



AMBIENTES, MANIFESTAÇÕES SINESTÉSICAS E *PATHOS* EM *O NECROMANTE*, DE FLAMMENBERG

SETTING, SYNESTHETIC MANIFESTATIONS AND *PATHOS*
IN *THE NECROMANCER*, BY FLAMMENBERG

Patricia Cezar da Cruz *

121

Resumo: Este artigo explora as noções de espaço de *O Necromante* e os significados desses espaços, internos ou externos, enquanto parte necessária para o desenvolver das aparições – sejam elas pretensamente verdadeiras – com se observa na primeira parte do romance a partir de uma “fonte oral”, ou armações de charlatanismo, conforme explica a segunda parte do romance em sua “fonte escrita”. Além da ambientação espacial tipicamente gótica, há ainda o uso da sinestesia presente no romance. Nesse sentido, as cores, cheiros e percepções que os personagens experimentam na trama adquirem significados direta ou indiretamente ligados à proposta do romance em que Flammenberg lidou com leituras do *Götz von Berlichingen*, de Goethe (1773), e também com o evento histórico da queda da Bastilha (1789), dentro da proposta de “liberdade, igualdade e fraternidade” francesa, fato que muito instigou os escritores alemães e a *Kraftgenie*, particularmente quanto à “liberdade” da criação.

Palavras-chave: Romance gótico; Necromancia; Flammenberg.

Abstract: This article explores the notions of space in *O Necromante* and the meanings of these spaces, internal or external, as a necessary part for the development of the apparitions – whether they are allegedly true – as observed in the first part of the novel from an “oral source”, or charlatanism frames, as explained in the second part of the novel in its “written source”. In addition to the typically gothic spatial setting, there is also a use of synesthesia present in the novel. In this sense, the colors, smells and perceptions that the characters experience in the plot acquire meanings directly or indirectly linked to the proposal of the novel in which Flammenberg dealt with readings of Goethe's *Götz von Berlichingen* (1773), and also the historical event of the fall of Bastille (1789), within the French proposal of “freedom, equality and fraternity”, a fact that greatly instigated German writers and *Kraftgenie*, particularly regarding the “freedom” of creation.

Keywords: Gothic novel; Necromancy; Flammenberg.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Tradutora do alemão e professora de alemão do UnB Idiomas, da Universidade de Brasília (UnB).

A noção que se tem de “espaço” refere-se a um lugar, uma delimitação, ou os dois: um determinado ponto em que se tem uma propriedade, um castelo, uma construção em ruínas. Adentrando o espaço gótico, temos essa imagem construída ao longo de quatro séculos. Ela é facilmente identificável como aquele espaço escuro em que não se tem muita visibilidade, repleta de brumas espessas que causam arrepios, medo, tensão e... *sensação* de morte.

O calabouço de *O castelo de Otranto* (1764) no qual Isabella foi aprisionada deu início a esse imaginário depois amplamente utilizado por autores como Schiller em *O Aparicionista* (1787-1789), Theodor Storm com as tempestades em *A assombrosa história do homem do cavalo branco* (1888) e Bram Stoker espalhando neblina espessa pela estrada que leva Jonathan Harker ao castelo do conde Drácula (1897), para lembrarmos de alguns espaços memoráveis ligados à provocação gótica de horror, terror e medo, desde que estejam devidamente configurados nesses espaços de estranhamento e suspense. Porém, os espaços típicos dos contos e romances góticos não se limitam às construções: as manifestações ocorrem também em espaços externos como a Floresta Negra ou os campos abertos. As fantasmagorias, com exceção das que depois se descobrem fraudulentas, são livres, e essa liberdade não as aprisiona nos espaços horrendos, mas o ar as liberta para o ambiente externo, como a Floresta Negra, na Alemanha, com manifestações sinestésicas percebidas a partir de sons e cores que observaremos adiante, em todos os espaços, participando das ações e emoções dos personagens.



No século XVIII, no qual se ambienta o romance, sobretudo em sua segunda metade, as discussões sobre crenças que estavam “ultrapassadas” (como a necromancia, a bruxaria, e a feitiçaria) retornavam ao mundo Iluminista, servindo, como em todas as épocas desde que a Literatura surgiu, de fontes para discussões entre os autores, esses valendo-se do instrumento provocador que é a ficção para promover debates.

As discussões sobre crenças e a Literatura gótica envolviam até mesmo questões sobre a recepção gótica alemã na Grã-Bretanha, no século seguinte, observado por Jeffrey High como “mecanismo de transferência” em seu estudo “Schiller, Coleridge, and Reception of the German (Gothic) Tale”, onde o autor afirma que Schiller foi o grande nome gótico alemão a partir de *O Aparicionista*, e que as reações de Coleridge para seu trabalho teriam causado notável repercussão em solo britânico.

Na Alemanha, *O Necromante*, de Flammenberg, foi publicado três anos depois de *O Aparicionista*, de Schiller e, já em seu prefácio, prevendo as comparações entre os autores e suas obras, logo defende-se ao afirmar que:

Algumas obras intelectuais com conteúdo semelhante já se destacaram da forma mais admirável. Ainda assim, espero que não me seja feita a acusação de tomar emprestado o plano, a forma de execução ou as imagens usadas por algum dos meus predecessores, embora a intenção de todos nós pareça ser a mesma (FLAMMENBERG, 2020, p. 29).

Embora o livro de Flammenberg tenha semelhanças com *O Aparicionista*, como a divisão em duas partes, a primeira narrada e a segunda sob a forma epistolar, ou o fato de o autor ter criado dois amigos que compartilham eventos misteriosos, e ainda tenha lidado com necromancia na obra, a preocupação de Flammenberg é vã porque, estudando o romance – este completo, ao contrário da obra inacabada deixada por Schiller – logo se percebe uma dinâmica narrativa que avança rapidamente e não se assemelha ao que Schiller propôs, com eventos ligados à noção de caça pela Floresta Negra na Alemanha, a convocação dos camponeses para o enfrentamento às aparições (cuja lembrança imediata é o *Götz von Berlichingen*, de Goethe) e a presença do ancião que guia Hermann, o barão, o tenente e o condutor – sendo ele mesmo alegoria da sabedoria ou provável espectro que aparece, mostra, e desaparece sem maiores explicações de acordo com a fonte oral que conta o livro primeiro.



Olhar para o romance de Flammenberg e observá-lo como “cópia” de Schiller adentra um contexto não literário do ponto de vista de que essas afirmações não ganham relevância em Literatura por dois motivos basilares: o primeiro é que o aspecto da influência, utilizado no século XIX, dentro dos estudos de Literatura Comparada, é ignorado ou desconsiderado nos estudos literários porque de fato nenhum autor influencia outro (NITRINI, 1997). O que se considera é o aspecto do anacronismo em relação a um romance predecessor e o contemporâneo, em que há indícios de semelhanças ou dessemelhanças, apontando sempre uma relação entre escritos que antecederam aquele determinado momento. É um processo que ocorre há 28 séculos desde que Endeuana (23 a.C.) começou a escrever sobre Literatura no mundo, e desde então, o anacronismo é um aspecto que naturalmente ocorre entre os distintos momentos literários de um autor e outro, cada com sua própria maneira de entender a criação literária e o imaginário desse mundo realizado na obra (ISER, 2013).

Assim, Flammenberg certamente não escreveu seu romance com a intenção de copiar Schiller, mas há pontos de contato entre um e outro pelo aspecto anacrônico. Na primeira parte do romance, temos o critério oral em destaque. É uma narrativa, portanto, mutável e questionável em qualquer tempo porque pessoas narram coisas possíveis e impossíveis, podem ser traídas pela memória e *achar que viram algo*, sem certeza, o que está de acordo com a proposta do fantástico de Todorov (1992) em que o terreno da hesitação é a palavra para a compreensão do que foge à lógica. Uma vez que desafiam a lógica, essas manifestações também podem ocorrer em todos os espaços, além dos descritos como propícios ao “gótico”. Se tomarmos uma classificação “gótica” para entender as manifestações não racionais ou sinestésicas, aprisionamos a Literatura, o que não é razoável já que, relembrando a noção aristotélica da criação, acredita-se no que “poderia ter sido” (ARISTÓTELES, 2005). Consequentemente, as manifestações atingem tanto meios internos como calabouços opressivos quanto meios externos como as florestas, onde se pode invocar o sublime, e sobretudo no ar onde se manifestam as potestades. Aqui é entendido como o espaço que *não pode ser limitado*. Mas que, ainda sob efeito da construção literária, integra a narrativa condizente com a proposta gótica. Conforme Oziris Filho (2008) em sua análise de introdução à toponálise, particularmente quanto ao ambiente, “na perspectiva da toponálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico”. Flammenberg relaciona, em *O Necromante*, os aspectos da



ambientação diretamente ao estado psicológico dos personagens, o que seria visto depois com os românticos alemães e as relações de estados psicológicos e ambientes, emoções refletidas na natureza.

Ressalta-se que, na primeira parte do romance, não se procura, a partir do relato de Hellfried, esclarecer ou provocar um debate sobre a veracidade dos acontecimentos na estalagem, mas importam os eventos que ocorreram e que causaram surpresa, medo e vontade de partir do lugar. Na segunda parte do romance, escrito sob a forma de cartas, registram-se as apreensões e os fatos. Assim, o que está encoberto no primeiro livro, se desvenda no segundo, fazendo os dois livros complementares dentro do romance e, as ambientações de um e de outro, ligados aos personagens, colocam o leitor na atmosfera de suspense, medo ou terror típicas de *Schauerromane*. Leiamos mais uma vez a abertura da narrativa da “fonte oral”:

A tempestade bramia sobre o Elba; o granizo batia na janela; os corvos crocitavam sua despedida ao outono; e os galos dos ventos gemiam seu canto sinistro, quando dois fiéis amigos não se viam havia trinta anos, pois suas diversas ocupações separaram um do outro... (FLAMMENBERG, 2020, p. 33).

A narrativa, portanto, adentra o universo gótico identificando os seus traços na natureza: tempestade que breme, granizo na janela, corvos crocitando, vento que gemia seu canto sinistro. Depois, em dado momento, uma passagem que lembra *Drácula*, de Stoker:

A estrada por onde meu cocheiro desconhecido, carnal ou espectral, conduzia-me deveria ser bem irregular, ou poderia ser que ele não conhecesse o caminho, pois a todo momento os trancos continuavam a ocorrer, aliando o temor de que o veículo tombasse ao medo que já sentia (FLAMMENBERG, 2020, p. 52).

As *sensações* ligadas ao caminho pelo qual passa Hellfried é também uma prolepse de que ele teria mais sustos a enfrentar como quando seus pertences pessoais somem sem sentido:

Não havia passado nem três dias em F* quando perdi minha bolsa de moedas. Atribuí essa perda da minha falta de atenção, ao entrar em uma das barracas da feira, onde eram expostos animais exóticos (...) contudo, já no dia seguinte, mesmo com a atenção redobrada, notei uma nova perda. Dei



pela falta de um anel de brilhantes, que representava a efígie de uma pessoa (...) No terceiro dia depois do primeiro roubo, fui ao teatro. Eu havia colocado uma tabaqueira de pouco valor no bolso direito da minha casaca, debaixo do meu lenço. No meio do espetáculo, meu vizinho pediu tabaco. Procurei pela tabaqueira – ela havia sumido (FLAMMENBERG, 2020, p. 38).

Após os sumiços, ele trava diálogos com um desconhecido que primeiro consegue reaver suas coisas, depois não, é esse homem que ajuda Hellfried sem maiores explicações, o que corrobora para uma atmosfera de perguntas que não podem ser respondidas: “*O senhor encontrou? Encontrou?*” – “*Dessa vez, não*” – resposta dada secamente. (p. 41 – grifo meu).

É nessa atmosfera misteriosa – que envolve um desconhecido benfeitor, sumiços que não se explicam e retornos mais estranhos ainda – que Hellfried, em função disso bastante nervoso e perturbado, em dado momento se vê sozinho em seu quarto na estalagem, e, ainda sob apreensão, narra sua assustadora experiência:

A porta mexia-se lentamente, como se movida por uma mão tímida. Agora ela estava suficientemente aberta para que eu pudesse perceber quem a estava empurrando. Era uma figura singular, comprida e decaída; *vestia um longo traje branco*. Ela agora entrava no quarto e avançava com passos lentos na minha direção. Tremendo, recuei; um calafrio sacudiu meus ossos. Muda e solene, a figura se aproximou da mesa onde estava meu relógio; então, pegou o objeto e tirou-o, como se quisesse saber as horas (...) A figura passava agora mais perto da luz, que atingiu em cheio seu rosto. Céus, o que seria de mim! Debaixo dos lenços que cobriam sua cabeça, reconheci os traços da minha falecida mãe. Meus joelhos batiam um no outro; um suor frio corria pela minha testa; não conseguia pensar em mais nada (p. 43 – grifo meu).

Flammenberg usa de dois recursos narrativos para aumentar a agonia de Hellfried: “passava da meia-noite”, horário característico para manifestações misteriosas e, ainda, ele afirma que “o sono pegou-me de surpresa” (p. 43), o que provoca no leitor a dúvida característica a respeito do que é ou não fantástico, pois a informação de que estava sonolento abre a possibilidade de um sonho estar em curso, embora o autor misture os planos real e fictício numa mesma cena que, pelo enredo gótico, não se esclarece.

Depois, a aparição entra no quarto de Hellfried por meio de gradação, o que aumentam as reações de seu corpo, com tremores e suores próprios do pavor diante de um perigo iminente: barulhos estranhos que anunciam alguém do lado de fora, a maçaneta que não se abre facilmente, o caminhar lento em sua direção, os gestos bruscos de “ameaça



terrível” e o sumiço da aparição (p. 43). Essa se manifesta em ambiente privado de Hellfried, somente ele a vê, como se tivesse que entrar em contato com ele de modo privado (note a noção de intimidade: a aparição se assemelha a sua mãe). Não há outra testemunha, e curiosamente, a narrativa não revela uma estalagem assombrada, mas um *desconhecido* que anda por ela e conversa com Hellfried. O espaço, no entanto, não entra em uma caracterização gótica de escuridão e horror de quem observa o lugar. E se Hellfried adentrou o onírico por estar com sono, o espaço em que essa aparição aparece é o da mente em projeção de um sonho.

Contrariamente ao ambiente da estalagem em que Hellfried estava em sua narrativa, temos a experiência de Hermann. Ao narrar sobre a sua história, Hermann descreve um ambiente que não é mais o privado, mas a Floresta Negra repleta de castelos e vielas, na qual ele e uns amigos se perdem. A possibilidade de estarem em um espaço desconhecido, repletos de lendas que os camponeses contavam sobre assombrações, eleva a possibilidade de eventualidades adversas para os homens que estão ali (SCHMID, 2014), expostos a todas as possibilidades, incluindo “uma construção gótica, já meio desmoronada (que) mostrou ser a residência dos espíritos”. A essa clara arquitetura gótica se encontra a “alta abóbada coberta de musgos”, amplamente usada pelo Império romano em suas igrejas e fazendo-se aí um contraponto entre gótico e religioso, sendo que crença alguma impediria um confronto na situação, crença essa representada em sua dificuldade pelo “corredor longo e estreito”, “luz fraca”, “odor bolorento”, “tapeçarias envelhecidas” (p. 61).

As descrições mencionadas são clássicas de lugares onde supostamente podem aparecer aparições, fantasmas e manifestações sobrenaturais, sobre as quais não se tem controle (embora a delimitação dessas construções indique uma tendência a concentrá-los nesses espaços). Mas Flammenberg recorre também a um outro espaço cuja delimitação não pode ser medida: o ar livre, presente em todos os lugares. Se Hellfried narra horrorizado a presença de um *espectro branco* e seu quarto na estalagem, Hermann toma notícia sobre manifestações similares na *Floresta Negra*. É fora da estalagem que se toma conhecimento sobre a aparição como “um homem maligno e ímpio que oprimia os camponeses ao extremo”. As maldades não ficavam restritas aos empregados:

Ninguém podia suportá-lo. Pisoteava seus próprios filhos e os jogava em calabouços escuros, onde não recebiam nada para comer durante vários dias. Chamava seus súditos de nada menos que cães, e os tratava como nada



menos que cães – em suma: ele era a brutalidade em pessoa (FLAMMENBERG, 2020, p. 59).

O estado do homem em vida serve de informação ao leitor para o que seria sua condenação *post mortem*:

Até que, certa vez, pusera-se a caçar até de noite; então, caiu e quebrou o pescoço. Enterraram-no em seu jardim. Mas o castigo divino chegou bem rápido, pois até hoje ele não tem descanso sobre a terra. Por todas as noites de um determinado período do ano, ele é obrigado a passar pela aldeia e depois entrar no castelo, acompanhado por seu cortejo diabólico; assim que soa a uma hora, deve então retornar novamente ao lodo infernal” (FLAMMENBERG, 2020, p. 59).

Aqui Flammenberg criou o espectro que não está restrito ao espaço dos castelos e construções em ruínas, mas se manifesta no ar livre a partir da floresta e de aparições furtivas que se assemelham a miragens no deserto: o fantasma do homem maligno, que depois é revelado como Gottfried Haussinger, passa pelos arredores do castelo e nele entra; a sensação que todos têm ao entender que ele se aproxima é o *som do tropel dos cavalos*, e então ele novamente some. Mas nem todos têm a visão clara de sua aparição:

128

Todos se calaram. Eram doze horas. Logo *ouvimos o tropel dos cavalos e o sopro das trombetas*. Os camponeses escutavam de boca aberta e se entreolhavam, como se quisessem recolher coragem um dos outros. O barulho soou mais perto; agora estava em frente ao castelo. De repente, tudo ficou silencioso, mas em um instante o mesmo alarde começou; em um instante o bando rompia dali novamente. Como combinado, o tenente, o barão e eu saímos pelo corredor afora até o portão, mas a esquadra errante já estava distante do castelo, *e não vimos nada a não ser o brilho e alguns cavalos brancos*. Logo não se ouvia mais o tropel dos cavalos, nem as trombetas. O silêncio da meia-noite reinava novamente ao nosso redor, e assim voltamos ao pátio (FLAMMENBERG, 2020, p. 69 – grifo meu).

Dois aspectos são importantes: a aparição que se manifesta do lado de fora do castelo, ao longe, provocando em quem presenciava cena um efeito de ilusão. Mas somente porque passam ao longe, porque ninguém contesta que realmente estiveram ali. O aspecto sinestésico aqui é evidente a partir do narrado: cita o som do tropel – a percepção auditiva – e depois a percepção da luz branca. Os camponeses ali presentes, bem como o tenente, o



barão e Hermann, *ouvem* o tropel de cavalos e *visualizam* a luz branca que se manifestam no espaço externo.

Interessante ressaltar que os camponeses são chamados ali para ver a manifestação como uma representação dos que sofreram na mesma condição; testemunhando não somente uma fantasmagoria mas um castigo aplicado a quem lhes oprimiu. A figura dos camponeses remete ao *Götz von Berlichingen* de Goethe (1773) – os quais não seriam esmagados em confronto como o pobre Götz, mas perderiam todos os seus bens, incendiados por salteadores.

Ainda em espaço externo ao castelo, temos na figura do ancião uma possível manifestação em meio à Floresta Negra:

Apesar da violenta tempestade de ventos e da chuva que principiava, um venerável ancião estava sentado na margem do riacho, lendo um grande livro. Mergulhado em profundas reflexões, enfrentava com a cabeça descoberta a tempestade cada vez mais intensa, deixando que os fortes ventos brincassem com seus cabelos brancos, sem se importar com isso. Sua vestimenta marrom, que tinha a forma de uma túnica, parecia indicar que o caminhante era de uma terra muito distante (p. 70).

O ancião é tratado com rispidez pelo tenente, que pergunta "*Velho! O que está lendo aí?*" com impaciência. A suspeita de que o próprio ancião é um espírito é indicada no diálogo que trava com o cético tenente:

O tenente: Aqui, na próxima aldeia, há um castelo, visitado todas as noites por um grande bando de espíritos. Acompanhado desses dois senhores, montei guarda lá por duas noites...

O ancião (interrompendo): E não ficastes mais perspicaz que antes, pois tu não és um homem que sabe tratar com espíritos.

O tenente: E tu supostamente seria um?

O ancião: Eu entendo a *língua da sabedoria*.

O ancião possui poderes de necromante, e, tendo prometido encontrar os homens para dar-lhes a sabedoria da resposta, promove ações que surgem com efeitos acentuados de sinestesia. Ao professar palavras incompreensíveis aos homens presentes, "*um branco relâmpago* silvou pelas paredes da cripta e um trovão abafado rugiu terrivelmente em nossos ouvidos" (p. 76 – grifo meu).



Todas essas passagens, ligadas aos espaços, são reforçadas pela sinestesia, a *sensação* de ouvir e de *ver* pelo que é relatado, oralmente ou pela escrita. E há de se destacar que, dentro da cripta existe um ritual de necromancia, dentro do que Propp (1987) estudou como rito de iniciação em feitiçaria: temos um ancião utilizando de princípios primitivos para evocação dos mortos não em ritual isolado, mas adentrando a temática da necromancia.

Embora o subtítulo do livro fale em “história fantástica de fontes orais e escritas”, entenda-se esse “fantástico” no sentido de “surpreendente”, “fora do comum” e não na acepção da Literatura fantástica proposta por Todorov (1975), segundo a qual o fantástico é ligado ao território da hesitação, do que pode ter acontecido, pode ser sido visto e ouvido, mas não se tem certeza – nem para o personagem, nem para o narrador ou o leitor. De acordo com o autor, ao se explicar racionalmente a manifestação ou sensação estranha, encerra-se o fantástico.

Em *O Necromante*, o que vimos claramente na primeira parte enquanto “fonte oral” é a presença do maravilhoso, em que essas manifestações são naturalmente aceitas como verdadeiras, e não há a necessidade da discussão se existiram ou não. Essa característica é entendida por Lichtensein e Corso (2006) como manifestações fantásticas que se entendem com lógicas e dimensões diferentes da habitual que não se restringem aos contos de fadas.

A questão é que as manifestações foram vistas e percebidas em diferentes espaços, por pessoas de perspectivas diferentes:

De repente, um relâmpago *de fogo* iluminou todo o porão, e um terrível estrondo de trovões ressoou pela alta arcada. Todas as portas que pareciam estar fechadas pularam de seus gonzos com um ranger medonho. A lamparina apagou, mas um *brilho azul* de enxofre, que parecia descer pela escada, bruxuleava sombriamente nas paredes (p. 79 – grifo meu).

A partir das evocações do ancião, temos a explicação para o que ocorria sob forma de fantasmagoria: o homem vil estava condenado pela morte da esposa, o que ele mesmo confessa aos homens, pede redenção e, antes de voltar para o caminho que o ancião aponta, novamente *o relâmpago de fogo* se manifesta seguido do estrondo, fechando a porta e deixando um “uivo selvagem e ensurdecedor” nos ouvidos dos presentes (p. 80 – grifo meu).

A percepção desses efeitos se conecta ao todo do romance: as fontes orais, escritas, a presença camponesa ligada ao *Götz von Berlichingen* e as cores demonstradas nas



manifestações: branco, vermelho e azul, as quais são também as da (então) recente revolução francesa. O que aparentemente pode não ter conexão pode ser explicado ao se ter conhecimento de que os escritores alemães – incluindo Schiller – já haviam experimentado o *Sturm und Drang* na década anterior à publicação do romance, e os autores ali presentes estavam interessados em novidades, em temáticas condizentes com o insólito, a dor, a morte, e desejavam para isso liberdade criativa, a *Kraftgenie*.

Rüdiger Safranski (2010) explica que a *Kraftgenie*, o gênio criativo que tanto interessava os alemães, foi despertado exatamente pelos ideais da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. É na expressão da *liberdade* criativa que se pautavam e, em um romance que aborda necromancia, aparições e sensações, precisa-se da liberdade criativa da Literatura. É nela que se desenvolvem as duas percepções: a oral, que pode variar entre os que contam e os que ouvem, e a escrita, cujo registro fica marcado e deve ser interpretado.

Na segunda parte do romance, temos a forma epistolar. O recurso epistolar, ao contrário da narrativa que é feita da perspectiva de um personagem ou de outro e ainda do narrador, procura mostrar ao leitor o que acontece: o leitor pode saber o que pensou quem escreveu e, em caso de resposta, pode ler o desenrolar de uma comunicação. É nessa intimidade com o leitor que, ao escrever sobre o que presenciou, o Barão R. escreve a Hermann sobre situações em que presenciou o sobrenatural e, revelando a ele suas experiências, pede que depois devolva os manuscritos. O documento escrito, ao contrário do oral em que se pode criar, recriar e alterar a percepção de um ouvinte para outro, fixa um assunto, registra-o da perspectiva de quem escreve, por isso o pedido do Barão R. de devolução desses manuscritos. O próprio Barão R. aborda a questão da oralidade ao reencontrar o tenente dinamarquês anos depois da experiência juntos:

Ele começou sua história, a qual tomou a mais fantástica reviravolta, superando todas as minhas expectativas. Ele se estendia tanto que só lhe foi capaz de conseguir fazer um esboço incompleto e de desenrolar bastante confuso, uma vez que sua narrativa era atravessada por vários episódios” (p. 94).

Além do prolixo dinamarquês, a figura de Volkert aparece como o necromante que executa uma magia para que uma jovem possa perguntar ao próprio pai morto por quê



não poderia casar-se com o namorado. Até então, o necromante acredita que só se poderia saber da resposta do pai se ela mesmo o consultasse:

Manteve-se concentrado em si mesmo por um bom tempo, murmurando várias palavras enquanto brandia a espada ao seu redor, como se um inimigo invisível tentasse atacá-lo. Por fim acalmou-se e então virou-se para nós que estávamos em círculo ao seu redor, gritando: “Está feito! Ele está perto”. De repente, uma espessa fumaça escureceu todo o quarto... (FLAMMENBERG, 2020, p.101).

Ao tomar ciência de que o espírito não queria o casamento porque o noivo era irmão da noiva, essa surpreendentemente morre, levando sua mãe a responder por isso, e então Volkert, antes um necromante respeitado por sua “arte”, passa a ser um homem preocupado e pouco interessado em mais apresentações. A preocupação do necromante o levou a colocar empecilhos à execução de uma invocação, como por exemplo o lugar da invocação:

Ele pareceu finalmente tranquilo quanto a esse ponto, mas imediatamente renovou suas objeções à evocação, pois esclareceu que o quarto do meu amigo não era o lugar adequado para a experiência. Propus que usasse meu quarto para tal, e por fim ele decidiu inspecionar o lugar com os próprios olhos, depois de muita insistência de minha parte (...). Volkert chegou ao meio-dia, como dissera, mas de pronto começou a apontar novas dificuldades, e repudiou também meu quarto como inapropriado para seu experimento (FLAMMENBERG, 2020, p. 106).

Depois de apontar as dificuldades, Volkert atravessa um momento de abatimento e, então, inicia sua confissão:

Agora, chego à circunstância que, diante dos olhos do senhor e do seu amigo, o austríaco, fez de mim quem eu realmente era: um charlatão, um impostor. A iniciativa, a condução e a realização desta minha última conjuração se deveram única e tão somente a mim. Aqui o senhor terá a explicação (FLAMMENBERG, 2020, p. 214).

A ideia de Volkert era acabar com o sucesso de uma hospedaria vizinha por meio de *Poltergeists*, e para tanto houve adesão de criados, de aliados, de todos que se empenharam em auxiliá-lo fosse com barulhos, com efeitos de fumaça e, muitas vezes valendo-se da colaboração indireta da própria natureza como o vento e a chuva, Volkert



conseguia seu intento porque mexia com a imaginação e as sensações das pessoas, como na passagem: “o clarão do relâmpago passou diante dos olhos dos investigadores, *já cegos pelo ponche e pelo medo*” (p. 216 – grifo meu).

A pergunta de um amigo do Barão R “Acreditas realmente na ciência sobrenatural deste homem?” É a mesma que em dado momento se lê em *O Aparicionista* de Schiller, como quem procura a razão. Em meio a um tempo iluminado, Flammenberg, tal como Schiller, traz a pergunta para que o aspecto racional não se perca em devaneios sobre os quais a ciência tripudia. E, ainda que a Literatura àquele tempo não tivesse o status da ciência, essa discussão é encerrada sem que haja um comprometimento com o que não se pode ver ou perceber sem que mais ninguém possa. Volkert então *explica* tudo o que tramou, e com isso anula a proposta de um *Poltergeist* real no romance.

Então, pelas cartas, entendidos como documentos escritos que registram os fatos, revelam que Volkert temia ser reconhecido, e é ele quem explica todas as armações ocorridas. Antes mesmo do fim das cartas, Volkert, quando é chamado para uma de suas demonstrações de necromancia, coloca condições para que as manifestações ocorram: implica com o quarto; depois não quer o quarto do tenente, que o cede para que a manifestação possa ocorrer e, depois, como as aparições terão uma explicação, sabe-se que ele precisa de um lugar adequado para que possa organizar, junto a seus comparsas, as manifestações, valendo-se de lugares onde pode entrar ou sair por uma escada, uma lanterna, e efeitos de cores e cheiros, como o do enxofre – cuja cor e cheiros são característicos.

O Necromante finaliza explorando questões além das sensoriais. Não se trata somente de um romance em que se debate a existência e/ou possibilidade ou não de existirem manifestações sobrenaturais na realidade, mas de valer-se de recursos sinestésicos para induzir o leitor a refletir sobre seus significados. Não é à toa que o romance lida com camponeses, que são convocados a assistir a passagem do homem vil sob a forma de um fantasma: eles simbolizam, no espaço aberto da agricultura, da terra e do campo, uma força de resistência tal como se viu em *Götz von Berlichingen* (1773), de Goethe; bem como as cores branca, vermelha e azul, que aparecem na parte oral (na aparição do que seria a mãe de Hellfried), que simbolizam a necessidade de liberdade criativa dos autores e da liberdade da expressão do sobrenatural também.



Em *O Necromante*, os espaços, sejam internos ou externos, estão ligados à condição psicológica dos personagens. Hellfried está apavorado com o sumiço de seus pertences pessoais, assim como Hermann, o Barão R. e o tenente dinamarquês têm muita apreensão e medo sufocante ao adentrar o castelo. Essas condições psicológicas os deixam sem a exata percepção, no momento em que elas acontecem, das possíveis fraudes em torno do que seus olhos enxergam. Essa relação psicológica entre ambientação e estado de alma são recursos para que a narrativa prossiga confundindo o leitor que não tem certeza absoluta dos eventos.

O mesmo recurso de construir a relação dos personagens os eventos se dá pela presença dos camponês, em que a ideia é a de que são convocados como parte relevante uma luta – tal como a do camponês Götz ou a queda da Bastilha – essa em alusão feita pela sinestesia das cores dos espectros: a aparição que apavora Hellfried tem cor branca (p. 43); depois, de acordo com o relato de Hermann, na presença do necromante ancião dentro do castelo, aparece um “relâmpago de fogo” (p. 79) e depois um “brilho azul de enxofre” (idem). A escolha das cores no romance não são aleatórias, mas indicam claramente as mesmas da bandeira da França, cuja revolução havia ocorrido três anos antes da publicação do romance.

Assim, Flammenberg, que em seu prefácio tinha por preocupação não copiar Schiller, conseguiu garantir sua originalidade com *O Necromante*, com a criação de uma narrativa fluida repleta de mistérios que, para além do que é reconhecido como “gótico”, dialoga com o obscuro, o incerto, em espaços diversos e com personagens que, diante da ambientação estranha ou apavorante, sentem também suas convicções abaladas, além da proposta de lembrar duas revoluções: a fictícia sobre Götz e a da vida real, como a francesa. Neste trabalho, o autor explorou perfeitamente as sensações, os efeitos de ambientes, cores, cheiros (como do enxofre) para enriquecer sua proposta de *manifestação* gótica.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

CORSO, Diana Lichtensteis; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GOETHE, **Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand**. Textausgabe mit Kommentar und Materialien: Reclam XL – Text und Kontext, 2022.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.



FLAMMENBERG, Lorenz. **O necromante**: uma história fantástica de fontes orais e escritas. São Paulo: Aetia/Sebo Clepsidra, 2020.

MIELIETINSKI, E. M. **O estudo tipológico estrutural do conto maravilhoso**. in: Vladimir I. Propp. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p. 145.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p. 210 a 212.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo, uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **O Aparicionista: das memórias do Conde de O ****. São Paulo: Aetia/Sebo Clepsidra, 2019.

SCHMID, Wolf. **Elemente der Narratologie**. Hamburg: DeGrutyer, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 1975. Versão brasileira DIGITAL SOURCE. Disponível em: https://www.academia.edu/4176799/Tzvetan_Todorov_Introducao_a_literatura_Fantastica. Acesso em 17 jan. 2021.

Recebido: 09/04/2022

Aprovado: 16/06/2022

