

A POÉTICA DA INCERTEZA: A CONTRACENA DO SÉCULO DAS LUZES

Maria Cristina Batalha
(UERJ/CNPq)

RESUMO

A ficção que surge no final do Século das Luzes vai refletir as contradições inerentes ao período e trazer para a literatura as questões que perpassam os grandes debates do século, promovendo a encenação daquilo que mais tarde será nomeado de “modernidade”. A primeira manifestação da ficção fantástica é a novela *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte; é pelo viés da figura emblemática e contraditória do diabo que o estudo propõe-se a analisar esse exemplo de poética da incerteza que surge no século da razão.

PALAVRAS-CHAVE: poética da incerteza, fantástico, século das Luzes, razão.

O século XVIII, identificado com a razão, a filosofia e as ciências, é atravessado pela sombra de diferentes crenças, para as quais contribui uma multiplicidade de material arcaico de origens diversas, e ao qual vêm fundir-se os conhecimentos científicos e filosóficos produzidos nesse fecundo período da história das ideias. A esse quadro, podemos acrescentar toda uma tradição demonológica antiga (sátiras menipeias e de Lucius, as metamorfoses, as discussões filosóficas sobre a escatologia, a cabala e as epifanias), anterior à literatura cristã, além das intervenções do sobrenatural que estão presentes na literatura hebraica (as Sete Pragas do Egito, para ficarmos apenas com um exemplo). É nesse contexto multifacetado, plural e contraditório que a crítica situa o nascimento do gênero fantástico, com a publicação, em 1772,

da novela *O diabo enamorado*, do francês Jacques Cazotte. Esta, embora ainda fortemente atrelada aos modelos narrativos do século XVIII, reapropria-se da figura do demônio, cuja existência ou inexistência já aponta para uma poética da incerteza que viria a caracterizar o gênero.

No universo cristão, a temática do demônio havia sido relegada a um plano secundário, em prol de preocupações mais urgentes, como a virgindade de Maria, a Ascensão, a distinção entre parúsia e juízo final, passando pela problemática da ressurreição. Com efeito, é a partir do Humanismo que o diabo e seus congêneres surgem como figuras centrais nos debates religiosos. O trabalho intelectual e sistemático da Reforma, levado a cabo por Lutero e seu discípulo Melancthon, leva ao desenvolvimento de uma certa *demonologia cristã*, capítulo teológico é menosprezado pela Igreja de Roma, mas que é, estrategicamente, investido pela Igreja de Wittenberg. Se persistia o horror às noções de mistério e de milagre, na Alemanha, o luteranismo redescobre e capitaliza o valor do espetáculo do exorcismo, espaço mental dessacralizado, onde as formas de purificação espiritual podem ser aplicadas com eficiência. Enquanto que, na Itália e na França, ganhou força o movimento no sentido de um retorno à natureza, valorizado pela cultura latina antiga, a Reforma luterana, seguindo o caminho mais geral que o debate de ideias da época havia trilhado, promove uma ruptura profunda com a tradição latina e um alinhamento com a cultura grega. Entendemos que isso explica o fato de que a cultura nórdica na Alemanha tenha operado um distanciamento radical com relação à natureza e tenha vindo buscar apoio no sobrenatural. Se a temática do Renascimento repousava sobre a natureza e sobre a razão como meio de acessá-la, Lutero, ao contrário, designava a fé e a religião como único modo de que os homens dispunham para submeterem-se às ordens de Deus. Neste sentido, mostra-nos Gerd Bornheim que, “se a vitória nos países latinos cabe ao racionalismo, na Alemanha, é o irracionalismo que se introduz, constituindo-se em uma das presenças constantes ao longo de toda cultura alemã “ (BORNHEIM, 1985, p. 78). A partir daí, os alemães afastam-se totalmente da cultura latina e o curto período da *Alfklärung* não expressa senão uma tentativa isolada de recuperar esse contato, interrompido novamente pelo movimento pré-romântico, ao fim do qual caberá à Alemanha, por seu turno, impor seu romantismo ao resto da Europa.

Não é por acaso que nasce, em Wittenberg, o mito de Fausto, alguns anos após a retomada das predicções feitas por Lutero. Esse mito é exportado para a Inglaterra, país onde ele receberá o primeiro

tratamento literário na pena de Marlowe¹. É nesse momento que o discurso sobre o diabo evolui, passando do estágio da obsessão religiosa ao de mito literário, na época pré-romântica. O diabo torna-se leigo, mas seu papel social permanece, embora este seja invertido. Ao final do século XVIII, ele seduz os intelectuais por sua capacidade de ajudar o homem a superar os limites de sua condição. O caminho de sua secularização progride, mas, desde o início do século XVII, na atmosfera sombria das tragédias inglesas, nas quais os personagens transitam entre dois mundos distintos, o diabo já representava o lado obscuro do indivíduo. Assim, uma vez integrado à literatura, o mito modifica-se ao sabor das circunstâncias e das necessidades que encarna. E aí reside aquilo que é próprio de todo mito, ou seja, sua capacidade de adaptação e de sobrevivência, muito tempo depois do desaparecimento do contexto cultural no qual podemos situar a sua origem (MINOIS, 1998).

Soma-se a esses fatores a vocação “permanente” da cultura alemã para o pensamento mágico e para o sobrenatural, conforme postula Gerd Bornheim, e que encontra forte ressonância no pietismo, forma cristã de esoterismo, que propõe um recurso à verdade pelas vias de uma interioridade escondida. Os mitos, a escatologia e as representações apocalípticas são acionados para encenar o indizível, para mostrar o invisível e comunicar, de modo indireto, a mensagem que se dirige aos princípios secretos de cada presença no mundo e os segredos reservados aos eleitos. Foi a partir do pietismo que a sensibilidade se desenvolveu e, diante dos dogmas esclerosados da Igreja, este remetia o indivíduo a seu sentimento mais íntimo e pessoal.

Nesse sentido, se a confraria de Herrnhut, encabeçada por Zinzendorf, representava um enclave de irracionalismo militante em pleno período das Luzes, ao fazer seu alinhamento com a tradição luterana, ela perdia seu caráter de clandestinidade e passava a ser aceita pela Confissão de Augsburg. Por sua característica de reforma dentro da Reforma, o pietismo – tendência que unia a reflexão à ação – é um fenômeno espiritual do século XVII, mas que, graças à força de penetração da obra de Zinzendorf, ganha terreno no século seguinte, quando penetra em todas as classes da sociedade, criando entre elas uma espécie de igualdade através do espiritual e reduzindo socialmente a diversidade de suas origens religiosas. Ora, com a propagação de um cristianismo antes reservado às comunidades de eleição, o regime patriarcal alemão vai proteger e acolher em suas terras aqueles que a Igreja per-

seguia em outros Estados. Assim, além de uma doutrina, o pietismo representava um certo modo de vida e uma certa maneira de fazer com que o cristianismo entrasse na vida cotidiana do praticante, voltando-se, assim como o quietismo, para as “vias interiores” (AYRAULT, 1961, vol. 2, p. 404-7).

Com Spener, seu fundador, o pietismo nasce de um retorno à obsessão inicial de Lutero, ou seja, a questão da salvação. Contra a Igreja, este havia vinculado indissolavelmente a salvação à fé pessoal: para além da ortodoxia, surge o drama individual que exige a conversão do homem, entregue ao arbitrário divino. Como resultado, liberdade e necessidade não representavam mais uma contradição, e os “convertidos” sentiam-se além dos limites da condição humana, integrando de novo à vida, o “mistério” e o “milagre” que Lutero havia tentado banir. Assim, no século em que a razão pretendia construir um universo lógico, no qual o “milagre”, na acepção bíblica, não tinha mais espaço, o pietismo o transplantava para o interior do homem, para os segredos de sua vida interior. E, esse terreno que ainda escapava às investigações da razão, e na medida que os oráculos bíblicos eram, por sua vez, ineficazes, os homens eram levados a recorrer a antigas fontes de conhecimento, cujo prestígio a Igreja tentava neutralizar por meio da proibição: cabalismo, ocultismo, magia e alquimia, ou seja, o pietismo iria trazer o irracionalismo para o âmago da vida espiritual (AYRAULT, 1961, vol. 2, p. 418-9).

Desse modo, a religião ficava ao abrigo da razão, pois, como afirma Hamann, “o fundamento da religião reside em nossa existência inteira e também fora da esfera de nossos modos de conhecimento intelectual que, tomados em seu conjunto, formam o modo mais contingente e mais abstrato de nossa existência” (HAMANN apud AYRAULT, 1961, vol. 2, p. 429). Esse “pietismo reformado”, que se abre para o quietismo – de tendência mais passiva, facilitando ainda mais o acesso às camadas populares na Alemanha –, não consegue atingir, na França, senão uma elite social e espiritual (AYRAULT, 1961, vol. 2, p. 404-7). Seria oportuno lembrar que é do “maravilhoso” nascido da época da repressão à bruxaria e ao animismo de modo geral, praticado sobretudo durante o Renascimento e a Contra-Reforma – e que, posteriormente, o romantismo revitaliza e incorpora à sua temática – que favorece o aparecimento, na França, do gênero fantástico, refletindo uma relação crítica estabelecida entre os dois discursos, a saber o da razão e o do religioso,

avatar da busca de sentido, que se confunde com a busca da própria origem. Na Alemanha, ao contrário, essa incompatibilidade não era objeto de questionamento e ela só viria a se colocar algum tempo mais tarde, no momento da reconversão, na forma de uma interiorização.

Podemos avançar, então, que os fantasmas góticos do romantismo inglês, mesmo sendo de origem oposta ao espírito romântico e ao irracionalismo alemães, são o fruto de toda uma produção imaginária luterana e pietista que migrou para a Inglaterra - e que também fez sua incursão pela França -, embora já amplamente dessacralizada. Eis o que explica, ao nosso ver, o caráter secular/secularizado da literatura fantástica, cuja primeira manifestação está em *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte. Ora, como constata Marcel Schneider (1985), o fantástico presente em *O diabo enamorado* só pode ser concebido a partir de uma perspectiva do catolicismo, pois somente aqueles que conservam o sentido do sagrado e dos dogmas cristãos podem partilhar da angústia experimentada por Álvaro, protagonista dessa novela, já que o princípio do fantástico implícito no texto é o de sugerir um alimento para a inquietação religiosa que grassa durante o período das Luzes. Emprestando a Biondetta, encarnação do diabo, argumentos deterministas, Cazotte associa seu discurso materialista a Satã (“Não existe acaso no mundo; tudo é e será sempre uma série de combinações necessárias que só podemos captar através da ciência dos números”, cf. CAZOTTE, 1979, p. 87), acentuando o lado perverso dessa concepção de mundo. E, nesse sentido, as afirmações de Biondetta fazem eco às palavras do criado Jacques, da obra de Diderot, *Jacques, o fatalista*, quando este repete o bordão que “tudo que acontece aqui já estava escrito no céu”.

Acrescentamos ainda aqui um fator que contribuiu fortemente para a gênese do fantástico e sua poética da incerteza: a controvérsia sobre os vampiros da Hungria, da Boêmia e da Morávia, desencadeada após a publicação da obra do monge beneditino Don Calmet, em 1746. O teólogo tenta conciliar fé e razão em uma época em que a Igreja se encontra às voltas com o debate entre o natural e o sobrenatural. A antinomia entre a credulidade e a incredulidade que grassa entre os clérigos se laiciza e alimenta uma farta discussão sobre o assunto. Esse debate é ilustrado também em *O diabo enamorado*, no qual o doutor Quebracuernos explica à mãe de Álvaro as artimanhas do diabo, que quase provocaram a perda do jovem durante o seu percurso iniciático. Julgamos que a novela de Cazotte encena, incontestavelmente, a per-

manência das ideias que circulavam durante o período e que ofereciam uma forte resistência ao domínio da razão, permitindo compreender que a corrente ocultista dos Iluminados ultrapassava bastante as sociedades e os grupos que se reuniam em torno do assunto, no âmbito mais geral do universo e das disposições mentais da segunda metade do século. De fato, o ceticismo reinante no século das Luzes abre para os escritores a possibilidade de questionamento, até mesmo de desmistificação, dos temas até então vistos como “malditos » ou como “sagrados”. Conforme nos lembra Starobinski :

Os racionalistas do século das Luzes encontraram no conto de fadas – visto como uma infantilidade absurda – a medida que aplicaram a qualquer crença e, mais particularmente, ao sobrenatural cristão. Sua tática foi tratar a história santa como um conto e a transferir para a Bíblia o sorriso divertido que endereçamos aos ogros, aos feiticeiros e às fadas. O maravilhoso feérico (forma degradada do mito) serve de arma crítica contra o maravilhoso cristão (STAROBINSKI, 1966, I, p 293).

Se, para a mentalidade mítica, não é possível distinguir os vivos dos fantasmas, nem o aqui do além, nem tampouco o corpo separado do espírito, o homem iluminista, vítima de uma subjetividade cindida, engendra o fantástico por ter separado o imaginário da realidade. Sabemos que os delírios da imaginação vêm deitar por terra as diretrizes do bom-senso e liberar a fantasia imaginativa para além dos limites do real. Os *Märchen*, os *romans noirs* e os contos fantásticos fazem desencadear as pulsões que estão por detrás da realidade dos homens, as mesmas que escapam ao controle das normas que regulam as atividades lúcidas da vida humana, inscritas em um sistema de configurações de formas definidas e seguras. Nesta linha de pensamento, a fantasia liberadora presente na ficção maravilhosa é vista como suspeita, pois ela contraria o modelo unificado proposto pela perspectiva da “razão universal”. E Gérard de Nerval, em uma época em que a discussão terminológica em torno do conceito de “literatura fantástica” ainda não se colocava, enxerga a novidade que a novela de Cazotte traz consigo, comentando que: “Essa obra é célebre por várias razões; ela brilha por entre as demais obras de Cazotte pelo charme e perfeição dos detalhes; mas também ultrapassa-as pela originalidade da concepção”(NERVAL, 1976, p. 307).

Embora o fantástico na França, em sua versão romântica, desenvolva-se somente a partir das traduções dos contos de E.T.A. Hoffmann,

em 1829, o que justifica um certo apagamento da novela de Cazotte, a novidade que esse texto introduz influencia diversas outras obras, notadamente na Alemanha (cf. os contos de Arnim, Tieck e Brentano). Paralelamente, no romance gótico, por exemplo, que segue de perto a publicação da novela francesa *O diabo enamorado*, podemos observar vestígios de matéria ficcional que já estavam presentes em Cazotte. Enfim, segundo o que constatou Roger Caillois (1966, vol. 1), existe uma sincronia no que concerne o nascimento do fantástico tomado aqui em seu sentido mais amplo. De fato, entre Cazotte, que publica sua novela em 1772, E.T.A. Hoffmann, nascido na Alemanha em 1778, e Dostoiévski, na Rússia, em 1821, surgem quase todos os representantes da literatura fantástica em diferentes partes do mundo pertencentes à cultura ocidental. Como espaço que pretende escapar das contradições da Razão universal que deita sua “luz” sobre todos os campos do saber, a ficção do final do século XVIII tenta oferecer uma resposta, apostando em uma poética concebida como oximoro. Cada um a seu modo, escritores como o Marquês de Sade, Restif de la Bretonne (sobretudo em *Les nuits de Paris*, de 1788), Jacques Cazotte e Jean Potocki (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de 1805), colocam em xeque o princípio da razão universal que dominou o século, acenando com a possibilidade da existência de um outro princípio organizador da ordem do mundo². E, naquilo que tange a literatura fantástica, “se o homem tende a se definir por sua adesão ao sobrenatural, isto acontece porque, sem dúvida alguma, este permite medir justamente o poder de sua razão ; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade” , segundo constata Christian Chelebourg (2006, p. 13). A esse respeito, conclui o autor, “o próprio equilíbrio do indivíduo, assim como o da sociedade, exige, sob pena de transformar-se em psicose, que o contrato harmonioso não seja rompido com esta parte arcaica do homem, cuja origem confunde-se com a da própria espécie” (CHELEBOURG, 2006, p. 12). Isto é, a adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia são dificilmente separáveis das manifestações estéticas. Quanto à narrativa fantástica propriamente dita, a ambiguidade que a estrutura e que a constitui corresponde ao estatuto-matriz a partir do qual se organizam os elementos do repertório cultural e da tradição aos quais uma obra está vinculada; são esses elementos que organizam o imaginário ficcional.

Na impossibilidade de tratar mais detalhadamente as diferentes estratégias narrativas que estruturam a ficção fantástica, optamos aqui

por examinar o caso particular do mito do diabo. Esse elemento está, por sua própria natureza, submetido à mesma dispersão à qual remete o verbo grego *diabállein*, que designa *separar, desunir, dispersar*; mas que significa também *induzir ao erro, simular*. É então a partir dessa matriz de dupla significação que nos propomos a examinar a novela de Cazotte, confluência para a qual convergem e amalgamam-se as diferentes fontes que estão na origem da eclosão da literatura fantástica durante o século das Luzes.

A novela conta a história de Álvaro, protagonista de *O Diabo enamorado*, que, em conversa com amigos sobre a cabala, doutrina esotérica complexa e muito em voga na ocasião, é levado por estes a evocar o diabo numa gruta de Portici, perto de Nápoles. Álvaro se dirige à ruínas de um templo abandonado para invocar os espíritos e provar assim que, graças à sua força de vontade e à sua coragem, conseguirá vencer Belzebu, mantendo-o sob seu domínio. Pode-se logo detectar aí o gosto pela experimentação da magia e das práticas teúrgicas características do Iluminismo do século XVIII, bem como a ambientação típica dos romances góticos, inspirados pela presença das ruínas e das grutas. O rapaz vê então surgir o diabo, na forma da cabeça de um camelo que, após a transformação em um pajem que o segue por toda parte, sofre uma segunda metamorfose, transformando-se em uma bela jovem, Biondetta. Essa última encarnação tem como objetivo quebrar, por sua capacidade de sedução, a vontade de Álvaro e neutralizar a sua resistência.

Em consonância com outros romances da época, a apropriação alegórica da figura do demônio remete-nos à tentativa de captar as reações humanas diante dos aspectos mais inquietantes e mais desnorteadores da problemática do Mal, pois, evidencia-se aí que “os demônios” são mais interiores do que exteriores. A confiança no homem, instalado no centro do discurso, coloca-nos numa perspectiva otimista quanto à capacidade infinita de tolerância e de transformação para dominar as pulsões maléficas que o assolam. O homem “sadio” e “socialmente integrado”, sujeito da razão renovadora, encarnação do Bem e construtor do progresso está situado no pólo oposto ao do homem “perverso”, “monstruoso”, encarnação do Mal, ou seja aquele que destrói a imagem positiva que as Luzes trabalham para consolidar. Aqui, o desejo ambíguo que experimenta Álvaro faz com que o pacto com o diabo se reduplique através do conflito dramático no qual o homem compartilha com Satã a responsabilidade da falta, já que, como lembra

Max Milner (1960), com o diabo, Cazotte introduz um tema quase inexistente, mas que permanecerá recorrente na literatura fantástica, o satanismo, de origem pagã, mas plenamente absorvido pelo Cristianismo.

Na literatura maravilhosa e fantástica, muitas vezes o Mal – assim como todas as forças a ele identificadas – se apresenta sob a forma do Demônio ou do Diabo. A figura do demônio – arquétipo do Grande Inimigo – nos remete à tradição religiosa judaica, responsável pelo Cristianismo, e está ancorada em raízes históricas bem definidas. Com efeito, encontramos poucas referências aos espíritos do Mal no Antigo Testamento, pois o Mal, embora existindo, não estava incorporado a nenhuma figura específica. É no Novo Testamento que o Diabo passará a simbolizar todo o Mal. Conforme explicita Carlos Roberto Nogueira (1986), foi a escola platônica que reservou o nome de *daimôn* para designar a ação divina em geral, sem confundir-se com Deus, divindade superior. Quando, no século II d. C., os livros sagrados foram traduzidos para o grego, *daimonia* passou a designar as entidades pagãs e outros animais fantásticos de origem oriental. Com o advento do Cristianismo, instala-se uma dicotomia entre o mundo supra-sensível – promessa de uma vida eterna além da morte terrena – e a vida real, supérflua e passageira. O desdobramento dessa dicotomia se traduz na dupla Bem e Mal, encarnados respectivamente por Deus e a figura de Satã, com seu séquito de demônios. Dessa polarização operada pelo Cristianismo fica subentendido que o diabo é responsável por tudo que afasta os homens dos ensinamentos do Cristo, inclusive os outros credos não-cristãos, além de ser considerado como responsável por doenças, pestes e desastres da natureza. A arte medieval vai se servir de todos os meios, mesmo os mais grotescos, para ilustrar o perigo da danação na qual o mau cristão pode incorrer: o corpo, fonte de prazeres ilusórios e passageiros, pode ser o responsável pela condenação eterna no dia do Juízo Final.

Assim, a figura do diabo, por sua vocação proteiforme, pode identificar-se com o grande mestre da “ilusão”, na medida em que ele pode ser qualquer pessoa ou qualquer coisa. E, como nos mostram as pesquisas de Jean Delumeau (1978), a metamorfose foi durante muito tempo percebida como um fenômeno ligado às forças satânicas. A diversidade que as diferentes metamorfoses lhe facultam é a mesma que existe no pecado e na tentação, podendo assumir, segundo as suas diferentes representações, configurações que oscilam entre a humanidade e a animalidade, em um desdobramento do par antinômico beleza-feiúra (FABRE, 1992, p. 242-3). Ora, o mecanismo da “tentação” é favorecido

pela atração do homem pelo pecado e, como sugere Jean Fabre, “o Divisor apropria-se das almas e, ao dissociar a divina unidade do ser humano, a faz explodir até à dissolução baudeleriana e à evaporação do Eu.” (1992, p. 246).

Parece-nos então que é a figura ambígua de Biondetta, com sua capacidade permanente de metamorfose, que permite a Álvaro especular sobre seu desejo e compreender a relação entre o proibido e o permitido, presentes no erotismo. É assim a dúvida quanto à sua natureza de sexualidade feminina, expressa pela amabilidade e doçura do pajem, e, ao mesmo tempo, a encarnação do diabo, que tornam a figura de Biondetta tão atraente aos olhos do rapaz. Talvez por este motivo, ele deixe de lado a vontade de saber sobre a verdadeira origem de Biondetta, e, por conseguinte, abandone a luta contra os interditos que pesam sobre sua ligação com a moça: “Por que uma mulher não seria feita de orvalho, de vapores terrestres e raios de luz, restos de um arco-íris condensados? Onde está o possível?... Onde está o impossível?”, pergunta-se Álvaro (CAZOTTE, 1979, p. 9).

A curiosidade que anima o jovem é da ordem da magia e está longe da vontade de dominar um saber ilimitado, como o que move o personagem do *Fausto* de Goethe. Do ponto de vista do romance iniciático, o episódio da gruta – que coincide com o início da história – se reveste de uma simbologia particular. Com efeito, a gruta é o lugar emblemático onde ocorrem as provas de iniciação em várias religiões, além de representar o antro subterrâneo e a matriz geradora de um novo ser. A imagem da gruta nos remete também ao mito da caverna de Platão, e, no caso do romance de Cazotte, é o insólito e a magia que vão propiciar o caminho para o conhecimento, transformando assim, pela inversão irônica, a iniciação de Álvaro em um ato burlesco, onde vêm se mesclar “o sublime e o grotesco”, pontuando sua trajetória iniciática³.

Como eixo central da problemática filosófica do século, a questão da felicidade e da liberdade do homem refletem-se na obra de Cazotte. Como especula o personagem rousseauiano:

(...) minha vontade é independente dos meus sentidos (...) se me abandono às tentações, ajo de acordo com os estímulos que recebo dos objetos externos (...) quando repreendo em mim essa fraqueza, só escuto minha vontade. Sou escravo pelos meus vícios e livre pelos meus remorsos; o sentimento de minha liberdade só se extingue em mim quando me deparo e quando impeço a voz da alma de se elevar contra a lei do corpo (ROUSSEAU, *Emile*, Livro IV, 1964, p. 339-40).

Também Álvaro encontra-se diante de uma situação de escolha, e ele pode ou não exercer sua liberdade plenamente. Por isso, dirá ele: “Eu sou, minha senhora, o único temível inimigo de mim mesmo”. E, ao hesitar em adotar a companhia do pajem, uma das metamorfoses de Biondetta, Álvaro reflete:

Se ele não se tornar nem exigente nem incômodo, se não tiver nenhuma pretensão, por que eu não ficaria com ele? Aliás, ele me assegura que basta um ato de minha vontade para mandá-lo embora. Então por que apressar-me agora se posso exercer a minha vontade quando quiser? (CAZOTTE, 1979, p. 77)

Tomados do ponto de vista da moral, ou do ponto de vista metafísico, a liberdade, e o determinismo que lhe é correlato, são intermediados n’ *O diabo enamorado* pela figura do diabo. No século XVIII, a presença do diabo permanece como a representação emblemática do Mal, mas sua presença nos diferentes romances da época sugere, como vimos, uma familiaridade com sua figura até então inusitada. O diabo, além de assumir formas múltiplas, serve a fins bastante diversos, que expressam as funções e significados que são doravante a ele atribuídos: instrumento de crítica social ao processo revolucionário, encarnação do Mal como alegoria, veículo de simples divertimento, emblema da sedução, e assim por diante.

No romance de Cazotte, o diabo investe-se do peso simbólico e alegórico das tentações da sensualidade e da vontade desmedida de saber, mas, ao mesmo tempo, ele também é tomado em seu sentido pleno, ou seja, aponta para a existência de um poder oculto, sobre-humano. As duas perspectivas de leitura tornam-se então excludentes, pois a corrente dos Iluminados supõe a concepção de que, diante do Mal, o homem não encontra consolo, nem nas ciências, nem nas luzes da razão, incapazes de instrumentalizá-lo para sondar os abismos do mundo e da alma. Por outro lado, a corrente filosófica e racionalista vê no diabo – tomado em sua significação própria – a encarnação de tudo aquilo que recusam: a magia, as superstições, a feitiçaria, ou qualquer apelo ao sobrenatural e ao irracional.

A luta entre as exigências da razão e a atração exercida pela promessa do prazer impõem uma decisão por parte de Álvaro: escolher Biondetta significa entregar sua alma ao diabo e abandonar definitivamente sua condição. Sabemos que a identificação da mulher como um perigoso agente de Satã percorre uma longa história na civilização ocidental, ao longo da qual ela foi associada aos mistérios do sexo e aos tabus que sobre ele pesavam.

Como motivo de inquietação, o demônio é tema recorrente na literatura de um modo geral, sobretudo na forma de personagens atormentados por seus duplos, impulsionados por forças contraditórias, como avatares da separação do corpo e da mente. Mas, na opinião de Sartre, a literatura fantástica “oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma, e, para pensar esta imagem, não podemos usar ideias claras e distintas” (SARTRE, 1947, p.124).

Com efeito, na obra de Cazotte, o tema do amor entre os homens e os seres elementares ocupa um lugar de destaque. Pela fascinação que é capaz de suscitar, a temática da liberdade irrestrita do desejo que move as criaturas elementares – as sílfides evocam o ar, os gnomos, a terra, as salamandras, o fogo, e as ondinas se remetem à água -, que atuam livremente, sem as imposições da moral social, torna-se recorrente na época. Possuidores de grande poder sobre o mundo terrestre, esses seres precisam unir-se aos mortais para adquirirem uma alma. Como não têm alma, não conhecem o pecado, e seus corpos podem assim encarnar a liberdade dos desejos sem os cerceamentos da moral, propiciando a seus amantes humanos as delícias de um prazer sem limites. Nessa novela, a união entre Álvaro e Biondetta, um espírito elementar, inverte a relação entre corpo-desejo e amor-alma, já que, no jogo ambíguo de sedução exercido por Biondetta, os apelos são muito mais próximos do “humano” do que os de um ser dotado apenas de um corpo à procura de uma alma. Através do logro, Cazotte subverte os universos do humano e do sobre-humano, relativizando o poder das forças malignas: afinal, os demônios podem ser apenas os “demônios” que trazemos dentro de nós.

Nesta perspectiva, o pacto diabólico passa a ser tema literário na medida em que admitimos que ele possa ser verdadeiro ou falso, respaldado, tanto pela ordem eclesiástica, quanto pelo julgamento de foro íntimo. Se for objeto de riso, o diabo torna-se simplesmente um recurso ficcional do qual o autor lança mão para divertir o leitor. É preciso que se preserve a crença católica da existência do diabo para que a dúvida quanto a sua possível referencialidade seja percebida com a “estranheza” própria do fantástico, relativizando a dualidade cultural, na qual o sujeito hesita entre o medo e a ironia. Transformado em tema literário, o fantástico elimina o caráter eminentemente sobrenatural do pacto diabólico e introduz a dúvida quanto à sua definição, deixando que este escape à religião e à razão simultaneamente. Por este motivo, res-

salta Irène Bessière:

Colocar em cena o diabo não é restabelecer uma crença caduca, mas sim utilizá-lo como letra a fim de atualizar um estado, uma relação com o real, que existe ainda, mas que fica privado de fala porque a crença nele foi rompida. Discurso vazio em si mesmo, o relato diabólico conserva sua pertinência; ele nos remete àquilo sobre o qual a cultura estabeleceu um silêncio. Eis por que a crônica satânica tornou-se literária e objeto de imitação. Eis por que o sobrenatural, identificado agora ao inverossímil e ao artifício, pode inquietar. Passado de estatuto de objeto de crença ao de símbolo literário, torna-se, de expressão codificada do mal, a designação daquilo que não é nomeado, como a causa da doença, por exemplo (BESSIERE, 1974, p.102).

Ao trazer de volta a bagagem legendária impregnada de crenças populares, herdada da Idade Média, evocando o diabo cristão no centro de um universo maravilhoso com suas metamorfoses e artifícios mágicos, os escritores filósofos do século XVIII imprimiam a marca da descrença, da sátira e do cepticismo à figura do demônio. É então neste quadro de descredenciamento do valor moral e religioso da imagem do diabo que ele surge na literatura como motivo predominante da ficção romanesca da época, como *Le diable boiteux*, de 1707, com seus inúmeros sucedâneos, marcados pela veia satírica, polêmica e burlesca. Parece indiscutível que essas histórias recheadas de elementos sobrenaturais, que trazem à tona prodígios diabólicos com sua carga de transgressão ao princípio da verossimilhança, oferecem subsídios à obra de Cazotte. Conforme constata Max Milner, na “Introdução” que faz para a publicação de *Le diable amoureux (O diabo enamorado)*, foi sobretudo o romance *Le comte de Gabalis*, cujo herói é adepto da seita Rosa-Cruz, que promete a seus seguidores o domínio sobre os quatro elementos e a posse de inúmeros tesouros, que, pelos temas que aborda, pode ter contribuído de modo mais efetivo para a novela de Cazotte. (MILNER, 1979, p. 14)

É certo que, como vimos, as “tentações” do diabo, que assume formas externas atraentes e sedutoras, não constituem novidade, nem na literatura, nem nos livros religiosos, notadamente na Bíblia. No entanto, nestes relatos, a crença na existência do diabo e seus poderes sobre os mortais é aceita por todos e serve de sustentação aos ensinamentos morais e às advertências edificantes aí presentes. A obra de Cazotte surge em um tempo no qual esta prática já havia se transformado em simples recurso literário, já que não correspondia mais a uma crença real. Daí a versão parodística de Montfaucon de Villards, no

Comte de Gabalis, que, já no final do século XVII, traduzia o espírito do leitor, mais voltado para o ceticismo e para a crítica do que para a credulidade das figuras metamorfoseadas. A novidade de Cazotte foi exatamente a de trabalhar a mesma linha temática, jogando com a ambigüidade possível entre as duas leituras: não se trata nem de um conto moral que visa instruir pelo divertimento, como faz Voltaire, por exemplo, nem de descartar completamente a possibilidade de uma intervenção concreta do diabo. Conforme sentenciará o mestre Quebracuernos:

Ele [o diabo] copia fielmente a natureza e escolhe; ele emprega talentos amáveis, promove festas, claro, empresta às paixões a sua linguagem mais sedutora; chega a imitar, até certo ponto, a virtude. Isso me abre os olhos sobre muitas coisas que acontecem; eu vejo daqui muitas grutas mais perigosas que as de Portici e uma imensa quantidade de obcecados que, infelizmente, nem desconfiam que o são. Com relação a você, tomando precauções sábias para o presente e para o futuro, eu o considero agora completamente libertado. Seu inimigo retirou-se e isso é evidente. Ele o seduziu, é verdade, mas não conseguiu corrompê-lo; [...] assim, o pretenso triunfo dele e a sua desgraça não passaram, para você e para ele, de uma ilusão cujo arrependimento acabará de purificá-lo (CAZOTTE, 1979, p. 124).

Na interpretação de Quebracuernos, cruzam-se duas ordens de acontecimentos que nos remetem a duas possibilidades de fechamento da obra: Álvaro pode ter sido vítima de uma “linguagem sedutora” com o intuito de causar sua perdição, ou tudo pode não ter passado de uma simples “ilusão”. Como Quebracuernos é apenas um dos personagens da novela, ele não tem necessariamente a adesão do leitor, e sua versão da história permanece como um dos pontos de vista possíveis de interpretação do fenômeno. Através da visão contraditória do personagem, Cazotte nos faz trilhar a pista falsa de uma interpretação equivocada e que deverá ser desfeita pelo narrador, respondendo à curiosidade do leitor. A persistência de um resíduo de magia não assimilado, que deixa às ilusões da imaginação a possibilidade que os fantasmas sejam de origem diabólica ou não, faz com que a crítica reconheça nessa obra a primeira manifestação de um gênero nascente, o fantástico, como expressão estética da contracena do século da razão.

Com efeito, pela primeira vez na história da consciência coletiva, temos um século que se auto-define como uma entidade específica, dotada de objetivos claramente formulados. Em 1732, Fontenelle, em um “Elogio Fúnebre” a Houdar de la Motte, escreve: “Espalhou-se, há algum tempo, um espírito filosófico, quase inteiramente novo, uma luz

que não havia antes iluminado nossos ancestrais” (FONTENELLE *apud* MORTIER, 1969, p. 114). Surge então a figura do filósofo sob uma concepção nova, embora esta tenha sido gestada a partir do final do século XVII, com a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos, momento em que os modelos culturais antigos deixam de ser predominantes e começa a ser formulada a idéia de “progresso do espírito humano”. Contudo, a unidade artificial que se pretende estabelecer entre os “filósofos” não corresponde às verdadeiras relações que existiam entre pessoas que divergiam bastante entre si e/ou se criticavam duramente. O jogo de contradições, aparentes ou reais, revelam que a própria idéia de “Luzes” é ambivalente e problemática, enfeixando um leque de atitudes múltiplas e respondendo a lógicas muito diferentes, dissimuladas sob palavras de ordem e programas comuns. Na verdade, *esprits éclairés* e *âmes sensibles* coexistiam em um mesmo espaço mental. Enquanto Voltaire civiliza seu “ingênuo”, tornando-o um europeu educado e sensível, Rousseau opõe o homem “natural” ao homem como fruto de uma civilização corrompida, dividido entre a subjetividade e a solidão de suas “confissões” e o homem do “contrato social”.

Às classificações ordenadas das artes, das ciências e dos saberes que a *Encyclopédia* organiza, responde o aumento do ocultismo, do espiritualismo – ou seja, tudo aquilo que se abriga sob o rótulo de *Illuminisme* – e do irracional que, embora revestido de um certo “cientificismo”, traduz a mesma inquietação quanto à felicidade do homem, seja no plano social, seja nas respostas às suas angústias existenciais.

Toda civilização necessita da construção de uma imagem global sólida e coerente de si mesma, imagem sobre a qual se funda a *mimesis* literária. Se isto não ocorre, a criação ficcional se vê, conseqüentemente, também desestabilizada. É então nesse quadro de referências que surge o gênero fantástico na França, no final do século XVIII. Embora a obra de Cazotte constitua uma exceção, salvo para o caso do *Manuscrito encontrado em Saragossa*, de Jean Potocki, cuja publicação acontece alguns anos mais tarde, é com o alemão E. T. A. Hoffmann que a literatura fantástica atinge a sutileza e a perfeição que se conhece hoje. Entretanto, julgamos que foi o quadro mais geral de confrontos de idéias e revisão epistemológica que atravessaram o século das Luzes que proporcionaram as condições favoráveis para o aparecimento do gênero. O maravilhoso torna-se suspeito e instala-se a poética da incerteza que vem alimentar a nova modalidade narrativa.

ABSTRACT

The fiction that arises at the end of the Age of Enlightenment reflects upon the contradictions inherent to the period and brings to literature the issues that permeate the great debates of the century, promoting the staging of what is later to be called “modernity”. The first manifestation of fantastic fiction is the novella *O diabo enamorado*, by Jacques Cazotte; it is by the bias of the emblematic and contradictory figure of the devil that the study aims to analyze this example of the poetics of uncertainty that arises in the age of reason.

KEY WORDS: poetics of uncertainty, fantastic, the Age of Enlightenment, reason.

REFERÊNCIAS

AYRAULT, Roger. *La genèse du romantisme allemand*, vol. 1 e 2. Paris: Aubier, 1961.

BATALHA, Maria Cristina. *O Fantástico como mise-en-scène da modernidade*. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2003.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BORNHEIM, Gerd. « Filosofia do Romantismo », in GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAILLOIS, Roger. « De la féerie à la science-fiction ». *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Préface et notes de MILNER, Max. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

CHELEBOURG, Christian. *Le Surnaturel*. Poétique et écriture. Paris: Armand Colin, 2006.

DECOTE, Georges. Prefácio a CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Gallimard, 1981.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1978].

- FABRE, Jean. *Le miroir des sorcières*. Paris: José Corti, 1992.
- MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire*. Tomes 1 et 2. Paris: José Corti, 1960.
- MINOIS, Georges. *Le diable*. Coll. « Que sais-je ? », Paris: PUF, 1998.
- MORTIER, Roland. *Clartés et ombres du siècle des Lumières*. Genebra: Droz, 1969.
- NERVAL, Gérard de. “Jacques Cazotte”, *Les Illuminés*. Prefácio de Max Milner. Paris: Gallimard, 1976, pp. 297-356, [1845].
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, col. Princípios, 1986.
- NUNES, Benedito. « A visão romântica », in GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 [1978], p. 51-74.
- SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*. In: *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
- STAROBINSKI, Jean. *Ironie et mélancolie I*. In: *Critique*, nº 227, abril/1966, p. 291-308.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NOTAS

¹ O *Faustbuch*, sobre o qual baseia-se Marlowe e sua concepção de drama moderno, deu origem, na Alemanha, a uma longa vertente literária e a diversos *Faustbücher*. (Ver Ian WATT).

² À diferença do sadismo, exacerbação do desejo que leva à destruição do objeto amado, no relato fantástico, o herói dialoga o tempo todo com aquilo que recusa, mas essa denegação é apenas parcial, visto que, no fantástico, o mundo real permanece com sua presença plena, não podendo, por conseguinte, ser reduzido à sua negação completa, como a que ocorre no universo ficcional do sadismo.

³ A obra de Cazotte *O diabo enamorado* reflete os questionamentos suscitados pelo ocultismo em sua época. Cazotte tenta encontrar uma resposta satisfatória na corrente martinista, de Martines de Pasqually, cujo objetivo era o de trabalhar para recuperar os privilégios e as virtudes de “antes da Queda”, fazendo de modo que o homem obtivesse a sua “reintegração” através dos rituais que serviam para neutralizar as forças diabólicas e pudesse, assim, reconciliar-se

com os bons Espíritos, pois “o pincel do mal” tinha-se espalhado sobre a terra “ampla e grandemente”, conforme propunha Saint-Martin, em *L’Homme du désir*. (Ver a esse respeito Georges DECOTE, 1981, citado acima).

Data de recebimento: 20 de março de 2011

Data de aprovação: 15 de maio de 2011