



Fantasmagoria poética: da sensibilidade gótica à moderna poesia autoconsciente

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Av. Dom Antonio, 2.100, 19806-900, Assis, São Paulo, Brasil. E-mail: fabianorssantos@yahoo.com.br

RESUMO. Estas considerações objetivam demonstrar os vínculos entre os recursos da poética do gótico, propiciadores dos efeitos de mistério, e o procedimento da sugestão, próprio do discurso autoconsciente da poesia moderna. As investigações tomam por objeto os poemas *Le chambre gothique*, da série *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand (1895) e 'Os Olhos', da coletânea *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto (1975). Busca-se evidenciar como a poesia gótica dá margem a uma forma de expressão elíptica que pode servir a imperativos da poesia moderna, tais como a busca pela autonomia da imagem poética e a tentativa de plasmar a consciência dos limites expressivos da poesia. Entre o gótico e a poesia moderna, observa-se a composição de um discurso oblíquo, em que os referenciais se mantêm ocultos, obrigando a fruição das imagens do poema como entidades autônomas. A categoria aqui definida como fantasmagoria poética emerge quando tais imagens articulam com a expressão sugestiva um sistema de representação que favorece o sobrenatural, o macabro e o sinistro. A partir da fantasmagoria poética, por fim, pretende-se explorar a permanência, na modernidade, de reminiscências das expressões mais extremadas do romantismo, enfeixadas pelo gênero gótico.

Palavras-chave: poesia moderna, gótico, fantasmagoria, grotesco, sublime.

Poetic phantasmagoria: from gothic sensitivity to modern self-conscious poetry

ABSTRACT. These considerations aim to demonstrate the bonds between the elements of gothic poetry which provide the mystery effect and the procedure of suggestion characteristic of the self-conscious discourse of modern poetry. These investigations take as object the poems *Le chambre gothique*, of Aloysius Bertrand's series *Gaspard de la nuit* (1895) and 'Os Olhos', of João Cabral de Melo Neto's *Pedra do Sono* (1975). The study aims to prove how gothic poetry allows for a suggestive expression that can serve to some imperatives of modern poetry, as the search of poetic image autonomy and the attempt to configure the awareness of the expressive limits of poetry. Between the gothic and the modern poetry, it can be seen the composition of an oblique poetic discourse in which the references remain hidden, obliging the aesthetic fruition of poetry images as autonomous entities. The category here defined as poetic phantasmagoria emerges when such images articulate with the suggestive expression of a system of representation that favors the supernatural, the macabre and the sinister. From the poetic phantasmagoria, at last, it is intended to explore the permanence in modernity of reminiscences of the most extreme expression of the romanticism, which are enclosed by the gothic genre.

Keywords: modern poetry, gothic, phantasmagoria, grotesque, sublime.

Introdução

Quase consensualmente, a crítica especializada reconhece o tributo devido pelo experimentalismo literário moderno a preocupações e experiências românticas que atestam, entre outros fatores, a insubserviência a certos paradigmas da arte neoclássica, tais como o primado da *mimesis* (concebida como 'imitação servil'); o tratamento das convenções tradicionais de representação da realidade, como reflexos de uma verdade incontestada, e a aceitação das fronteiras estreitas, demarcadas pelos gêneros literários de maior prestígio. Liberdade

criativa, relativização dos juízos quanto à beleza e flexibilização da estrutura dos gêneros (via hibridação de códigos de expressão estabelecidos e invenção de novos) estão entre as pautas principais dos estetas e artistas que, entre fins do século XVIII e ao longo do XIX, contribuíram para o estabelecimento do que se pode chamar de espírito romântico. A partir dos românticos, instaura-se uma plataforma de criação artística pautada na liberdade inventiva e no questionamento de modelos que servirão de base para as experiências da literatura moderna, chegando à postura radical das vanguardas. Tais orientações

encerram, em seu cerne, um gesto de negação; gesto esse reconhecido por Antonio Candido (2006) como ‘opção característica’ do romantismo:

Entendo aqui este termo [negatividade] em sentido amplo, abrangendo tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. “Sou o espírito que nega” — é como o demônio se define no Fausto, de Goethe [...]. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. [...] Não quero dizer que estes traços são próprios do Romantismo, mas que no Romantismo eles se concentraram e assumiram características especiais (Candido, 2006, p. 138).

Com efeito, a negatividade investigada por Candido (2006) parece irmanar-se a outros conceitos sugeridos por filósofos e críticos literários como tentativa de sondar o princípio, por assim dizer, ‘anímico’, comum aos vários momentos da modernidade estética. São negativos, por exemplo, a dissonância pensada por Friedrich (1978), como orientação comum a certa tradição da lírica moderna¹ que se expressa na elaboração do discurso hermético resistente à compreensão imediata; a

¹Os ensaios de Alfonso Berardinelli (2007), constituintes da obra *Da poesia à prosa*, em particular o trabalho “As muitas vozes da poesia moderna”, demonstram que a leitura da poesia moderna proposta por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978) é sujeita a questionamentos, já que trata as tendências ao hermetismo, ao culto das categorias negativas, à despersonalização e à busca da ‘transcendência vazia’, que caracterizariam a linhagem da poesia moderna em que se inscreve a poética de Mallarmé, como características que se aplicariam, de modo generalizado, à poesia moderna. Friedrich, assim, exclui de seu sistema outros elementos expressivos dessa poesia, como a proximidade com a prosa; a busca da expressão mais acessível ao público, que renova o código erudito e a evidência perceptível na poesia moderna de um vínculo, mesmo que tenso, com a história (Berardinelli, 2007). Com efeito, a crítica ao sistema de *Estrutura da lírica moderna*, efetuada por Berardinelli (2007), serve de contrapeso à visão unívoca proposta Friedrich (1978), que sugere que a poesia moderna, como um todo, orbitaria em torno de uma espécie de mistificação da palavra como atitude de negação dos nexos entre poesia e sociedade. Contudo, deve-se considerar que é inegável a presença de uma sólida tradição de hermetismo na poesia moderna, contexto em que o insulamento da expressão na opacidade da palavra guarda, em seu cerne, uma postura não de negação absoluta da sociedade, mas de resistência diante dos imperativos da modernidade. Neste sentido, a poesia pura de Mallarmé, especificamente, ou a tendência à abstração própria da poesia simbolista, em geral, surgiram, assim o compreende Walter Benjamin, como uma busca por restituir à poesia sua ‘aura’, perdida em épocas de desenvolvimento de uma indústria da cultura discernível na banalização das artes ao sabor do incremento das técnicas de reprodução das obras (Benjamin, 1987). Assim, deve-se reconhecer que, embora parcial, a perspectiva de Friedrich (1978), ao contemplar a poesia hermética, talvez tenha tocado em uma das formas mais radicais do fenômeno da dissonância presente na lírica moderna; dissonância que não corresponde apenas a uma relação conflitiva entre poeta e mundo, entre o indivíduo e a sociedade, mas entre a palavra e o silêncio; em resumo, a dissonância interpretada por Friedrich (1978) permite que se pense na insurgência da poesia contra os limites do discurso. Por isso, parece-nos que *Estrutura da lírica moderna* oferece subsídio oportuno ao estudo de uma poesia inclinada à abstração que, embora não abrace a totalidade da lírica moderna, de fato foi cultivada desde os precursores do simbolismo francês até algumas tendências de vanguarda, como o cubismo, o abstracionismo e, aqui no Brasil, o concretismo. Considerando-se, portanto, por um lado, os ‘limites’ da mirada de Friedrich (1978) e, por outro, a pertinência de suas reflexões, é que aqui se associa seu conceito de dissonância a ‘certa tradição da lírica moderna’, a saber, aquela da poesia pura, hermética, autorreferente, radicalmente refratária ao entendimento comum e desafiadora dos limites da expressão.

ironia, que nos termos de Octavio Paz (1994) corresponderia ao processo de enunciação consciente de contrastes agudos e opostos à analogia, bem como o ‘ideal do negro’, que, segundo Adorno (1988), paira sobre a dicção da arte moderna que explora a precariedade dos meios de expressão, sonda a opacidade do real e denuncia o vazio em postura de resistência às condições de alienação e à barbárie entrevista na modernidade².

O romantismo, como grande ruptura com os modelos oferecidos pela arte e pelo pensamento clássicos, em sua condição de fenômeno de crítica à modernidade desferida do centro da mesma modernidade (Löwy & Sayer, 1995), parece ter aberto caminho à dinâmica de constante renovação de formas e temas observada na literatura moderna, algo não apenas reivindicado como licença para a liberdade criativa, mas adotado, sobretudo, como postura de negação. Por isso, seria possível filiar alguns dos feitos mais radicais da poesia moderna à negatividade romântica, negatividade essa entrevista, por exemplo, no apreço de parte dessa poesia pelo princípio da fragmentação, que, em nível estrutural, gera o poema breve, de expressão concentrada, e, em nível semântico, o poema constituído por imagens elípticas, que parecem guardar em cerne uma espécie de inclinação à busca por efeitos de surpresa, choque ou desorientação. Sob essa senda, alguns poemas modernos chegam, por vezes, a precipitar sua linguagem no mistério da palavra que se debruça sobre objeto aparentemente inescrutável, resultando em fantasmagorias que, eventualmente, traem, como se pretende aqui demonstrar, sua origem na poética das trevas e do horror engendrada pelo romantismo.

Tanto os motivos quanto as estruturas enfeixadas pelo conceito de negatividade encontraram correspondência em categorias estéticas tomadas como referências para essa nova forma de sensibilidade, que assume organicidade, ou, como diria Candido (2006, p. 138), “se concentra”, a partir das práticas românticas; a propósito, pode-se remeter ao grotesco e ao sublime. A primeira categoria ampara as figurações do anômalo e do extravagante (Kayser, 2003), que a fantasia romântica ousou plasmar, ao passo que a segunda encerra o esforço,

²Pode-se remeter a outra importante categoria marcada pelo espírito da negatividade e utilizada como meio de interpretação do discurso moderno sobre a modernidade, a alegoria de Walter Benjamin (2013). Conceito cunhado em *Origem do drama trágico alemão*, com ressonâncias na concepção de história própria do sistema de pensamento de Benjamin (2013), a alegoria seria um modo de representação que assume a dinâmica da história como sucessão de ruínas, que dispõe à sensibilidade moderna escumbras da passagem do tempo resistentes à pretensão integradora do símbolo romântico. A alegoria, produto de perplexidade e sintonizada com o olhar melancólico, nasceria de um esforço para recompor, no mosaico da expressão artística, um parecer sobre o tempo, consciente da “[...] facies hipocrática [...]” da história (Benjamin, 2013, p. 176) e da insuficiência do código artístico, sempre às voltas com simulacros imperfeitos e fantasmagorias.

também romântico, de expressar as grandezas misteriosas que transcendem as próprias possibilidades da enunciação artística (Weiskel, 1994), tais como o absoluto, o infinito, o nada – objetos, por excelência, inexprimíveis. Assumindo-se as zonas de contato entre a estética romântica e as artes modernas, é possível reconhecer na genealogia do componente de distorção e das figurações artísticas do inconsciente, que marcarão, por exemplo, a estética surrealista e a expressionista, a base oferecida pelo grotesco romântico, e na tendência à abstração, generalizada entre as artes modernas, as tonalidades difusas, aparentadas à linguagem do sublime.

Diante dos modelos estáveis do belo clássico, orientados pelos princípios de aprazibilidade e verossimilhança (Kant, 1961), as criações grotescas, produto de fantasias irreprimíveis e vetores de desorientação, e os objetos sublimes, inacessíveis à compreensão imediata e irradiadores de assombro e comoção, oferecem-se como desvios e subversões; enfim, correspondem a expressões cunhadas nas zonas periféricas do paradigma de beleza – daí poderem ser associadas ao princípio de negatividade pensado por Candido (2006) e também ser tomadas como elementos interlocutores da renovação perpetrada pelo romantismo, de que a estética moderna é herdeira.

Poética do gótico: a matéria-prima dos pesadelos e o procedimento da elipse

A negatividade parece corresponder à face rebelde e extremada do romantismo; revés de tendências românticas mais plácidas, como o sentimentalismo, o pitoresco e o nacionalismo, a negatividade se adensa naquelas paragens que a crítica convencionou chamar de gótico. ‘Lado negro’ do romantismo, o gênero gótico cria condições para que a livre fantasia confine com a alucinação, o devaneio com o pesadelo, o subjetivismo dê vazão às perversões e o belo ceda terreno ao grotesco e ao sublime. Como reconhece Fred Botting (1996), o gótico surge da abertura do subjetivismo romântico a um universo de desregramento e subversões, que toma forma na imaginação selvagem e na loucura. Em linhas gerais, o gótico pode ser interpretado como projeção distorcida e agressiva do princípio de liberdade criativa próprio do romantismo:

A nova preocupação modulada em formas góticas emergiu como o lado negro de ideais românticos da individualidade, consciência imaginativa e criação. O gótico se tornou parte de um mundo interiorizado de culpa, ansiedade, desespero; um mundo de transgressão individual, que interroga os limites incertos da liberdade imaginativa e do conhecimento

humano. Os ideais românticos estavam sombreados por paixões góticas e extravagância. Suas formas externas eram sinais de perturbação psicológica, da intensificação de estados subjetivos incertos, dominados por fantasia, alucinação e loucura. A internalização de formas góticas refletia ansiedades mais amplas que, centrando-se no indivíduo, concernem à natureza da realidade e da sociedade e sua relação com a liberdade e a imaginação individual (Botting, 1996, p. 7 – tradução nossa).³

Encontrando, inicialmente, expressão privilegiada no romance de ambientação medieval e enredo sensacionalista, popular na Inglaterra do século XVIII, de que *Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1982), é marco inaugural e modelo, a sensibilidade gótica adentra o terreno de outros gêneros, conferindo ao drama, conto e poesia uma panóplia de motivos, tais como referências a uma Idade Média bárbara, de aparições espectrais, maldições, perversidade, que têm como ponto de convergência o desenvolvimento de uma atmosfera soturna, articulada com vistas a promover efeitos de choque, desorientação e terror, enfeixados sob o signo de uma poética do medo. ‘Grosso modo’, nas narrativas, as figurações do gótico encenam pulsões reprimidas e interditos que se opõem aos modelos de racionalidade e civilidade que relegaram as superstições, a irracionalidade e a violência às sombras dos sistemas de pensamento hegemônicos na civilização moderna. Daí, segundo Fred Botting (1996), o lugar histórico do gótico como emanção da desconfiança diante do princípio de racionalidade que rege a nova sociedade em delineamento em meados do século XVIII e de que descendem os modelos ideológicos (éticos, estéticos, políticos) que sustentam o espírito oficial da sociedade moderna. Arriscando-se uma metáfora de sabor gótico, pode-se dizer que o corpo da barbárie, que a modernidade acredita ter destruído e enterrado, é exumado pelo gênero e exposto como um cadáver corrupto, que assume os contornos de recessos escuros do imaginário, estruturados de acordo com as sugestões provenientes dos *loci horribiles* das sombras e da Idade Média. Dessas zonas proveem, por exemplo, o elmo gigantesco que esmaga Manfred, em *Castle of Otranto*, e os impulsos sexuais violentos, alentados pela tentação diabólica, que levam Ambrosio, monge atormentado pela devassidão, protagonista de *The*

³The new concern inflected in Gothic forms emerged as the darker side to Romantic ideals of individuality, imaginative consciousness and creation. Gothic became part of an internalised world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge. Romantic ideals were shadowed by Gothic passions and extravagance. External forms were signs of psychological disturbance, of increasingly uncertain subjective states dominated by fantasy, hallucination and madness. The internalisation of Gothic forms reflected wider anxieties which, centring on the individual, concerned the nature of reality and society and its relation to individual freedom and imagination.

Monk (1796), de Matthew Gregory Lewis (1980), a toda sorte de crueldades.

Nas narrativas, a poética do medo do gótico se manifesta por meio de eventos que podem ser tomados por situações que simbolizam os elementos que ameaçam a civilização; no entanto, por relegar oportunamente tais enredos ao ambiente exótico e temporalmente distante da Idade Média, a ficção gótica permite a fruição daquela forma de prazer indireto, oriundo da virtualização da dor, que Edmund Burke atribui ao sublime (1996). A poesia gótica, por seu turno, carece dos limites em que a ‘moldura’ da diegese encerra o efeito do medo. Entre as materializações do horror e as pulsões reprimidas que as engendram, há apenas tênues imagens que, libertas do universo ficcional, adentram a realidade íntima das impressões do eu lírico, tonificando o efeito do medo. Como exemplo, podemos tomar *Le chambre gothique*, uma das ‘estampas’ de *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* (1842), série de poemas em prosa de Aloysius Bertrand:

Noite e solidão estão plenas de diabos
Os Padres da Igreja.
À noite, meu quarto está cheio de diabos.
‘Oh! a terra’, - eu sussurrei à noite - ‘é um cálice perfumado em que o pistilo e estames são a lua e as estrelas!’
E os olhos pesados de sono, fechei a janela que incrusta a cruz do Calvário, negro na aureola amarela dos vitrais.
Ainda, - se não fosse à meia-noite, - a hora ornamentada de dragões e diabos! - em que o gnomo se embebeda do óleo de minha lâmpada!
Se fosse apenas a ama que balança com um canto monótono, na armadura do meu pai, uma criança natimorta!
Se fosse apenas o esqueleto do lansquenê preso no madeiramento, e golpeando fronte, cotovelo e joelho!
Se fosse apenas meu avô, que cai aos pés de seu quadro podre e molha sua manopla na pia de água benta!
Mas é Scarbo que morde meu pescoço, e, para cauterizar minha ferida sangrenta, mergulha o dedo de ferro incandescente no forno! (Bertrand, 1895, p. 105-107 - tradução nossa).⁴

⁴Nox et solitudo plenae sunt diabolò. Les Pères de l'Eglise. La nuit, ma chambre est pleine de diables. « Oh! la terre », - murmurai-je à la nuit, - « est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles! » Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux. Encore, - si ce n'était à minuit, - l'heure blasonnée de dragons et de diables! - que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe! Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né! Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou! Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier! Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cauteriser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!

Localizados na zona de confluência entre prosa e poesia lírica, os poemas de *Gaspard de la nuit* são compostos sob a analogia com a pintura (o que justifica seu subtítulo: ‘fantasias à maneira de Rembrandt e Callot’), o que resulta em um procedimento singular: embora compartilhe o parentesco com as baladas românticas de temática sobrenatural, de peças famosas como ‘Lenore’ (1774), de Bürger (Campos, 1995) e *Der Erlkönig* (1782), de Goethe (Campos, 1995), são exemplos emblemáticos, *Gaspard de la nuit* adota uma plasticidade elíptica, colocando em relevo imagens relativamente livres daquelas amarras ficcionais utilizadas pelos poemas narrativos românticos para radicar suas fantasias no solo de um contexto explícito. Estando obnubiladas as circunstâncias que justificam a irrupção do horror e do sobrenatural, os ambientes opressivos e as imagens fantasmagóricas ganham o primeiro plano, senão como pinturas autossuficientes, ao menos como reminiscências de conteúdos recônditos, emanações visuais oriundas de realidades e experiências inacessíveis ao leitor – são verdadeiras fantasmagorias, sombras de objetos desconhecidos que evoluem em formas assustadoras.

Le chambre gothique, de imediato, estabelece para a projeção de suas fantasmagorias um espaço a elas adequado; espécie de *locus horribilis*, íntimo. O quarto gótico, a despeito das sugestões de exotismo medieval que o matizam, é um ambiente de manifestação de terrores pessoais, de um eu lírico que, em perfeita clave moderna, hiperboliza suas impressões e sonda seu próprio inconsciente. Partindo do enlevo inicial suscitado pela noite (aos olhos cansados do eu lírico, a lua e as estrelas se harmonizam na forma de uma flor), o poema parece contaminar cada vez mais o espaço da vigília com a nódoa dos pesadelos. O contraste de luz e sombra favorece o desenvolvimento desse ambiente intermediário: de um lado, tem-se o vitral (um catalizador da luz), em que se divisa uma cruz; de outro, a lâmpada mortiça, que se esvai conforme um gnomo – que saberemos, mais tarde, ser Scarbo, insidioso diabrete que assombra ainda outros poemas de *Gaspard de la nuit* – se embriaga com seu óleo. Scarbo, pois, como mestre do espetáculo de sombras e uma espécie de matreiro psicopompo⁵, consumindo a luz do quarto, coloca-se como intermediário e guia para um outro mundo, habitado por terrores de formas incertas.

⁵Em suas considerações sobre a relação existentes entre arquétipos míticos e estruturas da psique, Jung aborda a figura do ‘Psicopompo’, entidade mitológica que teria a função de guiar os indivíduos da realidade concreta a mundos transcendentais. A mitologia fornece inúmeros exemplos de psicopompo: Caronte, Hermes, as Valquírias. A literatura também: Virgílio, na *Comédia*, de Dante, seria um psicopompo. Para Jung, o psicopompo seria um ‘guia das almas’, cuja função arquetípica seria promover o trânsito entre o consciente e o inconsciente. É por meio dele que se tem acesso ao *Id* (Jung, 2011).

A despeito de engendrado em meio a sombras, *Le chambre gothique* possui expressiva visualidade; seu apelo plástico e atmosfera medieval fazem pensar num brasão. A noite que envolve o poema é ornamentada (*blasoneé*) por ‘dragões e diabos’; desperta figurações terrificantes, oriundas de algum lugar entre o polo das reminiscências medievais e o da experiência familiar: a ‘ama’ que embala uma ‘criança natimorta’ na armadura do pai e o avô que mergulha sua manopla (*gantélet* – objeto que sugere sua ocupação guerreira) em água benta, para, possivelmente, persignar-se, ajoelhado diante de um ‘quadro podre’ (provável referência a um oratório ou objeto de devoção equivalente), atestam essa sobreposição do doméstico ao estranho colhido junto à Idade Média. A essas imagens, acresce a do esqueleto do *lansquenê*, que se debate preso ao madeiramento, sugerindo o componente macabro, medievalista e, sobretudo, ornamental do poema (pode-se pensar em um alto-relevo animado), que induzem a interpretar as demais imagens como adornos sinistros de um broquel que empresta suas formas a essa noite de alucinações.

Le chambre gothique é passível de ser tomado como ilustração da metáfora difundida no romantismo para definir os produtos da fantasia extravagante, e sem freios, que resultou em uma categoria estética – a metáfora do arabesco e, mais apropriadamente, dos ornamentos grotescos. Como reconhecem estudiosos da categoria do grotesco, como Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (2013), o vocábulo ‘grotesco’ remete, originalmente, aos motivos entrevistados em afrescos datados da antiguidade, que, ao serem descobertos entre os séculos XV e XVI, sugeriram aos estetas e artistas um modelo de arte inventiva e desvinculada das estreitas regras de verossimilhança. Extraíndo seu nome das grutas em que foram encontrados (*grotta*, origem do vocábulo ‘grotesco’, significa ‘gruta’ em italiano), os ornamentos grotescos apresentavam a mistura de corpos humanos a bestiais, plantas e feras, ao lado de volutas abstratas, de onde brotavam formas orgânicas e passaram a ser sinônimo de plasmação de fantasias sem limite (Kayser, 2003). Com efeito, o grotesco confere corpo a extravagâncias e monstruosidades impossíveis, como as censuradas por Horácio em sua *Carta aos Pisões*⁶.

Sensíveis ao potencial criativo e revolucionário do grotesco, os românticos o tomam como elemento distintivo e mesmo basilar de sua nova proposta de arte: Friedrich Schlegel refere-se à fantasia indômita como ‘arabesco’; Fiorillo, e seus discípulos Wackenroder e Tieck, veem nas formas imprevisíveis do grotesco uma analogia com os contornos mais fecundos da imaginação (Burwick, 1987); Victor Hugo (1988) relacionará ao grotesco (para ele, instância em que se localizam o horrendo e o bufo) o caráter distintivo da poesia de seu tempo; Edgar Allan Poe (1983) denominará sua coletânea de contos dotados de violência, eventos sobrenaturais e febre criativa de *Tales of grotesque and arabesque*, isso para ficar apenas em alguns exemplos expressivos.

Além de enfeixar a temática, os efeitos e o processo de construção de *Le chambre gothique*, o grotesco, ou, mais precisamente, os ‘grotescos’, podem ser tomados como parâmetro para a interpretação da natureza das imagens do poema – são precisamente estranhos ornamentos e, como tais, privilegiam mais o efeito sobre a sensibilidade que a referencialidade. Mesmo assim, as imagens de *Le chambre gothique* não incorrem no risco de resvalar em meros bestialógicos; antes de absurdas, são enigmáticas, parecendo remeter a algo inacessível, que se esconde sob as sombras da sugestão. A expressão *Si ce n'était que* (se fosse apenas), recorrente no poema, instaura a dúvida como campo de materialização dessas imagens que, como dito, por um lado surgem como reminiscências do imaginário medieval (a armadura, o esqueleto do *lansquenê*, o quadro podre em que se deposita a devoção, a manopla do ancestral guerreiro, a pia de água benta e o próprio quarto gótico) e, por outro, remetem a uma instância estranhamente doméstica (evocada pela referência à ama, ao pai e ao avô). A Idade Média e a experiência familiar se fundem como paragens do monstruoso e sobrenatural; consonante com o conceito de *Unheimlich* de Sigmund Freud, *Le chambre gothique*, torna-se um espaço em que conteúdos reprimidos vêm à luz como imagens inquietantes e hostis (Freud, 1996), ameaçando a civilização com o componente bárbaro e supersticioso da Idade Média, e a razão, com os monstros do inconsciente.

A apoteose do horror se dá quando essas fantasmagorias difusas cedem terreno à alegoria eleita pelo poema como concretização das obsessões

⁶ Para admoestar os riscos que a incongruência oferece aos poetas, Horácio compõe, no início de sua *Carta aos Pisões*, um retrato da antítese de seu ideal de beleza nos seguintes termos: “Humano capiti cervicem pictor equinam jungere si velit et varias inducere plumas, undique collatis membris, ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne, spectatulum admissei risum teneatis, amici? Credite [...] isti tabulae fore librum persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae finguntur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae – pictoribus atque poetis quilibet audendi semper fuit aequa potestas. scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim, sed non ut placidis coeant immitia, non ut serpentes avibus gementur, tigribus agni.” (Horace, 1909, p. 586.) [Se um pintor quisesse unir uma cabeça humana a um pescoço de cavalo e revestisse

com penas de cores variadas todas as partes dos membros, de maneira que uma mulher formosa na parte superior terminasse em um peixe disforme e negro, admitamos, contereis o riso ao ver isso, amigos? Crede [...] muito semelhante a este quadro seria um livro cujas idéias vós fossem modeladas como os sonhos de um doente, de modo que nem pés nem cabeça compoñham a figura representada. Pintores e poetas sempre tiveram poder de qualquer coisa ousar. Disso sabemos e tal licença pedimos e damos reciprocamente uns aos outros, mas não a ponto de que os mansos juntem-se com os ferozes, nem que as serpentes façam pares com as aves e os tigres com os cordeiros]. Tradução nossa.

peçoais e do medo da noite – Scarbo, o gnomo que invade o claustro das cismas, vampiriza o eu lírico e cauteriza a ferida por ele deixada com um dedo incandescente.

Em uma de suas telas intituladas *Nightmare* (1790), Henrich Füssli (Kayser, 2003) retrata o pesadelo de acordo com uma iconografia semelhante à articulada por *Le chambre gothique* – o quadro apresenta o dossel do leito devassado por um sinistro cavalo que ‘ilumina’ o proscênio onde se vê um grotesco diabrete sentado sobre o colo de uma mulher que dorme, entregue a uma postura em que a angústia é latente. Füssli convoca, em seu quadro, uma série de reminiscências relativas aos terrores que invadem a alcova – incubos e súcubos, elfos, pisadeiras e demais monstros do imaginário popular, que cavalam os dormentes provocando-lhes sonhos angustiantes. Scarbo é a materialização particular que *Gaspard de la nuit* confere a fantasmas desse tipo; na condição de senhor dos pesadelos, ele surge como imagem que ocupa o centro desse brasão de ornamentos grotescos que as impressões da meia-noite projetam sobre o quarto gótico.

A herança medieval e a popular que subjazem às imagens evocadas por *Le chambre gothique* poderiam impossibilitar a leitura do poema em sintonia com a poética da modernidade. No entanto, quando se contempla o procedimento poético pelo qual tais imagens se manifestam, sobressaem-se a elipse e a sugestão, opções caras à dicção da poesia moderna, que privilegiam o fragmentário e permitem o reconhecimento de que o encantamento poético muitas vezes toca a instância que a palavra não logra representar.

Os poemas de *Gaspard de la nuit*, ao explorarem a hesitação e os pesadelos, alimentam uma nova modalidade de poesia com a substância do medo.

Fantasmagoria, visionarismo e poesia moderna

Um dos modernos poetas brasileiros mais sensíveis à dificuldade inerente à performance do poema, João Cabral de Melo Neto (1975), parece confirmar o tributo que a consciência moderna, acerca dos limites da enunciação poética, deve ao princípio de negatividade romântica. Sua poesia, ao encontrar no fragmento, na parcela de silêncio que envolve o discurso, matéria-prima para o poema em devir, aproxima-se, de algum modo, da orientação que levou os românticos a extrair da noite e do horror face ao desconhecido as cifras do poema hermético. Tais elementos surgem como ecos longínquos quando se contempla o João Cabral de Melo Neto (1975), autor dos poemas posteriores a *O engenheiro* (1945), poeta tão atento à imanência dos fenômenos, às coisas concretas e aos rudes objetos

que se oferecem à experiência. No entanto, seu livro de estreia, *Pedra do Sono* (1941), ainda alentado pelo fascínio que o onírico exerceu junto ao movimento simbolista do *fin-de-siècle* e interlocutor das imagens inconscientes do surrealismo, parece buscar justamente nas formas imprecisas da alucinação aquela realidade essencial que resiste à palavra, obrigando à aceitação do poema como catalizador de realidades imprecisas e como algo fadado à incompletude. Em muitos momentos, inclusive, tais constatações, eminentemente modernas, parecem ligar-se ao repertório articulado pela tradição da poética do medo, segundo a qual *Gaspard de la nuit* surge como produto maduro. Como demonstração do que se diz, propõe-se a leitura de ‘Os olhos’, breve poema integrante de *Pedra do Sono*:

Todos os olhos olharam:
o fantasma no alto da escada,
os pesadelos, o guerreiro morto,
a girl a força o amor.
Juntos os peitos bateram
e os olhos fugiram.
(Os olhos ainda estão muito lúcidos) (Melo Neto, 1974, p. 375).

Fragmentário, o poema se instaura no epicentro de uma visão: no espaço familiar, evocado metonimicamente pela referência ao ‘alto da escada’, manifestam-se, diante dos olhos, algumas fantasmagorias de sentido oculto: de um lado, há as imagens ameaçadoras unidas por nexos semânticos que fazem pensar no efeito do medo e na poética gótica: ‘o fantasma’, ‘o guerreiro morto’, ‘os pesadelos’, ‘a força’. O cortejo de visões ainda conta com outras imagens que parecem relacionar-se pouco às anteriores: ‘a girl’ e ‘o amor’, que evocam um sutil conteúdo erótico. Presumir que a união entre os polos do erotismo e o da ameaça aqui se dê por um princípio de simultaneidade que favorece a sobreposição de contrários dispostos em mosaico cubista e, portanto, adequados ao componente de vanguarda que existe no poema, surge como solução fácil, que desconsidera a intimidade entre tais polos, tantas vezes exposta pela tradição, sobretudo a romântica. Dos escombros gerados pela colisão entre os conceitos de morte e erotismo parecem surgir as visões do alto da escada, que repelem os olhos, que, por sua lucidez, experimentam, diante delas, perplexidade e reagem com terrificante rejeição: “[...] os olhos fugiram/ (os olhos ainda estão muito lúcidos)” (Melo Neto, 1975, p. 375) – não fortuitamente, a sequência apresenta ‘a força’ entre ‘a girl’ e ‘o amor’.

O consórcio entre *Eros* e *Thanatos* esteve na base de inúmeras situações e imagens emblemáticas da literatura gótica: a donzela cuja honra é ameaçada

por um perseguidor cruel e obsessivo, o olhar magnético do vampiro, o eu lírico enamorado do cadáver da bela dama e que busca a cumplicidade de suas súplicas, não em vergéis amenos, mas no cemitério, etc. Tais motivos evocam os vínculos inquietantes entre desejo e luto, prazer e violência, favorecidos pela moralidade cristã no momento em que esta aprisiona a sexualidade no mesmo calabouço de repressão para onde a civilização banuiu tudo que lhe oferecia ameaça, tais como os sistemas de crença superados (ou proibidos), a barbárie e o terror.

É às portas desse érebo que o Satã de Milton se depara com seus dois filhos: o pecado (bela mulher, cujo ventre, guardado por cabeças de cães monstruosos, termina em cauda de serpente) e a morte (espectro amorfo, gerado da união incestuosa do anjo caído com o pecado). Reconhecida a paternidade, Satã lança seus dois filhos sobre o mundo para servirem de flagelo ao homem (Milton, 1948). A alegoria cunhada por Milton ilustra eficientemente as relações da tríade composta pela carne, pela morte e pelo diabo, que, como demonstram as investigações de Mario Praz (1994), emergem amalgamadas quando a sensibilidade romântica contempla os recessos mais escuros da imaginação.

Ora ameaçadoras, ao assumirem a forma do ‘fantasma’, do ‘guerreiro morto’, dos ‘pesadelos’ e da ‘força’, ora tentadoras, ao manifestar-se como ‘girl’ ou ‘amor’, as visões de ‘Os olhos’ bem poderiam ser tratadas como sombras projetadas a partir da lanterna mágica do *Id*: são, pois, fantasmagorias que se sucedem vertiginosamente – como sugere sua justaposição em sequência dinâmica – causando desorientação aos olhos.

Os olhos lúcidos, acostumados à luz do dia e à luz da razão, não podem suportar tais visões. É talvez com pesar que a consciência do poema o reconheça. ‘Os olhos’, provavelmente, estabelece como condição à fruição do poema visionário o mesmo “desregramento dos sentidos” que Rimbaud, em sua carta a Georges Izambard, professou como exercício necessário ao desenvolvimento da identidade de poeta (Rimbaud, 1972). Essa profissão repercutirá sobre a cosmovisão surrealista e pode ser tomada como precursora do pendor das vanguardas pelo onírico e pelo inconsciente, cujas águas turbulentas, distantes das ilhas da razão e habitadas por monstros, já foram navegadas pelos românticos sob a bandeira da fantasia. Por vezes, a sensibilidade ocidental naufragou em tais águas, deparando-se com os jogos de ilusão arquitetados pelo diabo.

É possível encontrar certo parentesco entre as visões do poema de João Cabral de Melo Neto (1975) e o motivo das tentações de Santo Antônio, santo egípcio, ancestral do modelo de vida monástico, cuja hagiografia atesta uma série de confrontos com o diabo, que ora o tentava a se desviar de seus votos, apresentando-lhe imagens e cenas licenciosas, ora buscava intimidá-lo, materializando diante de seus olhos figuras aberrantemente monstruosas (Vareze, 2003). Entre os séculos XV e XVII, o motivo das tentações figurou frequentemente em estampas e pinturas, normalmente apresentando o santo atormentado por monstros disformes que pareciam saídos de pesadelos absurdos; Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch, Matthias Grünewald, Jacques Callot, estão entre alguns dos artistas plásticos que ajudaram a celebrar o tema.

As descobertas relativas à investigação do inconsciente, que ganham força no século XX, permitem que o conteúdo das tentações seja redimensionado – suas figurações insólitas não se limitam a criações dos jogos ilusórios do diabo (a saber, ‘o pai das mentiras’, um exímio prestidigitador e ilusionista), mas são tomadas como produto dos delírios de uma mente perturbada pelos rigores do eremitério. Santo Antônio retorna na pintura surrealista, agora como vítima dos ataques do inconsciente: Dali o pinta nu, num deserto agorafóbico, confrontando com uma cruz um cortejo de elefantes e cavalos de pernas colossais, que carregam mulheres que expõem sua nudez. Marx Ernst, na esteira da tradição, representa o santo sendo atacado por monstros grotescos, mas em ambiente onírico: às margens de algo, como um lago ou baía, em cujo horizonte se divisam formações rochosas que possuem os contornos de um corpo feminino nu. Talvez por sua ligação com o surrealismo, ‘Os olhos’, de João Cabral de Melo Neto (1975), tenha encontrado o fio da tradição que remete às tentações de Santo Antônio. Daí sugerir uma ligação íntima e secreta entre monstros, figuras tentadoras e visões insólitas que aludem a algum conteúdo que se mantém, contudo, inacessível – seria necessário libertar os olhos da lucidez para interpretar tais cifras e vislumbrar os corpos que projetam as sombras animadas que tanto aterrorizam.

O que poderia unir expressões ligadas a contextos tão distintos como as figurações medievais das ilusões diabólicas, plasmadas pelo motivo das tentações de Santo Antônio: a poética do medo gótica que orienta os poemas de *Gaspard de la nuit* e o onirismo de tônus vanguardista que orienta ‘Os olhos’, de João Cabral de Melo Neto? Pode-se

arriscar a dizer que é um procedimento comum, que opta pela articulação de imagens aterrorizantes que se oferecem como alegorias de contornos incertos e relativas a conteúdos ocultos – a esse procedimento convencionamos denominar fantasmagoria.

Como atesta Stefan Adriopoulos, o termo ‘fantasmagoria’ liga-se às apresentações de lanternas mágicas de Étienne-Gaspard Robertson que, a partir de 1793, inaugura espetáculos em que imagens assustadoras são projetadas para o entretenimento público. Tendo grande repercussão na Europa, as fantasmagorias, entre fins do século XVIII e início do XIX, chegaram a servir de referência ao debate filosófico sobre a possibilidade de aparições reais de fantasmas (Andriopoulos, 2014). Posteriormente, o termo se torna corrente em francês, alemão e inglês, revestindo uma categoria de ilusionismo, em que se toma a representação de algo oculto como fenômeno real. No estudo de Andriopoulos, as projeções das lanternas mágicas são investigadas em sua condição de eficiente metáfora para a investigação filosófica acerca das ilusões da empiria, que ocupará o idealismo alemão, atestando, assim, o impacto do desenvolvimento de novas tecnologias ópticas sobre o pensamento moderno (Andriopoulos, 2014).

O ilusionismo e a espectralidade conferem coerência para se pensar a fantasmagoria como categoria útil ao entendimento de fenômenos a ela correlatos; aqui, contudo, não se pensa a fantasmagoria como categoria filosófica, propriamente, mas como procedimento poético que estruturalmente se vale da eclipse e bebe seus temas no manancial da tradição da representação de aparições assustadoras. Na fantasmagoria, determinado conteúdo, oculto e/ou irrepresentável, gera uma forma de representação elíptica. Pode-se dizer que a fantasmagoria testemunha que o poema, quando não pode se acercar diretamente do fenômeno que visa representar, vê-se obrigado a plasmar apenas sua sombra, jazendo seu conteúdo em instância tão hermética que o pleno acesso a ele se torna dispensável à fruição. O significativo é sombra de movimentos autônomos. Assim, ao omitir propositalmente o que não se pode expressar, ou simplesmente por matizar de obscurantismo os objetos de referência, à cata do efeito da desorientação e do medo, o poema elíptico acaba por tornar suas projeções autossuficientes – fantasmagorias independentes, que ganham vida e incrementam a dicção autoconsciente e plástica da poesia. Tais imagens podem ser chamadas de fantasmagorias, pois nasceram das sombras, e delas captaram o apelo do mistério e do horror.

Embora a expressão hermética não implique necessariamente horror, ao se contemplar algumas das ideias centrais para o estabelecimento da concepção de poesia durante o romantismo já é possível constatar certa homologia entre a poética da sugestão e os efeitos do medo. O tratado de Edmund Burke (1996), *Investigação filosófica das origens de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1765), texto cuja influência toca desde a literatura gótica, passando pela concepção geral de arte romântica e chega ao idealismo germânico, permite constatar o que se diz.

Localizando, provavelmente, suas reflexões no campo das discussões sobre as fronteiras existentes entre poesia e pintura que, no século XVIII, põem à prova a tradição do *ut pictura poesis*, Edmund Burke alega que a poesia se distingue da pintura por não visar à imitação, mas ao efeito; não traduzindo a imagem de uma ideia (como a pintura), mas sua impressão:

Na verdade, nem a poesia nem a eloquência conseguem fazer descrições precisas tão bem quanto a pintura; seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma idéia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtêm mais êxito. [...] Por esse motivo podemos concluir que a poesia, tomada em seu sentido mais geral, não pode ser considerada rigorosamente uma arte imitativa (Burke, 1996, p. 177).

Burke trata a poesia como manifestação das paixões e, neste sentido, o sublime tem destaque em seu sistema de pensamento: na condição de expressão de tudo que provoca terror, o sublime plasma “[...] a mais forte emoção de que o espírito é capaz [...]” (Burke, 1996, p. 48), inscrevendo-se, por isso, como realização plena das atribuições do discurso poético. Dentre os muitos elementos propiciadores do sublime (como a magnificência, a luminosidade intensa, a vastidão, etc.), Burke registra a obscuridade – as sombras envolvem todo potencial ameaçador do mistério, sendo, pois, veículos de incerteza e opressão (Burke, 1996).

A leitura de Burke suscita algumas conclusões: a poesia, como discurso que visa ao efeito, parece encontrar no sublime a hipérbole de sua vocação. O sublime pode resultar numa variedade de efeitos que testemunham as fortes impressões deixadas por sua linguagem: a comoção diante do patético, a reverência diante do magnífico e a opressão diante do misterioso. Nessa última esfera, a fragmentação, a eclipse e a sugestão ganham destaque e falam diretamente à natureza da poesia. Talvez aí esteja uma das matrizes do que Candido (2006) chamou de negatividade romântica e, na

negatividade, o rizoma de onde brota o pendor da poesia moderna pela obliquidade.

Neste sentido, a busca da poesia moderna por plasmar o inexprimível e desautomatizar a percepção comum a aproximou de outras formas de confrontar realidades que desafiam os sentidos, vetores de perplexidade, desorientação e medo – fantasmas, aparições, pesadelos e tantas outras imagens caras ao gótico continuam vivas nas metáforas modernas, sobretudo nas que testemunham a experiência de geração do poema, como esforço de plasmação de fantasias que escapam à potencialidade do discurso comum. É na câmara muda que os pesadelos sem rosto assombra as mentes que insistem em manter a vigília; é nessa mesma câmara que o poema se anuncia como fantasma evanescente que perturba o ambiente e se recusa aos imperativos da escrita.

Considerações finais

Uma série de fatores, possivelmente ligados a uma espécie de “crise da idealização”, levou os românticos ao reconhecimento da insuficiência da palavra diante da expressão plena da poesia. Tal motivo tem reflexos no gosto romântico pelo fragmento, em sua tematização da noite, em sua volúpia pela perfectibilidade inatingível, etc. No limiar entre as expressões românticas e o espírito da poesia moderna, encontram-se reconhecimentos radicais dos imperativos do inexprimível – Rimbaud, em *Une saison aux enfers* (1873), opta pelo silêncio ao reconhecer que o ‘pagão’ que permitiria traduzir as visões contempladas no inferno (Rimbaud, 1972) não é acessível; por isso, sobre elas, resta ao poeta calar-se; Mallarmé idealizará a página em branco como poema ideal, e assim por diante. Com efeito, George Steiner, em ‘poesia e silêncio’, reconhecerá que, na poesia moderna, o silêncio tornar-se-á instância transcendente que atesta os limites da palavra; equivalente rebelde e negativo de outras formas mais tradicionais de plasmação da colisão da palavra com seu limite. Assim como a luz que fulmina o discurso de Dante em face de Deus, ou a música das esferas testemunhada por Keats, como forma de captar aquilo que a poesia não logra dizer, o silêncio e, seu corolário visual, a noite, serão eleitos pela literatura moderna como meios reativos e rebeldes de assegurar o potencial transcendente do discurso (Steiner, 1998). Eis mais um atestado da intimidade entre o gosto romântico pela obscuridade e o pendor da poesia moderna pela expressão elíptica.

Com efeito, a atração vertiginosa que a noite exerceu sobre o espírito romântico abriu à sua sensibilidade moderna um universo de formas

incertas que habitam o outro lado da civilização; olhando para as distâncias que não são banhadas pelo sol da Ilustração, o romantismo, particularmente em sua expressão extremada, representada pelo gótico, divisou o irracional, as antigas superstições inadequadas aos sistemas de crença e pensamento oficiais e buscou na poética do mistério e da sugestão uma tentativa de dar forma aos fantasmas descobertos nessas instâncias do oculto.

Os mais variados fatores tornam um objeto oculto: talvez tenha sido propositalmente escondido, como as experiências e impulsos reprimidos no inconsciente; talvez sejam absolutamente desconhecidos, como o universo do sobrenatural ou as paragens para além da possibilidade do discurso. Segredo ou mistério, o efeito emanado pelo oculto são, ordinariamente, o medo e, conseqüentemente, o fascínio. Na tentativa de plasmar o efeito do medo, tão necessária à exploração do avesso do homem civilizado, que fascina o gênero gótico, a literatura romântica recobriu suas fantasias com o discurso sugestivo, representando os objetos não como corpos nítidos, mas como sombras, simulacros, projeções incertas – fantasmagorias. A partir daí, surge uma forma de expressão que se tornará útil às percepções singulares que a poesia moderna buscará plasmar, em sua tentativa de imprimir uma nota dissonante na tradição da *mimesis*. Na poesia, esse gesto repercute como uma espécie de afastamento da discursividade regular, exploração das associações entre imagens a partir de nexos frágeis ou herméticos e, por fim, na libertação do poema da referencialidade – o discurso poético, em sua volúpia pelo mistério, torna-se imagem de sentido oculto que obriga à sua contemplação como objeto autônomo. O poema, gerado nessa senda, imprime-se como enigma sem resposta.

Hermetismo, desafio à compreensão e afastamento das convenções da *mimesis* são atributos da poesia moderna como um todo. Dos simbolistas à vanguarda (e nos desdobramentos que essa estética assumiu ao longo do século XX), a linguagem da poesia tende a aproximar-se da voz do mistério. O que não implica, necessariamente, em plasmação do fantasmagórico e do horror, tão privilegiado pela linguagem elíptica no contexto da literatura gótica. Todavia, algumas formas de expressão posteriores ao romantismo parecem ter herdado com o discurso oblíquo também o conteúdo sinistro favorecido por esse modelo de expressão. A plasmação do horror é uma tentação que se oferece ao poeta que busca sugerir seus objetos de enunciação, a fim de envolver o espectador nas brumas do desconhecido e/ou inescrutável; daí emerge o que aqui se chamou de fantasmagoria poética: procedimento metafórico

que representa, por imagens ligadas à tradição do macabro e do sinistro, objetos propositalmente ocultos, de modo a favorecer a autonomia da expressão poética e criar efeitos de inquietação.

O percurso aqui delineado buscou, pois, contemplar momentos representativos do romantismo e da poesia moderna a ele tributária, debruçando-se sobre o elemento gótico de *Le chambre gothique*, de Aloysius Bertrand, e sobre o modernismo de feito vanguardista de ‘Os olhos’, de João Cabral de Melo Neto, como forma de apontar o quão sensível parece ter sido a poética moderna à substância amorfa dos pesadelos, tendo nela buscado, por vezes, um meio de libertar a imagem de necessidades referenciais. Consta-se, ao fim, que o procedimento da fantasmagoria poética, gerada nos recessos escuros da imaginação moderna, demonstra que, por contraste, a linguagem poética alcança maior fulgor à medida que se adensam as trevas da sugestão.

Referências

- Adorno, T. W. (1988) *Teoria estética*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Andriopoulos, S. (2014). *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Rio de Janeiro, RJ: Contratempo.
- Bakhtin, M. (2013). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, SP: Hucitec.
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (p. 165-196). (S. P. Rounat, trad., v. 1). São Paulo, SP: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (2013). *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.
- Berardinelli, A. (2007). *Da poesia à prosa*. São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Bertrand, L. (1895). *Gaspard de la nuit: fantaisies á la manière de Rembrandt e Callot*. Paris, FR: édition du Mercure de France.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London, UK: Routledge.
- Burke, E. (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus e Editora da Unicamp.
- Burwick, F. (1987) *The haunted eye: perception and grotesque in english and german romanticism*. Heidelberg, DE: Winter Verlag.
- Candido, A. (2006). Romantismo, negatividade, modernidade. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 1(1), 137-141.
- Campos, G. (1995). *O livro de ouro da poesia alemã*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro.
- Freud, S. (1996). O Estranho (1919). In S. Freud. *História de uma neurose infantil*. (p. 237-269, E.S.B., v. XVII). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Friedrich, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, SP: Duas Cidades.
- Horace. (1909). *Oeuvres d'Horace*. Paris, FR: Librairie Hachette.
- Hugo, V. (1988). *Do grotesco e do sublime*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Jung, C. G. (2011). A Índia: um mundo de sonhos. In C. G. Jung. *Civilização em transição*. (p. 234-245). Petrópolis, SP: Vozes.
- Kayser, W. (2003) *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Kant, I. (1961). *Crítica del juicio*. Buenos Aires, AR: Losada.
- Lewis, M. G. (1980). *El monje*. Barcelona, ES: Bruguera.
- Löwy, M., & Sayer, R. (1995). *Revolta e melancolia: o romantismo contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Melo Neto, J. C. de. (1975). *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio.
- Milton, J. (1948). *English minor poems; paradise lost; somson agonistes; aregótica*. Chicago, US: Encyclopedia Britannica.
- Paz, O. (1994). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Poe, E. A. (1983). *The unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia, US: Running Press.
- Praz, M. (1994). *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Rimbaud, A. (1972). *Oeuvres completes*. Paris, FR: Gallimard.
- Steiner G. (1998). *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Vareze, J. (2003). *Legenda áurea: vida dos santos*. São Paulo SP: Companhia das Letras.
- Walpole, H. (1982). *The Castle of Otranto: a ghotic story*. Oxford, GB: Oxford University Press.
- Weiskel, T. (1994). *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Received on 23 February, 2017.

Accepted on 11 October, 2017 .

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.