducas fábulas do paganismo, custe-me o que me custar.³⁰

Gonçalves de Magalhães não chegava a condenar a alegoria propriamente dita, mas as esvaziadas formas legadas pela Antigüidade, que, segundo ele, correspondiam a uma religiosidade sobrevivente em figuras anacrônicas, descontextualizadas, distantes da nova realidade da poesia almejada por ele. De uma forma geral, o alegorismo impedia o surgimento de um maravilhoso mais condizente com os recursos proporcionados por uma maior absorção dos conceitos legados pela ciência moderna, já que adquiria uma tradição combativa com respeito à filosofia empírica, especialmente

³⁰ AMORA, op. cit., p. 80.

no período barroco. As ficções em prosa ibéricas jaziam travadas mesmo após a virada do Renascimento, quando as imagens decaídas na espiral dos sentidos obtiveram mais uma chance de elevação ao servir de apoio às conversões espirituais. Para entender um pouco mais a tradição alegórica, cujas aproximações e rejeições foram construindo os contornos da fantasmagoria revelada pelo poeta brasileiro, seria proveitoso buscá-la no momento em que se fazia, pelas mãos daqueles que a conformavam com mais vigor e acerto.

2.2 - Incursões barrocas

Por toda a empatia no gozo das imagens desarticuladas, o barroco constituiu-se em um momento histórico importante para a cultura da imagem, muito embora a transmutação das figuras em artifícios de comunicação visual, segundo uma finalidade persuasiva, aqui, não tenha produzido uma mudança de real impacto sobre a morfologia tradicional do classicismo. Para Giulio Carlo Argan, o período favoreceu uma maior penetração ao irracional, privando a imagem de suas estruturas intelectivas, ainda que sob uma forma ainda fechada.³¹ A figuração deixou de se apresentar em bruto como um conceito cristalino para simplesmente ser um meio de chegar até ele, entranhando-se na experiência sensorial humana para com isso reconduzir o homem às fontes esquecidas do espírito. Neste jogo apelativo a uma fantasia ainda assim limitada por um tabuleiro exuberante e labiríntico, o alegorismo encontrou seu ápice. E dentro da cultura lusobrasileira, ninguém experimentou com mais recursos estilísticos e com a consciência mais emergente os meandros da alegoria do que o padre Antônio Vieira em alguns dos muitos sermões deixados durante sua tumultuada vida de pregador.

Em 1655, Vieira realizou na Capela Real portuguesa uma das suas prédicas mais célebres e mais estudadas do ponto de vista literário: o *Sermão da Sexagésima*. A

³¹Sobre o período Barroco, Argan vai apontá-lo como “o momento da desagregação estrutural da forma”, “o momento genético da imagem”. Ainda, segundo o teórico italiano, a imagem “apresenta-se imediatamente como instável e cambiante, do mesmo modo que a forma era forma por ser fixa e imutável. Isto explica por que a conquista da imagem, que implica a transformação da estrutura demonstrativa em estrutura de comunicação, não produz, ao menos a princípio, uma revolução nas morfologias tradicionais. Em outras palavras, a imagem é ainda a forma, mas privada de suas estruturas intelectivas. O modelo natural se traduz numa tipologia dos aspectos naturais; a perspectiva deixa de ser construção positiva e se torna esquema icônico do espaço; o modelo histórico, a Antigüidade, se transforma numa iconografia profana que se põe ao lado da iconografia sacra”. ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão – ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.24.

predileção não tem nada de fortuita, pois, na realidade, a peça podia ser lida como um manual de estilo para uma prática oratória ou mesmo para uma escritura convincente. Elocução e letra tornaram-se o espírito e o corpo de um mesmo organismo. Ao indicar a maneira correta do sacerdote pregar aos fiéis, revelou um mundo de imagens sugestivas, de metáforas expressivas destes confins em que as artes se irmanavam para a divulgação da mitologia cristã. Escrever sobre a fala significava acionar todos os recursos comuns a uma cultura baseada na persuasão pela voz, pela forma melodiosa e pela concatenação de figuras cujos intervalos conduziriam a atenção do espectador até a conversão interior. Sob os apostólicos objetivos do jesuíta português pulsava a tradição retórica clássica³², através dos quais os simulacros guardados nos vãos das palavras mantinham-se em potência. Fantasmas adormecidos viriam a lume com a convocação de uma fala expressiva, aliciante. Em um dos trechos da reflexão ele diria que:

para uma alma se converter por meio de um Sermão há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro em si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento.³³

Vieira disponibilizou as palavras, frases e períodos de modo a criar o esquema imaginário de uma amostragem ótica: olhos, luz e espelho. O tom didático incluso no discurso, a repetição exaustiva dos elementos básicos da situação especular, conferiu-lhe a forma de um triângulo, figura bastante explorada para ilustrar o mecanismo do olhar humano até os dias de hoje. Em 1637, Descartes publicou *A dióptrica*, no qual utilizou alguns desenhos que amparavam dissertações sobre o fenômeno da percepção.

³² “Em seu aspecto mais performático, o sermão seria uma exibição de um ator que executa um drama popular, ou melhor, uma dramatização, cujos elementos preponderantes seriam a performance, executada pelo pregador, mais a audiência, ou seja, os ouvintes que estariam expostos aos efeitos da pregação. Nesse sentido, em um primeiro momento, o sermão seria realizado essencialmente pelas faculdades da *pronunciatio* e memória, caracterizando-se mais pelos elementos da voz, do ouvido, dos gestos, da ação e do pensamento. Em um segundo momento, quando o sermão, vertido para o papel, para efeito de leitura, as outras partes apresentam-se mais insistentemente, contudo buscando os efeitos oratórios da pregação”. SILVA, Jaqueson Luiz da. “Pregar, revisar e estampar: a voz e a letra nos sermões de Vieira”. In ABREU, Márcia & SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cultura letrada no Brasil – objetos e práticas*. São Paulo: Fapesp, 2005, p. 421.

³³VIEIRA, Antônio. *Sermão da Sexagésima*. www.cce.ufsc.br/~nupill/lieratura/sexagesi.html, acessado em 25/08/2007

A vista aberta localizava-se em um dos vértices do elemento triangular, cuja base era infinita.³⁴ Entretanto, o gráfico traçado pelas mãos do orador português fluuava tal qual um enigma cabalístico, uma figura geométrica adormecida no entendimento e que a habilidade do pregador, filtrando a luz crua na superfície da doutrina, revelaria aos próprios fiéis, maravilhando-os. Conforme a imagem criada por Vieira, o orador só concorria com o humilde artifício de reprodução no qual toda a natureza, devidamente iluminada por Deus, revelar-se-ia no interior do próprio homem.

As primeiras referências conceituais implícitas neste sermão de Vieira – além dos autores clássicos de tratados de retórica, como Cícero, Quintiliano e Horácio –, passaram longe de quaisquer elementos propriamente “modernos”. Foram elas os grandes filósofos e teólogos católicos Santo Agostinho³⁵ e São Tomás de Aquino, para os quais a imagem cumpria um papel estratégico no entendimento e memorização do discurso. Aliás, desde suas origens, o catolicismo incentivou a persuasão através de apelos visuais. Para Gregório, o Grande, sumo-pontífice do século VI, a memória entrava por duas portas principais: pelos ouvidos e pelos olhos, e qualquer sermão que se pretendesse completo não dispensaria o apoio das benditas metáforas.³⁶ Mais tarde, já na Idade Média, Aquino, fazendo suas as palavras de Aristóteles, justificou o fato das figuras serem imprescindíveis ao entendimento pela própria constituição da inteligência humana, que só conseguia apreender as coisas através da criação de um fantasma. Segundo ele,

é por isso que recordamos com menos facilidade aquelas coisas que implicam sutileza e espiritualidade maiores e recordamos mais facilmente aquelas coisas que são grosseiras e sensíveis. E se queremos recordar noções inteligíveis com mais facilidade, temos de vinculá-las a alguma sorte de fantasmas, como Túlio ensina na retórica.³⁷

Após o Concílio de Trento (1545-1563), em reação à iconoclastia calvinista e luterana, a Igreja Católica viu-se na obrigação de defender sua ritualística cenográfica

³⁴ STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro – arte, artífices y artificios em los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, p. 153.

³⁵ Em seu tratado *Da trindade*, Santo Agostinho disse que “a natureza da mente intelectual está formada de modo a ver aquelas coisas que, de acordo com as disposições do Criador, estão ajuntadas às coisas inteligíveis na ordem natural, numa espécie de luz corpórea de sua própria espécie, tal como o olho da carne vê as coisas que se acham em torno dela nesta luz corpórea, de cuja luz é feita para ser receptiva e à qual está adaptada”. MATTHEWS, Gareth B. *Santo Agostinho – a vida e as idéias de um filósofo adiante de seu tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p.38.

³⁶ DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória – uma história da s idéias sobre a mente*. São Paulo: Edusc, 2005, p. 62.

³⁷ YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Salamanca : Taurus, 1974, p. 92.

recomendando aos seus sacerdotes uma maior agressividade no uso de imagens.³⁸ Deveriam mantê-las “diante dos olhos dos crentes”, para que estes pudessem orientar suas próprias vidas e conduta pelos exemplos dos santos esculpidos, pintados, evocados com fervor.³⁹

Ainda que se leve em conta este ambiente pio, alguns elementos constitutivos do que mais tarde seria considerado fantasmagoria poderiam ser apontados nesse trecho do *Sermão da Sexagésima*, entre eles a percepção de uma interioridade latente e o uso de imagens especulares para produzir efeitos retóricos. Se existiu um consenso mais ou menos acertado entre os estudiosos que abordaram aspectos da literatura fantástica, ele passou justamente pela responsabilidade que os objetos óticos tiveram em sua caracterização distorcida, ampliada, desviante. Lupas, binóculos, espelhos, câmaras escuras encaixavam-se facilmente em figuras de linguagem expressivas de novos tratamentos visuais e estilísticos do fantasma.⁴⁰ Do lugar em que o padre escrevia, as inquietações dos pensadores modernos com a percepção não ficavam por muito tempo escondidas, por maior a vontade em manter os olhos fixos na tradição de um pensamento escolástico.

Assim, no momento em que Vieira flexionava suas metáforas especulares, as bases teóricas sobre a pintura já haviam exigido da arte tanto a fidelidade a uma perspectiva realista, com Alberti, como o amaneiramento das formas, com Vasari. Em ambos os projetos pictóricos, a intermediação de um espelho auxiliava na visualização de conceitos extremamente plásticos, adequando-se à matéria especular como se de transparências, ao invés de palavras, fossem feitos⁴¹. Leonardo da Vinci, que morreria

³⁸ “Fazendo pressentir uma Presença, que é ao mesmo tempo ausência, sinalizando imperiosamente um Além que ninguém pode figurar, a ilusão dos espelhos evita tanto a representação idolátrica quanto a abstração, inimiga capital da Contra-Reforma. O cristianismo recupera o Sagrado, com respeito ao qual Malraux o acusava apressadamente de havê-lo eliminado da pintura. Seu último golpe consiste em anexar a um mundo visível o Invisível, em nome de uma teologia”. Pierre Charpentrat apud MILNER, Max. “Metáforas e metamorfoses no imaginário científico”. In BESSIS, Henriette et alli. *A ciência e o imaginário*. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1994, p. 39.

³⁹ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália (1450-1600)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 147.

⁴⁰ Para Hoffmann, por exemplo, o cérebro do artista é um “espelho côncavo”, a um tempo espelho de concentração e espelho deformador, no qual “imagens e figuras se apresentam em outras proporções e oferecem, consequentemente, formas bizarras e desconhecidas, embora não sejam outra coisa do que as caricaturas dos originais realmente existentes”. BESSIS, op cit, p. 34.

⁴¹ “Na cultura da semelhança, cada quadro se apresenta de um ou outro modo, como um espelho da realidade. Por esta razão, a metáfora chave da imagem pictórica européia foi, desde o Renascimento, a metáfora especular. Nenhum teórico da arte fala (entre o século XV e o século XVII) de quadro como ‘mapa do mundo’, mas muitos falam da pintura como ‘espelho da realidade’.(...) A novidade que aporta o século XVII reside no recurso ao espelho como paradigma do trabalho mimético. Quando Samuel van Hoogstraten define a pintura como ‘o espelho da natureza’, não faz senão reativar um antigo *tropos*”. STOICHITA, op. cit., pp. 176-177.

sem concluir o seu próprio tratado, deixou nas margens dos esboços que realizou entre 1489 e 1518 os motivos que seduziram os grandes pensadores do período:

A mente do pintor deve ser como um espelho, que se transforma na cor da coisa que se lhe serve de objeto e é preenchido com tantas semelhanças quantas são as coisas colocadas diante dele. Assim, pintor, sabe que não podes ser bom se não fores um mestre versátil na reprodução, por via de tua arte, de todos os tipos de formas que a natureza produz – que não saberás o que fazer caso não as veja nem as represente em tua mente.⁴²

Aqui, o pintor e pensador italiano realizou um feito literário muito similar àquele de Vieira, utilizando-se de espelhos internos para justificar a capacidade do pintor – no caso do padre português, do pregador – de reproduzir as imagens da natureza banhada pela luz e captada pelos olhos. Ambos destacaram a importância de uma espécie de prefiguração dada na mente, de imagens mentais casadas ao reflexo exterior para que a expressão plástica e discursiva surgisse coberta de êxito. Só que os objetivos de Leonardo aproximaram-se muito mais de uma ética baseada no sujeito, no autor, mais especificamente, enquanto que no *Sermão da Sexagésima* esta interioridade expunha-se desenganada, muito pelo contexto dado pela melancolia pós-renascentista.⁴³

Mas Vieira não erigiu seu imaginário místico isolado por um fosso de obscurantismo mitigado. Próximos à escritura dos sermões, teóricos chamados de maneiristas tardios readmitiam no interior do conceito estético noções próprias de um misticismo medievo, para o qual a experiência direta pouco importava na criação artística. Federico Zuccaro, da Academia de Desenho de Roma, publicou em 1607 um tratado muito difundido na época – *Idéia de pintura, escultura e arquitetura* –, no qual se utilizou da expressão *disegno interno*, a *Idea* infundida diretamente por Deus no espírito humano, como matriz de toda beleza resplandecente na obra de arte.⁴⁴ Para outro teórico muito influente da Escola milanesa, Lomazzo, segundo Anthony Blunt,

⁴² ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 120.

⁴³ “O sentimento de insegurança existencial, de efemeridade das coisas e dos bens do mundo, de incoerência do universo, a visão pessimista do homem, haviam de gerar o sentimento do desengano, o arrependimento, o anseio dolorido de penitência e a busca de Deus, numa atitude onde se entrelaçam o senso do triunfo e o senso da miséria, como agudamente observou Panofsky. (...) Esta conexão do maneirismo com a problemática religiosa do século XVI e, em particular com a Contra-Reforma, parecem imprescindíveis para compreender e explicar satisfatoriamente a pintura e a literatura maneiristas, sobretudo em países como a Espanha e Portugal”. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de estudos Românicos, 1971, p.33.

⁴⁴ “A transição do estilo renascentista ao maneirista é insensível; a mesma coisa acontece na passagem do maneirismo ao barroco. Há elementos maneiristas no barroco – podemos até dizer que o barroco é uma nova combinação dos elementos maneiristas – e traços barrocos no maneirismo. Contudo, para introduzir um pouco de ordem, mesmo que seja ordem um pouco ilusória das classificações, é preferível separar o

os meios pelos quais a beleza é infundida na matéria ou na alma humana não são explicados logicamente, mas o processo é comparado ao da luz jorrando da face de Deus e sendo absorvida por seres espirituais e materiais.⁴⁵

As implicações destes espelhamentos infintos levariam a uma discussão de amplas conseqüências culturais, pois seu vórtice nutria-se da instabilidade gerada pela própria reflexão do estatuto da imagem que, num salto de nível, levava inescapavelmente ao questionamento da própria substância e significação dos espectros que a configuravam. A matéria plástica, pictórica, ganhava nova importância para o entendimento. Entretanto, esse ideal figurativo nutrido de intransitividade, restrito aos jogos de luzes e sombras cerebrais, alimentava-se de um estoque bem real de objetos legados pela ciência. Nem Vieira, nem os maneiristas tardios escaparam da armadilha contida na própria fala, que a tudo abocanhava para conformar suas figuras helicoidais.

Desde o século XIII o repertório especular vinha ganhando em número e adquirindo com os novos materiais e técnicas uma qualidade de reflexão incomparável. Em Veneza, os espelhos passaram a ser produzidos em vidro e metal, banhados com uma fina camada de mercúrio, processo que tornou a superfície mais homogênea e menos fosca para quem se via refletido. Outros ganhos transformaram as feições do objeto. Segundo Claude-Gilbert Dubois,

Até aquela época o espelho convexo ou espelho metálico não podia, por razões técnicas, exceder a dimensão do rosto: para este fim ele tinha sido concebido originalmente, e por isso tinha muitas conotações psicológicas: era o atributo da prudência ou vaidade alegorizadas. A extensão da superfície refletora vai permitir a fabricação de painéis de vidro que refletem as cenas interiores e, diante de uma abertura, o mundo exterior. É possível, por um meio estritamente ótico, reproduzir o mundo inteiro. Por outro lado, o emprego do cristal, vidro perfeitamente puro e plano, acentua a fidelidade da imagem que os espelhos esféricos deformavam, ou que aparecia sem nitidez nos espelhos metálicos.⁴⁶

Duzentos anos depois das melhorias materiais, os espelhos estavam tão disseminados a ponto de serem moeda de troca utilizada por piratas, degredados e embarcados a serviço del Rei. Logo que pisavam no Novo Mundo e entravam em contato com seus estranhos habitantes, ofereciam sabres, tecidos e, como não poderia deixar de ser, espelhos. Ver a própria imagem refletida naquele substrato liso, de uma

maneirismo do barroco”. PAZ, Octávio. *Sóror Juana Inês de la Cruz – as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarin, 1998, P.81.

⁴⁵ BLUNT, op. cit., pp. 187-189.

⁴⁶ DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, p. 38.

maneira dificilmente encontrada na natureza, exerceu um grande fascínio nos ameríndios propensos ao escambo, à troca de objetos.⁴⁷ Muitos viajantes que aqui estiveram no início dos Descobrimentos relataram esta cena curiosa, documento vivo do poder do *especulum* sobre a atenção humana. Considerá-lo mágico por vezes deixava de ser bem mais do que um recurso poético.

Apesar da graça com que arrumou as figuras para o deleite dos amantes da língua portuguesa, conferindo-lhes um sabor de indiscutível originalidade, Antônio Vieira utilizou um *trópos* acessível a qualquer homem de letras do século XVII. Integrou-se bem à cenografia que Lygia Rodrigues Vianna Peres apontou como constitutiva do Maravilhoso Cristão que, etimologicamente, não se diferenciava de qualquer outro maravilhoso latino. *Mirabilia, ium* – maravilhas, prodígios, coisas admiráveis. Metáforas visivas cuja raiz encontrava-se em *mir* (*miror, mirari*), *miroir* e *especulum, spechio* – espelho.⁴⁸ Ou seja, se a conjuntura em que construiu sua imagem especular favoreceu a transubstanciação da fantasmagoria, o reflexo conseguido no *Sermão da Sexagésima* levava a convenções de uma ciência hermética, emblemática, que hoje poderíamos chamar de mágica, simplesmente.

Isto porque o emprego figural do espelho, obedecendo à instável plástica do imaginário, cabia tanto em um suporte através do qual a realidade encontrava um sucedâneo representativo perfeito – aproximando-o de objetivos miméticos –, como em uma janela de acesso a dimensões vetadas a um olhar direto da humanidade.⁴⁹ Neste último caso, sua colocação mais desapropriava que devolvia ao objeto a imagem de si mesmo, dando ensejo ao maravilhoso, mas, no concernente a escritura dos Sermões, a um maravilhoso cuja atmosfera distava alguns séculos daquela que ocupava as cercanias do “fantástico”. Pois aqui o maravilhamento causado pelo objeto especular realizava-se na confirmação das obras divinas, na tentativa de conciliar aspectos da filosofia do conhecimento com a epifania de um Deus de razão.

⁴⁷ “Afirmaram que os franceses eram inimigos dos portugueses, assim como eles próprios eram. Afirmaram que os franceses vinham todo ano com naus, trazendo facas, machados, espelhos, pentes, tesouras, e recebendo em troca pau-brasil, algodão e outras coisas, como penas de pássaros e pimentas”. STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

⁴⁸ PERES, Lygia Rodrigues Vianna. *O maravilhoso em Calderón de La Barca – teatro da memória*. Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha, 2001, p. 9.

⁴⁹ Esta dubiedade no uso da figura especular encontrava-se já marcada na Antigüidade. Luciano, autor grego do século II d.C., ao tempo que utilizava a figura para valorizar a atuação mimética do gênero histórico dizendo que nela os fatos ficavam refletidos como num espelho impoluto, na ficção *Das narrativas verdadeira* fazia com que o protagonista da trama fantástica, em um palácio construído na lua, olhasse através de um grande espelho colocado no fundo de um poço o que acontecia no planeta Terra. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 2005.

A natureza é o espelho polido que reflete o mundo divino; a reflexão humana é o espelho que reproduz os signos da natureza... Daqui que se por meio da natureza se subministra um espelho polido e plano, também por meio da arte floresce e resplandece as regras do raciocínio.⁵⁰

Ecoava a voz de Giordano Bruno na densidade de uma espiral em cujas voltas se perdiam os marcos divisórios do que ia fora e do que ia dentro daquele que simplesmente observava o mundo. Assim, os espelhos duplicavam-se numa cenografia real e numa figuração lexical cujos produtos finais sustentavam a aparição do fantasma. Bastava Antônio Vieira abrir os olhos durante sua passagem pela Península Ibérica para que as representações deste universo especular bulissem com sua sensibilidade e emulsionassem infinitas reflexões. Por esta época o teatro espanhol vivia dos sonhos encenados por Calderón de la Barca, nos quais a aparatosa presença de espelhos ajudava a cindir as dimensões, abrir janelas de modo a que a perenidade da carne fosse tocada pelo gozo de uma fugidia aparição da divindade. Certamente Calderón ajudou com seu aparato cenográfico a ampliar os limites do quadro e a configurar a profundidade da cena, características tão caras à fantasmagoria. Entretanto, o fez de maneira obtusa, a serviço de um imaginário sobejamente castiço. Seus espelhos serviam na maioria das vezes a um objetivo mágico – aparição, visão de futuro, revelações de vida – ou na explanação de uma alegoria que sintetizasse a situação das personagens suspensas sobre o cenário. Na obra *El purgatorio de San Patricio*, um anjo descia dos céus trazendo uma carta e um espelho, no qual o santo via refletidos os apelos de velhos, crianças e mulheres irlandeses necessitados de sua palavra. Em *El Conde Lucanor*, Soldán e Federico foram de encontro à feiticeira Irifela que, enquanto os conduzia para interior de sua caverna, dizia os seguintes versos:

Como los dos entreis solos
 en mi habitación, la luna
 de un espejo os mostrará
 qué virtudes los ilustran,
 qué vicios los acompañan
 y en qué ejercicios se fundan.⁵¹

No século em que exercitava suas tortuosas e magistras metáforas, Antônio Vieira poderia encontrar dentro dos próprios quadros da Companhia de Jesus homens como Athanasius Kircher, que se tornou célebre por suas experiências de magia

⁵⁰ PERES, op. cit., p. 115.

⁵¹ Idem, p. 113.

artificial realizadas na Europa. Seu nome hoje compõe um capítulo especial na história das artes visuais, pois os estudos em torno dos componentes óticos produzidos por ele deram origem a inventos e experiências espetaculosas de catóptrica e dióptrica, um jogo de ilusões criado pela reflexão de imagens no interior de academias, palácios e igrejas. Efeitos que atraíam desde o público das feiras como o dos salões nobres europeus.

Nascido em maio de 1602, numa pequena cidade alemã de nome Geisa, já em 1635 Kircher escreveu o livro *Primitiae gnomonicae catoptricae* (Princípios de gnomônica e catóptrica), no qual ensinava a produzir anamorfozes e outros truques realizados em superfícies polidas e prateadas. No catálogo do *Museum Kircheniarum* – que funcionou até 1871, na Itália – escrito por seu assistente, De Sepibus, constava a listagem de máquinas hidrostáticas, magnético-hidráulicas, autômatos, um gigantesco espelho côncavo-convexo e outros de menor tamanho, porém de grande utilidade para, se bem dispostos, produzirem as mais miraculosas ilusões. Segundo o estudioso Laurent Manonni, Kircher

se dizia o inventor de uma máquina de metamorfoses, inspirada nos espelhos deformantes de Della Porta, embora sua instalação fosse muito mais elaborada. As “transformações catóptricas” de Kircher eram feitas num aposento bem grande. O visitante entrava na sala e percebia apenas um espelho inclinado em sua direção, pendurado no alto da parede e iluminado frontalmente pela luz do sol, que entrava por uma janela. Ele se aproximava, olhava-se no espelho e via sobre seus ombros uma cabeça de animal.⁵²

Não sei exatamente até onde Antônio Vieira conhecia a obra e os feitos de Kircher, mas seu nome não era completamente desconhecido das bibliotecas dos seminários brasileiros do período. Serafim Leite observou, em sua monumental *História da Companhia de Jesus no Brasil*, que nas bibliotecas dos Colégios Jesuítas localizados no Maranhão, na Bahia e no Rio de Janeiro, os manuais de matemática publicados pelo alemão obtinham lugar cativo nas estantes e a influência do *Musurgia Universalis* no ensino de música do período conferiu-lhes um lugar nada desprezível nos trópicos.⁵³

⁵² MANONNI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra – arqueologia do cinema*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 48.

⁵³ Kircher foi uma grande influência entre os estudiosos da música no Brasil, por, justamente com Descartes, forjar a “teoria dos afetos”, com fortes ressonâncias pitagóricas, onde o registro das emoções é adequado ao sistema matemático. Seu tratado *Musurgia universalis* lidava tanto com o conceito de música como com o de número, numa tentativa de conciliar teoria com as experiências expressionistas que os músicos vinham empreendendo desde o final do século XVI. Em 1734, o mestre-escola da Sé de Salvador, Caetano de Melo de Jesus, citou Kircher em seu *Discurso Apologético*, e não é desconhecida a influência do tratado do jesuíta nas aulas que o padre José Maurício ministrava para a Capela Real e a

Na época em que o padre brasileiro emitia dos púlpitos seus juízos com respeito à eficácia das pregações, Kircher encantava a nobreza europeia levando-a em peregrinação até o Colégio Romano, no coração do Império Católico, para admirar seus maquinismos barrocos. A rainha Cristina, da Suécia, visitou-o algumas vezes durante a década de 1650. No ano de surgimento do *Sermão da Sexagésima*, ele já havia escrito sua obra mais importante, *Ars magna lucis et umbrae* (A grande arte da luz e da sombra), publicada pela primeira vez em 1646 – em cujas páginas reeditava alguns outros truques com reflexão de imagens – e viveu o bastante para que atravessasse o período de escrita dos sermões, morrendo somente em 27 de novembro de 1680.

Certamente, os artifícios utilizados pelo autor de *Ars magna lucis et umbrae* exerciam-se de maneira muito menos crítica com relação ao obscurantismo do discurso, pois a “brincadeira” com a disposição de um aparato de ilusionismo forçava o leitor-espectador a interpretar o sentido subjacente aos fantasmas especulares. Claude-Gilbert Dubois convencionou chamar estes procedimentos discursivos de metáforas do mundo-teatro, nas quais estiveram tematizadas a ilusão, a oposição entre aparência e realidade, o descortinamento dos bastidores de uma cena produzida por algum engenho, alguma artimanha demasiadamente humana. Vieira distanciava-se dos jogos intelectuais implícitos nos experimentos de Kircher na medida em que os objetivos deste último aproximavam-se dos enigmas e dos emblemas acusados pelo português de afastar o público do entendimento da Palavra – o hermetismo e a complexidade das imagens das pregações.⁵⁴ Diante destas referências, o *Sermão da Sexagésima* cumpria-se mais como um chamamento à tradição de uma retórica clássica⁵⁵, como já dissemos, ao invés do

Ópera, no início do século XIX. GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica – a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 45-66.

⁵⁴ Aliás, este apego dos portugueses a uma mensagem clara e o conseqüente ataque aos vícios de linguagem gongóricos estiveram presentes também na crítica à lírica barroca e maneirista realizadas no período. Em 1642, Domingos Pereira Bracamonte publicaria *Banquete que Apolo hizo a los embaixadores del rey de Portugal Don Ivan Quarto, em cuyos platos hallaran los señores combinados, mezclada com la dulce de alguna poezia, y política, la conseruación de la salud humana*, onde, segundo Vítor Manuel Pires, o autor “não deixa de refletir sobre as relações de discipulato existentes entre os poetas cultos, a quem aponta depreciativamente de *Espingues culteranos*, e o poeta que era o mestre indisputado, o *cultiziarcha* de sua obscura seita – Don Luis de Góngora. Domingos Pereira Bracamonte, se condena os imitadores e os epígonos que cuidam alcançar a glória do poeta cordovês multiplicando as hipérboles enigmáticas e as palavras semânticamente violentadas, reconhece a grandeza de Góngora, sublinhando que aquilo que nele é motivado e autêntico se degradou em artifício e estéril rebuscamento nos seus continuadores. AGUIAR E SILVA, op. cit. , p.115.

⁵⁵ “O orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação. Invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que ternem a causa provável. Disposição é a ordenação e distribuição dessas coisas: mostra o que deve ser colocado em cada lugar. Elocução é a acomodação de palavras e sentenças adequadas à invenção. Memória é a firme apreensão, no ânimo, das coisas, das palavras e da disposição. Pronúnciação é a moderação, com encanto, de voz, semblante e gesto”. CÍCERO. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 55.

incentivo à prosa obscura realizada por alguns padres adeptos do cultismo, que representavam em linhas tortuosas o pensamento renascentista.⁵⁶ “As coisas de Deus não se deve falar publicamente, a não ser por enigmas”, a voz de Giulio Camillo, um dos cultivadores do estilo na Itália cem anos antes, contrapunha-se ao discurso dentro do qual se sentia a presença de outra luminosidade, menos idealista, mais pragmática, nascida com a Companhia de Jesus.

Mas não se pode simplesmente contrapor os dois jesuítas mediante a maior ou menor adesão a conteúdos de natureza obscurantista, já que ambos construam suas imagens a partir dos despojos de um imaginário neo-platônico e da materialidade de uma ciência baseada na observação, nos apelos ao dado objetivo.⁵⁷ Nem Vieira entregou-se totalmente a uma retórica afeita a um moralismo secularizado, nem Kircher quis realizar milagres a custo da ignorância alheia. Como chamou a atenção Michael John Gorman em seu estudo sobre catóptrica kircheriana, os jogos de espelhos visavam a dedução das causas naturais existentes atrás dos efeitos produzidos, algo que elevasse seus espectadores a uma condição que os distinguíssem do vulgo, sempre propenso a crer em demônios de prestidigitação. Sob certo aspecto, os espetáculos promovidos pelo alemão adequavam-se aos domínios de uma física experimental, sem que os assombros da magia natural fossem de todo abdicados.⁵⁸ Conhecidos ou não, Kircher e Vieira viveram envoltos por uma mesma cultura, servindo ambos à Companhia de Jesus numa época de redimensionamento do discurso religioso sob o impacto da ciência e dos

⁵⁶ “Quando Vieira criticou os gongóricos e fez paródia de seu estilo, disse que é uma ‘arte de azulejar’, ‘xadrez de palavras’, referindo-se às operações analógicas – entre as quais a total simetria das antíteses – e também disse que é um ‘desmaiar jasmíns’, referindo-se à livre associação e efeito hermético de suas metáforas e alegorias. Ele caracterizou o estilo ‘agudo’ como ‘negro boçal’, numa retomada de Santo Agostinho, pois teologicamente pensado o sermão barroco cultista é, por ser excessivamente falante, absolutamente mudo: qualquer sentido inteligível ou ‘interior’ dissolve-se na sonoridade sensível e ‘exterior’ dos tropos. Desta maneira, quando a alegorização não obedece à coerência analógica de atribuição, faz intervir uma representação estranha ao contexto do discurso, que causa estranhamento por si mesma e, combinando-se com outras representações, amplia-o, como confusão, não sendo distintas: ‘mata brava’ e ‘confusão verde’ são expressões de Vieira para caracterizar a metáfora e a alegoria cultista ‘agudas’”. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, pp. 35-36.

⁵⁷ “Não é forçada, como poderia parecer, a associação do pensamento jesuítico, tão estreitamente vinculado ao aristotelismo e ao tomismo, com o pensamento neoplatônico de certos humanistas. Pois, ao menos neste ponto, o fundador da Companhia parece conformar-se, segundo já observou um comentador moderno, com certas correntes que surgem principalmente no renascimento e tenderão a favorecer a possibilidade de apreensão do espiritual pelos sentidos”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; publifolha, 2000, p. 277.

⁵⁸ GORMAN, Michael John. “Entre o demoníaco e o miraculoso: Athanasius Kircher e a cultura das máquinas barrocas”. <http://shl.stanford.edu/eyes/machines>. Acessado em 6 de agosto de 2007.

processos de internalização e criação do sujeito, do indivíduo, tal como se convencionou definir após a instauração de uma conduta e caráter modernos.

Talvez, com o *Sermão da Sexagésima*, Vieira quisesse voltar ao tempo da simplicidade da parábola, mas falava de um lugar já comprometido com a proliferação das imagens desnorteantes, ou seja, recaía constantemente no hermetismo maneirista contra o qual seu discurso tão engajadamente se contrapunha. Lido nos dias de hoje ele ainda soa como se evitasse ao máximo as encruzilhadas de frases muito longas ou os jogos complexos de semelhanças, realizando com isto a herança mais sóbria dentre as que se perderam nas recorrentes armadilhas do rebuscamento. Continuamente durante a exposição, Vieira retomou o seu propósito de estilizar a voz e apontou aqueles para os quais estava falando:

Sabem, Padres pregadores, porque fazem pouco abalo os nossos sermões? – Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos. Porque convertia o Baptista tantos pecadores? – Porque assim como as suas palavras pregavam aos ouvidos, o seu exemplo pregava aos olhos. As palavras do Baptista pregavam penitência: *Agite poenitentiam*. «Homens, fazei penitência» – e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: «eis aqui está o homem», que é o retrato da penitência e da aspereza.⁵⁹

Os apelos à razão encontrados em muitas das peças de Antônio Vieira fizeram com que seus melhores momentos se aparelhassem com os ditos pelos grandes filósofos de seu tempo, entretanto, o aparato metafórico de luzes e espelhos obedeciam à lógica da conversão ao invés de apoiar silogismos científicos.⁶⁰ O padre chegava a banhar suas figuras num raso córrego de nascente secular, porém o efeito durava o tempo do brusco desvio para conotações celestiais. Um exemplo disto encontra-se em um trecho do sermão *As sombras das trevas* realizado em homenagem a Santo Antônio. Ali, ele descreveu com riqueza de detalhes o que se pode considerar um prisma, objetos utilizado por físicos e matemáticos do período, “aquela famosa pirâmide, a qual, ferida perpendicularmente do sol, de tal maneira recolhe em si todas as luzes, que não deixa

⁵⁹ VIEIRA, Padre Antônio. “Sermão da Sexagésima”. www.cce.ufsc.br/~nupill/lieratura/sexagesi.html. Acessado em 25/08/2007

⁶⁰ Luís Washigton Vita observou que Vieira, assim como outros pensadores portugueses do século XVII, produziu um *Saber de salvação*, ou seja, um pensamento que se enquadrava dentro dos dogmas católicos onde a finalidade do homem na terra era a de salvar sua alma sob os ditames extraterrenos, contrapondo-se conscientemente ao ponto de vista moderno. Segundo a leitura de Antônio Paim do conceito criado por Vita, “o mundo não estaria aí para que os homens nele erigissem algo digno da glória de Deus, como nos primórdios do protestantismo em geral e no puritanismo em particular – mas para tentá-lo. Desse modo, a resistência à tentação equivale ao comportamento ético por excelência”. PAIM, Antônio. *Os intérpretes da filosofia brasileira*. Londrina: Ed. UEL, 1999, P. 35.

lugar à sombra”. Em seguida, torcia a imagem newtoniana de modo a encaixá-la em seus objetivos catequéticos:

Mas este milagre da natureza só tem semelhante no maior milagre da graça, Maria sempre imaculada, da qual com tão admirável propriedade como verdade se diz: a sombra não tem lugar. Nas outras coisas, porém, por mais ilustres e ilustradas que sejam, nenhuma luz viram jamais os olhos humanos tão pura e tão sinuosa, que não ande junta com sombras.⁶¹

Toda a filosofia e psicologia dos Sermões sobreviveriam muito bem sem a citação da mecânica perceptiva cartesiana, por exemplo, ainda que, por vezes, ambos recorressem às mesmas figuras de linguagem para expressar seus conceitos. O autor português não concebia o discurso somente como comunicação de um pensamento próprio a uma concepção racionalista, nos moldes do século XVII, mas sim que o falar revelava o “homem interior”, tal qual o concebido por Santo Agostinho e levado adiante por filósofos portugueses como Pedro da Fonseca, que já no século XVI afirmara que o intelecto agente era uma “certa luz interior e espiritual”.⁶² Segundo Marina Massimi,

na perspectiva de Vieira, o verdadeiro conhecimento psicológico brota então do assumirmos esta visada: não de uma autonomização do campo do psicológico, mas, pelo contrário, de sua consideração do ponto de vista de uma ordem superior da experiência humana, que é a ordem espiritual. Para atingir esta perspectiva é preciso “sair”, distanciar-se do que de imediato aparece como o ser do homem.⁶³

Em outros momentos Vieira vai ser explícito na indicação do lugar das metáforas especulares em seu discurso, como no *Sermão do Mandato*, no qual a parte opaca e a parte reflexiva do objeto serviram para que, de um lado, o corpo fosse exibido em detrimento do homem e, de outro, na parte celeste e luminosa, a alma olhasse a si mesma e se reconhecesse como constitutiva da divindade.⁶⁴ Ou no *Sermão da quarta-feira de cinzas*, no qual dispôs um espelho diante de outro para ver multiplicadas as

⁶¹ VIEIRA, Padre Antônio. *Santo Antônio, luz do mundo – nove sermões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 305.

⁶² CERQUEIRA, Luiz Alberto. *A filosofia brasileira como superação do aristotelismo português*. www.ifcs.ufrj.br/~cerqueira/superação.doc. Acessado em 15/07/2007.

⁶³ MASSIMI, Marina. *A história das idéias psicológicas na cultura luso-brasileira, do século XVI aos inícios do século XIX: a contribuição dos jesuítas*. www.unicamp.br/iel/memoria/ensaios/marina/marina.htm. Acessado em 18/08/2007.

⁶⁴ JAIME, Jorge. *História da filosofia no Brasil (Vol.1)*. Rio de Janeiro: Faculdades Salesianas/Editora Vozes, 1997, p. 53.

imagens do futuro, do passado e do presente.⁶⁵ O recurso foi tão explorado na estilística *vieirense* que levou o estudioso João Mendes a cunhar o termo “estética do espelho” para ilustrar esta busca por uma visão diática do universo, “ a tendência a tudo ver em analogia e exemplo”, presente no legado do jesuíta lusitano.⁶⁶ No caso, uma analogia que desviava as imagens científicas até um significado transcendente, deslocando-as de seu contexto físico-ótico para torna-las componentes de uma retórica religiosa, baseada na fé e não na observação dos fenômenos naturais.⁶⁷

Portanto, o tipo de imagem reivindicada por Vieira em seus sermões, apesar de alguma permeabilidade aos conceitos e mecanismos erigidos pela ciência, não corresponderam completamente a uma expressividade fantasmagórica. A presença do ente invisível desdobrou-se na possibilidade de um falar sobre a fala, de um escrever sobre a escrita constantemente tematizado neste magistral jogo de similitudes sem, contudo, abrir os espaços para a hesitação de um desvio perceptivo ou de qualquer outro indicativo de sua aparição. Pela retidão com que as figuras mantiveram-se diante dos leitores-espectadores, pela homogeneidade com que a luz desviada recaiu sobre o interior do crente, a prosa aproximou-se mais de uma expressão alegórica, como ficou definido na introdução da tese.⁶⁸

⁶⁵ “Pondes estes dois espelhos um defronte do outro, e assim como os raios do ocaso ferem o oriente e os do oriente o ocaso, assim, por reverberação natural e recíproca, achareis que no espelho do passado se vê o que há de ser, e no do futuro, o que foi (...). E quem quiser ver o presente, para onde há de olhar?(...) Digo que olhe juntamente para um e para outro espelho. Olhai para o passado e para o futuro, e vereis o presente”. *Sermão da quarta-feira de cinzas* Apud PASSOS, Henrique Romaniello. *Vieira e Bach: uma retórica do espelhamento*. Dissertação de mestrado apresentada na faculdade de Letras da UFMG em 2006, p.67.

⁶⁶ PASSOS, op.cit., p. 54.

⁶⁷“Para a psicologia jesuítica, conhecer a alma em seu próprio ser e substância é, porém, possível somente através do encontro com Deus. O espelho perfeito para o homem conhecer-se a si mesmo é a própria face de Deus. E a razão disso é inerente à natureza da alma, é porque como a alma é uma imagem perfeitíssima de Deus, só a vista do original se pode conhecer perfeitamente a cópia”. MASSIMI, Mariana. *A história das idéias psicológicas na cultura luso-brasileira, do século XVI aos inícios do século XIX: a contribuição dos jesuítas*. www.unicamp.br/iel/memória/ensaios/marina//marina.htm. Acessado em 18/08/2007.

⁶⁸ Se na retórica a Companhia de Jesus primava por imagens persuasivas adequadas à alegoria, isto não quis dizer que em sua prática de ensino não tenha absorvido conceitos abertos por um enfoque científico da psiquê humana. Em interessante ensaio publicado na revista *Psicologia e crítica*, Marina Massimi também destacou a importância da ordem religiosa na concepção de métodos de formação do homem, levando em conta o conhecimento da subjetividade e da dinâmica das relações sociais. Segundo a estudiosa “No que diz respeito especificamente à história das idéias psicológicas, deve-se destacar o aporte dos jesuítas à criação de formas, métodos e justificativas para a construção de um tipo de conhecimento da subjetividade e do comportamento humanos muito relevante para a definição dos alicerces conceituais que darão origem à psicologia moderna. Com efeito, o saber psicológico proposto pelos jesuítas não é de natureza puramente filosófica e exclusivamente especulativa, mas proporciona uma abordagem aos fenômenos psíquicos visando ao entendimento e controle em função das exigências da vida individual e social. Nessa perspectiva, práticas, tais como direção espiritual, e o exame de consciência, construídas e utilizadas sistematicamente pelos jesuítas em seus colégios, podem ser

Para finalizar estas breves observações sobre a natureza das imagens em Vieira, haja vista o grande volume deixado pelo padre e a complexidade de seu pensamento, vou analisar aqui o sermão *Dominga Vigésima-segunda post pentecosten*, também da década de 1650, para que as características alegóricas sejam mais bem observadas antes de partirmos para a fantasmagoria propriamente dita.⁶⁹

O sermão, como bem fez questão de anotar o padre, realizou-se “na ocasião em que o Estado do Maranhão se repartiu em dois Governos, e estes se deram a pessoas particulares moradores da mesma terra”. Assim, o tom com que produziu esta peça manteve-se composto na altura de um sereno conselho de boa governança que, dado através do estilo de Vieira, não abriu mão das citações bíblicas e das alegorias extremamente tortuosas. Aqui, especialmente, as figuras pareceriam empurradas à força na direção de um molde desapropriado para contê-las se não fossem ajustadas através de uma imaginação aberta aos encaixes mais inusitados. Após introduzir o conselho aos dois governantes, rememorando a igualdade de atenções que Deus concedeu tanto a Saul quanto a David, Vieira partiu para sua floresta de imagens podadas, recortadas ao sabor de um tema fixado de antemão.

Florestas, literalmente. Árvores. Vieira desenvolveu conjuntamente com o *Sermão da domingo vigésima-segunda post-Pentescostem* uma alegoria com fim moralizante e uma teoria da imagem, ou melhor, deixou transparecer sob os conselhos no trato com a representação suas práticas de fixação do fantasma. Para ele, “as imagens não são só obras dos estatuários e pintores, senão de jardineiros”. Ao contrário da arte onde “fundidas em metal, ou esculpidas em pedra, ou entalhadas em madeira, ou pintadas nos quadros, ou tecidas nos tapizes(...), sempre conservam e representam a figura que lhes deu o artífice”, as murtas esculpidas pela jardinagem não mantêm a forma pretendida, “crescendo naturalmente os ramos, facilmente se decompõem e se fazem monstros”.⁷⁰

Desde o início ficou claro em seus argumentos que Vieira trabalhava em função da fixação do quadro, do estabelecimento de seus limites, pois com esta analogia pretendeu apontar a melhor forma de lidar com as imagens, com as figuras, mantendo-

consideradas ferramentas significativas no processo de elaboração daquele tipo de competência que posteriormente será chamada de psicoterapia”. MASSIMI, Marina. “A psicologia dos jesuítas: uma contribuição à história das idéias psicológicas”. Revista Psicologia: reflexão e crítica, Vol. 14, n. 3, pp. 625-633.

⁶⁹ VIEIRA, Padre Antônio. *Vieira Brasileiro*(Vol. 1). Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1921, pp. 223-235.

⁷⁰ VIEIRA, op. cit., p. 15.

as bem acomodadas na forma previamente estabelecida pelo intelecto. Se assim não fosse, os monstros não custariam a aparecer. O padre português soube muito bem seguir os preceitos estabelecidos nos *Exercícios espirituais* de Ignácio de Loyola, o grande artífice do pensamento e da prática da Companhia de Jesus. Logo no início de seu manual de controle e repressão do imaginário, disse que, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais,

também se chamam exercícios espirituais os diferentes modos de a pessoa se preparar e dispor para tirar de si todas as afeições desordenadas, e, tendo-as afastado, procurar e encontrar a vontade de Deus, na disposição da sua vida para o bem da mesma pessoa.⁷¹

Ali falou uma tradição sedimentada pela Arte da Memória, somada aos objetivos de uma instituição baseada no convencimento, na catequização a um Deus e a um Rei, ambos refletidos e potencializados pelas conjunturas sócio-culturais do momento – Contra-Reforma, centralização do poder, Cristianismo. Quando, na parte final de seu conselho aos dois governadores, o Padre Antônio Vieira indicou que retratassem, ou transfigurassem em si, a imagem do rei como um ícone sagrado, trabalhou para manter na mente de seus interlocutores esta analogia temporal. Em outro momento do sermão, ratificou com todas as palavras:

A figura que haveis de trazer sempre diante dos olhos, é o mesmo Rei de quem sois imagem: e não como ausente, senão como presente; nem como invisível, senão como visto. Mas como pode ser se ele está tão distante? Muito facilmente, se não tirardes os olhos do seu Regimento, no qual vereis ao mesmo Rei tão natural, e vivamente retratado em sua própria figura, como se a tivéreis presente.⁷²

As imagens que se apresentaram em muitos destes sermões escritos entre dois continentes traziam as marcas da realeza e da divindade. Pois os governadores deveriam manter dentro de suas cabeças o retrato ausente de um rei distante, aparar os galhos mais salientes das murtas para conter a silhueta que, a partir da idéia pura, evocaria igualmente a potência de um Deus contraposto à desordem da matéria. Em Portugal, e conseqüentemente no Brasil, as fantasmagorias demorariam a se expressar com o grau de risco que outros países Europeus experimentaram desde antes. Optou-se por uma consciência humana dependente de relações extra-temporais ao invés de entregue às próprias forças interiores, mesmo depois que Descartes, Locke, Bacon e outros teóricos

⁷¹ LOYOLA, Santo Inácio. *Exercícios espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p. 11.

⁷² VIEIRA, op. cit., p. 233.

do conhecimento haverem capacitado o cérebro a interpretar, comparar e ajuntar os fragmentos do mundo a partir de seus próprios termos. Somente no século XVIII, com a Reforma Pombalina, as figuras decorrentes de um imaginário saturado pela ciência iriam começar a ocupar o espaço que lhes era de direito na Lusitânia. Antes disso, porém, as ficções em prosa ibero-brasileira insistiriam ainda em desfiar suas alegorias para um pequeno número de leitores, resistindo ao encaminhamento formal dado pela renovação do romance moderno.

2.3- Judeu errante

Pesquisando entre os manuscritos da Biblioteca de Lisboa, em 1860, no tempo que lhe sobrava como cônsul, Manuel de Araújo Porto-Alegre encontrou uma peça importante para reconstruir a história da cultura luso-brasileira: *Obras do diabinho da mão furada*.⁷³ Desde seu primeiro ensaio histórico publicado em 1834, o pintor, historiador e poeta romântico esforçava-se para estabelecer os marcos fundadores de uma expressão plástica tipicamente brasileira. Estamos numa época em que o novo maravilhoso há muito fora achado. Posteriormente, suas constantes incursões em arquivos resgatariam com maior qualidade de informação nomes como do artesão Mestre Valentim, do escultor Aleijadinho e do músico padre José Maurício Nunes Garcia – chamado de “Mozart Brasileiro” –, artistas até então esquecidos ou simplesmente não sistematizados por um senso progressivo de nacionalidade.⁷⁴ O achado feito na capital portuguesa dizia respeito ao espólio do comediante setecentista brasileiro Antônio José da Silva, mais conhecido como O Judeu.

O nome desta personagem já não era de todo desconhecido dos literatos brasileiros do oitocentos. Em 1836, Gonçalves de Magalhães, desejando iniciar sua carreira dramática com um assunto “nacional”, encontrou no autor vítima do Santo Ofício os requisitos para a composição de uma tragédia com a tintura dos trópicos. A peça encenada por João Caetano em 1838 – *Antônio José ou o poeta e a inquisição* – repercutiu bem e o título afirmou-se como o primeiro espetáculo teatral com temática brasileira.⁷⁵ Entretanto, a própria condição do autor enquanto vivo, expulso juntamente

⁷³ SILVA, Antônio José da. *Obras do diabinho da mão furada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

⁷⁴ SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor*. São Paulo: Unicamp, 2004.

⁷⁵ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Tragédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

com a família do Brasil com apenas sete anos de idade, malogrou em parte os objetivos estéticos de Magalhães.⁷⁶ Por ter construído toda a sua obra nos teatros de Lisboa do século XVIII, as peças cômicas e satíricas de *O Judeu* – como *Óperas Portuguesas*, *A guerra do Alecrim e da Manjerona* etc. – oscilavam sobre as linhas de fronteira exigidas pelo discurso da nacionalidade.

Deste modo, os estudos em torno do nome de Antônio José pareceram construir o desterro próprio a um peregrino das letras, um lugar só previsto caso se atentasse para a travessia ao invés do lugar da partida e da chegada, coisa muito comum quando se aborda os autores da época colonial. O padre Antônio Vieira, cujo *Sermão da Sexagésima* analisamos anteriormente, foi outro dos escritores cuja nacionalidade cindiu-se no momento em que os laços imaginários que unia os dois continentes foram cortados. De que modo territorializar quem nasceu levado no vertiginoso corredor das partidas e das chegadas, indiferente ou extemporâneo às convenções geográficas hoje conhecidas? O diagnóstico desta mão dupla realizada pela errância de *O Judeu* encontrava-se nos inúmeros ensaios e livros de história da literatura, tanto em Portugal como no Brasil, que pretenderam ancorar suas origens. Em 1826, Almeida Garret escreveu em sua *História da poesia e língua portuguesa*:

Muito há que os nossos autores desampararam o teatro: eis aí o faceto Antônio José, a quem muitos quiseram apelar de *Plauto Português* e que sem dúvida alguns serviços tem a esse título, porém não tantos como apaixonadamente lhe decretaram.⁷⁷

Deste lado do Atlântico, Sílvio Romero e Oliveira Lima, no final do século XIX, destacariam pioneiramente a vida e a obra de Antônio José da Silva em *História da literatura brasileira* e *Aspectos da literatura Colonial brasileira*, respectivamente, onde o assumiam como um ilustre conterrâneo⁷⁸. Alguns intelectuais posteriores

⁷⁶ A história de Antônio José não precisaria ser carregada em tinturas fúnebres para oferecer um quadro próprio a uma tragédia. Nasceu em maio de 1705 na cidade do Rio de Janeiro, filho do advogado João Mendes da Silva e de Lourença Coutinho, ambos judeus. Em 1713, o bispo da diocese, D. Francisco de S. Jeronymo, num arroubo de perseguição aos cristãos novos, forçou a família Silva a buscar abrigo a bordo da esquadra *Duguay-Trouin* e partir para Lisboa. Em Portugal, as perseguições continuariam. Com vinte anos de idade, o dramaturgo passou um ano na cadeia tentando provar a sua total abjuração aos preceitos judaicos. Não teria esta sorte em 11 de março de 1739, quando fora incurso nas penas infligidas à relapsia, e ser entregue a justiça secular como herege, apóstata negativo e pertinaz, sendo condenado à fogueira por ordens da Santa Inquisição. PINHEIRO, J.C. “Antônio José e a inquisição”. In *Revista trimestral do Instituto Histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*. n. 33, 1862 pp. 363-378.

⁷⁷ GARRET, Almeida. *Obras de Almeida Garret – Vol. I*. Portugal: Lello & Irmãos, 1963, p.504.

⁷⁸ Em *Aspectos da literatura colonial brasileira*, Oliveira Lima, mesmo admitindo a nacionalidade brasileira de Antônio José, não deixou de expressar perplexidade diante de uma obra sem nenhuma menção ao país, nem paisagística, nem nominal. Em determinado trecho do estudo, disse que

radicalizaram as possibilidades abertas pela repatriação de O Judeu apontando em estudos filológicos as gírias, jargões e ditos populares realizados em Portugal como tipicamente cariocas – o próprio Romero já havia criado a ponte entre os trechos cantados das “Óperas” encenadas no teatro lusitano do Bairro Alto com o lirismo caboclo nascido nos trópicos.⁷⁹ Outros destacaram os vínculos mantidos com o local de nascimento pelas inúmeras encenações de suas comédias no Brasil-Colônia, especialmente na *Ópera Nova*, casa administrada pelo português Manuel Luiz Ferreira.⁸⁰ Entretanto, como Wilson Martins deixou claro – acompanhado de outros pensadores literários – simplesmente nascer no Brasil não lhe garantiu a brasilidade, já que dentro de sua obra inexistiram marcas de sua passagem iniciática pelo continente americano.

Certamente os manuscritos achados por Porto Alegre naquela distante década de 1860 em nada colaboraram para pôr fim à incômoda indiferença do autor aos apelos da memória, em cujas salas um sabiá ou uma palmeira verdejante deveria fatalmente vir à tona e denunciar as paixões brasílicas. Tal qual em suas peças, *as Obras do diabinho da mão furada* não serviram para que o gesto de um brasileiro fosse encontrado atrás da pena, planejando as aventuras de André Peralta em suas andanças de Évora a Lisboa. Na verdade, até hoje se tem dúvidas mesmo sobre a autoria do documento, pois, apesar de atribuído a Antônio José da Silva, sua transcrição pareceu ter sido realizada por um copista espanhol que mal dominava o português, tal a quantidade de erros primários encontrados em suas páginas quebradiças.⁸¹ Corrigidas e devidamente impressas no Rio de Janeiro, acabaram publicadas em 1861 na *Revista Brasileira*.

“recordações concretas, voluntárias, do Brasil, não as oferece, nem nas escolhas dos tipos, nem nas referências aos costumes. Quando raramente alude à colônia, é sempre por motivo das minas, opulência do reino. ‘Mina temos?’ pergunta *Esfuziote* num dos acostumados jogos de palavras. ‘Grande fortuna nos espera’. E como documento de fortuna introduz-nos nas *Guerra do Alecrim e da Manjerona, D. Lancerote*, velho somítico que na indústria do ouro juntara seu cabedal”. LIMA, Oliveira. *Aspectos da literatura colonial brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 143.

⁷⁹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira – vol 1(1550-1794)*. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 329-335.

⁸⁰ SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, pp. 21-22.

⁸¹ “O problema de autoria das *Obras* é consequência do anonimato dos manuscritos. O Manuscrito da Biblioteca de Lisboa vem apenso a uma peça em espanhol intitulada ‘El prodígio de Amaranthe: São Gonçalo’, os dois textos, neste manuscrito que, segundo Porto Alegre, não é autógrafa e sim uma cópia, vêm atribuídos ao Judeu. Gustavo de Freitas e Castro Cabral acreditam na origem espanhola do copista. O Manuscrito da Academia das Ciências foi atribuído, em sua catalogação, a Pedro José da Fonseca, lingüista e dicionarista do século XVIII, que fornecera manuscritos de sua coleção particular à referida Academia. Innocencio, que em seu *Dicionário bibliográfico português* registra esses manuscritos, atribui a Pedro José da Fonseca a autoria das *Obras*; depois da publicação da novela pela *Revista Brasileira*, passa a atribuir a autoria a Antônio José da Silva, acreditando que Pedro José seria apenas um copista”.

Tanto as dúvidas da autoria quanto a da suposta nacionalidade do inventor das *Obras do diabinho da mão furada* não comprometeram as possíveis leituras que contemplaram o texto, que se sustentou muito bem sem a fixação do corpo que o pensou ou o transcreveu. Os capítulos, marotamente chamados de “fôlego” por seu autor, transcorreram como o planejado e trouxeram com ele as inquietações do homem português do século XVIII até os dias de hoje, ainda que ignoremos o seu nome. O que foi dito está dito, os fantasmas desprezaram-se da mente imersa no cotidiano e, através do substrato, mantiveram-se apagados até que o olhar humano os acendesse novamente, magnetizasse seus fluidos para sugerir um gesto distante no tempo e no espaço. A inquietação produzida na leitura dos manuscritos, na verdade, reflete o choque de dois mundos equidistantes, pois nem os direitos autorais nem o Brasil independente existiam para que Antônio José, ou qualquer outro escritor dos setecentos, os comunicasse aos contemporâneos em alto e bom som.

Mas o que faz com que as *Obras do diabinho da mão furada* interesse ao estudo da fantasmagoria? Uma questão muito simples: a narrativa barroca foi escrita no século XVIII, época, segundo alguns estudiosos, fundamental para o surgimento do romance moderno e todos os ramos que dele brotaram, como as novelas sentimentais, o gótico e o fantástico. Atentar para as maneiras e as figuras alavancadas pelo jogo narrativo contido na extensão da trama deste texto português, na realidade, ajudará na percepção das acomodações e frustrações da imaginação luso-brasileira aos estrangeirismos ou mesmo no achado de raízes comuns, anteriores ao contexto das imagens internalizadas, que posteriormente vicejariam com a semântica fantástica. Lido com atenção, o conto esticado esboçou em tênue luminária as visualidades e narratividades que só seriam exploradas em toda a potência fosfórea em outros autores fundadores da expressão fantasmagórica.

As *Obras do diabinho da mão furada* consistiram numa série de peripécias estanques vivida por André Peralta e o diabo que dá título ao texto. Antônio José ou quem quer que seja que o escreveu não partiu de uma idéia original. A história amadureceu na literatura de cordel e na cultura oral portuguesa antes de ser alinhavada em forma de manuscrito no século XVIII e publicada como folhetim em 1861. Vilma Arêas, em seu estudo pioneiro, resgatou um conto popular compilado por J. Leite de Vasconcelos em Portugal cuja história reproduzia em detalhes praticamente todo o

ALVES, Maria Thereza Abelha. In *A dialética da camuflagem nas Obras do diabinho da mão furada*. Lisboa: INCM, 1983.

primeiro “fôlego” do manuscrito. Está tudo lá: um soldado que pernoitava numa casa abandonada e, no meio da noite, um diabinho em forma de frade⁸² surgindo e lhe oferecendo riquezas. Após a sabatina de poções e sacrifícios humanos patrocinados por feiticeiras repelentes, a aceitação do oferecimento satânico e o conseqüente enriquecimento do desertor deram a moral da história.

Gonçalves Dias confessou que em sua infância escutava de sua avó o conto do *Capeta da mão furada*, o que garantiu a travessia do mito para a colônia antes mesmo de sua publicação na *Revista Brasileira*.⁸³ A versão achada por Porto Alegre, entretanto, ampliou o sucinto pacto noturno, descortinando alegorias diante das paisagens alentejanas, abrindo capítulos e introduzindo novos personagens.

A construção narrativa das *Obras* bebeu não somente do folclore popular. Todos os estudiosos foram unânimes em apontar o pensamento satírico espanhol como a influência mais evidente desta ficção portuguesa do século XVIII. Romances e contos picarescos espanhóis da “Época de Ouro” potencializaram os maquinismos oníricos e as alegorias moralizantes contidas nas perambulações de Peralta e do *Diabinho da Mão Furada* pelo interior de Portugal e Espanha.⁸⁴ Um destes exemplares foi publicado em 1641 por Luis Vélez de Guevara com o sugestivo nome de *O diabo Coxo*, título cuja influência ultrapassou o âmbito da Península Ibérica para lançar alguns momentos facilmente identificáveis em obras das mais variadas procedências.⁸⁵

No início do século XVIII(1707), a história do estudante e boêmio que libertava um demônio da garrafa e recebia como prêmio um passeio pelas entranhas de Sevilha obteve nova acolhida através da adaptação de Lesage, cuja versão disseminou-se com tanta eficácia através da língua francesa que alguns estudiosos esqueceram inclusive de

⁸² Câmara Cascudo dá notícia do “Mão Furada” comentando que um dos significados do termo “fradinho” é duende ou diabrete. Em muitas tradições portuguesas ele aparecia com a mão furada, usava um gorro vermelho na cabeça à semelhança do saci brasileiro. Tal criatura entrava à noite pelo buraco da fechadura, provocando arruaças e induzindo as pessoas a sofrerem terríveis pesadelos. PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. “As muitas aventuras de André Peralta e seu companheiro endiabrado ou um soldado pícaro às voltas com o demônio”. In SILVA, op. cit., p. 25.

⁸³ LAJOLO, Marisa. “O preço de leitura: Gonçalves Dias e a profissionalização de um escritor brasileiro oitocentista”. In ABREU, Márcia & SCHAPOCHNIK (orgs.) *Cultura letrada no Brasil – objetos e práticas*. São Paulo: Mercado das Letras, 2005, p. 63.

⁸⁴ Ler os artigos de Maria Thereza Alves e Ulla M. Trullemans In MAGALHÃES, Isabel Allegro(org.) *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 14 -26.

⁸⁵ Além do *Diabo Coxo*, de Guevara, outras obras foram apontadas como influência para a escritura das *Obras do diabinho da mão furada*. *Sonhos*, de Francisco Quevedo; *Novelas exemplares*, de Cervantes, e ainda os escritos de autores costumbristas como Torres Villaroel.

creditá-la ao autor espanhol.⁸⁶ Outros exemplares menos ostensivos em suas referências poderiam ser resgatados aqui. O início vertiginoso de *O diabo Coxo*, com o estudante fidalgo D. Cleofas fugindo pelos telhados em função de um estupro que, segundo o próprio, não tinha cometido, lembrava a introdução da ópera *D. Giovanni* escrita por Lorenzo da Ponte e musicada por Mozart no final do século XVIII.⁸⁷ Ambas as ações flagravam, logo na apresentação, o sedutor após a consumação de seus pecados, em meio às aflições da fuga. Também o gabinete cheio de papel desordenado, esferas, compassos e quadrantes onde a personagem de Guevara encontrou refúgio atuou de modo a projetar o ambiente dentro do qual Fausto arrastaria suas dúvidas, chamando a atenção de Mefistófeles e imortalizando definitivamente o nome de Goethe mais de cem anos depois.⁸⁸ Ali, em meio aos objetos deixados por um astrólogo ausente, o sedutor espanhol também acharia o seu demônio, só que preso no interior de uma garrafa. Após soltá-lo, o protagonista olhou para o chão e viu

um homenzinho de baixa estatura, apoiado em suas muletas, cheio de galos, com o nariz achatado, a boca grande com duas presas sem nenhum outro dente nas desertas gengivas e bigodes ouriçados; seu cabelo era ralo, um aqui outro ali, pareciam aspargos, legume tão inimiga da companhia, que só se juntam quando é para vendê-los em punhados.⁸⁹

Este pequeno diabo aleijado criado por Guevara ressonou durante um século para acordar diante do André Peralta no meio da noite portuguesa, assombrando a casa abandonada com o seu insuspeito traje de fradinho. Após o estremecimento das paredes do cômodo ocupado pelo soldado desertor, uma chuva milagrosa caída no interior do casebre, ele apareceu, sendo descrito da seguinte forma por um incerto Antônio José da Silva:

⁸⁶ Como pode ser constatado no site elaborado pelo IEL da Unicamp, *Os caminhos do romance*, as muitas versões que chegavam ao Brasil com o nome *O diabo coxo* traziam como autor o escritor francês Alain-René Lesage ao invés do espanhol seiscentista Luis Vélez de Guevara. www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br

⁸⁷ Certamente, a matriz de D. Cleofas e D. Giovanni encontra-se na emblemática comédia de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*, onde se apresentava pela primeira vez a personagem D. Juan, o hedonista insaciável, que emprestou sua figura para representar o individualista no período moderno. Na versão de Guevara e da Ponte, a ação inicia-se de maneira muito mais brusca – no libreto, os constantes comentários de Leporello tencionam-na ainda mais –, com os sedutores fugindo após um curto prólogo.

⁸⁸ “Havia um candeeiro que mostrava sobre uma mesa antiga, uma infinidade de papéis desordenados com caracteres matemáticos, umas efemérides abertas, duas esferas, e alguns compassos e quadrantes, indicando que neste quarto vivia um astrólogo, dono daquela oficina e embusteiro da ciência. Aproximando-se D. Cleofas curiosamente (como quem professava letras e era algo inclinado àquela profissão), começou a remexer os trastes astrológicos e ouviu um suspiro entre eles, mas, achando que era sua imaginação, continuou folheando com atenção os memoriais de Euclides e engodos de Copérnico”. GUEVARA. *O diabo coxo*. São Paulo : Editora Escala, 2006, p. 18.

⁸⁹ GUEVARA, op. cit., p. 20.

(...)de pequena estatura, mas de disformes feições, os narizes rombos e ascorosos de moncos, os olhos encovados em profundas grutas, a boca formidável com colmilhos de javali, e os pés de bode(...) ⁹⁰

As comparações entre as *Obras* e o *Diabo coxo* podem ser feitas em vários níveis e caberiam num capítulo inteiro. No momento interessa fixar um pouco mais este pequeno ser das trevas, com pés de bode, mãos furadas e roupas de fradinho presente no imaginário popular português do século XVIII. Os sinais estimularam algumas interpretações antropológicas interessantes, nas quais ficou ressaltada a função mítica da personagem detentora de um membro aleijado, tida por algumas culturas como mediadora entre dois mundos, moradores das fronteiras. A apresentação de um demônio vestido de hábito religioso só tornou esta condição ainda mais aguda para leitores como Maria Thereza Abelha Alves, que viu na figura a expressão dos contrastes próprios ao Barroco. ⁹¹ A narrativa toda se construiu a partir de um jogo ininterrupto entre os contrários real/sobrenatural, realidade/fantasia, Deus/Diabo. Ulla Trullemans também destacou o duplo plano presente no texto a partir do qual se poderia reconstruir o espaço de uma busca espiritual e o espaço geográfico real, de Évora até Lisboa. ⁹² A verossimilhança com que a paisagem do Alentejo ficou immortalizada na ficção, tal como ela surgia nos mapas dos séculos XVII e XVIII, não empanou a imaginosa trajetória espiritual de Peralta, a senda fantástica aberta no rastro das intenções satânicas. ⁹³

⁹⁰ SILVA, op. cit., p.56.

⁹¹ “Levi-Strauss observa que muitos mitos freqüentemente conferem aos enfermos e aos deficientes uma significação positiva, pois que encarnam modos de mediação: serviam a passagem entre dois estados ‘plenos’”. Áreas, Vilma. *Obras do diabinho da mão furada*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Tese de livre-docência, 1976. “O diabinho funciona como um trickster, como o deus-bufão das sociedades primitivas. Roger Bastide procurou demonstrar o papel dialético deste tipo de entidade, estudando o Exu e o Legba, das religiões Yoruba e Fon, respectivamente. (...) O Diabinho tem, pois, o papel de mediador entre as classes; ele é ambíguo por ocupar dois lugares e operar a interação de ambos, manifestando a coincidência e a interferência de duas séries independentes”. ALVES, Maria Thereza Abelha. In MAGALHÃES, Isabel Allegro(org.) *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*. Lisboa : Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 14 -26.

⁹² Esta duplicidade encontrada na narrativa das *Obras do diabinho da mão furada* fez com que Trullemans questionasse sua condição de conto picaresco, pois este último se caracterizaria pelo realismo com que o pícaro e a paisagem em que se movimentava estiveram imersos. No romance paradigma do gênero, *Lazarillo de Torbes*, a cidade de Toledo – a arquitetura de suas casas, os costumes de seus habitantes – aproximaram-se em detalhes da cidade real. Já o exemplar português, mesmo sendo crível na descrição de Évora e imediações, utilizava-se do sobrenatural e das alegorias moralizantes para compor a trama. TRULLEMANS, Ulla M. “Diabinho da mão furada: uma novela picaresca?” In MAGALHÃES, Isabel Allegro(org.) *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*. Lisboa : Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 14 -19.

⁹³ Anne Sletsjoe vai destacar em seu estudo sobre o demônio na prosa barroca lusófona que as ficções realizadas em Portugal do século XVIII são exemplos literários da *psicomaquia*, muito comum na idade média, ou seja, “a luta pela alma (...) em contextos mais ou menos ficcionalizados e dramáticos, remetendo, claro está – como também o fez anteriormente a obra *de Prudentius* –, para as histórias bíblicas”. SLETSJOE, Anne. *A presença do demônio na prosa barroca lusófona. Exemplos de leitura transtextual*. <http://www.duo.uio.no/roman/ART/RF-16/02.2/por/sletsjoe.pdf>. Acessado em 29/10/2007.

Esta topologia de caráter eminentemente horizontal, própria a uma representação alegórica, tem precedentes em mitologias de salvação cristãs tais como *O romance da rosa* e o *Conto do Graal*, este último escrito entre 1181 e 1187 por Chrétien de Troyes. A influência do modelo sobre a peregrinação de Peralta reafirmou um legado literário insuperável até os dias de hoje. Para Michel Zink, o percurso do cavaleiro Lancelote à procura do cálice sagrado abriu outras dimensões interpretativas paralelas ao trânsito geográfico da personagem.

Esta busca é obscuramente uma busca por si mesmo, porque as aventuras e os personagens encontrados no caminho são imagens da aventura interior tanto quanto, ao mesmo tempo, chaves para a compreensão de si mesmo. Aspiração de salvação e busca de si mesmo se confundem.⁹⁴

Se a depuração da alma peregrina tornou Peralta o símbolo da salvação cristã – no final da trajetória doará o tesouro à igreja e se internará em um mosteiro –, a presença de um frade demônio indicou um caminho oposto à retidão do verdadeiro ideal de qualquer ordem religiosa. Nem todos os iniciados possuíam a força interior de um Santo Antão, anacoreta cuja resistência às artimanhas do diabo terminou descrita em detalhes por Atanásio de Alexandria nos primeiros três séculos após a morte de Cristo. Nem todos conseguiam se salvar durante a peregrinação real e espiritual dadas no isolamento em desertos e grutas. Alguns caíam em desgraça, desviando-se do caminho reto e espinhoso, entregando-se às imagens de seu desejo reprimido, tornando-se a partir de então um impenitente monge em negativo. No final do século XVIII, Ann Radcliffe criou a figura de Schedoni, protagonista do livro *Italian, or the confessional of the black penitent* (1797), religioso cujo silêncio circunspecto ganhou a custo de abstinências pouco impediu o afloramento do sinistro sobre a fisionomia:

A sua figura impressionava... era alta e, por ser extremamente magra, seus membros eram grandes e disformes e, como andava a grandes passos, envolto nas vestes negras da sua ordem, tinha qualquer coisa de terrível em seu aspecto; algo sobre-humano. O seu capuz, além disso, fazendo uma sombra sobre a lívida palidez de sua face, aumentava sua altivez, e conferia um caráter quase de horror aos seus grandes olhos melancólicos. Sua melancolia não era a de um coração ferido, mas aparentemente a de uma tétrica e feroz natureza.⁹⁵

⁹⁴ ZINK, Michel. “O Graal: um mito de salvação”. In BRICOUT, Bernardette. *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 62-63.

⁹⁵ PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora Unicamp, 1996, pp. 75-77.

Procurando as respostas exclusivamente no âmbito literário percebe-se que o tema do religioso em crise de consciência, espicaçado por imagens que fugiam ao seu controle, obteve significativa acolhida entre os fundadores da morfologia fantástica. Matthew Gregory Lewis explorou as imagens desgarradas da queda religiosa em seu romance *O monge*; as aventuras do irmão Medardo, que Hoffmann imortalizou em *Os elixires do diabo*, decorreram das possibilidades dramáticas abertas por esta personagem desviante, entregue aos apelos de uma imaginação febril e diabólica; José de Alencar também exploraria a mística do decaído para construir a personalidade do mercenário Loredano, frade que largou o hábito pela ambição de tesouros perdidos em *O guarany*. Sobre este aspecto, o fradinho da mão furada poderia ser lido como uma espécie de antepassado do futuro membro das trevas, no qual o refluxo da contenção ascética traria borbotões de imagens pecaminosas.⁹⁶

No século em que as *Obras do diabinho da mão furada* apareceram, a Europa passava por transformações em função das quais girariam os espaços e as figuras da imaginação humana dinamizadas pelo desejo de um individualismo latente, que culminaria com a sentimentalidade romântica. Aos poucos o diabo foi perdendo sua concretude terrífica e os pecados sua ascendência capital sobre a vontade dos homens. O mal passou a ser um predicativo para representar os abismos contidos na própria psiquê humana, ao invés de um sujeito com chifres, empestado pelos fumos de enxofre saído dos boqueirões do inferno. O “demônio interior” fermentou-se no bojo da revolução científica iniciada pelos primeiros pensadores modernos do século XVII. Segundo Robert Muchembled, a partir daí,

o Satã infernal perdeu a partida, apesar do vigor das reações de seus defensores, em favor de um demônio mais familiar, diretamente ligado a cada mortal: o inferno é, antes de mais nada, o próprio homem, como proclamam cada vez mais artistas e autores que se debruçam sobre as profundezas da natureza humana. (...) Foi preciso que a medicina e a razão dos filósofos empurrassem para dentro de suas trincheiras os adeptos da realidade de Lúcifer à medida que o imaginário mais leve da ficção se apossava, com seu

⁹⁶ Mário Praz observou com argúcia que a personagem do frade decaído, tão caro à literatura gótica, nasceu no momento em que o Iluminismo “tinha indicado o frade católico como o infame que precisava ser esmagado e a campanha recente dos estados europeus contra a Companhia de Jesus tinha desmascarado uma suspeita perspectiva de interesses materiais”. PRAZ, op cit, p. 75. No início do século XVIII, exemplos reais de padres que caíam em pecado deram substancialidade à figura literária. O jesuíta Jean-Baptiste Girard, sedutor de uma jovem de 21 anos, foi condenado à fogueira por enfeitiça-la em 1731, após uma intensa discussão que repercutiu em toda a França. “Padre, sejam jesuítas ou frades/são embusteiros pios, mentirosos religiosos/que usam suas funções como um laço/para capturar donzelas”, escreveu Jeremy Jingle, no ano de 1732, em versos que narravam de forma satírica o episódio, considerado o último julgamento formal de feitiçaria francês. WRIGHT, Jonathan. *Os jesuítas – missões, mitos e histórias*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2006, pp. 139-142.

próprio ritmo, do tema para ajudar a desdramatizá-lo ainda mais. Paralelos, mas não exatamente sincrônicos, os dois movimentos caminhavam no mesmo sentido, para afirmação de uma pura mitologia diabólica, em um tom lúdico e onírico, que se deveria tornar um tema importante da cultura ocidental até nossos dias.⁹⁷

Livros como *O mundo encantado, ou exame dos sentimentos comuns a respeito dos espíritos, sua natureza, seus poderes, sua gestão, e suas operações*, escrito pelo teólogo discípulo de Descartes, Balthasar Bekker, e publicado em 1691, já vinham relegando o demônio a um segundo plano dentro de uma doutrinação realmente séria. Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, defendeu em sua peculiar *História do diabo*, no início do século XVIII, o ridículo em encher a mente com referências ao inferno e seus habitantes, e de que o maligno agia a partir do interior do espírito humano. Já o abade Laurent Bordelon, em 1710, editaria a primeira parte do seu *História das imaginações extravagantes do senhor Oufle causadas pela leitura de livros que tratam da magia, de escritos indecifráveis, dos demônios, feiticeiros, lobisomens incubos, súcubos e do sabbat*, onde responsabilizava os livros de magia, feitiçaria e espectros pela crença desenfreada nas criaturas sobrenaturais.⁹⁸

Todos os mecanismos que os séculos medievos construíram para conter os apetites humanos perderam o apelo trágico, servindo de matéria às mais desrespeitosas e galhofeiras alegorias do Além. O purgatório e o inferno, criados após cento e cinquenta anos de discussões teológicas (1150-1300)⁹⁹, pouco a pouco deixaram de comprimir as possibilidades de um viver mundano e o seu imperador máximo, Satã, caiu nas graças dos autores de sátiras já em meados do século XVI. No *Auto da barca do inferno*, do dramaturgo português Gil Vicente – uma das muitas influências das *Obras* –, a figura de um diabo barqueiro foi o mote para a entrada de muitos pecadores em cena, dentre eles um saltitante frade cortesão e sua inseparável amante:

Frade. Juro a Deus que não te entendo!
E este hábito não me vale?

Diabo. Gentil padre mundanal,
A Belzebu vos encomendo!¹⁰⁰

⁹⁷ MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 215.

⁹⁸ MUCHEMBLED, op. cit., pp. 191-238.

⁹⁹ GOFF, Jacques Le. *El nacimiento do purgatório*. Madrid: Ed. Taurus, 1981, p. 9.

¹⁰⁰ VICENTE, Gil. *Obras primas do teatro vicentino*. São Paulo: Difel, 1970, p. 119.

As *Obras do diabinho da mão furada* remetiam a este ambiente de atenuação da pressão do inferno sobre a vida cotidiana, um sinal de integração da ficção portuguesa às desobstruções que gerariam mais adiante a total entrega do pensar aos seus próprios mecanismos de funcionamento, procedimentos cognitivos e ficcionais que dariam força a uma expressividade fantasmagórica. Neste ponto, seria interessante destacar algumas similaridades e diferenças do texto português com aquele apontado pelos estudiosos como o primeiro romance do gênero fantástico na história da literatura: *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte.¹⁰¹ A comparação, apesar de oportuna, deve levar em conta não somente a distância temporal entre as duas publicações – a primeira foi escrita mais ou menos no início do século XVIII; a segunda, no ano de 1776 – como as próprias fixações da cultura lusa às alegorias, seu preparo moroso às imagens reflexivas de um tratamento fantasmagórico da figura e do discurso literário.

2.4 - À sombra do sono satânico

Por maiores as diferenças de contexto envolvendo a escritura da obra lutistana e francesa, elementos para uma possível comparação assomam logo após a leitura dos parágrafos introdutórios das duas histórias, assim que os protagonistas são apresentados aos leitores. Tanto André Peralta, das *Obras do diabinho da mão furada*, como Álvaro Maravillas, de *O diabo enamorado*, pertenciam aos quadros da caserna ibérica. Aquele, soldado raso, apresentou-se como desertor da milícia de Flandres, foragido da guerra entabuada pelos exércitos de Felipe II, rei espanhol, católico, contra os protestantes dos Países Baixos. Já o segundo, dissoluto capitão das guardas do rei de Nápoles, foi descrito gozando a folga junto com o regimento, bebendo vinho do Chipre e comendo castanhas secas em uma taberna. O romance fantástico não revela – e nem precisaria na época –, mas os napolitanos também integravam os domínios de Espanha, condição que se manteve até início do século XIX, quando a futura cidade italiana passaria às mãos dos franceses.¹⁰²

¹⁰¹ CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

¹⁰² Carlos III, rei da Espanha no período em que Cazotte escreveu *O diabo enamorado*, “aprendeu a ser rei em Nápoles”. Ali, “adquiriu uma grande fama que lhe fez conhecido em Europa como um rei reformador”. GÓMEZ, José Cepeda. “Carlos III(1759-1788)”. In FLORISTAN, Alfredo. *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, 2004, p. 615.

O romance de Cazotte, em um sentido puramente cartográfico, oferecia menos elementos realistas que a suposta novela de Antônio José. Podia-se interpretar através do fastio com que o capitão das guardas de Nápoles olhava tudo em volta, que se vivia numa época de relativa paz na península – coisa impensável duzentos anos antes. Entretanto, o problema para o autor francês não passava exatamente por aí. Quando se lê *O Diabo Enamorado*, a última coisa que se quer encontrar é a marca destas relações imediatas com a realidade e, realmente, não se sente durante a leitura nenhuma intenção explícita do autor francês com este registro descritivo, temporal e geográfico do mundo.¹⁰³

Já a ficção lusitana localizou com precisão o tempo e o espaço em que transcorreram suas façanhas. A delimitação da trama entre Évora e Lisboa, junto à remissão aos tempos em que a Espanha guerreava com os Países Baixos, implicou em informações importantes para a recepção da historieta portuguesa. O episódio bélico ainda não tinha completado, no momento em que se concebia o manuscrito, o centenário, e a memória recente do Reinado de Felipe II deve ter influenciado nas possíveis leituras contemporâneas a ele. A partir do século XVII, o rei católico passou a ser sinônimo de intolerância religiosa, o que se agravou na medida em que a ilustração, o liberalismo e o romantismo tentavam secularizar o conhecimento. Somente há pouco tempo a historiografia observou o período sob aspectos nem tão desfavoráveis da atuação do rei cristão, que por muitos anos foi denominado de “Leyenda Negra”.¹⁰⁴

Alguns sinais do porquê o rei espanhol sustentou séculos afora o apelido nada lisonjeiro apresentou-nos o ficcionista ao vincular a aparição do soldado desertor, “aflito e maltratado de guerra”, no momento em que Flandres resistia às milícias de Felipe II. O rei católico programou uma política de repressão dura contra o crescimento do protestantismo na região. Um exército de 9.000 homens, arregimentados em terras italianas com a promessa de soldo mensal, seguiu com a intenção de impor as vontades filipinas. Isto na segunda metade do século XVII. Conforme a ocupação permanecia,

¹⁰³ Um acontecimento eminentemente literário de muita importância para eclosão da literatura fantástica na Europa, deve-se lembrar, foi a primeira tradução da série de contos orientais as *Mil e uma noites*, realizada pelo orientalista francês Jean Antoine Galland. De 1707 a 1717, doze volumes de histórias mágicas e pitorescas passaram a bulir com a imaginação do continente, já que versões em outros idiomas possibilitaram o acesso da Inglaterra, Alemanha, Itália às invenções infandas de Scherazade. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas* (Vol. I). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998, pp. 438-457. Cazotte em sua época chegou a realizar alguns contos de sua lavra para dar seqüência ao projeto de Galland publicando o *Continuation des milles et une nuits*. CAZOTTE, op.cit., p. 113.

¹⁰⁴ PRADA, Valentin Vasquez. “La monarquia hispânica de Felipe II (1556 – 1598)”. In FLORISTAN, op. cit., p. 192.

evidenciava-se a incapacidade do Reino em manter os compromissos com os mercenários. Irritados com os constantes atrasos no pagamento, fizeram um motim que levou ao assalto da cidade de Ampères e a pilhagem de sua população. Sete mil pessoas morreram.¹⁰⁵ De certa forma, André Peralta representava este apátrida arregimentado entre a plebe, exausto pela fome, para o qual a luta não tinha nada de ideológico.¹⁰⁶

Uma outra relação deveria surgir para aqueles que leram os manuscritos das *Obras do diabinho da mão furada* ainda no século XVIII. Na fuga do *front*, André Peralta remontou à geografia comum entre Portugal e Espanha, unificados também sob o reinado da *Leyenda negra* – a pitoresca passagem por uma aldeia galega, a noroeste da península, antes da chegada a Lisboa indicaram estas fronteiras diluídas. Mesmo sabendo que a unificação Ibérica ocorreu somente depois da invasão aos Países Baixos, a lembrança destas identidades comuns vez por outra aflorou conforme se avançava na leitura da ficção.

Se o *diabo enamorado* não utilizou nenhum acontecimento ou fato histórico marcante para que se deduzissem tais pressupostos, Cazotte soube aproveitar a fama dos espanhóis, no que ela tinha de mais permissiva e irracional, para compor o caráter de sua personagem: Álvaro Maravillas. O sobrenome já o envolvia no labirinto de sua pronúncia evocativamente ibérica, tal como desengano (o sabor latino não se perderia se ele se chamasse Álvares Desenganno). A construção da trama dependeu de todo um repertório figurativo dentro do qual a presença do espanhol serviu para potencializar a fantasia e a paixão do romance. Estas coincidências tipológicas junto à unidade regional Portugal-Espanha presente nas *Obras* e no *Diabo enamorado*, de alguma forma, possibilitaram um percurso comum a partir das duas malhas ficcionais extemporâneas e de abordagens tão próprias do material imaginativo.

Outro fator que abriu as possibilidades dialógicas entre as duas ficções em prosa tem a ver com a relação de André Peralta e Álvaro Maravillas com seus respectivos demônios. Aqui as similaridades surgiram sem que se precisasse torcer as dimensões espaço-temporais de cada uma das histórias de modo a permitir que os dois protagonistas se pusessem face a face. Satã dobrou-se com facilidade diante da

¹⁰⁵ FLORISTAN, op. cit., p. 209.

¹⁰⁶ “Até a segunda metade do século XVII, não havia dificuldades em recrutar soldados – bastava ter dinheiro. Encontravam-se, em toda a Europa, desempregados, vagabundos, miseráveis disponíveis para entrar no exército de qualquer nacionalidade ou religião. (...) Não se deve esquecer que o índice de mortalidade era imenso no século XVII. Um exército austríaco, por exemplo, que saiu de Viena para a Itália perdeu 5/6 de seus homens antes de chegar ao lugar do combate. Esta perda de homens por motivo de doença, epidemia ou deserção era um fenômeno relativamente comum”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 104.

indiferença e falta de cerimônia com que foi tratado por aqueles de quem se esperava o temor ou a imediata adesão às delícias da luxúria, da ambição, ofertadas no meio da noite latina. Em ambos os casos, o ser das trevas acabou cativo, preso na força de espírito com que as personagens enfrentaram o terror. Ambos os Ditos Cujos se entregaram com uma simpatia irrestrita a quem os conjurou sem medo, produzindo um jogo sutil em que mais servia aquele que se deixava servir, ou seja, as artes do mal supremo residiam em criar a estranha ilusão de transformar o senhor em escravo no momento da aceitação das ofertas mais amorosas. Com um grau maior ou menor de êxito dramático, *As obras do diabinho da mão furada* e *O diabo enamorado* ilustraram um percurso de crise e redenção cujos picos residiram nas bruscas inversões dadas na visagem diabólica.

Diante de tantos elementos comuns gotejados da ficção portuguesa sobre o marco de fundação do gênero fantástico, fica-se a impressão de que a presente análise almeja para as *Obras do diabinho da mão furada* um lugar entre os precursores daquelas figuras e disposições sintagmáticas próprias à fantasmagoria. Poderia continuar realizando estas pontes, pois ainda sobram algumas identidades entre os dois espécimes narrativos do século XVIII. No entanto, é forçoso confessar que, conforme se verticalizam as leituras, as diferenças no trato com a imagem e a narrativa tornam-se mais evidentes e radicais. A reprodução de determinados procedimentos temáticos importantes para a definição romanesca não conseguiu disfarçar a maneira própria a cada uma das ficções de moldar suas metáforas. Abstraindo-se as relações das personagens e o desenvolvimento do tema “fáustico”, vê-se que não houve intenção por parte do autor português de abrir mão das alegorias e deixar com que a cena sucumbisse às imprecisões, às sombras e ao estranhamento.

Mesmo escrito no início do século XVIII, as *Obras do diabinho da mão furada* estilisticamente levaram mais a uma herança formal alegórica do que engendraram modelos visionários da fantasmagoria. Isto pode ser entrevisto a partir dos recursos narrativos disponibilizados pelo autor na construção das seqüências oníricas, lugar privilegiado para a sagração do fantasma. Mesmo a aparição do pequeno fradinho endemoninhado esteve sujeita ao estado sonambúlico, pois surgiu após uma breve dormida do protagonista “passada a terça parte da noite”. Só que, comparadas com os atmosféricos enleios urdidos por Cazotte, as imagens noturnas da ficção ibérica

resultaram bem mais icônicas e menos solícitas com as zonas de sombras, cortes temporais e outros artifícios difusores do emblema.

Entregue os sentidos exteriores ao sono, ociosidade da alma e esquecimento dos males, e soltos os interiores, como se lhe não tirava o sentido o Diabinho, lhe ocorreram à estimativa e fantasia tais imaginações, ajudadas do vapor da Peramarca, e se lhe afigurou, como representações evidentes, que se via com ele no inferno.¹⁰⁷

O episódio ocorreu numa estalagem à Porta de Avis, paga com o dinheiro dado pelo demônio, claro. Peralta caiu no sono e sonhou com o inferno. A partir desta glosa, deste mote, uma série de figuras e ações surgiu em forma de enigmas, cuja decifração ficou a cargo do fradinho da mão furada, que jamais se furtava em interpretá-las para um maravilhado Peralta, posto ali, defronte aos quadros da comédia humana qual um ingênuo espectador. Após algum tempo, as próprias imagens falavam por si só, dispensando os comentários do pequeno intérprete. Meirinhos, alcaides, advogados ganhavam corpo e penas proporcionais aos pecados adquiridos durante uma vida dissoluta, passada à sombra da burocracia putrefata, estagnada, bem representativa da Portugal pré-pombalina. Uma sociedade corrupta, impenitente, surgia para retirar do olhar quaisquer resquícios do otimismo humanista. Em determinado momento as duas personagens ficavam diante de

muitos homens em grandes porfias, com compassos quadrantes e esferas nas mãos cujas insígnias os manifestavam por astrólogos. Uns defendiam que não havia mais que um céu empíreo e que no convexo dele estavam as estrelas e mais corpos celestes; outros negavam a esfera de fogo; outros contradiziam esta opinião. E sobre isto havia tais gritarias, que o mesmo Inferno se assombrava de os ouvir; sobre cujas porfias se vieram a descompor, de maneira que se atiravam uns aos outros com os globos celestes e terrestres, esferas, astrolábios, bússolas, dióptricas, cilindros, compassos e patômetros(...)¹⁰⁸

O misterioso autor das aventuras do soldado desertor André Peralta desequilibrou a equidistância do fantástico pendendo seus procedimentos a uma polaridade tipicamente alegórica, cujos mestres maiores dentro das letras latinas encontravam-se justamente no século anterior, em autores tais como Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, por exemplo. Interessante perceber que as identidades formais cabiam inclusive num sentido dramático, já que as *Obras* ambientavam-se

¹⁰⁷ SILVA, op. cit., p. 72.

¹⁰⁸ Idem, p. 84.

justamente no século de ouro das alegorias barrocas. Um dos livros mais sugestivos na proliferação destas imagens de fixação moral chamou-se justamente *Os sonhos*, publicado em 1627.¹⁰⁹

Quem lê este divertido e rebuscado livro de Quevedo não encontrará nenhum sonho onde prevaleça o aleatório das imagens, as zonas de sombra e as elipses desnorteantes. Nele não houve espaço para aquela espécie de escrita sonambúlica, psicográfica, saída quase que automaticamente após o brusco despertar em meio aos farrapos enevoados da mente¹¹⁰. O cuidado com o qual esticou suas imagens sobre o plano de uma filosofia moral tornou-as por demais intransitivas, fechadas num grafismo a partir do qual a plasticidade da fantasmagoria não pôde ser projetada. Logo no início de seu livro *Os sonhos*, citando Homero, a afirmação de que Júpiter enviava a matéria onírica aos homens – sobretudo aos reis e grandes senhores – para chamar atenção a determinados fatos importantes, indicara que o escritor barroco trabalharia com figuras que passavam à margem de uma dinâmica científica – no sentido moderno – da psique.¹¹¹ Seu enquadramento evitou o enfoque empírico do conhecimento que, na época em que escrevia suas sátiras, vinha à luz pelas mãos de Bacon e Descartes.

Tal constatação poderia soar por demais forçada para um escritor com as intenções de Quevedo, se em suas alegorias a ciência não completasse muitas vezes o significado das fantasias em que desafortunados e viciosos cortesãos, organizados em alas carnavalescas, dirigiam-se alegremente na direção do inferno ou em fuga do Juízo Final. Dentro deste desfile de tipos, a figura do médico, profissional símbolo da prática científica, possuía natural disposição para que o olhar mortiço do autor de *a Hora de todos* captasse os sinais da decomposição, da inutilidade de um ofício que “corta, arranca, abre, serra, despedaça, pica, fatia, descarna e abrasa”, isto para no final reconhecer o cadavérico rosto da morte, que a tudo consumia. Aliás, num dos capítulos

¹⁰⁹ QUEVEDO Francisco de. *Sonhos*. São Paulo: Editora a Escala, 2006.

¹¹⁰ Poderíamos apontar aqui duas obras espanholas contemporâneas aos *Sonhos* que se destacariam por fugirem a uma abordagem eminentemente alegórica da expressão artística: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes e *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca. Ambas se aproximam muito da fantasmagoria e só não despertam totalmente a figura por entregarem aos leitores a constituição alterada de suas personagens. Quixote e Segismundo projetam no mundo exterior o que vai em suas mentes delirantes. Em um, a disparidade entre a realidade crua e a obra adornada da imaginação causam um efeito de inigualável humor; em outro, as incertezas do príncipe dopado pelo próprio pai, jogado em meio aos vícios do palácio, causam uma fina evocação trágica. Nenhum deles deixa em suspensão a credibilidade do relato, criando a dúvida de fantasmas reais ou imaginários, ou seja, a figuração não se aprofunda conforme a exigência de uma escritura fantasmagórica. CERVANTES, Miguel. *D. Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

¹¹¹ QUEVEDO, op. cit., p. 99.

de seu sonho, foi a Morte em pessoa que surgiu para dizer as seguintes palavras ao espectador soporífero:

Deves saber que todos adoecem do excesso ou destempero dos humores, porém morrer, todos morrem dos médicos que os curam; quando perguntam “do que morreu fulano?” não devem dizer “de febre, de dor do lado, de peste, de feridas” e sim “morreu de um doutor Tal ou de um doutor Qual”. Deve-se advertir que em todos os ofícios, artes e estados foi introduzido o dom; em fidalgos, em vilões e em frades, como se vê na Cartuxa(...) Só em médicos não há nenhum dom, mas todos têm o dom de matar e querem mais dons ao se despedir que dons quando os chamamos.¹¹²

Como muitos escritores hispânicos de sua época – incluindo entre eles Guevara, autor de *O diabo coxo* –, Quevedo descrevia dos ganhos que a ciência poderia trazer para o apaziguamento das penas humanas. Isto refletiu literariamente na confecção de seus inúmeros sonhos, construídos basicamente sobre a radicalização do processamento de uma retórica escolástica, com resquícios de uma figuração neo-platônica e de uma prática estoica na lida com o mundo.¹¹³ Para o autor espanhol, “cortar, arrancar, abrir, picar”, ou seja, proceder mediante procedimentos de investigação científicos, pouco ou nada influía na desgraça de possuir um corpo finito e uma alma infinita somente para sustentar o ressentimento divino contra sua obra corrupta e pecaminosa. Mesmo quando tentou realizar uma elegia ao engenho humano em seu poema *Reloj de campanilla*, os movimentos mecânicos da invenção sugeriram-lhe as inesgotáveis imagens do efêmero:

Maquina en que el artífice, que pudo
contar pasos al sol, horas al dia,
mostró más providencia que osadia,
fabricando en metal disimuladas
advertencias sonoras repetidas,
pocas veces creídas,
muchas veces contadas¹¹⁴

¹¹² QUEVEDO, op. cit., p.38.

¹¹³ Segundo Sêneca, em seu livro clássico *A vida retirada*, “ainda que o homem dedique todo o tempo disponível para conhecer a estrutura física e cósmica da natureza, nem por isso tal empenho é realizável plenamente, já que ele é mortal, isto é, está com os dias contados(...)ainda que controle seu horário com suma avareza e prolongue as horas até o término da vida, posto que a Fortuna nada tire do que lhe concedeu a natureza; isso não obstante, para conhecer as coisas imortais não deixa de ser demasiadamente mortal”. SENECA. *Tranqüilidade da alma. A vida retirada*. São Paulo: Editora Escala. 2006, pp. 100-101. O estoicismo chegou a Espanha através do humanista flamenco Justo Lipsio(1547-1606), cujas traduções para o castelhano remontam ao ano de 1616. O *De constantia* era o livro de cabeceira de uma geração de governantes espanhóis, que buscavam em suas páginas os conselhos para suportar os desenganos da vida. PALOS, Lluís Palos. “El Barroco Hispânico”. In FLORISTÁN, op. cit., p. 441.

¹¹⁴QUEVEDO. *Reloj de Campanilla*. <http://www.poesi.as/fgpe051.htm> acessado em 04/10/2007

Toda esta engrenagem desenganada ficou de herança para ficções como as *Obras do diabinho da mão furada*. Do mesmo modo que Francisco de Quevedo não privilegiou as figuras reflexivas de uma desestabilização da realidade, dadas pelo avanço da ciência no momento em que realizava suas alegorias, o autor português, seguindo os passos do mestre, quis que suas imagens guardassem as certezas de emblemas muito bem urdidos. Com relação à dinâmica onírica, ambos pareceram privilegiar um enfoque não-psicológico dos sonhos (Freud chamaria-o de não-científico)¹¹⁵, juntando-se aos que os interpretavam como uma mensagem cifrada, oracular, somente deduzida por uma entidade habilitada – no caso português, o esperto demônio aleijão. Erich Fromm, ao fazer uma pequena introdução à história da interpretação dos sonhos, chamou a atenção para algumas tendências antigas de aplicar determinadas estruturas religiosas e morais em sua tradução.¹¹⁶ Aqui, sonhar representava uma experiência concreta da alma que, liberta do corpo, entrava em contato com vozes de espíritos ou fantasmas.¹¹⁷ O enigma noturno, desde a Antigüidade, inquietava os homens sem suscitar um instrumental interpretativo que o transpusesse definitivamente do reino sobrenatural.

Nos poemas homéricos introduzia-se o sonho geralmente através da entrada de um deus, um fantasma, um mensageiro preexistente ou uma “imagem” (*eidolon*) criada pelo espectador, que recebia passivamente, deitado em sua cama, as mensagens visuais e sonoras projetadas do infinito. Na língua grega nunca se dizia “ter” um sonho, mas “ver” um sonho, sendo o sonhar não uma experiência individual, mas uma visitação noturna, algo que pairava suspenso sobre a cabeça dos homens pelo designo de forças sobrenaturais, ao invés de subtraído das profundezas da mente imaginosa.¹¹⁸

Não se pode concluir simplesmente dos relatos antigos que interpretações errôneas sobre o sonhar contrapunham-se a maneiras mais racionais e científicas de analisar o fenômeno onírico. Permanecia insondável o mistério de simulacros auto-suficientes, que se imprimiam e se organizavam sem o auxílio dos sentidos e a referência imediata de objetos exteriores. Heráclito, em cujos fragmentos se

¹¹⁵ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (vol. 1). Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 17.

¹¹⁶ FROMM, Erich. *A linguagem esquecida – uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1966.

¹¹⁷ O prof. H.J.Rose, no seu livro *Primitive Culture in Greece*, distingue três vias pré-científicas para encarar o sonho, a saber: 1)tomar a visão onírica como um fato objetivo; 2)supô-la (...) alguma coisa vista pela alma, ou uma das almas, enquanto temporariamente fora do corpo, um conhecimento cuja cena está no mundo do espírito, ou semelhante; 3)interpretá-la como um simbolismo mais ou menos complicado. DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 116.

¹¹⁸ DODDS, op. cit., pp.117-118.

encontravam as primeiras afirmações com relação à individualidade de cada sonho, e as ênfases de Xenófanes na invalidade de qualquer forma de adivinhação, não obstruíram as vozes ecoadas dos oráculos ou a crença na objetividade das mensagens divinas. Somente invalidar práticas antigas por aforismos de natureza cética, sem responder o como e o porquê das imagens misteriosas nascidas com o sono, foi algo insuficiente para o surgimento de novas maneiras de observá-lo pelos antigos.

No opúsculo *Parva naturalia*, Aristóteles, filósofo admirado pelo acurado senso de observação e clareza com que expunha seus conceitos, freqüentemente obscureceu suas imagens ao atravessar os limites da vigília. Dedicou boa parte do tratado sobre o sonho a explicar a crença muito difundida das adivinhações, mas a partir do âmbito da própria realidade humana¹¹⁹:

Existem homens muito sensíveis que são capazes de prever, em efeito, e vêem distintamente o porvir em seus sonhos e não é certamente Deus o que envia estas revelações.¹²⁰

Por mais que Aristóteles se esforçasse em preencher o significado das representações oníricas com algo chão, a sugestão de um manancial de figuras reflexivas do porvir foi o material entregue a uma possível hermenêutica do sonhar. Insistiu-se muito nas possibilidades da adivinhação sob termos mais naturais, utilizando para isso de uma complexa rede de movimentos eólicos, atmosfera saturada de figuras soltas no espaço¹²¹, para explicar as coincidências inquietantes entre a previsão interna e a sua confirmação futura dadas no mundo vivido.¹²² Ao filósofo grego também não era

¹¹⁹ Platão também, em determinados trechos do *Phaedo*, mostrou inquietação ao dissertar sobre os sonhos de parricídio e incesto, no qual um corpo e uma mente doentia forçavam as ilusões mais infames, enquanto o coração justo, meditativo e equânime, geraria um dormir pontuado pela contemplação e conhecimento do desconhecido, “quer do passado, do presente e do futuro”. FROMM, op. cit., p. 89.

¹²⁰ ARISTÓTELES. *Parva naturalia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 117.

¹²¹ “Assim, quando um agita a água ou o ar, o ar ou a água põem em movimento a outro objeto, e quando esta ação cessa, ocorre que tal movimento vai até um certo ponto, na ausência do motor; igualmente, nada impede que um certo movimento e que uma certa sensação cheguem até as almas que estão sonhando, e daí que Demócrito retire suas cópias e emanações; e de alguma maneira que eles chegam até a alma, são mais sensíveis à noite(...)Estes movimentos engendram imagens que permitem a previsão do que deve ocorrer em tais casos”. ARISTÓTELES, op. cit., p. 118

¹²² Aristóteles pareceu recorrer à dinâmica imagética epicurista, que pode ser melhor expressa no comentário do filósofo latino Lucrécio, cuja vida e obra foram passadas e escritas na primeira metade do século anterior ao nascimento de Cristo. Conforme suas palavras, “são eles (simulacros) como películas arrancadas da superfície dos objetos e que voejam de um lado e outro pelos ares; indo ao nosso encontro quando estamos acordados, aterram-nos o espírito exatamente como em sonhos, quando muitas vezes contemplamos figuras espantosas e imagens daqueles que já não têm luz, são elas que nos arrancam cheios de horror ao sono que repousávamos”. LUCRÉCIO. *Da natureza*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1962, p.123

estranha a noção de sonhos falsos e verídicos, sendo a qualidade onírica medida a partir da maior visibilidade com que as imagens se apresentavam ao sonhador e a relação que as figuras travavam posteriormente com o mundo “real”.

Um dos tratados mais longevos e influentes sobre os sonhos, a compilação realizada pelo adivinho romano Artemídoro de Dalis, escrito no século II a.C., influenciou de maneira contínua os pensamentos medievo e renascentista, abastecendo-os com um imaginário emblemático, misterioso e mágico. Evocando o sonho bíblico tido pelo faraó e interpretado por José como aviso de futuras desgraças naturais sobre o Egito, o hermeneuta grego afirmou a capacidade onírica de criar figuras sob as quais residia uma “verdade oculta”. Segundo o estudioso americano Erich Fromm,

Vemos que Artemídoro considera aquilo a que denomina “sonho” como *insight* expresso em linguagem simbólica. Para ele, o sonho do Faraó não é uma visão enviada a este, mas a expressão simbólica de seu próprio discernimento racional. Ele sustenta haver sonhos em que um anjo nos revela a vontade de Deus, mas a estes dá o nome de oráculo.¹²³

Para Artemidoro existiam outras quatro qualidades oníricas, além do sonho, a saber: a visão, o oráculo, a fantasia ou vã imaginação e a aparição.¹²⁴ Macróbio, um dos chamados “cristãos neoplatônicos”, em seus comentários sobre o sonho de Cipião – *In Somnium Scipionis* (400 d.C.) – ajudou também a formatá-lo em cinco “classes”, sendo o pesadelo e o quimérico considerados enganosos e somente dignos de nota o “enigmático”, o de “visão profética” e o “oracular”¹²⁵, justamente aqueles dependentes da intervenção de um agente sobrenatural externo – deus, demiurgo, fantasma de um

¹²³ FROMM, op. cit., pp. 93-94.

¹²⁴ Interessante notar que o primeiro registro desta diferenciação entre sonhos verídicos, ligado a uma premonição, e sonho ilusório, vão, foi deixada por Homero, num trecho da *Odisséia*, no canto XIX, quando Penélope disse: “os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre polido, e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. Receio, porém, que não tenha saída por esta o meu sonho temeroso”. MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

¹²⁵ Santo Agostinho modificou a lista de Macróbio no *De gênesis ad litteram* (Sobre o Gênesis literal). Pensando a partir da visão de São Paulo no caminho de Damasco, ele estabeleceu uma hierarquia das visões: no nível inferior, a “visão corporal” pela qual nossos olhos podem ver realidades incorporais; no nível médio, a “visão espiritual” ou “imaginativa” que permite ver, como em sonho, formas sem corpo; enfim, no nível superior, “a visão intelectual”, que dá acesso direto a realidades sem corpo e a conceitos sem imagens. DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 70.

antepassado, responsável pela apresentação da alma desprendida às imagens reveladoras.¹²⁶

Em um dos manuscritos medievos inaugurais das ficções oníricas, o *Romance da Rosa* (c.1225), o escritor Guilherme de Lorris mal teve tempo de apresentar seu protagonista, pois o afã de introduzi-lo na senda dos “sonhos que não mentem” fez com que a vigília revelasse rapidamente as cores de uma primavera gentil, amorosa, dentro da qual a juventude do poeta pôde encontrar a correspondência de verdejantes prados, límpidos córregos e flores recém-nascidas. A decisão de escritura do poema ocorreu cinco anos após a aurora juvenil ter irrompido, despertando o coração para as coisas do amor. Não bastou evocar as doces paisagens primaveris, senão a recorrência ao nome de Macróbio, no intuito de que a descrição do sonhado não fosse tomada por caprichos da ilusão. Pelo contrário. Segundo o autor:

Apesar de tudo, se alguém pensa ou diz que é loucura e ignorância acreditar naquilo que se sonhou, quem assim considera, que me tenha por louco, pois sei que o sonho adverte o bem e o mal que acontecerá às gentes. Além disso, são muitos os que durante a noite sonham coisas obscuras, as quais depois se apresentam com clareza.¹²⁷

Assim o narrador preparou a entrada do motivo do sonho, que se abriu ao caminhar do jovem oferecendo-lhe as alegorias das más e das benquerenças do amor cortez. Cobiça, Velhice, Inveja, Pobreza, Hipocrisia, todos os males viviam à margem dos jardins a que só acediam as figuras significantes do júbilo de colher e partilhar os frutos da paixão serena. Do mesmo modo que as alegorias presentes nas *Obras do diabinho da mão furada*, cuja coleção de elementos internos procurou indicar os vícios que levaram os inúmeros pecadores a habitar o inferno visitado em sonho por Maravillas.

A tradição de alegorias atualizadas pelas *Obras* podia ser lida não somente a partir de um instrumental retórico, literário, mas permitia também o descortinamento de

¹²⁶ Ben Sirac, notável escrivão judeu cujos preceitos acabaram reunidos simplesmente no Livro dos Livros, a Bíblia, sob o sugestivo título de *Sirácidas*, deixou um conselho que expressou perfeitamente bem a desconfiança dos antigos com os “falsos sonhos”. Tão apreciado pela comunidade judaica como outro escrito de sabedoria, os *Ensinamento dos pais*, as palavras do sábio nascido a mais de 200 anos a.C. ajudaram a moldar a educação da família judia durante milênios. Entre ensinamentos que pregavam o temor a Deus, a obediência aos pais e o melhor modo de tratar os escravos, existiu um artigo que mandava cuidado na hora de apreciar as inquietantes visões noturnas. “É como agarrar uma sombra ou perseguir o vento dar atenção aos sonhos”, disse Sirac para mais adiante completar, “a menos que provenha de uma intervenção do Altíssimo, não lhes dê a mínima atenção”. A Bíblia. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 1158.

¹²⁷ LORRIS, Guilherme de. “O romance da rosa”. http://www.ricardocosta.com/textos/rosa_1.htm, acessado em 15/08/2007

um universo psíquico emblemático e mágico. A hermenêutica fundamentada por Artemídoro e Macróbio estava impregnada de platonismo, sobretudo de uma mente capaz dos conceitos mais fechados dados pelo misticismo de *O Timeu*, capacidade nada estranha aos renascentistas imediatamente anteriores aos moralistas espanhóis do seiscentos. Pico Della Mirándola, por exemplo, em seu opúsculo *A dignidade do homem*, publicado no início do século XVI, dera um exemplo deste pensamento dependente de figuras obscuras para se expressar ou se dissimular.¹²⁸ O filósofo afirmou a condição complexa do homem, que mesmo caído de entre a presença dos mais luminosos anjos, reteve em seu ser a capacidade de decodificar as cifras primordiais, de acessar as altas esferas desenrolando os nódulos do pensamento até o leito no qual dormitavam os emblemas divinos.¹²⁹

Fazer estas analogias requer também atenção constante às sutilezas dadas na leitura de obras que guardam suas peculiaridades. Pois Quevedo – assim como o autor das *Obras* – registrou um neoplatonismo devidamente mitigado pelo viés da ironia, pela sucessão exaustiva de situações distendidas e figuras saturadas que se aglomeravam no interior do “quadro” para induzir a um discurso moral. Privilégio de um percurso linear, ações detalhistas e legendas explicativas, tudo para não permitir que o sonho voltasse à região das sombras de onde saiu, deixasse de ser “verídico”, para se tornar uma releitura sem direito a exegese. Intenções totalmente opostas as de Cazotte no momento em que escrevia o seu *Diabo enamorado*. Quer dizer, nem tão opostas assim, já que o escritor francês confessou posteriormente que seu romance foi inspirado pela leitura de um autor “respeitável”, que reuniu alegorias “onde os princípios estão em luta com as paixões”. Entretanto, mais adiante completava:

¹²⁸ Em um dos trechos do seu escrito, Pico disse que seu objetivo era “trazer ao público algum dos mistérios mais secretos, mesmo que em forma de alegoria, já que a repentina queda do paraíso condenou a cabeça do homem à vertigem, sendo que a morte, segundo Jeremias, penetrou pela janela e afetou-lhe o fígado e os pulmões, que então invoquemos Rafael, o médico celestial para curar-nos com as medicinas salutaras da moral e da dialética”. MIRÁNDOLA, Pico Della. *A dignidade do homem*. São Paulo: Editora Escala, 2006, p. 54.

¹²⁹ Nenhuma palavra espelhou melhor estas idéias filosóficas que alguns poemas da poetisa mexicana do século XVII, Sórora Juana Inés de la Cruz: “Assim, ela, tranqüila, ia copiando/ as imagens todas daquelas coisas,/ e o pincel invisível ia formando/ mentais, sem luz, mas sempre vistosas/ colorações, figuras/ não somente as de todas as criaturas/ sublunares, mas também as daquelas/ que por luciferinas são Estrelas,/ e no jeito possível/ que se conceber pode o invisível,/ em si, engenhosa, as representava/ enquanto à alma as mostrava”. INÉS DE LA CRUZ, Sórora Juana. *Letras sobre o espelho*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 135.

Ocorre que, aos vinte e cinco anos, percorrendo a edição completa das obras de Tasso, fomos dar num volume contendo somente a explicação das alegorias contidas na *Jerusalém Libertada*. Tratamos então de não abri-lo. Estávamos morrendo de amor por Armida, Hermínia, Clorinda; quimeras extremamente agradáveis se perderiam se estas princesas fossem reduzidas a simples emblemas.¹³⁰

Não custa agora novamente atravessar o tempo de Quevedo, cruzar pelos manuscritos das *Obras do diabinho da mão furada* para chegarmos até as maravilhas criadas pela imaginação de Cazotte, já no final do século XVIII. As valiosas observações citadas acima surgiram por ocasião da segunda edição de *O diabo enamorado*, na qual o escritor francês sentiu-se na obrigação de esclarecer a seus leitores sobre as supostas incongruências encontradas em sua novela fantástica. Walpole fez algo parecido após o sucesso de *O castelo de Otranto*. “O modo favorável com que esta pequena obra foi recebida pelo público exige que o autor dê algumas explicações sobre sua composição”, prefaciou um dos inventores do romance gótico.¹³¹ O criador da literatura fantástica não ficou atrás quanto ao nível de consciência de seu trabalho inovador. Confessou que realizava algo que fugia ao convencional. Como deixou claro no seu epílogo para a segunda edição, escreveu-o pretendendo ampliar a significação das figuras, desfazendo o resultado muito explicativo das alegorias, dos emblemas. Com isto ajudou a criar as oscilações perceptivas que hoje chamamos de fantasmagoria.¹³²

Um dos truques que possibilitaram Cazotte a diluir o contorno do emblema pode ser observado justamente no modo como inseriu os sonhos em sua narrativa. Porque, ao contrário do estabelecimento de um sistema fechado, auto-suficiente no interior da trama, o escritor francês assimilou as seqüências oníricas de forma orgânica, explorando todo o potencial disjuntivo que a permanência simultânea das dimensões real/ilusório criava literariamente. Além desta maestria em justapor dois regimes perceptivos para fundamentar a tão decantada “hesitação”, as imagens e narrativas liberadas pelo escritor francês aproximaram-se da linguagem noturna de um modo que nenhuma alegoria setecentista jamais conseguiu. E aqui talvez resida toda a originalidade e eficiência da

¹³⁰ CAZOTTE, op. cit., p. 108.

¹³¹ WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 19.

¹³² O rompimento com o discurso alegórico pode ser considerado o fator preponderante na criação da atmosfera de um sublime tipicamente romântico, como definiu Edmund Burke no mesmo século em que *O diabo enamorado* foi escrito. Para o teórico inglês, todas as privações – sejam do significado (luz sem origem, som sem sentido) – motivam a emergência do terror na arte, emoção muito testada pelos romances góticos e fantásticos do período. Os mistérios teológicos e as alegorias sem “explicação” também arruinam a pretensão dos emblemas, atirando-as no vórtice de um eu abismado com as profundezas do mundo. WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico – estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p.49.

atmosfera fantástica criada na leitura de *O diabo enamorado*. Ao invés de organizar previamente os símbolos num esquema literário, houve a preocupação com o fenômeno tal qual o percebido no momento em que os olhos se fechavam e o sono emergia com todo o seu aparato de ilusionismo.¹³³

Esta atenção para com a realidade do fenômeno onírico, sua linguagem instável e elíptica, fizera com que Cazotte transcrevesse no final da vida algumas imagens diretamente de suas noites mal dormidas. Em *Meu sonho da noite de sábado para domingo de antes de São João*(1791), resgatou do fundo da sua consciência adormecida os recursos que o tornaram famoso como ficcionista. Pelo destemor e frieza com que copiou seus pesadelos, deduz-se que esta capacidade deve lhe ter sido bastante útil na construção de suas narrativas mágicas. Aquilo que o autor de *O diabo Enamorado* colocou diante dos olhos de seus leitores, e diante dos próprios, em nada lembrava a série de visões ordenadas de modo a fruírem tal qual em uma avenida espaçosa, ampla o suficiente para que as fantasias ficassem à mostra e o desfile a contento. Nem a cronologia – “eu estava num cafarnaum, havia muito tempo, e sem perceber” –; nem o espaço – “não sei que razão me faz passar por um instante deste para outro compartimento” –; nem a figura – “a chapa caída a cem passos de mim veio rolando(...); dela surgiu um espírito com a forma de um pássaro” – , mantiveram a fixidez necessária para a expressão de uma moralidade. Em determinado momento, acompanhando os passos de um capelão, a seqüência cuja ação primou pela incompletude aprimorou ainda mais os estranhamentos de uma reação insólita, desviante:

vi que meus dois pés de sapatos estavam achinelados; eu estava querendo parar e pôr os pés em algum lugar para erguer uma parte do meu calçado, quando um homem gordo veio atacar-me no meio de um grande pátio cheio de gente; pus a mão na testa dele, e o prendi em nome da Santíssima Trindade e de Jesus, sob cuja proteção o coloquei.¹³⁴

Muitos leitores perceberam nas estranhas imagens realizadas por Cazotte mais do que simples transcrições de uma atenção entregue aos próprios devaneios. Tentaram

¹³³ Antes da publicação de seu livro, pensadores franceses como Denis Diderot tentavam enquadrar os sonhos sob uma perspectiva menos obscura. Num verbete da Enciclopédia, destacou que “os sonhos nos ocupam durante o sono e, quando um sonho vem a nós, emergimos de uma espécie de total letargia a que o sono profundo nos havia levado e percebemos uma seqüência de imagens que são mais ou menos bem definidas, dependendo da intensidade do sonho; essa é a concepção popular do sonho. Só podemos considerar que estamos sonhando quando temos a consciência dessas imagens, quando elas se fixam em nossa memória e somos capazes de dizer que tivemos este ou aquele sonho, ou pelo menos que estivemos sonhando”. ALVAREZ, A. *Noite – a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p.96.

¹³⁴ CAZOTTE, op. cit., pp. 148-155.

interpreta-lo à maneira emblemática, encontrando em suas figuras as visagens de acontecimentos futuros, profecias, adivinhações do terror que o próprio escritor seria vítima. Gerard de Nerval, em uma pequena e magistral biografia do inventor do fantástico literário, resgataria um trecho de seu romance de cavalaria, *Ollivier*, no qual a presença de cabeças rolando como esferas, caindo em buracos, amontoando-se sobre arquibancadas e bocejando ininterruptamente pareciam prenunciar as guilhotinas de 1793, auge da degola revolucionária. A aura profética também se potencializou pelo fato do escritor haver mantido relações com martinistas e rosacruzistas nos últimos anos de sua vida.¹³⁵ Mas as inquietações particulares com relação ao inefável somaram no sentido de criar um dos pólos atrativos de uma mente oscilante, ao invés de solucionar totalmente a melancolia de um mundo agnóstico, perjuro, que os iluministas tanto estimulavam em suas obras e de que Cazotte também fora tributário:

Des fantômes, des chimères, des centaures, des griffons, des dragons, des ogres, des cyclopes, des hippogriffes, des loups-garous, des gobelins, des furies, des lamies, enfants monstrueux à qui l'imagination, le délire poétique, la fantaisie, l'oisiveté, la superstition, la fourberie, la faiblesse, l'ignorance et la crainte ont donné naissance.¹³⁶

Como demonstrava o trecho transcrito do prefácio de *Ollivier*, a transformação do sobrenatural em alucinação constava como um dos objetivos estilísticos e temáticos do autor francês. Guardadas as propensões ao sobrenatural, realmente presentes no imaginário de todas as épocas, a tônica que acabou sobressaindo na leitura relacionou-se com o lugar pioneiro ocupado por sua obra, um lugar a partir do qual novas formas e abordagens do mundo interior encontrariam um modelo ficcional. A preocupação de Cazotte com a linguagem dos sonhos deve ser vista como mais um elemento colaborador desta mudança sentida mesmo por pensadores um pouco anteriores a ele e compartilhada com intensidade pelos romancistas góticos da segunda metade do século XVIII. A lenda de que os autores que seriam alinhados a esta vertente literária – como Horace Walpole, Charles Robert Maturin, Anne Radcliffe – cumpriam uma dieta na qual carne pútrida, drogas orientais e livros macabros serviam para que o estômago e a mente ficassem fermentados, gerando um sono inspirador dos mais terríveis pesadelos

¹³⁵ O Martinismo foi um sistema místico-filosófico desenvolvido por Marinez Pasqualis que, além de defender ser o homem capaz de, somente com a sua própria vontade, modificar os fenômenos naturais, acreditava que através da contemplação das idéias podia-se chegar à noção perfeita da essência universal e ao domínio dos espíritos. CAZOTTE, op. cit., p. 121.

¹³⁶ CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France – de Nordier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1987, p. 28.

como inspiração para futuras criações literárias, só colaborou no sentido de mostrar uma fixação geracional para com os produtos da fantasia. Segundo A.A. Alvarez:

para os neoclássicos, o objeto apropriado do estudo da humanidade pode ter sido o homem, mas o homem apenas em seu papel de animal social. O que ocorria no mundo privado ou no mundo dos sonhos não estava na agenda das artes. No final do século XVIII, contudo, ocorreu uma mudança. A partir do momento em que os românticos deram as costas à sociedade bem-educada e restabeleceram o eu privado no centro do mundo, os sonhos deixaram de ser curiosidades perturbadoras na periferia da literatura e se tornaram um tema importante.¹³⁷

Em colaboração a sua tese, o crítico literário inglês resgatou o nome de Samuel Taylor Coleridge, para cuja obra os sonhos foram uma recorrente fonte de inspiração. O poeta e ensaísta romântico mantinha ao lado da cama cadernos dentro dos quais deixava os registros de suas inquietações noturnas. Para ele, o mundo onírico correspondia a “uma linguagem de imagens e sensações, cujos vários dialetos são muito menos diferentes entre si do que as várias línguas diurnas das nações”.¹³⁸ Um de seus poemas mais conhecidos, *Kubla Khan*, produziu-se após um sono induzido pelo láudano, o que gerou uma obra de estrutura tão tênue e imagens tão fluidas a ponto de se aproximarem, segundo muitos críticos, mais da música que da literatura. Nele, a arquitetura de um palácio oriental erigiu-se pelo murmúrio de águas subterrâneas, de fragmentos iluminados nos interstícios de uma imersão profunda no imaginário onírico. O próprio poeta escreveu que durante o torpor viu os desenhos mentais surgirem na sua frente como coisas, sem que isto demandasse qualquer esforço de consciência. Contudo, após acordar, antes que pusesse toda a visão em forma de estrofe, uma visita inesperada fizera com que seu castelo evaporasse, e só um poema inconcluso restasse diante de seus olhos.

¹³⁷ ALVAREZ, op.cit., p. 169.

¹³⁸ Interessante lembrar que, além de poesia, Coleridge deixou como legado algumas reflexões sobre o funcionamento do processo imaginativo. Em sua *Biographia Literária*, divide em três as vias de formação de associações e decomposições de imagens internas possibilitadas pela imaginação: a primária, como uma identificação da mente com a natureza; a secundária, como a dissipação e recriação da realidade; e a fantasia, qualidade nata, similar à memória, responsável pela escolha das analogias possíveis”. COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos de Biographia Literária*/Seleção Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 149. Wolfgang Iser destaca o poeta, crítico e filósofo inglês como um dos que redimiu a potencialidade criadora da fantasia, resgatando um trecho de de sua *Biographia* que também vale ser citado aqui. Segundo Coleridge, a imaginação, “enquanto é fixada numa única imagem, ela se torna entendimento; mas enquanto não é fixada e oscila entre as imagens, sem se prender permanentemente em nenhuma delas, é imaginação(...) As maiores realizações poéticas se encontram onde a imaginação é evocada, não para produzir uma determinada forma, mas sim uma agitação forte da mente, à medida que ainda oferece o que é repellido e cria de novo o que é outra vez rejeitado”. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p.229.

A importância dos autores românticos para a definição da atmosfera onírica não pode ser minimizada e, mais adiante, outros exemplos colaborarão ainda mais para mensurá-la em um sentido positivo. Só que A. Alvarez enganou-se ao dar ao romantismo a primazia noturna; esqueceu de experiências imediatamente anteriores ao movimento e não recuou a memória no sentido de perceber que as quimeras imiscuem-se com as origens da própria literatura. Não é uma simples coincidência ter o mais antigo fragmento ficcional em prosa, datado do século II a.C., o título de *O sonho de Nectanebo*.¹³⁹ A poesia inglesa mesmo, em cujas antologias os versos de Coleridge têm lugar cativo, nasceu do relato de um sonho: “Sim, quero contar o melhor dos sonhos, que tive à meia noite, quando aqueles capazes de voz dormiam em seus leitos”, começava a elegia anglo-Saxã, escrita no século IX, chamada *A visão da cruz*. Quimeras muito conforme à figuração alegórica citadas tantas vezes aqui.¹⁴⁰

Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre a poética de Dostoievski, quis que determinada assimilação artística dos sonhos indicasse a presença de um gênero literário de importância fundamental para a formação do romance, a sátira menipéia, criada por um dos discípulos de Sócrates, Antístenes, no século IV antes de Cristo. O teórico russo notou já nesta época uma mudança na abordagem onírica, de consequências frutíferas para a expressão de dimensões que escapavam à unidade do herói épico, íntegro, contrário à lógica contrapontística de um homem cindido pela queda.

Aqui o sonho é introduzido precisamente como possibilidade de outra vida totalmente diferente, organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum (às vezes diretamente como “mundo às avessas”). A vida vista em sonho afasta a vida comum, obriga a entendê-la e avaliá-la de maneira nova (à luz de outra possibilidade vislumbrada). E em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho.¹⁴¹

De igual importância para a formação literária dos sonhos, os documentos narrativos tais como hagiografias, autobiografias e especulações filosóficas medievais,

¹³⁹Da história completa de *O sonho de Nectanebo* conhece-se, conforme Jacyntho Lins Brandão, “apenas um curto fragmento que narra o sonho profético de Nectanebo, em que o deus da guerra reclama junto a Ísis a falta de empenho do rei em terminar seu templo. Despertando, o faraó informa-se sobre o andamento das obras e fica sabendo que falta apenas a inscrição em hieróglifos. Ordena então ao melhor cinzelador que a faça, adiantando-lhe uma alta soma de dinheiro como pagamento”. O fragmento termina no momento em que o artífice, ao caminho do trabalho, encontra uma bela moça nas ruas do Egito. BRANDÃO, op. cit., pp. 166-167.

¹⁴⁰Peça anônima dos primórdios da literatura inglesa, *A visão da cruz* conta a história de um sonho mágico, onde uma árvore dourada conversa com o sonhador, revelando-lhe ser aquela cortada para se esculpir a cruz em que Cristo sofreu seu martírio. BORGES, op.cit., pp.424-427.

¹⁴¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.148.

por sua tentativa de criação de um sistema de classificação e interpretação onírica, ocuparam um lugar nada desprezível do ponto de vista de uma cronologia “pneumofantasmalógica”, conforme o indicado por Giorgio Agambem.¹⁴² Jean-Claude Schmitt observou o aumento do material iconográfico sobre o tema entre os séculos XI e XII, porém diferenciou seu tratamento daquele inaugurado por Dürer, em 1525, numa delicada aquarela na qual registrou o desenho de um dilúvio, produto de um pesadelo que hoje pode ser considerado o primeiro “auto-retrato onírico” do Ocidente. Sem delegá-los às forças do Além, simplesmente assinando e datando a figura, o gravurista assumia-a como algo nascido das entranhas de um “Eu” adormecido. Para o estudioso francês, as descrições medievais relataram a descoberta pelo sonhador de uma espécie de sublimação cristã, algo que se distanciava de experimentações artísticas cuja prática dava-se em um contexto de autonomia – ou pelo menos de sua possibilidade ontológica – do sujeito.

A afirmação mais sondável deste arquivamento de imagens sonâmbulas diz respeito aos diferentes modos e aos recursos – literários, tecnológicos, científicos – nos quais o sonhado ganhou vida e, diante das realidades materiais e ontológicas oferecidas pelo tempo, expressões literárias conseqüentes. Pois os românticos prosseguiram com a tarefa de transubstanciar os sonhos em formas artísticas dignificantes da imaginação humana, acrescentando novas camadas semânticas ao registro de tantas menipéias. Com eles as imagens nascidas no dormir passaram a obedecer a uma lógica interna própria, o irracional passou a se manifestar na intenção encoberta de criar uma linguagem simbólica, ou seja, a verdade onírica deixou de subsistir exclusivamente no interstício mágico entre o momento do sono e a sua confirmação no futuro, deixou de significar unicamente uma realidade outra para se imiscuir na própria experiência real do indivíduo.

O observador do coração humano deve se precaver muito de toda tendência a transportar-se pelo sonho a um mundo ideal; deve se esforçar em penetrar cada vez mais profundamente não em um mundo ideal senão em seu próprio mundo real.¹⁴³

¹⁴² “Na Idade Média, o sonho (*somnium* e, mais freqüentemente, *somnia*, no plural) é definido como a visão (ele participa da categoria mais vasta das visiones) de um indivíduo entregue ao sono (*somnus*). A literatura narrativa distingue cuidadosamente o sonho de outras manifestações sobrenaturais, como as visões ou aparições “recebidas” por pessoas acordadas, e muitas vezes o sonho é explicitamente designado como tal (*in somnis*) ou então consta na narrativa que o visionário despertou (*expergefactus*) logo após a visão, de onde se pode concluir que ela foi um sonho”. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens – ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007, p.304.

¹⁴³ BÉGUIN, Albert. *El alma romântica y el sueño*. México: Fonde de cultura econômico, 1996, p. 49.

Assim definiu Karl Philipp Moritz, filósofo e romancista que vivenciou essas transformações na Alemanha, ao dissertar sobre a melhor forma de buscar e encontrar o sentido das imagens oníricas. Mais tarde, este mergulho nas profundezas do ser daria ensejo não somente à descoberta de uma linguagem, mas, como aponta Béguin, de uma estética baseada na comunicação dos sonhos:

Menos instintivo, possuidor de um conhecimento relativamente claro de seus próprios gestos, o romântico assiste ao nascimento do poema, ao advento da imagem, e contempla com sua mirada como sobem os materiais desde a sombra até a plena luz da manifestação da forma. Trata-se de imitar o processo dos sonhos, é justamente porque tem consciência das afinidades entre este processo e o da imaginação criadora. O emprego que o poeta romântico faz do sonho(...)distingue-se por isso do emprego que faziam outros poetas, para quem os sonhos não passavam de um artifício técnico, ou um simples ornamento da obra. E é explicável porque os românticos são considerados os primeiros a esboçarem uma estética do sonho.¹⁴⁴

Junto aos esforços da teoria do conhecimento em estabelecer os princípios de funcionamento da mente, nasceu a perplexidade com as imagens rebeldes aos esquemas diurnos, irrupções inquietantes que dispensavam a atenção dos sentidos sobre o mundo. Dos legados filosóficos mais significativos do início do período moderno, nenhum deixou de apontar as zonas de sombra como domínios da falsidade, do errôneo, território à margem de um corpo receptivo às impressões da natureza. De uma certa forma, até hoje o cérebro frustra todo o potencial de nossa curiosidade. Entretanto, nenhum intelectual ficará incólume, tal qual Santo Agostinho em sua época ficou, ao defender que as coisas só existem verdadeiramente no momento em que se põe a vista nelas, “pois o que os olhos vêem não se chama falso, mesmo se não tiverem uma aparência de verdade”.¹⁴⁵ Hoje, ninguém defenderia o estabelecimento de uma “verdade” objetiva fora do sujeito sem atrair para si os ataques mais furiosos.

Os filósofos da aurora do pensamento moderno não foram menos taxativos em defender o primado da realidade sobre a falsidade e deram muito pouca atenção aos sonhos, ainda que tenham indicado com maior detalhamento os esquemas sensitivos da

¹⁴⁴ BÉGUIN, op.cit., p. 199.

¹⁴⁵ No capítulo V de seus solilóquios, Santo Agostinho, ao responder à pergunta “o que é a verdade”, aponta uma pedra diante de seus olhos e afirma que só será verdade o que se apresenta diretamente aos sentidos. “Assim, não haverá pedras nas profundezas da terra, tampouco, em outro lugar no qual não possas vê-las. Seria uma pedra somente quando pudesse vê-la, e deixaria de ser quando nos retiramos e mais ninguém a percebe. Imagine nossos móveis com as portas fechadas, por mais coisas que neles tenhamos guardado, ao não ver as coisas, elas não existiriam. (...) O mesmo acontece com o íntimo de todos os corpos, nos quais nossa percepção sensível não consegue adentrar, e assim concluiremos de forma lógica que todas estas coisas não têm existência e não são verdades”. SANTO AGOSTINHO. *Solilóquios*. São Paulo: Editora Escala, 2006, p. 79.

imagem. Descarte, Locke¹⁴⁶ e Leibniz preocupavam-se com a cognição detendo-se com grande simpatia na superfície das idéias claras, e procurando descartar com certa reserva moral as incongruências de reflexos obscuros, enviesados nas curvas do discurso.¹⁴⁷ Subjazia no ânimo da filosofia o mesmo que no da estética, então se definindo em tortuosas reflexões cujos resultados terminavam por contrapor os valores miméticos e os imaginativos para refrear as incongruências do discurso. A postura “clássica” negava ao irracional qualquer capacidade de articulação interna, coordenada por mecanismos associativos já sobejamente apontados na memória, no entendimento, nos quais muitas vezes a permanência das figuras na mente após a impressão, sua autonomia associativa diante do mundo exterior, constituía-se em uma área de mistério insondável.

No século XVIII, a relação negativa com o fictício iria mudar sensivelmente. Cazotte contribuiu para que o irracional ganhasse as articulações de um discurso, posicionava-se no limiar de uma transformação irreversível que se projetou para além do Setecentos e, impulsionada por uma imaginação elevada à matriz criadora, rumaria deixando às margens do tempo livros com intensas sugestões fantasmagóricas. Claro está que toda a geração de escritores e filósofos da qual o autor de *O diabo enamorado* fazia parte articulou novas formas sem comprometer seriamente a herança clássica. Assim, Étienne de Condillac, escritor do influente livro *O tratado das sensações*, mesmo se esforçando em dar vida a sua estátua humana, valorizando a dor e o prazer no aprendizado das operações do espírito, considerou o sonho como “associações tão estranhas e tão contrárias à verdade somente porque as idéias que restabeleceria a ordem estão interceptadas”.¹⁴⁸ Contradições também notadas em intelectuais como Jeremy Bentham, que pioneiramente afirmou a realidade apreendida como linguagem (“De nada, portanto, que tem lugar ou se passa em nossas mentes podemos falar ou pensar

¹⁴⁶ “Há, na verdade, casos de percepção enquanto dormimos e retemos a lembrança destes pensamentos. Mas quão extravagantes e incoerentes são, na maior parte, e quão pouco de acordo com a perfeição e a ordem próprias de um ser racional, sabem-no muito bem todos os que estão familiarizados com os sonhos. Neste ponto, gostaria que me dissessem se a alma, quando pensa deste modo por conta própria e, por assim dizer, separada do corpo, actua ou não menos racionalmente do que quando unida a ele. Se os seus pensamentos separados são menos racionais, então essas pessoas serão forçadas a afirmar que a alma deve ao corpo a perfeição do pensar racional; não sendo assim, é assombroso que os nossos sonhos sejam tão frívolos e irracionais, e que a alma não retenha nenhum dos seus mais racionais solilóquios e meditações”. LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano* (Vol. 1) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 120-121.

¹⁴⁷ “Uma idéia clara é aquela que é percebida pelo espírito tal como é, de forma plena e evidente, quando recebe de um objeto exterior, que opera adequadamente sobre um órgão apto para ele”. LEIBNIZ, G.W. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 291.

¹⁴⁸ CONDILLAC, Étienne. *Tratado das sensações*. São Paulo: Editora Unicamp, 1993, p. 155.

senão com ficção”).¹⁴⁹ Na Alemanha de final de século XVIII, Karl Philipp Moritz ao tempo em que se aproximava de um classicismo weimariano em seus escritos sobre estética, abria caminho ao êxtase, ao sonho e à ironia de um Novalis e de um Jean Paul em suas obras ficcionais.

Este tipo de contradição também pode ser encontrado na obra e na vida de Cazotte, certamente, mas, em se pesando os elementos que o prendiam a um convencionalismo clássico com as inquietações surgidas na superação das alegorias tornam-se evidentes a superioridade de forças centrípetas que arrastaram sua escritura na direção de figuras e narrativas menos modelares. As imagens cunhadas pela pena do francês fugiam constantemente aos conceitos, às formas pré-fixadas, cada vez que se penetrava mais no universo de extremos desencadeado no pacto de Álvaro Maravillas com o demônio que deu título ao romance. A melancolia e a descrença dadas inicialmente na apresentação da personagem prepararam os mecanismos de uma mente pulsante, que vomitava e engolia nacos de realidade, projetando visões ou produzindo lapsos em meio à luz já mortífera das idéias claras.

Cazotte escreveu no limiar de um sublime sombrio¹⁵⁰, para o qual as imagens obscuras, confusas, incertas, colaboraram no sentido de “suspender o curso das leis da razão previsora e devolver-nos à bela confusão da fantasia, ao caos originário da natureza humana”, como diria Schlegel vinte cinco anos depois da publicação de *O diabo enamorado*.¹⁵¹ Mas quais foram os procedimentos estilísticos e formais que tornaram esta pequena obra do final do século XVIII um espécime tão raro, capaz de evocar em sua leitura toda uma linhagem de romances, que somente bem mais tarde seriam denominados “fantásticos”?

¹⁴⁹ O filósofo inglês, da geração um pouco anterior a de Coleridge, investigou o funcionamento de sua mente insone na tentativa de reverter as irracionalidades desencadeadas pelo medo. No sonho descrito por ele muitos anos depois, a presença macabra de um duende e um demônio resultaram numa consciência e num esforço de superar o terror infantil. As duas presenças macabras permaneceram diante dele durante muito tempo, por mais que tentasse apaga-las da memória, fazendo com que as ficções da fantasia demandassem uma grande força de espírito e só fossem banidas após densos apartes do juízo. Neste sentido, sua visão de linguagem possuía a necessária intermediação da racionalidade para se manifestar: “Ainda não encobertos em palavras ou descobertos por elas, os pensamentos são apenas sonhos: como as nuvens no céu, deslizam por um instante na mente humana para depois desvanecerem no próximo. Sem esses signos fixos que são passíveis de lastreamento, nada que já foi chamado de ‘arte’ ou ‘ciência’ poderia ter ganho existência(...) Sem linguagem, os homens não seriam só incapazes de se comunicar mutuamente acerca de seus pensamentos, mas, em comparação com o que de fato possuem, o estoque de idéias se igualaria a um nada”. ISER, op. cit. p. 154.

¹⁵⁰ BURKE, *Of the Sublime and Beautiful*, apud WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico – estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 34.

¹⁵¹ LIMA, Luiz Costa. *Controle do imaginário – razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p.101.

* * *

Como já ficou dito em outra oportunidade, *O diabo enamorado* inicia-se em um bar, em meio à balbúrdia de soldados aproveitando um dia de folga. À parte da discussão sobre as veracidades da cabala, Álvares Maravillas sentiu-se atraído pelo igual alheamento de um homem mais velho, pertencente ao grupo, que fumava calmamente o seu cachimbo à revelia do assunto esotérico. Entabularam uma conversa na qual o capitão teve a oportunidade de demonstrar o seu cinismo cético e o outro, a sua crença em um mundo espiritual, passível de ser controlado através dos mistérios da religião natural. Seduzido pela possibilidade de dominar os elementos em proveito próprio, acabou levado por Soberano – assim se chamava o estranho – e mais dois discípulos às ruínas de Portici. Tudo ocorrera muito rapidamente. De uma hora para outra o melancólico, descrente, até então avesso ao sobrenatural, colocou-se em meio a um círculo traçado no chão, sob a ogiva do antigo prédio, e invocou a presença do demo com todo o fervor.

Após escravizar o diabo com a força de um espírito destemido, transformando a gigantesca cabeça de camelo do Coisa-ruim num manso e estabanado cãozinho *cocker spaniel*, Álvaro Maravillas ordenou que a sombria ruína, local do pacto, ficasse pronta para um banquete dos mais agradáveis. Queria oferecê-lo aos três homens que o tinham abandonado no local ermo e o esperavam do lado de fora. Suas ordens foram executadas com mais prontidão que uma mutação de Ópera:

As paredes da abóbada, antes negras, úmidas, cobertas de musgo, iam adquirindo um tom suave, formas agradáveis; era um salão de mármore jaspeado. A arquitetura apresentava um arco de abóbada sustentado por colunas. Oito candelabros de cristal, com três velas cada um, derramavam uma luz viva, distribuída com uniformidade.¹⁵²

O intervalo entre o reflexo de sua mente desejante e a impassibilidade do mundo real praticamente deixou de existir. As imagens pensadas por Álvaro Maravillas atravessavam o espaço imaginário para compor a própria materialidade do real por arte de um diabo diligente, pronto a dar forma aos pedidos do amo com a maior perfeição e rapidez possíveis. Para servi-lo melhor, a cadelinha nomeada de Biondetta voltou como um pajem – Biondetto – e, depois da refeição, como uma harpista de renome internacional. Estas oscilações da personagem diabólica foram transpostas para o mundo do capitão espanhol, pois a criatura – novamente em forma de pajem –

¹⁵² CAZOTTE, op. cit., p. 28.

acompanhou-o até sua residência napolitana. Após dispensar o seu camareiro, ficaram a sós nos aposentos do militar. A tensão erótica aumentou no momento em que o serviçal confessou a ignomínia de quedar sozinho no quarto de um homem, insinuando uma natureza feminina travestida e iniciando uma cena patética na qual se jogava aos pés de quem tão violentamente o (a) cativara, obrigando-a (o) a quebrar as regras do decoro.¹⁵³

Assim, mesmo o sexo do diabo deslizou sobre uma superfície fugidia, fluida como a imagem dos sonhos, cujas formas se adquiriam pela convocação do desejado. O maligno deslocava-se pela pressão das irrupções do desejo incontido, aderindo à substância animada por uma mente sonambúlica. Assim, todo o descrito padecia de falta de precisão, dando ensejo a uma escritura anamórfica, deixando indefinidos os desenhos do mal pela própria qualidade oblíqua da mirada. Após revelar a feminilidade escondida, Maravillas veria o pajem despir-se silhuetado pela gaze da cortina e, já deitado na cama, queimou-se internamente por sua beleza, a ponto de cair do leito.

Parecia que o retrato do pajem estava pregado no baldaquino e nas quatro colunas; só a ele eu via. Esforçava-me em vão para ligar àquele ser deslumbrante a idéia do fantasma horrendo que vira; a primeira aparição servia para realçar o encanto da última.¹⁵⁴

Exemplos deste olhar oblíquo e dissimulado encontraram-se em vários momentos do romance. Na estadia em uma albergue de Veneza, localizado na Praça São Marco, Biondetta, em libré de gala, postada atrás da mesa servida (“Eu não precisava me virar para vê-la”, disse o espanhol), ficou refletida em três espelhos distribuídos pela sala de refeição; em outro momento, tocou piano voltada para a porta, deixando-se observar através do buraco da fechadura (“Vejo Biondetta sentada diante de seu clavecino, com os braços cruzados, com a atitude de alguém que medita profundamente”). O olhar que Cazotte construiu para sua personagem primou pelo desvio. A imagem do demônio surgia na maioria das vezes pela impressão de uma mirada indireta, pois tanto Álvaro Maravillas como seu escravo elementar evitavam um posicionamento frontal que os revelassem plenamente um pra o outro.¹⁵⁵ Artifícios semelhantes já constituíam uma prática comum nas artes plásticas desde o

¹⁵³ Idem, pp.35-36.

¹⁵⁴ Ibidem, p.37.

¹⁵⁵ Segundo Todorov: “significativamente, toda a aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso (...) Seria então mais justo dizer que em Hoffmann não é o olhar em si mesmo que se acha ligado ao mundo maravilhoso, mas aqueles símbolos do olhar indireto, falseado, subvertido, que são os óculos e o espelho”. TODOROV, op. cit., p. 130.

Renascimento e, como deixou claro Stoichita em interessante estudo sobre a invenção do quadro, espelhos, portas e janelas serviam não somente para reproduzir e emoldurar a realidade, como para incidir sobre a face escorregadia da representação.¹⁵⁶ A poesia maneirista e barroca soube formalizar estas questões com perfeição, reproduzindo no interior de estruturas breves e densas as cisões apresentadas por uma cultura visual madura em antíteses, palíndromos e agudas metáforas que distorciam as aparências do “real”.

Tal como ocorreu com as figuras, Cazotte introduziu alguns destes recursos com acerto relativo, isto se mantivermos ao lado obras posteriores escritas por Hoffmann, Poe e, no Brasil, por Álvares de Azevedo, nas quais se constituíram estruturas discursivas e figuras de linguagem totalmente integradas aos recursos de uma dinâmica fatasmagórica – o que será mostrado com mais rigor oportunamente. Confrontado com seus contemporâneos, por outro lado, o autor de *O diabo enamorado* realizou verdadeiras façanhas narrativas ao abrir zonas de esquecimento e oxigenar com elas as sombras viventes no limiar da percepção. O inventor do fantástico saiu-se bem especialmente na colocação das elipses espaço-temporais. Os lapsos distribuídos em determinados momentos da trama foram preenchidos com a substância dos sonhos, abrindo a possibilidade de um espaço sobreposto ao andamento da escritura, sem interrompê-la, um local neutro para a intercessão dos muitos planos presentes na apreensão da realidade imediata.

Não foi inútil minha tentativa, o sono se apoderou de meus sentidos, e ofereceu os mais agradáveis sonhos, os mais próprios para aliviar minha alma das idéias apavorantes e bizarras que a tinham fatigado. Aliás, ele foi bem longo, e mais tarde, refletindo um dia sobre minhas aventuras, minha mãe achou que esse entorpecimento não havia sido natural. Enfim, quando acordei, estava às margens do canal onde se embarca para ir a Veneza.¹⁵⁷

As ficções em prosa antigas não desconheciam o fantasma e se podem encontrar com facilidade nestas obras trechos em que as irrupções oníricas tomavam de assalto a narrativa, substituindo no brusco dormir objetos reais por simulacros sombrios, enfeitados. Em *O asno de Ouro*, escrito no século II d.C. pelo autor latino Apuleio, a engenharia dos sonhos realizou labirintos etéreos dos quais as personagens só saíam para, ao acordar, enredarem-se ainda mais nos caminhos que levavam à magia e ao

¹⁵⁶ STOICHITA, op. cit., p.200.

¹⁵⁷ CAZOTTE, op. cit., p. 43.

ocaso.¹⁵⁸ Ele, como a maioria dos autores do gênero até os dias de hoje, privilegiou os ambientes fechados e o ribombar da meia noite para convocar fantasmas aterrorizantes. Assim, numa estalagem a beira de estrada, Aristômenes – um dos coadjuvantes da trama –, sugestionado pela história de perdição de seu amigo Sócrates, que largara uma vida estável para se entregar aos amores de uma temível feiticeira, deitou em seu catre depois de experimentar os ferrolhos e instalar a cama contra as batentes sem minimizar os terrores de súcubos madrugadores:

O medo me manteve desperto algum tempo, no começo. Depois, lá pela terceira vigília, fechei um pouco os olhos. Mal dormira, quando, bruscamente, com um repelão forte demais para ser atribuído a ladrões, a porta se abriu, ou antes, foi projetada para frente, as dobradiças quebradas e arrancadas do pino.¹⁵⁹

Aristômenes viu então duas mulheres – uma sustentando uma lâmpada e a outra uma espada – imolarem o seu amigo, sangrando-o e lhe retirando as vísceras para em seguida preencher as feridas abertas com esponjas do mar. No alvorecer do dia seguinte, sabendo que seria incriminado pelo brutal assassinato, tentou escapar da estalagem sem sucesso, só lhe restando a dramática saída do suicídio, também abortada antes do tempo. Arrebatando a corda de seu pescoço, caíra em cima de Sócrates, rolando no chão com o corpo inerte e descobrindo a ilusão de que fora vítima: o amigo vivia, para sua surpresa. Tudo não passara de um pesadelo. Banhados pelo sol da manhã, a caminho da cidade, ainda olhava desconfiado para a saúde física do companheiro dizendo:

Médicos dignos de fé pretendem, com razão, que um estômago estufado de comida e bebida faz sonhar coisas trágicas e ameaçadoras. Pois foi isso. Bebi mais do que seria razoável. Passei uma noite terrível, que me trouxe imagens de espanto e de horror.¹⁶⁰

Claro que esta razoável visão sobre os efeitos nocivos da indigestão duraria somente o tempo de Sócrates, ao se debruçar em uma fonte para saciar a sede, derramar as vísceras na água e cair morto, oco de si, entregando ao maravilhoso o que lhe era de direito. Tais epílogos sinistros encerravam impreterivelmente todas as histórias

¹⁵⁸ APULEIO. *O asno de ouro*. São Paulo: Cultrix, s/d.

¹⁵⁹ Idem, p. 23.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 27.

mediadas pela incômoda presença de aparições oníricas, cujas ações extrapolavam os limites do sonho para encerrar-se na vida diurna em *O asno de ouro*.¹⁶¹

Observando o modo com que Cazotte tratou suas imagens oníricas, supõe-se que o francês trabalhava no ponto de convergência de uma cultura material bem mais opulenta, escrevia cercado por objetos óticos que garantiam, desde o fim do século XVII, a desintegração da perspectiva antropocêntrica e a criação de lacunas propícias a manifestação de um outro visível, segundo Milner, suscetível de suportar as mensagens de um mundo pulsional, ou pré-humano, ou trans-humano, que estava na base do fantástico.¹⁶² Nota-se que as pulsões sobrenaturais persistiam na manutenção da perspectiva fantasmagórica, entretanto, as bases de um desvendamento técnico do olhar e da mente – a criação tanto de esquemas perceptivos, como de uma tecnologia capaz de mimetiza-los – possibilitou a recriação dos fantasmas a partir de um esquema aberto, transitivo, de um cérebro atuante. “É esta a criatura, dizia comigo mesmo, que eu tomava por um fantasma colorido, um acúmulo de vapores brilhantes reunidos unicamente para impressionar meus sentidos?”,¹⁶³ perguntava Maravillas diante da aparição, como que materializada na efervescência da imaginação dominante, inflamada, capaz de deformar ou simplesmente conclamar os elementos na formatura de uma imagem de matriz interior:

As discussões filosóficas do século XVIII, de Locke em diante, foram em grande parte centradas sobre os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente, a imaginação e a fantasia, sobre a subjetividade do nosso sentido de espaço e de tempo. Esses são freqüentemente os temas próprios da literatura fantástica, que, às vezes, demonstra, nas suas próprias estruturas narrativas e nos procedimentos formais que usa, uma evidente preferência pelas questões epistemológicas.¹⁶⁴

Por motivos óbvios, a literatura fantástica processou questões que em outros gêneros atualizaram-se ou cristalizaram-se de modo a amenizar as regras de uma mente espaçada além dos limites da realidade imediata. Sob uma visão mais ampla e menos segmentada, o que se chama hoje de fantástico compõe um capítulo da história do

¹⁶¹ Em outro trecho, Apuleio colocou na boca de uma personagem anciã as seguintes palavras com relação aos sonhos: “Mocinha, ânimo, e não te deixes apavorar pelos vãos fingimentos de um sonho. As imagens que o sono nos traz, quando o dia chega passam por mentirosas, e até acontece que as visões da noite tenham efeito contrário do que nos apresentam. Assim, chorar, ser espancado, ou então ser degolado, pressagia lucros e bons proveitos. Ao passo que rir, encher a pança de quitutes e de doces, ou saborear o prazer do amor, significa que a tristeza, a doença, e mil outras desgraças estão para vir. Demais, eu poderei te distrair com lindas histórias e contos de gente velha”. Idem., p.83.

¹⁶² MILNER, Max. *La fantasmagorie*. Paris: Puf écriture, 1982, p. 12.

¹⁶³ CAZOTTE, op. cit., p.63.

¹⁶⁴ CESARINI, op. cit., p. 95.

romance no qual experiências advindas de profundos questionamentos sobre o papel da imagem na composição literária radicalizaram-se no intuito de serem vislumbrados em todo esplendor e crueldade. A sobreposição da retórica com a teoria do conhecimento realizada na França pela *Escola de Port-Royal* no século XVII, juntamente com as teorias estéticas valorativa da ordem tanto da natureza quanto das formas deliberadas pela razão, iria culminar com a proposta de dissolução completa da realidade no sujeito defendida pelos românticos. Pois se filósofos tais como Shaftesbury valorizavam um ideal de beleza muito diverso do caos intempestivo de um Novalis, a insistência com que se debruçou sobre as “formas que formam”¹⁶⁵, matéria misteriosa dentro da qual se iluminava o desenho, deixou pistas cujas interpretações futuras se aliariam ao horror de um sublime inenarrável, de uma mente avivada pelo movimento de vertigem e pela deformação da sentimentalidade exaltada.

Por uma série de elementos já enumerados, Cazotte mais colaborou para corromper a suposta ordem da natureza cognitiva. Acontecimentos de suma importância para o desvelamento da narrativa – como a adiada hora em que *Maravillas* cede aos apelos de Biondetta, supostamente entregando-se a uma noite de amor com o Dito Cujo – mergulharam em zonas de sombra; personagens surgiram e desapareceram tragados por insondáveis fenômenos perceptivos, sem proferirem palavra. Pode-se questionar a consciência de Cazotte com relação ao trabalho de edição textual cujo desnivelamento nos encaixes, ou o entra e sai de personagens, pareceu explorar muitas vezes estas imprecisões de sonho, já que o efeito esteve passível de ser atingido por vias de um desleixo na urdidura do próprio desenvolvimento do romance. O escritor francês atropelou situações para se concentrar ao máximo no núcleo principal da trama, não titubeava em abandonar e acrescentar personagens e situações, mesmo se isto produzisse algum estopim fugaz para novas reviravoltas na relação de Álvaro com seu diabo amoroso. Entretanto, fantasmaticamente, as lacunas provenientes de um produto literário ainda experimentando certas convenções espacio-temporais não aprofundadas pelo classicismo tornaram a peça mais intrigante. As arritmias pouco agradáveis a uma leitura escorreita pulverizaram as convenções que então prevaleciam na lógica interna dos gêneros.

¹⁶⁵ Segundo Shaftesbury “aquilo que confecciona a própria mente contém em si mesmo todas as belezas que são por ela confeccionadas, e é, em consequência, princípio, nascente e fonte de toda a beleza”. PIMENTA, Pedro Paulo Garrido. *A linguagem das formas – natureza e arte em Shaftesbury*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 45.

Se voltarmos às *Obras do diabinho da mão furada* e observarmos a história com um olhar menos obsessivo pela busca de conceitos muito transparentes, podemos até encontrar figuras com certo grau de obliquidade fantasmática. Como na ficção de Apuleio, a cena onírica se deu numa hospedagem à beira da estrada e envolveu também a presença de uma mulher sedutora no meio da noite, próximo à terceira vigília. Ângela Pedrosa, rústica e bela serviçal do lugar, encantou-se por Peralta após perceber que trazia junto de si uma pequena fortuna em moedas de ouro e, pelo assédio direto, deu ensejo ao diabinho de provocar a libido do companheiro, chamando a atenção para os dotes nada desprezíveis da moça. O soldado desertor, no entanto, resistiu bravamente às investidas da mulher, dispensando-a em proveito da ceia trazida com tanto apreço até seus aposentos. Magoada pelo desprezo com que o rapaz tratou seus dotes e enfeites, ela entrou no seu quarto e, na penumbra, foi vítima da seguinte ilusão fônica:

Já tinha Peralta passado um breve sono, e seria perto das onze horas da noite, quando, depois de todos recolhidos, Ângela se deitou na cama, lutando com o sentimento de desprezo de Peralta, julgando por grande ofensa de sua gentileza, que mais a molestava que a mágoa da perda pecuniária. Estando Ângela na cama, inquieta desta consideração que lhe tirava o sono, depois de apagada a luz ouviu uma voz que lhe dizia, muito de manso: “Dormes, Ângela?”¹⁶⁶

A voz sussurrante, erroneamente interpretada como a do dono da estalagem, afirmou-se como de Peralta, cujos apelos de renovadas sevícias arrastaram Ângela uma vez mais aos aposentos do desertor. Novamente, a mulher passou uma cena constrangedora ao lado do soldado que, surpreso ao encontrá-la nua sobre sua cama, rejeitou-a, tendo a fineza de escutar o motivo pelo qual acabara debaixo de seus cobertores às altas horas da noite. Descoberta a ilusão sonora, concluiu que nem ele e nem ela eram culpados do incidente, “porque sem dúvida foi travessura de meu companheiro, que é um grande mágico e se faz invisível cada vez que quer”. Os dois acabaram vítimas das artimanhas do pequeno diabo.

Nos desvãos de quartos escuros e na mente de uma mulher remoendo a mágoa noturna, perpassou o breve vulto de um fantasma, fazendo com que a cena, por toda sufocante privacidade e economia de seus meios de expressão, lograsse tangenciar os espaços de criação da figura evanescente. Em nenhum outro momento do livro o autor chegara tão próximo da fantasmagoria quanto neste lúgubre quatinho de empregada.

¹⁶⁶ SILVA, *Diabinho da mão furada*, pp. 106-107.

Peralta olhou o seu diabo sem que as inquietações de um olhar indireto comprometessem a realidade exterior, assim como não deixou que as dimensões oníricas permanecessem em aberto após o brusco despertar dos sonhos. Devido a este tratamento, o diabo obteve uma concretude que o distanciou das projeções interiores. Estancavam-se rapidamente as passagens que permitiriam às criaturas do sono se misturarem indistintamente com às da vigília.

É claro que a ficção portuguesa, se levarmos a sério a indicação de seu autor, foi escrita quase cinquenta anos antes da publicação de *O diabo enamorado*, e cinquenta anos no século XVIII passavam bem mais lentamente que nos dias de hoje. No entanto, as bases do romance moderno já vinham se atualizando no período e, lendo ficções escritas nos primeiros lustros do setecentos, como *Coronel Jack*, de Daniel Defoe, veremos o quanto a alegoria portuguesa resistia aos novos modos de tratar a imagem e de organizá-las na medida de um pensamento entregue aos mecanismos de individuação do sujeito.¹⁶⁷ Noções que autores luso-brasileiros do porte de Nuno Marques Pereira – contemporâneo do judeu –, ao escrever o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, experimentaram com certa desconfiança, e só aproveitaram o estilo de fábulas e comédias para um melhor convencimento dos entediados às coisas do espírito.

Com grande razão nos há Deus de pedir conta das palavras ociosas, por serem causa de tantas almas se perderem. E por isso, discretamente, disse um contemplativo que o que lê livros espirituais, paga dízimo a Deus; e o que lê os profanos, paga o terço ao diabo.¹⁶⁸

Com palavras piedosas, Nuno Marques revelava pela voz do peregrino e do sábio senhor de terras brasileiro – personagens de seu diálogo moral – o melhor caminho para atingir a salvação da alma. Um cristão que prezasse o destino desta tão valiosa e imortal herança divina se afastasse dos livros profanos, de mulheres tentadoras e das riquezas deste mundo, de preferência tornando-se um esmoler em perpétua luta contra a luxúria dos trópicos, para o qual o maior prazer consistisse em ver seus dotes resplandecerem nos altares e servirem de vestimentas aos mais necessitados. Matias Aires no mesmo período realizaria um libelo contra a vaidade dos homens e uma exortação semelhante a do autor de *O Peregrino*: que os homens aceitassem os

¹⁶⁷ DEFOE, Daniel. *Coronel Jack*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

¹⁶⁸ JUNQUEIRA, Celina(org.) *Moralistas do século XVIII*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1979, p. 21.

desígnios muitas vezes obscuros dados por um Deus e um Soberano inquestionáveis.¹⁶⁹ Conselho seguido também pelo escritor de *Obras do diabinho da mão furada*, em cujo prólogo justificou sua jocosidade como um nobre tempero para o acolhimento moral de sua fábula, “faze o sinal da cruz primeiro que leias, para que o mal fuja de ti e o bem te persuada”, e, ao final das andanças de sua personagem, enfunou-o no convento de Xabregas, fazendo-o doar sua pequena fortuna adquirida por artes do diabo à ordem religiosa, adquirindo um lugar e um hábito nos quais se protegeu, finalmente, dos vãos artifícios do mundo.

Nos romances ilustrativos do individualismo, tais atitudes castiças gerariam um fino riso de ironia protestante. O menino abandonado nas ruas de Londres, protótipo das personagens de Dickens – o livro *Capitães de Areia*, de Jorge Amado parece citá-lo inclusive no título de seu romance –, o *Capitão Jack*, obedecia a uma ética totalmente adversa da que seguiu o soldado Peralta, enredado nos dilemas estóico-cristãos face à emergência do *homo aeconomicus*. Alguns estudos já mostraram com bastante propriedade este aspecto que perpassou os romances de Defoe – especialmente em *Robinson Crusóe*¹⁷⁰ – e as aventuras do menor londrino ofereceram a construção paulatina de uma fortuna que, se não foi adquirida através dos melhores meios, obteve sublimação na melhor das intenções por parte da protagonista, que chegou a ser dono de amplas porções de terras na América do Norte em função de seu tino comercial.

Álvaro Maravillas, mesmo resistindo durante todo o romance em aceitar os favores do diabo, acabou se juntando aos mitos do individualismo no momento em que se deitou na cama com seu delicioso demônio ao invés de se tornar um penitente, como seu primo lusitano. Seus escrúpulos com relação às dádivas demoníacas – recebera inclusive dinheiro das mãos de satanás para alimentar seu vício no jogo – torturavam-no por um momento, embora a culpa conseqüente das improbidades morais contituía-se

¹⁶⁹ “Não sucede assim nos benefícios que os soberanos fazem; quem os recebe, sempre os reconhece; porque a mesma vaidade que nos faz ser ingratos para com os mais homens é a que nos faz ser agradecidos para com os príncipes; e com razão, porque nestes o favor sempre é puro, e generoso, em lugar que nos mais homens sempre é infeccionado de algum gênero de interesse: nos príncipes os benefícios nascem de liberdade, nos mais homens procedem de premeditação, e esta fundada comumente na satisfação do que já devem, ou esperam dever; de sorte que nos príncipes os benefícios é grandeza; nos demais homens é comércio”. AIRES, Mathias. *Reflexão sobre a vaidade dos homens*. São Paulo: Editora Escala, 2006, p. 47.

¹⁷⁰ Ao estudo de Ian Wattz, *Mitos do individualismo moderno*, juntam-se estudos como o de Luiz Carlos Villalta onde diz que “os defensores da idéia de que o romance moderno começa com a obra de Defoe associam a modernidade às ‘tendências da classe burguesa e mercantil saída da Revolução inglesa’, isto é, tomam o romance como um gênero burguês. VILLALTA, Luiz Carlos. *Robinson Crusóe, de Daniel Defoe: da sua circulação no mundo luso-brasileiro ao seu diálogo com o devir histórico*. “I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro – Casa de Rui Barbosa, 8 a 11 de novembro de 2004.

numa força menor do que o deslumbramento carnal pela pulsação da vida. A entrega de seu corpo e de sua alma ao fluxo do desejo pareceu abrir seus caminhos até a salvação, fazendo com que liberasse as forças negativas que então o obsedavam.

Alguns aspectos mais sutis também colaboraram para criar a aura secular presente no romance de Cazotte. Estranhamente, apesar da importância do diabo para as irrupções de culpa e desejo do protagonista, Deus, um dos pólos naturais tanto para a percepção do mal como para a restituição do equilíbrio interno da personagem pactuante, encontrava-se totalmente fora das malhas ficcionais e das intenções do escritor francês. Esta falta de uma polaridade, de uma entidade sobrenatural reflexiva do bem, obrigou o romancista a fixá-la na própria consciência de Álvaro Maravillas, e a exasperação advinda de uma mente entregue a um mundo sem a apaziguadora presença divina fez-se sentir em cada parágrafo da história.

Para que a personagem não ruísse nas porções trevosas de seu ser sem a possibilidade de redenção e que os inquietantes rasgos de uma interioridade radical impedissem o vislumbre de uma ética transcendente ao indivíduo, Cazotte deu voz a consciência de Álvaro Maravillas através da boca de sua mãe.¹⁷¹ Ela surgiu em vários momentos da narrativa, em forma de sonhos e lembranças, para adverti-lo da infâmia que estava prestes a cometer, da aberração de uma união carnal desafiadora aos limites impostos pela natureza – e foi aí, neste ponto, que a entidade maléfica de Cazotte perdeu a concretude para indicar os procedimentos de uma estética do sublime romântico, que alguns estudiosos consideraram o sucedâneo de um mundo sem Deus. Pois Biondetta, em muitos momentos da trama, comportou-se menos como a personificação do mal absoluto do que como uma força elementar, mediante a qual o homem acederia e dominaria apercebendo-se de que o mesmo princípio organizacional de suas formas abismais reproduzia-se na inacessibilidade dos processos cognitivos.

Assim, tudo o que em *Obras do diabinho da mão furada* representava estabilidade, seja no nível da confecção das figuras, seja no andamento da narrativa para uma segura redenção final, em *O diabo enamorado* ruíra nas incertezas de um homem caído nas armadilhas da própria profundidade. Cazotte ainda tentou devolver às pressas

¹⁷¹ Em um destes momentos, Álvaro cai num profundo abatimento e dorme. Então imaginou ver a sua mãe em sonho e levou-a até as ruínas de Portici, lugar no qual realizou o pacto diabólico: “não, meu filho, dizia-me, não vamos para lá não, você está correndo perigo”, avisava a mulher. Em seguida, o narrador completava: “ao entrarmos num desfiladeiro estreito, onde eu ia penetrando com segurança, de repente, uma mão me empurra num precipício; reconheço-a, é a mão de Biondetta. Eu ia caindo, outra mão me segura, e me encontro nos braços de minha mãe. Acordo, ainda ofegante de pavor. Doce mãe! Exclamei, a senhora não me abandona mesmo em sonho”. CAZOTTE, op. cit., p.62.

ao seu romance algo de estável, mas o recurso utilizado para dar algum sentido à experiência fantástica de seu protagonista demonstrou o quanto distava das elaborações estéticas e ideológicas encontradas pelo autor da ficção portuguesa. Pois se Peralta curou suas feridas espirituais pelas mãos de um sacerdote, entregando sua vida e fortuna a uma ordem religiosa, Maravillas ao final da trajetória teve a alma enferma, se não curada, revelada aos leitores do livro pelo intermédio de um médico de Salamanca.

O discurso proferido pelo homem de ciência encerrou o romance de maneira abrupta e definitiva, o que tornou o desenlace artificioso inclusive para os leitores da época. O médico falou em um bloco extenso após escutar toda a incrível história do rapaz vítima das ilusões demoníacas e simplesmente encerrou a trama de *O diabo enamorado*. Na voz pausada e ininterrupta do venerável doutor, o escritor francês depositou todas as esperanças de uma peça apaziguante, uma resolução conciliadora a todos os gostos. Entretanto, acabou oferecendo um fragmento em que transparecia a própria dubiedade do autor com relação aos recursos que deram vida a suas personagens e criaram a atmosfera inquietante de sua narrativa.

Cazotte viveu a época na qual a psiquiatria, e todas as suas conseqüências clínicas e médicas, ganhava fórum de ciência. Igualmente vivenciou experiências híbridas no trato com as enfermidades da alma, tais como o mesmerismo, no qual se dava grande crédito ao intercurso de forças cósmicas sobre a saúde humana. Por isto, o doutor de Salamanca acreditava em espíritos malignos e responsabilizou a imprudência do herdeiro dos Maravillas por sua presença obsedante.

Depois de havê-lo deslumbrado tanto quanto o senhor quis, forçado a mostrar-se em toda a sua deformidade, obedece como o escravo que premedita a revolta; não lhe quer deixar nenhuma idéia razoável e clara, mesclando o grotesco ao terrível, o pueril de seus caracóis luminosos à descoberta apavorante de sua horrível cabeça, enfim, a mentira à verdade, o repouso à vigília; de tal modo que o senhor, com o espírito confuso, não distinguia nada, e possa julgar a visão que o impressionou menos um efeito da malícia dele que um sonho ocasionado pelos vapores de seu cérebro: mas ele isolou cuidadosamente a idéia daquele fantasma agradável da qual se utilizou por muito tempo para desencaminhá-lo; ele a trará de volta se o senhor permitir.¹⁷²

A hibridez das fontes de Cazotte garantiu a hesitação da forma de *O diabo enamorado*. Diluiu os contornos da alegoria, certamente, só que o decoro neo-clássico sempre se manteve presente para que acomodasse o recuo de suas crenças mais avançadas. Neste sentido, o discurso proferido pelo médico guardava uma sutil crítica

¹⁷² CAZOTTE, op.cit, pp. 105-106.

do próprio autor ao romance, gênero híbrido, carnavalesco, que mesclava o “grotesco ao terrível”, “a mentira à verdade”, “o repouso à vigília”, uma velada condenação aos artifícios nos quais se deleitou para criar o processo em que a própria história de Maravillas tomou forma. Postura conservadora e aristocrática diante das razuras que impulsionaram o gênero, tornando-o um dos formatos narrativos mais importantes da idade moderna.

Para encerrar este longo percurso no qual as figuras de obras tão diversas e anacrônicas como as do *diabinho da mão furada* e *O diabo enamorado* foram confrontadas exaustivamente em suas diferenças, não custa resgatar o destino comum a estes dois homens de letras responsáveis pelos respectivos escritos. O cuidado em não ofender a susceptibilidade de seus contemporâneos de pouco serviu para impedir o fim trágico de suas vidas. Ambos morreram em praça pública: um queimado pela Inquisição, o outro, decapitado pelos jacobinos. A França conseguira ainda assim deixar um legado de imagens fantasmagóricas e o Brasil teria de esperar até o século XIX para conquistar, enfim, o domínio de seus próprios fantasmas.

2.5- Fantasmagorias vistas da proa

Chegou o momento de voltarmos até Magalhães para sondar os recônditos de sua consciência através de um documento precário, pois apesar de escrito na forma de um diário de viagem, remetendo a sua travessia oceânica ocorrida em 1834, a *Carta ao meu amigo C.B. Monteiro* só foi publicada no final do século XIX. Sua leitura adquirirá algum crédito caso se desconsidere a possibilidade de que, durante os trinta anos à espera de publicação, o então Visconde do Araguaia não tenha acrescentado ou retirado algumas frases para destacar certa visagem profética de sua juventude. Enfim, em suas palavras inaugurais sobressaiu um conhecimento bastante maduro da situação literária do seu país e uma expectativa particular acalentada de transformá-la mediante procedimentos nem de todo claros ainda para ele, mas em cujo horizonte certa rejeição a comunicabilidade alegórica promoveu esperanças de figuras menos fechadas e mais condizentes com a fantasmagoria. Existiu um trecho, já destacado no final do primeiro capítulo, em que se tratou de forma direta destes termos tão caros à poética romântica, ansiosa por superar a visão incômoda de naiades, tritões e outros seres da cultura greco-romana de sobre os elementos da paisagem natural.

A tônica de suas breves considerações sobre o estado das artes nacionais primou pelo apoio constante de uma palavra, ou melhor, um conceito, de extremo poder aliciante para as imaginações mais alumbradas: “maravilhoso”¹⁷³, um termo cuja capacidade de articulação com o mundo criativo desviou-o de sua função adjetiva para que obtivesse a autonomia de um substantivo de grande poder de síntese. Em alguns momentos da carta o poeta brasileiro retornou a ele para que suas pretensões literárias, mesmo titubeantes, adquirissem algum brilho conforme se movimentavam no espaço projetado alhures:

Talvez te pareça que este juízo sobre a Mitologia vem aqui encaixado a martelo; pois te enganas; vem muito a propósito; porque nisso penso, por causa do maravilhoso do meu futuro poema, que é uma das dificuldades com que luto, e sabe Deus como me sairei dela.¹⁷⁴

Importante ater-se alguns parágrafos neste ponto extremamente sugestivo da fantasmagoria, haja vista a importância do “maravilhoso” para o processo de desenvolvimento de uma cultura visual, conforme a própria etimologia da palavra indica – *mirabilia*, mirar. O termo também apoiou algumas reflexões teóricas sobre a literatura fantástica, gênero extremamente sugestivo para vários tipos de aparições.¹⁷⁵ Por todas as afinidades desta abordagem literária com a forma fantasmagórica, a insistência com que Gonçalves de Magalhães empregou a palavra para indicar suas impulsões na direção de um novo modelo de poesia apontou um tratamento mais envolvente, translúcido, às narrativas então sujeitas a uma linearidade discursiva, caso estas caíssem sob a sua pena sedenta por modernização. Para chegar a uma denominação mais clara do tipo de

¹⁷³ O maravilhoso tem uma ressonância especialmente afetiva para a literatura latino-americana, sobretudo após a presença de autores contemporâneos como Gabriel Garcia Marques e Alejo Carpentier, que resgataram o termo para obras contextualizadas em uma cultura e paisagem específicas. Segundo Karl Erik Schollhamer, “na interpretação de Carpentier, o conceito de realismo mágico recebeu a tradução de real maravilhoso, que se perpetuaria na história literária latino-americana. O real maravilhoso era formulado por Carpentier, programaticamente, como parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos, que visava mobilizá-los em torno da articulação de uma autenticidade cultural do continente, redescoberta e resgatada após século de colonização. A literatura do real maravilhoso dependia, segundo Carpentier, do resgate de uma linguagem viva na realidade latino-americana, que não se confundia com o castelhano acadêmico, pois sempre trazia as marcas das línguas autóctones, das expressões artísticas híbridas, da religiosidade sincrética, das lendas, da culinária e de todas as outras fontes de uma memória popular tidas como genuínas”. SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Além do visível – o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 128.

¹⁷⁴ AMORA, op. cit., p.80.

¹⁷⁵ Dentro das gradações estilísticas até o fantástico puro, Todorov destacou tanto o fantástico maravilhoso, que segundo ele era o que mais correspondia à comunicação do gênero, como o maravilhoso puro, perdido num mundo onde as manifestações sobrenaturais integravam-se prosaicamente no cotidiano das criaturas, sem causar nenhum tipo de sobressalto. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 58-63.

maravilhamento desejado, o escritor brasileiro poderia simplesmente ler com atenção as lições poéticas ou as obras profundamente comprometidas com as composições estéticas e teóricas dinamizadoras dos sentidos formais românticos. Por certo, ao se sentar para escrever a carta ao seu amigo C.B.Monteiro, ele já tinha entrado em contato com muitos destes livros ainda no Brasil, em língua francesa, sugestionando com as novidades prometidas sua criatividade em botão.

A primeira destas referências bibliográficas importantes para entender o sentido do “maravilhoso” buscado por Magalhães fora uma obra publicada por um francês, Ferdinand Denis, que entre os anos de 1816 e 1819 esteve no Brasil trabalhando como secretário do governo de seu país, dando-lhe a oportunidade de colher alguns dados para a publicação de três livros logo após seu retorno a capital francesa: *Le Brésil ou histoire, moeurs et coutumes des habitants de ce royaume* (1822), *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie suivies de Camões et José Índio* (1824) e *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil* (1826).¹⁷⁶ Este último conteve conselhos e estímulos valiosos aos brasileiros recém-ingressos num país independente e capazes de erigir obras dignificantes de sua natureza exuberante, donativos espirituais da grandeza americana. Em diversos momentos recorreu ao termo “maravilhoso”, aplicando-o tanto na apreciação de uma cultura indígena notável como na contemplação das florestas monumentais, da movimentação das cidades, inspiradoras dos cantos mais condoídos de uma pitoresca brasileira:

Assim, o viajante constantemente vê formaram-se nas cidades ou nos campos grupos para ouvir um reconto *maravilhoso*, um canto melancólico, uma história das regiões longínquas; nas margens dos rios, nas florestas, nas cidades, vê-se essa necessidade de satisfazer a imaginação. O repouso do brasileiro não é jamais o repouso de uma completa indolência: ele canta, ou os acordes de uma viola acompanham os devaneios de sua meditação; e mesmo que caia no repouso, sem que a reflexão entre em ação, talvez ele contemple o que a natureza prodigalizou de riqueza a sua volta.¹⁷⁷

Outro livro fundamental para a paulatina epifania do novo maravilhoso na consciência juvenil do brasileiro fora *O gênio do Cristianismo*, de Chateaubriand, também um escritor francês de grande entrada na corte pré-romântica. Bem provável que sua obra maestra tenha sido apresentada a ele por Monte Alverne, que em vários

¹⁷⁶ BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste – modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2002.

¹⁷⁷ AMORA, op. cit., p. 61.

momentos de sua oratória demonstrou admiração pelo conteúdo cheio de esplendor natural legado pelo intelectual convertido ao catolicismo, para o qual o panorama gigantesco da natureza produzia uma corrente espiritual irresistível às almas nem de todo corrompidas pelo empirismo revolucionário. No capítulo intitulado de *Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature*, as potencialidades do movimento dos planetas e as terríveis manifestações de cataclismas em induzir as mais variadas emoções no coração humano garantiu-lhes um estatuto de contemplação estética de conseqüências duradouras sobre a paisagem romântica:

On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'univers est son imagination rendue sensible. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure auraient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des *merveilles*: c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, le marche des astres, qui varient les décorations du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité.¹⁷⁸

Se Magalhães não havia confessado o completo entendimento do que seria o novo maravilhoso fora porque seus planos de externá-lo numa forma acabada de escrita esperavam um assentamento de idéias já refletidas internamente. Muitas vezes, durante as aleatórias observações tidas conforme avançava em direção a Paris, mostrou a ciência do sentido literário que procurava, algo mais palpável do que tênues miragens provocadas pela ingestão de água salobra fizera acreditar. Da proa do navio *Dois Eduardos*, ele vislumbrava sua pátria devolvida a seus olhos pelas mãos do estrangeiro. Um reflexo doado com intenção de saltar o contorno do fantasma. Muitos estudiosos observaram com severidade esta subserviência do líder romântico às sugestões européias, e o julgamento póstumo de seus futuros trabalhos frisou sua incapacidade de criar o novo. Mas as maravilhas às quais os próprios românticos europeus com tanto zelo se especializavam em expressar, de uma certa forma, já estavam contidas na bagagem cultural trazida humildemente por ele desde seu atrasado país. Pela imagem rebatida através do espelho europeu produziu-se mais um sentido de pertencimento do que uma vontade cega de reproduzir modelos até então estranhos à cultura de origem, pois uma das características do romantismo francês consistira numa exaltação do medievo para a notação de novas formas literárias, engendradas por uma sensibilidade católico-cristã, na qual qual os poetas brasileiros transitavam, por motivos óbvios, com naturalidade.

¹⁷⁸ CHATEAUBRIAND. *Le génie du christianisme*. Paris: Librairie Hachette, 1906, p. 100.

A França para a qual Magalhães dirigia-se vivia um período de redefinições no pacto econômico-social, com uma burguesia cada vez mais emergente acotovelando-se por espaço junto tanto à aristocracia remanescente da revolução jacobina quanto aos saudosos bonapartistas inconfessados, um país em busca de uma heráldica capaz de unificar os símbolos representativos das várias classes numa única bandeira. Desde o início da Restauração, em 1815, com o reestabelecimento da dinastia dos Bourbons, ficou evidente a exaustão da política expansionista do período napoleônico e da filosofia empírica, materialista, signatária dos desvarios sem refreio moral da época do terror.¹⁷⁹ Luís XVIII retornou do exílio trazendo para os franceses um cálido sentimento de *déjà vu* ao restabelecer as pompas e os costumes do antigo regime, concedendo algumas vantagens constitucionais a seus súditos.¹⁸⁰ “La couronne d’épine et la lance et l’éponge”, definiu Vigny de forma epigramática em um dos versos de seu poema *Paris*.¹⁸¹ Assim, neste ambiente de retorno ao *status* aristocrático, o catolicismo reencontrou ao lado do trono um cadinho espiritual para restabelecer seu poder a partir de uma doutrinação mais respeitosa com as diferenças religiosas e mais aberta às discussões de ordem científica, unindo-se aos esforços de metafísicos como Maine de Biran em sua oposição marcada ao sensualismo radical do século anterior. “L’Église meurt: renais dans cendre et la nôtre”¹⁸².

Esta promessa de um consolo metafísico capaz de redimir o homem através de um sentimento íntimo, pacífico, de compartilhamento com o divino preconizado pelo catolicismo novecentista, estimulou a conversão de homens como Chateaubriand¹⁸³, cuja guinada espiritual após a morte da mãe deu ensejo a um dos documentos literários

¹⁷⁹“La tradition catholique donnait son fondement à la tradition monarchique et à la tradition familiale. La réaction religieuse, commencé dès l’époque napoléonienne, accentue donc le caractère contre-révolutionnaire. L’Église catholique, en 1815, n’est pas seulement une force religieuse, son clergé aspire à retrouver l’organisation et l’influence sociale dont il avait été privé depuis vingt-cinq ans”. DUBY, Georges. *Histoire de la France – des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 1995, p. 587.

¹⁸⁰ ROUX, Mis de. *La restauration*. Paris: Arthème Fayard, 1930, pp. 388-440.

¹⁸¹ VIGNY, Alfred de. *Poèmes*. Paris: Bibliothèque Lattès, 1987, p. 266.

¹⁸² VIGNY, op. cit., p. 266.

¹⁸³“L’une des principales raisons de la conversion de Chateaubriand fut, en effet, la dégradation intellectuelle du XVIII siècle qui se poursuivit en lui-même à un rythme accéléré. La chute fut d’autant plus ressentie que les promesses étaient plus belles; par l’exercice de la raison, les délices du cœur sensible, l’usage de la tolérance, l’apprentissage de la liberté, la pratique de la vertu, un nouvel art de vivre avait été constitué sous la double garantie de la philosophie et de la littérature. Les pleurs de l’orphelin décoient et fertilisent une conversion déjà commence par le désarroi ou plutôt la dérouté de l’intelligence. Mais, avant même la mort de sa mère, il semble bien que Chateaubriand ait entrebâillé, au moins par simple curiosité, la porte étroite. Ce livre, déjà annoncé dans des lettres à Fontanes et à M. de Baudus sous le titre Beautés Poétiques et Morales du Christianisme, a pu être commencé dans un esprit de recherche, s’il a été poursuivi dans une intention apologétique”. In QUENEAU, Raymond. *Histoire des literatures III*. Mônaco: Gallimard, 1958, pp. 1140-1141.

responsáveis pela consagração da crítica e, porque não dizer, da poética católica em solo francês. No *Gênio do cristianismo*, além das observações gerais quanto ao maravilhamento dado no encontro do homem com a magnitude natural, apontado anteriormente, o autor cuidou também do maravilhoso produzido pela estética cristã em sua disposição estilística e formal, listando suas particularidades com relação às artes da Antigüidade Clássica. Apreciações com este teor deviam bulir de maneira positiva com a imaginação do jovem Magalhães, confesso admirador da oratória sacra e freqüentador da Capela Imperial, e as dúvidas com relação a esta influência seriam sanadas caso se cotejassem as palavras acabadas do francês com as elocubrações fragmentadas do brasileiro a caminho de Paris. No capítulo denominado *Du merveilleux ou de la poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels*, logo nos primeiros parágrafos, o influente filósofo do início da Restauração confessou a não precedência em períodos anteriores de uma arte que tocasse tanto a alma, que multiplicasse tanto o desenvolvimento dramático, quanto aquela desenvolvida sobre a chancela do cristianismo :

Encore une fois, le polythéisme ne s'occupait point des vices et des vertus; il était totalement séparé de la morale. Or, voilà un côté immense que la religion chrétienne embrasse de plus que l'idolâtrie. Voyons si, dans ce qu'on appelle le *merveilleux*, elle ne le dispute point em beauté à la mythologie meme.¹⁸⁴

Conforme entramos no texto de Chateaubriand, os motivos que o fizeram afirmar tão categoricamente as especificidades do maravilhamento da arte cristã sobre a antiga aos poucos vai adquirindo substancialidade, demonstrando um domínio teórico cujas resultantes afastaram o texto da doutrina para caracterizá-lo como crítica. Segundo o autor, o cristianismo trouxera para a arte uma sensibilidade pictórica desconhecida pelos antigos, propensos a encher a paisagem com “fantasmas elegantes”, porém inexpressivos de uma verdadeira emoção dada no encontro do olhar humano com o espetáculo natural.¹⁸⁵ Neste sentido, a vocação da arte moderna seria a de impor um caráter emotivo às descrições, envolvendo o ambiente com os eflúvios de uma alma sensível, capaz de traduzir o entorno em uma série de recursos produtores do sublime. Comparados aos faunos, sátiros e ninfas animadores da poética clássica, os desertos, penhascos e florestas apresentados por si mesmos à contemplação solitária trariam Deus ao solo dos homens. Mais a frente pintou um quadro extremamente sugestivo para o futuro maravilhoso pretendido por Magalhães:

¹⁸⁴ CHATEAUBRIAND, op. cit., p. 261.

¹⁸⁵ Idem, p. 263.

Pénétrez dans ces forêts américaines aussi vieilles que le monde: quel profond silence dans ces retraites quand les vents reposent! quelles voix inconnues quand les vents viennent à s'élever! Êtes-vous immobile, tout est muet; faites-vous un pas, tout soupire. La nuit s'approche, les ombres s'épaississent: on entend les troupeaux de bêtes sauvages passer dans les ténèbres; la terre murmure sous vos pas; quelques coups de foudre font mugir les déserts; la forêt s'agite, les arbres tombent, un fleuve inconnu coule devant vous.¹⁸⁶

Chateaubriand também destacou em suas análises a influência negativa da expressividade alegórica para a emergência de uma arte genuinamente descritiva na Antigüidade. Mesmo admitindo o valor das “alegorias morais” que, segundo ele, transcenderiam apreciações temporais, sendo “bela em todas as épocas, todos os países e toda a religião”, fez grandes ressalvas quanto à utilização estética das “alegorias físicas”, ou seja, representar os elementos naturais por personificações divinas – Juno, representar o ar; Júpiter, o éter etc.¹⁸⁷ Para o autor francês, o objeto físico não era suscetível nem de prazer, nem de dor, por estar sujeito ao trânsito comum aos acidentes, impossibilitando sua fixação numa figura qualquer. Novamente conferiu ao cristianismo a superação do artifício engessante por valorizar a presença divina na natureza mesma, sem intermediações, respeitando sua movimentação livre e irrestrita como a imaginação mais irrequieta.

Julgamento parecido chegara Schelling, ao buscar as especificidades da poética moderna, relacionando-a com a antiga, em um de suas preleções teóricas mais influentes. Conforme polia suas idéias nas inúmeras conferências dadas pela Europa, reunidas posteriormente com o nome “Filosofia da Arte”, vocábulos comuns ao contemporâneo francês surgiam para mostrar um circuito de conceitos em torno do maravilhoso pertinentes para o sucesso da busca de Magalhães. Ao contrário de Chateaubriand, o romântico alemão reputou aos antigos um contato tão mais íntimo com as forças da natureza, que a noção de sobrenatural inexistia, segundo ele, para os gregos. Os deuses não viviam de maneira “extranatural”, como entes desgarrados de um mundo “supra-sensível”, mas entranhavam-se na própria experiência cotidiana da humanidade. Este tipo de polaridade religiosa só começou a fazer sentido a partir de uma cultura apoiada na “cisão” absoluta da realidade física e espiritual, ou seja, com o cristianismo. As maravilhas reveladas, portanto, configuraram-se no interior de um olhar cindido entre o dado mundano percebido e sua referência celestial, prometida, somente tocada por uma elevação do sentimento após a queda pecaminosa:

¹⁸⁶ CHATEAUBRIAND, op. cit., p. 264.

¹⁸⁷ Idem, p. 262.

O conceito do maravilhoso é, como já observei, um ingrediente novo da epopéia homérica, pois, embora Aristóteles já fale da epopéia homérica, este tem nele uma significação totalmente outra do que a do maravilhoso moderno, isto é, em geral somente a do extraordinário. Homero não tem o maravilhoso, mas só o natural, porque também seus deuses são naturais. No maravilhoso, poesia e prosa se mostram em luta; o maravilhoso só é tal diante da prosa e num mundo dividido. Em Homero, se se quiser, tudo, mas, por isso mesmo, nada é maravilhoso.¹⁸⁸

De maneira pertinente, Schelling aproximou etimologicamente o termo do sentido de “milagre”¹⁸⁹, miraculoso, de marcada ressonância católico-cristã, distanciando-o do “extraordinário” utilizado por Aristóteles para definir as interferências dos *deus ex maquina* no desenvolvimento do drama antigo, com grandes efeitos sobre o público.¹⁹⁰ Para completar sua linha de pensamento, chamou “o maravilhoso em referência histórica” de “a única matéria mitológica do cristianismo”, difundindo-se a partir da história de Cristo e dos apóstolos, através das lendas, das histórias dos mártires e santos e, enfim, chegando ao maravilhoso romântico propriamente dito.¹⁹¹ Dante, com suas alegorias em verso sobre o inferno, o céu e o purgatório, estaria colocado no momento de virada para estas novas imagens, concluídas pela prosa do romance de cavalaria:

Toda mitologia do poema de cavalaria se funda no maravilhoso, isto é, num mundo dividido. Tal divisão passa necessariamente para a exposição, uma vez que o poeta, para fazer com que o maravilhoso apareça como tal, tem de estar por si naquele mundo onde o maravilhoso aparece *como* maravilhoso. O poeta, portanto, que queira se tornar verdadeiramente idêntico a sua matéria e se entregar indivisamente a ela, não tem outro meio para isso senão fazer com que o indivíduo, tal como ocorre em geral no mundo moderno, também aqui surja no centro e registre o resultado de uma vida e de um espírito em invenções que, quando mais elevadas sejam, tanto mais ganhem a força de uma mitologia.¹⁹²

¹⁸⁸ SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 297.

¹⁸⁹ “O conceito de milagre é inseparável do conceito de revelação. Assim como o senso grego exigia pura e bela limitação em todas as direções, a fim de elevar todo o mundo por si a um mundo da fantasia, assim também o senso oriental exige o ilimitado em todas as direções, o sobrenatural, e o exige inclusive numa certa totalidade, para de lado algum ser despertado de seus sonhos supra-sensíveis. O conceito de milagre é impossível na mitologia grega, pois os próprios deuses não existem de maneira extranatural e sobrenatural, ali não há dois mundos, um sensível e um supra-sensível, mas um mundo só”. SCHELLING, op. cit., p. 97.

¹⁹⁰ “Nas tragédias, o maravilhoso ocupa posto importante; mas o irracional, origem do maravilhoso, é plausível na epopéia, porque não se vê o ator. Tome-se como exemplo a perseguição de Heitor: encenada, seria risível, porque os guerreiros detêm-se, sem ir-lhe ao encaço, e Aquiles lhes faz sinal para que permaneçam assim. O maravilhoso, por seu lado, agrada; prova-o o fato de que todos o inserem em suas narrativas, com o intuito de despertar mais interesse”. ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 69.

¹⁹¹ SCHELLING, op. cit., pp. 299-230.

¹⁹² Idem, p.230.

Os limites de surgimento do romantismo e da literatura moderna, para os próprios fundadores do movimento, encontravam-se em épocas mais remotas do que aquelas estabelecidas posteriormente. Para eles, a Idade Média fora um tempo de grandes transformações na morfologia literária. Guardada certa mitificação com respeito à contribuição do catolicismo para a revelação de uma poética “pós-antiga”, digamos assim, realizada pelo romantismo alemão e francês, o medieval, em muitos aspectos, soube valorizar como nenhum outro período o significado do maravilhoso, seja proliferando manifestações milagrosas sob o toque em imagens e relíquias sagradas, seja prescrutando o espanto humano diante do livro do mundo, enigmático, através do qual Deus designava suas vontades inacessíveis à inteligência, mas nem por isso menos notáveis ao olhar. Desde o filósofo e teólogo basco Ramón Llull, em seu *Livro das maravilhas*, o léxico veio sendo aplicado reiteradamente para indicar os vários matizes de uma visualidade satisfeita com o deslumbre de fenômenos ínfimos e grandiosos, cuja dinâmica inatingível mantinha-se no eixo pelo poder de uma divindade além da compreensão humana.¹⁹³ Em variados aspectos, o maravilhamento cristão, conforme o apontado por Chateaubriand, também colaborou para a emergência de um realismo mais secular, especialmente após o decoro exigido pela contra-reforma, que, antes de Magalhães desdenhar o curso de nereidas em córregos tropicais, já havia proscrito a presença dos deuses pagãos nas obras de arte.¹⁹⁴

Dito isto, fica mais evidente que as prefigurações visualizadas da popa dos *Dois Eduardos* jamais dissolveriam completamente a tradição carregada desde os trópicos, ou seja, Magalhães só se jogou de corpo e alma em seu projeto literário por ser o

¹⁹³ “Quando aqueles a quem nós chamamos de românticos especulam sobre o romantismo, entendem a arte que recusa o modelo clássico e o substitui por uma nova idéia de poesia, quer esta remonte à Idade Média quer ao período que hoje designamos por ‘Renascimento’, quer ainda aos posteriores séculos XVII e XVIII. Que é ainda o uso que fará Hegel quando na *Estética* falar de arte romântica: para Hegel a arte romântica é a arte que se desenvolve a partir do cristianismo, aquela que tem como centro não o mundo dos pagãos, mas as figuras da nova religião. A principal vantagem do emprego do termo ‘romântico’ em substituição de ‘moderno’ reside no fato de este ter deixado de ser um termo neutro, conotando apenas no sentido cronológico, para passar a exprimir, como mais adiante explicaremos, a natureza das novas formas de arte, impedindo assim a falsa equação entre moderno e romântico”. D’ANGELO, Paolo. *Estética do romantismo*. Lisboa: Editora Estampa, p. 47.

¹⁹⁴ No seu trabalho sobre hagiografia medieval portuguesa, Maria Clara de Almeida Lucas mostrou que a partir da Contra-reforma, a cúpula do catolicismo cobrou dos seus artistas um engajamento numa estética com menor apelo ao “maravilhoso”, ao fabuloso, especialmente as formas consideradas pagãs. Em 1728, o compilador de um livro sobre a biografia de santos e mártires observou que “entre outras coisas com que os hereges procuraram escurecer o esplendor dos santos, e a glória da Igreja católica, foi escurecer as vidas de alguns gloriosos mártires do senhor, misturando nelas tantas fábulas, e coisas prodigiosas que os que a lessem, as tivessem por incríveis e julgassem que aqueles santos, cujas vidas liam, não foram santos nem eram dignos de ser tidos por tais”. O Maravilhoso, digamos assim, preconizado pelo catolicismo a partir do século XVI tornou a prosa mais descritiva, assim como observara Chateaubriand. LUCAS, Maria Clara de Almeida. *Hagiografia medieval portuguesa*. Portugal: Biblioteca Breve, 1984.

romantismo Europeu, em muitos pontos, uma regressão a um sentimento de religiosidade intocado pelo iluminismo revolucionário. Em suas obras teóricas, especialmente em suas concepções poéticas, os românticos acalentaram ideais muitas vezes conservadores e saudosistas de um tempo onde os homens comungavam mais diretamente com o cosmos, prescindindo dos simulacros soltos após a expulsão do paraíso. Estas imagens conservadas por um ideal metafísico agradavam por seu grau de tranqüila observância, sem as ansiedades de uma ruptura profunda com a herança cristã. A partir de uma certa perspectiva, o sistema procurado parecia fazer eco às inquietações de mudança sentidas ainda no século XVIII por intelectuais portugueses como Correia Garção, que em 1757 observou que

o poeta é senhor da matéria que trata: se a invenção é toda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a algum dos antigos poetas deve, quando lhe for possível, reduzi-la a tão nova figura, que pareça outra e que fique sendo sempre a mesma.¹⁹⁵

O vate brasileiro procurava formas artísticas capazes de se sobreporem às maravilhas cristãs de modo a acrescentarem novas angulações de espreita, algo que mantivesse o espanto original junto ao escrutínio menos temeroso com os recôndidos do homem e da natureza. Mesmo sendo devedor do milagre medievo, das maravilhas visuais obtidas pelo alegorismo barroco, Magalhães pretendia avançar sobre o estado sem as restrições observadas pelos filósofos e teólogos ibéricos pré-pombalinos tais como Benito Feijoo e Pedro Norberto de Aucourt e Padilha, por exemplo, para os quais a ciência jamais responderia completamente aos inúmeros mistérios enterrados no seio da natureza. Este último, em seu *Raridades da natureza e da arte – dividida pelos quatro elementos*, publicado em Lisboa em 1759, chegou a dizer que

Os naturalistas atribuindo à simpatia, ou a antipatia, os efeitos raros da natureza, deixaram na mesma obscuridade os seus milagres, sem explicarem alguma causa destes efeitos; porque davam este nome a tudo o que não entendiam.¹⁹⁶

Para Aucourt e Padilha, as qualidades ocultas da atração do ferro pelo imã, da palha pelo alambre, semelhantes “prodígios” da natureza nunca encontrariam uma explicação satisfatória pela indagação dos “modernos”, por maior a vontade de superar

¹⁹⁵ AMORA, op. cit., p. 46.

¹⁹⁶ PADILHA, Pedro Norberto de Aucourt e. *Raridades da natureza e da arte – dividida pelos quatro elementos*. Lisboa: Oficina patriarcal de Francisco Luíz Ameno, 1759, p.14.

a ignorância e o engenho aplicado no desvendamento dos enigmas universais. “Os leigos como eu só se convencem com os olhos, e não se persuadem pelos ouvidos”, concluía o compilador de raridades português, satisfazendo-se com a simples amostragem das miraculosas imposturas divinas e fechando os ouvidos para a vã filosofia dos homens.¹⁹⁷ Seu posicionamento filosófico aproximava-se muito das cobranças do padre Vieira com relação a uma sermonística que não se contentasse com a palavra vazia e apresentasse ao olhar dos fiéis imagens fortes e persuasivas, conforme o *Sermão da Sexagésima*, algo que deslumbrasse tanto a imaginação que dispensasse quaisquer explicações lógicas dos fenômenos.

Colocação como essa jamais seria completamente endossada pelo jovem Magalhães, criado em um ambiente mais arejado pela positividade científica, sobre a qual se depositavam as maiores esperanças. Para a primeira geração do romantismo brasileiro, o espírito indagador do homem diante do milagre do mundo, ao invés de entrar em conflito com os preceitos cristãos, aproximava-o mais da divindade, pois o maior dom da criação manifestava-se no momento em que a humanidade indagava sobre si mesma e descobria o elemento espiritual que a distinguia das outras criaturas terrestres. O crédito pessoal nos filósofos modernos já havia se manifestado literariamente antes mesmo de sua saída para o estrangeiro, possivelmente inoculado nas aulas dadas por Monte Alverne no Seminário São José. Em 1832, um dos versos de *Filosofia*, poema encontrado no seu livro de estréia, apresentava o seguinte questionamento deslumbrado:

É minha alma quem sente, ela é quem pensa,
Ela da dor, e do prazer é centro;
Mas por que maravilha
Minhas fibras se abalam juntamente?
Que lei divina, ou que magia é esta?¹⁹⁸

Interessante notar que aqui o maravilhoso subverteu o sentido de pura exterioridade, pura sensibilidade escópica dada pela notação do milagre, entranhando-se na própria atividade orgânica produtora do maravilhamento. Gonçalves de Magalhães perscrutava a alma em busca de respostas para o entendimento do mundo, forcejando a visualidade da fantasmagoria ao longe. Sua viagem completaria o riscado evanescente, contribuindo para renovar a visagem a partir da qual as imagens literárias encontrariam sua forma fantasmal, reproduzida pela presença de um ser psicológico, cujos

¹⁹⁷ PADILHA, op. cit., p.14.

¹⁹⁸ MAGALHÃES, op. cit., p. 5.

procedimentos cognitivos gerariam a estética superadora do alegorismo barroco. Em sua *Carta ao meu amigo C.B. Monteiro* levantou de forma explícita suas inquietações com relação aos fantasmas da mente, ora recorrendo a um humor juvenil, ora surpreendendo-se com o organismo sensível que se presentificava toda a vez que se deixava atingir pela pulsação do mundo. Em um momento, traduziu em versos bem humorados a visão desenganada de Tritões no horizonte, sonhos de personagens mitológicos, fingindo uma ode forçada a Netuno, conforme a praxe de uma epopéia simplória, logo interrompida pelo olhar realista sobre as muitas formas da natureza:

Dá-me palavras esdrúxulas,
E versos bem equipáticos,
Estilo todo fosfórico,
Pensamentos enigmáticos!

Mas quê! Enganou-me a vista!
Foram-se as minhas idéias!
Não são Tritões, nem Netuno,
São seis famosas baleias!¹⁹⁹

Mais adiante resgataria da memória experiências similares com o apuro dos sentidos que, estimulado por outros ambientes, dera oportunidade a reflexões sobre um mundo volátil como o odor impermanente das essências. O cheiro de jasmim solto das proximidades da Ilha de Açores inspirou fragmentos de real impacto para a constituição dos fantasmas modernos, indicando um pensamento afinado com as teorias preocupadas em estabelecer as relações entre sensação e imagem, corpo e alma, possivelmente assimilada durante o período de formação na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. A caminho da ilha Graciosa, Magalhães admirou-se com o trânsito de “partículas” minúsculas, que se despregavam das flores plantadas no arquipélago e se difundiam pela atmosfera, chegando até o olfato, bulindo com sua constituição sensível:

Como essas impressões sutilíssimas, que não passam dos órgãos do sentido, e talvez os não toquem imediatamente, ocasionam n'alma essas sensações que se objetivam fora dela, como se fossem qualidades reais das coisas, e criam, por assim dizer, um mundo tão diverso do que ele é! Que maravilhas! Hei de acabar por convencer-me que este mundo é uma fantasmagoria das nossas próprias idéias, e a nossa cabeça uma espécie de lanterna mágica, que mostra fora as imagens que estão dentro.²⁰⁰

¹⁹⁹ AMORA, op. cit., p. 80.

²⁰⁰ MAGALHÃES, op. cit., p. 358.

Sem dúvida, o jovem escritor demonstrava seu deslumbramento com a capacidade humana de “interpretar” os códigos dados pela natureza, a riqueza contida no interior de cada ser, capacitando-o a formar imagens ao sabor das lembranças registradas pelos sentidos. Na frase viajante escapou também uma noção bastante clara do percurso formal através do qual as maravilhas literárias encontrariam sua expressão moderna. Nas entrelinhas de sua carta, Gonçalves de Magalhães deixava pistas de que as incertezas em que se debatia para encontrar o sentido de um “novo maravilhoso” eram um alimento retórico para manter acesas as expectativas com o resultado de sua aventura intelectual. O texto desenvolveu explicitamente a linha reflexiva da imersão em uma cultura tecnológica, subjetivista e, como não dizer, maravilhada com as possibilidades literárias oriundas de um mundo atento aos saltos de um cérebro imaginoso. Jogou com as palavras de modo a demonstrar que por aquela época já estava consciente dos recursos capazes de transformar as figuras literárias em fantasmagorias e, conseqüentemente, confeccioná-las mediante um agregado de conhecimentos filosófico-científicos dados pela modernidade. Quando saíra do Brasil já intuía o processo estilístico capaz de oferecer aos brasileiros tanto a magia de uma paisagem transmutada em símbolos impressos, como de um espírito presente no interior de quem a observava, um organismo vivo, atuante, consciencioso de seu poder criador de fantasmas.

Sua carta terminava em solo europeu, interrompendo as digressões e impossibilitando o fecho de uma busca que permearia a trajetória de uma vida inteira. Suas inquietações com relação ao maravilhoso continuaram motivando suas atitudes, certamente, e nos legou testemunho disto um episódio autobiográfico descrito em um de seus últimos livros, *A alma e o cérebro*, no qual relatou sua passagem pela casa da céebre vidente Lenormand, no mesmo ano em que chegara em Paris para residir com seus amigos Torres-Homem e Porto-Alegre, em 1834. A “sibila moderna” havia predito fatos notáveis da vida de Napoleão, e, por curiosidade, resolvera por si mesmo tirar a prova fazendo-lhe uma consulta particular. Na época achara a narração de suas proezas exageradas, segundo suas palavras, pelo amor ao milagre que caracterizava a natureza humana, capaz de levar a conhecer a verdade “pelo aspecto mesmo extraordinário e poético com que ela nos apresenta”.²⁰¹ A bruxa surpreendeu-o ao prever uma série de eventos que seriam realizados em sua vida, incluindo entre eles a chegada à capital

²⁰¹ MAGALHÃES, D.J.G. *A alma e o cérebro*. Rio de Janeiro: Livraria de B.L. Garnier, 1876, p.59.

francesa de Pereira da Silva, outro dos amigos deixados no Brasil, dois meses depois. A narração do fato sobrenatural terminava com uma observação seca, bem típica de um homem seguro do poder da ciência e da religião para o desvelamento do aparente desconcerto da linearidade cronológica indicada no estranho episódio:

Ainda mesmo que se admita a fatalidade absoluta, não há a menor relação de causalidade entre a necessidade infalível dos fatos e uma faculdade humana adivinhatória, que se manifesta sem conhecimento de ação das leis universais, em virtude das quais se vejam os fatos *a priori*. Entretanto, se uma criatura humana dá às vezes provas incontestáveis de tão espantosas faculdades, como ousaremos nós negar a presciência do Autor de todas as coisas, que conhece a ação contínua das próprias leis? Creio que tudo é, tudo será como está previsto por Deus; afirmo que sou livre.²⁰²

Existiram – e existem – muitos críticos que apontaram no líder da primeira geração romântica certa inflexão clássica, pouco imaginativa, e outros que lhe imputaram uma incapacidade congênita em pintar uma situação literária sem o mínimo de verossimilhança. Pesando a sua contribuição para a história da literatura brasileira, a obra ficcional de Gonçalves de Magalhães manteve-se firme em seus propósitos de moderação, evitando a febre de um ultra-romantismo, esforçando-se sempre em se manter distanciada da flexibilidade estilística da prosa moderna. Preferiu adotar durante sua carreira os gêneros literários considerados mais nobres à época, como a epopéia, o drama e a lírica, incursionando somente uma vez pelo romance, na verdade, um conto extenso chamado *Amância*, publicado em 1845, no qual contava a história de um amor proibido intermediado por um médico. Mas a falta de dedicação aos recursos ficcionais não impediu o estreitamento da relação do autor brasileiro com as figurações modernas. Sem dúvida, para a emergência da fantasmagoria, nenhum outro escritor do período trabalhou tanto quanto ele. Se as criações estéticas do autor de *Confederação dos tamoios* estiveram de algum modo alheias à imersão total numa realidade fantasmagórica, o mesmo não se pôde dizer de sua filosofia extremamente desenvolvida na hora de tratar da aparição dos fantasmas. Desde o *Filosofia da religião*²⁰³, escrito de natureza eclética publicado no primeiro tomo da *Revista Niterói*, em 1836, a

²⁰² MAGALHÃES, op. cit., p.59.

²⁰³ “Refletindo o homem sobre si mesmo, viu-se mutável, e sujeito a um crescimento, e a modificações, que mal grado seu se operam; e concentrando-se em sua consciência, não lhe foi possível duvidar que a forma exterior, sujeita às alternativas do tempo, ocultava uma substância mais permanente, e dela distinta; a esta substância referiu ele o seu – Eu. A dualidade foi ainda mais manifesta pela luta das duas naturezas; e o conhecimento do que em si se passava confirmou-lhe a idéia do que fora de si descobria”. MAGALHÃES, D.J.G de. “Filosofia da religião – sua relação com a moral, e sua missão social”. Nitheroy, revista brasiliense. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1978, p.16.

“espiritualidade” presente no ato pensante ocupou parte significativa de suas preocupações, e, conforme provaram suas obras filosóficas de maior fôlego, *Fatos do espírito humano* e *A alma e o cérebro*, o problema continuou provocando reflexões vigorosas até o final de sua vida, realização nada desprezível para a visagem das imagens espectrais.

Artisticamente, um dos aspectos do novo maravilhoso – sua afeição com a fantasmagoria literária – levou às hesitações com relação ao estatuto do real explicitado com mais vigor pela literatura fantástica. A fortuna filosófica introspectiva fez com que as formas literárias adquirissem uma proeminência enviesada entre o legado romântico, por ser um registro fidedigno das muitas discussões importantes para a criação de uma morfologia psíquica capaz de sustentar as figuras e o discurso do sujeito ficcional. Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Álvares de Azevedo foram um dos escritores que tiraram proveito das inúmeras sugestões contidas nos compêndios científicos em torno da mente para dar vida às personagens de contos e romances escritos bem depois das inquietações esboçadas pelo mentor do romantismo brasileiro. Conforme avançarmos na tese, estas relações entre ciência e imagens literárias ficarão mais evidenciadas, pois, dentre os muitos índices de modernização do fantasma, as permutações entre teoria do conhecimento e concepção artística constituíram-se num motivo de grande relevância cultural. Por agora, basta saber que a viagem realizada em 1834 não fora em vão: deixara atrás de si um conjunto de questionamentos indicativos de uma cultura em vias de transformação, palavras povoadas por instâncias estranhas à fixidez das efígies, admiradas desde a proa do navio *Dois Eduardos*, que aos poucos ia se distanciando das alegorias para se aproximar daqueles estranhos arrepios sentidos por Álvares Maravillas diante de seus demônios interiores.