

ARTE MÁGICA: A FILHA BASTARDA DA MODERNIDADE

Ricardo Harada¹

RESUMO

O presente artigo discute a influência decisiva de alguns traços da modernidade na formação da arte mágica moderna. A nova cosmovisão e o espírito da modernidade, em plena expansão no século XVIII, influenciaram de modo decisivo o surgimento da arte mágica contemporânea em sua forma plena, em meados do século XIX. O objetivo é mostrar que os fundamentos artísticos e o imaginário do qual a arte mágica se alimenta expressam os valores e o espírito da modernidade, bem como seus aspectos ocultos e marginais, mascarados pelo discurso oficial de seus porta-vozes, eminentemente céticos e racionalistas.

Palavras-chave: Mágica. Ilusionismo. Modernidade.

ABSTRACT

This article discusses the decisive influence of different aspects from Modern age in the formation of the modern art of conjuring. The new vision of the world and the spirit of time, whose climax happened in the XVIII century, had influenced in a decisive manner the advent of the contemporary art of magic in its full form, in the later XIX century. The article intends to show that the foundations and the imaginary in which the art of magic is based not only express the spirit and the values of Modern age, but also its occult and marginal aspects, hidden by the official statements of its own representatives, who are eminently skeptics and rationalists.

Keywords: Magic. Ilusionism. Modern age.

A mágica é uma arte performática pela qual um artista realiza acontecimentos impossíveis por meio de ilusões construídas artificialmente e da articulação engenhosa de técnicas secretas muito complexas. Tais técnicas combinam a destreza do prestidigitador, as ferramentas das ciências e tecnologias e as sutilezas da mente humana e suas falhas. Seu objetivo

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ilusionista, ator, diretor teatral e pesquisador independente. E-mail: ricardo-harada@hotmail.com.

final é causar no espectador o sentimento de espanto e de mistério, diante de um feito impossível ou aparentemente sobrenatural, cuja ocorrência rompe com a lógica e a concepção ordinária de mundo, no território da realidade da vida (HARADA, 2012).

Apesar de suas origens e traços formadores datarem de milênios, o surgimento da mágica, enquanto uma forma de arte coesa e autoconsciente, com um imaginário e discurso próprios, ocorre somente em meados do século XIX, condensada por aquele que mais tarde seria considerado o pai da arte mágica moderna: Jean Eugène Robert-Houdin.

As pessoas dirigiam-se ao teatro de Robert-Houdin para se maravilhar com os experimentos e mistérios elegantemente demonstrados por ele. Ele não mais se apresentava como um mago, bruxo, cientista, físico, necromante, escamoteador, ou qualquer outra caracterização encarnada abundantemente por seus antecessores e contemporâneos. Em trajes de gala, Robert-Houdin apresentava-se como um cavalheiro educado, um artista que dominou todo o repertório da magia, da mecânica, da prestidigitação, da ciência recreativa, e apresentava-os em uma síntese poética deleitando plateias de todas as idades. O mistério e assombro provocados pelos experimentos eram os protagonistas exclusivos da apresentação, algo quase sem precedentes na história da mágica. De mera modalidade coadjuvante, a mágica, em sua nova configuração, tornou-se a protagonista dos espetáculos populares nos palcos de Paris, espalhando-se rapidamente por toda a Europa.

Essa síntese exigiu séculos de elaboração de diversas práticas heterogêneas que se condensaram nessa forma de arte, quando, finalmente, em meados do século XIX, sua finalidade se tornou clara e explícita: *entreter por meio da ilusão e do engano, de comum acordo com o espectador*. O mágico, por meio de sua arte, consegue imitar de forma extremamente realista fenômenos paranormais, acontecimentos impossíveis, efeitos mágicos, maravilhas científicas, feitos sobre-humanos e tudo o que possa provocar maravilha, assombro e curiosidade. Por um lado, o espectador sabe que aquilo é ilusão, por outro, o mágico realiza seus feitos de modo que pareçam reais a fim de provocar, de forma intensa e singular, a experiência real de assombro nas testemunhas.

Não há *suspension of disbelief*. O espectador de teatro sabe que o ator que interpreta Hamlet não morre de verdade em cena, mas apenas o personagem da ficção; ele suspende voluntariamente a incredulidade e pode desfrutar do sentido simbólico da estória, pois está isento de se preocupar com a integridade do ator que joga diante de seus olhos. Na mágica, as regras são outras. O mágico demonstra o

fenômeno como um experimento, apresenta as condições reais nas quais o acontecimento impossível ocorrerá. Se ele mata um pássaro e o ressuscita em seguida, deve se assegurar de que o espectador esteja convicto da veracidade da morte do pássaro e da realidade das condições ao redor do fato, assim como de que o pássaro outrora morto é o mesmo que agora voltou à vida. O espectador não faz a pergunta específica da arte do drama “o que irá acontecer?”, mas “como ele fez isso?”. Nesse jogo de ilusão, há quase uma disputa entre o ilusionista e o intelecto do espectador.

Essa arte só poderia dar frutos enraizada em um terreno propício, com condições adequadas ao seu desenvolvimento. Tal terreno é o da *modernidade*. No século XIX, os valores da modernidade já estavam assentados e estabelecidos como hábitos. O público dessa época, cuja mentalidade e cultura se assenta na nova visão de mundo desenvolvida ao longo de seus quatro séculos, estava preparado e ávido pela novidade. Mas o que chama realmente atenção é o imaginário no qual a arte mágica se embebeu para erigir seus alicerces e desenvolver seu discurso próprio. Se os elementos que compõem seu imaginário não estivessem circulando profusamente pela mentalidade europeia da época, a mágica jamais teria encontrado uma plateia que a acolhesse, nem teria tomado o rumo que seguiu.

É notável na opinião corrente de seus praticantes, bem como nos livros de história da mágica, uma visão segundo a qual a arte mágica seria produto do esclarecimento, da abolição das superstições, da ascensão da racionalidade e do ceticismo. Em uma época em que não mais se acreditava em bruxas, alquimia, astrologia, hermetismo, necromancia e em práticas afins, livre dos preconceitos ditos religiosos e irracionais, a arte mágica pôde prosperar como um entretenimento sadio, apreciado por uma sociedade esclarecida. No entanto, ao se observar mais atentamente as ideias, práticas e personagens circulantes no período, sobretudo no século XVIII, percebe-se que todo esse universo ocultista veementemente negado pelo discurso racionalista e científico dominantes não só estava em plena ebulição durante toda a Idade Moderna – desde o Renascimento até o século XVIII – como possui um elo oculto e inextricável com a própria ciência e o pensamento moderno que o nega. Tal relação, extremamente complexa e um tanto embaraçosa, eclode de forma gritante na temática e em todo o imaginário que constituem a arte mágica e os espetáculos que a gestaram no século XVIII.

A arte mágica, essa filha bastarda da modernidade, tem em seu imaginário e constituição poética o espelho dos traços formadores da modernidade, sejam as qualidades proferidas como seus valores, sejam os elementos que são esotericamente criticados por seus propagandistas, mas por vezes praticado às escondidas pelos próprios luminares em questão.

A arte mágica, portanto, não só é a filha bastarda da modernidade, mas também é a ovelha negra da família, pelo simples fato de ser a única entre seus congêneres que é totalmente honesta quanto a sua desonestidade. Como a filha bastarda, desprezada nos cantos da casa, ela carrega em suas feições os traços inequívocos de sua linha paterna, que a acolhe a contragosto. Quanto mais cresce, mais notáveis são as semelhanças, ao ponto de não ser possível escondê-las dos demais. Assim se dá com os traços que compõem o imaginário da mágica que os dignitários da mentalidade moderna tentam varrer para debaixo do tapete, a fim de salvar a reputação ilibada da razão, das ciências e do esclarecimento conquistado a duras penas, a custo de tantas cabeças guilhotinadas.

Nunca na história humana, desde o surgimento do Cristianismo, prosperou tanto o ocultismo, a magia, o hermetismo, as doutrinas gnósticas, as sociedades secretas e as práticas semelhantes como na modernidade. O ceticismo crescente nos meios intelectuais mais festejados, entre outras coisas, serviu como disfarce, ou forma de autopersuasão hipnótica – aos modos de Mesmer² – para encobrir os escandalosos laços consanguíneos das práticas proclamadas supersticiosas e irracionais pelas tão excelsas ciências que delas derivaram³. Nunca as pessoas foram tão crédulas e susceptíveis a enganos pueris como nessa época.

Nos espetáculos e demonstrações realizadas pelos “proto-mágicos”, conhecidos no período como físicos recreativos, *Quack doctors* ou professores de magia natural, essa mistura promíscua ocorre abundantemente entre os diferentes domínios supracitados. Demonstrações de autômatos, máquinas falantes, experimentos científicos elaborados, microscópios solares e anomalias naturais dividiam o palco com números de fantasmagoria, telepatia, magnetismo, além de truques clássicos de prestidigitação com cartas, bolas de bilhar, dados e moedas.

De onde surgiram esses espetáculos? Quais são seus antecedentes? Para responder a essas perguntas é necessário um recuo no tempo, a fim de compreender melhor a gênese das ideias circulantes no início da modernidade e identificar as raízes dessas formas de apresentação, que são indiscutivelmente responsáveis pelo surgimento da arte mágica moderna.

² Franz Anton Mesmer (1734-1815) foi fundador da teoria do magnetismo animal e da hipnose, também conhecida como mesmerismo.

³ Um dos exemplos mais destacados é o caso de Isaac Newton. Voltaire foi o grande divulgador das ideias mecanicistas de Newton, processadas e extirpadas do corpo ao qual elas pertencem. Newton era eminentemente um alquimista e um teólogo, como se sabe hoje graças às descobertas de seus escritos e pelo estudo empreendido por historiadores sérios, como CHAMBERS (2018), DOBBS (1991), FANNING (2009), WEBSTER (1983) e WHITE (2012).

A APOTEOSE DA CURIOSIDADE E O TEATRO DA CIÊNCIA

Apesar das convenções ordinárias em relação à data de origem da Idade Moderna, não há consenso quanto ao início do fenômeno da modernidade. Segundo Eric Voegelin (2016, p. 171), “a notável mudança no ambiente intelectual por volta do século XVI não pode ser remontada a um único pensador ou acontecimento como causa”. As terríveis transformações sociais, políticas e institucionais que derivaram das ideias modernas já estavam circulando profusamente no terreno da cultura, das artes e dos costumes de forma efusiva no século XVI e XVII, com suas sementes lançadas já no fim da Idade Média.

Como é possível verificar na magnífica obra de Paul Hazard, *A crise da consciência europeia - 1680-1715*, a crise de consciência da modernidade culmina no século XVIII com a difusão de seus valores e costumes e é implementada de forma mais radical e definitiva depois das revoluções. A visão moderna do mundo se plasma no século XVIII em uma nova visão sistêmica do homem e do universo, expressando o desaparecimento e o esquecimento da cosmovisão e hábitos medievais. Ela incorpora um novo composto de sentimentos, marcados pela contraposição e repúdio aos modelos antigos.

Segundo Walter Pater em seu ensaio sobre Coleridge, “o pensamento moderno distingue-se do antigo por cultivar o espírito ‘relativo’ no lugar do ‘absoluto’ [...] Para o espírito moderno, nada pode ser perfeitamente conhecido, senão de modo relativo e sob determinadas condições” (PATER apud KIMBALL, 2016, p. 37). Surge, assim, pela primeira vez em muitos séculos, uma preocupação com o espírito da época e sua unidade. A modernidade é uma época autoconsciente, preocupada com a direção e o sentido de seu próprio tempo, marcada pelos novos valores professados em oposição aos antigos e pelo novo hábito de falar em nome da humanidade – sem, no entanto, consultá-la. O “espírito da época” é ele mesmo um sinal do espírito da época.

A expansão dos reinos pelo mar e a descoberta do novo mundo causaram um profundo impacto no imaginário europeu. O alargamento das fronteiras e a descoberta de outros povos, alheios à cultura europeia, foram ingredientes decisivos para a gradual mudança de mentalidade, agravada ainda pela fragmentação da Igreja com as Reformas anglicana, luterana e calvinista.

Com a invenção de Guttenberg, as ideias ganham asas e se espalham como o vento, não mais confinadas no silêncio dos mosteiros e nas bibliotecas das universidades, mas acessível a todo aquele que sabia ler e podia obter livros e jornais, agora produzidos em massa. O público, antes seletivo e especializado, agora não possui treinamento escolar apropriado.

Esse público despreparado é composto de reis, duques, aristocratas, como revelam as dedicatórias dos livros da época.

Aos poucos surge um novo corpo de convenções literárias, bem como de demonstração e prova científico-filosófica, além do uso da língua vernácula. A retórica toma o lugar da lógica. Com a nova consciência territorial e os novos meios de se espalhar informações, o imaginário europeu alargou suas fronteiras e se abriu para o novo, o desconhecido, bem como para o exótico, o estranho e o inaudito. Os relatos de viagem tornaram-se um gênero literário à parte, favorito entre os ávidos leitores da época, desejosos de saber sobre tudo o que se passa para além do quintal de seu continente. “Uma transformação se opera nos princípios regentes da vida. ‘Se és curioso, vá viajar’” (HAZARD, 2015, p 22). O início da modernidade, portanto, é marcado pela adesão exacerbada a uma nova virtude: a *curiosidade*.

A palavra “curiosidade” (do latim, *curiositas*), derivada de *cura*, pode também se referir ao ornato do vestuário e a coisas relativas ao corpo. Ela se contenta com a superficialidade, com o vão conhecimento, com a informação epidérmica em detrimento da penetração na essência das coisas em busca da verdade. É uma permanente e insaciável insatisfação. Desde Aristóteles, passando pela patrística e pela sabedoria escolástica, a curiosidade era considerada um vício.

A virtude oposta à curiosidade é a *estudiosidade*. Derivada da temperança e regida pela prudência, a estudiosidade rege e ordena a busca reta da verdade. O aluno estudioso é aquele que se aplica apenas àquilo que é necessário e útil para o conhecimento da verdade, sendo esta regida, como dizia Aristóteles, pela verdade última, coincidente com o bem supremo, fonte da felicidade última. Já a curiosidade é uma perversão, uma desordem, o vício oposto à estudiosidade. O curioso prefere um estudo menos útil em relação àquele ao qual ele deve se aplicar; busca o conhecimento em fontes duvidosas e ilícitas, sem ponderação alguma quanto ao seu valor ou periculosidade; quer conhecer por conhecer, por um simples apetite lascivo do intelecto, sem que esse conhecimento o leve ao encontro com a verdade; por fim, cai na soberba ao renegar o princípio da sabedoria – a humildade – e busca conhecer verdades e domínios infinitamente superiores à sua capacidade. A virtude que move o espírito a conhecer, ao se perverter, torna-se mera vaidade, destinada apenas a entreter os sentidos e os apetites concupiscentes do intelecto.

É com esse novo espírito, movido pela curiosidade, que as ciências e o próprio conceito de magia se transmuda ao longo do período que compreende a modernidade. Na Renascença, abundam os tratados de Magia Natural, como os de Giovanni Battista della Porta, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, para os quais a magia era produto da manipulação da matéria

sutil presente na natureza e, muitas vezes, da ação preternatural, de ordem demoníaca. As fronteiras não eram claras.

Esses tratados eram coleções de curiosidades, maravilhas, experimentos físicos e matemáticos. Na era barroca, junto à concepção de mundo que aos poucos se transformava, também se metamorfoseava a noção de magia. Para a mentalidade barroca, tudo é vaidade, ilusão, engano. Para crer na eficácia da magia natural, era preciso crer na verdade do visível. No entanto, para o barroco, o mundo é fábula e ilusão.

Sendo o mundo sensível suspeito e suscetível de dúvida – como acreditava Descartes, o maior expoente desse pensamento – o mago desaparece enquanto tal e dá lugar ao técnico, ao engenheiro, ao encenador. A partir dos fins do século XVI, os engenheiros, cenógrafos, pirotécnicos, mestres da maquinaria cênica e da ilusão teatral passam a ser chamados pelo epíteto de “mago” ou “feiticeiro”, revelando pelo novo uso dos termos uma derrota da magia como ciência das maravilhas ou mesmo como feitiçaria. O público não se deixa mais iludir, pois, para o barroco, o próprio mundo é ilusão e teatro. Embora se refira a Pico della Mirandola, Jean-François Niceron, em sua obra de 1652, *La Perspective Curieuse du Reverend Niceron Minime*, substitui o conceito de “Magia Natural” pelo conceito de “Magia Artificial”, segundo o qual se “produz efeitos mais admiráveis e mais belos que a arte e a indústria podem chegar” (NICERON apud CAVAILLÉ, 1991, p. 55). De senhor da natureza, o mago passa a ser senhor e mestre dos artifícios.

Outra raiz barroca dos espetáculos dos proto-mágicos do século XVIII pode ser encontrada nos teatros de dissecação. Um desses teatros, certamente frequentado por René Descartes, revelava traços surpreendentes em relação à transformação da concepção metafísica de mundo no início da modernidade. Esses teatros não só eram uma representação arquitetônica de um microcosmos, como expressavam a vaidade do mundo, por meio da exposição de esqueletos e instrumentos de dissecação, acompanhados de placas com inscrições como “*vita brevis*”, “*pulvis et umbra sumus*”, “*memento mori*”. O espetáculo era dissecação de cadáveres e a demonstração das engrenagens da vida. É notável e terrível a inversão operada nessas demonstrações: a vida era compreendida pelo cadáver; o ser era conhecido pelo confronto com seu próprio não ser.

Nesse ambiente mórbido, que atraía multidões de intelectuais e pessoas curiosas, também eram expostas outras curiosidades e maravilhas. O anfiteatro de dissecação de Lieden, por exemplo:

[...] continha, além de seus esqueletos e do seu armário de instrumentos de anatomia, uma coleção de gravuras, bem como “raridades” da natureza e da arte (antiguidades, objetos exóticos, curiosidades naturais).

Pode, portanto, ser incluído no número desses gabinetes de curiosidades, ou *Kunst und Wunderkammern*, que, ao tempo, se multiplicavam por toda a Europa. Hoje este tipo de coleções pode deixar-nos perplexos. [...] Trata-se, como são chamadas na época, de “maravilhas”, de “raridades” ou, talvez de modo menos equívoco, de “curiosidades”. As (*mirabilia*), na idade barroca, perderam seu caráter taumatúrgico ou mágico, e, se o seu conteúdo simbólico é efetivamente reafirmado, ou mesmo sobredeterminado, é-o apenas sob a forma de conotações, de representações que já não comprometem a essência do próprio objeto. (CAVAILLÉ, 1991, p. 26-27)

No anfiteatro, a ciência torna-se espetáculo público. As lições de anatomia, as demonstrações de instrumentos científicos e das maravilhas desmontam a máquina do corpo e do mundo. Não tardará o acréscimo de anomalias, autômatos e outras curiosidades ao espetáculo científico.

Os *gabinetes de curiosidades* eram inventários do mundo realizados à margem de qualquer operação analógica, com um pé no universo simbólico do Renascimento e outro na ciência positiva da modernidade. É a ascensão do método puramente taxonômico e heteróclito, em detrimento da ordem e da analogia com o mundo, representadas antes nesses teatros que nada mais eram do que o microcosmo do universo. Os novos critérios de seleção e classificação eram irredutíveis não só à hermenêutica simbólica, como também à própria taxionomia, que se desenvolvia paralelamente à primeira. Essa virada do pensamento representada nessas coleções de maravilhas, curiosidades, excentricidades, anomalias da natureza e objetos paradoxais revela antes de mais nada a crise epistemológica que marca a divisão de dois mundos radicalmente distintos. Eis aí a origem remota dos espetáculos populares dos físicos recreativos do século XVIII, que saem das universidades e prédios públicos para as tendas de feiras, misturando-se à prática dos prestidigitadores e jograis.

No século XVIII, houve um surto de espetáculos que visavam popularizar a ciência, propagando seus novos princípios e crenças à população menos esclarecida por meio do entretenimento. Gustavus Katterfelto, que se autoproclamou “Filósofo Divino e Moral” (DAWES, 1979, p. 61) no ano de 1781, na Inglaterra, demonstrava seus experimentos educativos com um microscópio solar – instrumento que projetava os micro-organismos ampliados em uma tela branca – seguido de números tradicionais de prestidigitação, por vezes revelados à plateia que pagava dois ou três *shillings* para sua própria educação.

Apesar de serem a atração principal e o chamariz para a plateia de populares e pessoas simples, essas curiosidades eram antecidas por uma longa palestra filosófico-científica proferida por Katterfelto, que se anunciava como “o maior filósofo neste reino desde Sir Isaac Newton” (DAWES, 1979, p. 61). Tudo pelo bem da ciência. O Senhor Katterfelto, ao lado de

seu gato preto, que surgia do nada causando certo burburinho entre os mais supersticiosos, jogava com a ciência, com a magia e uma certa dose de histrionismo, deixando ao mesmo tempo a impressão de ser por um lado um médico esclarecido e por outro quase um demônio. As apresentações eram seguidas por consultas particulares e terminavam com a venda de elixires mágicos e remédios que curavam doenças, como o surto de influenza de 1782. Aqui, todos os domínios se confundem.

Os cientistas da renomada Royal Society também realizavam palestras e demonstrações, muitas vezes sendo ofuscados em popularidade ou até mesmo tendo seus aparatos e discursos plagiados por *Quack Doctors* como Katterfelto. Isso causou a perseguição incisiva, por parte da classe científica, a esses “artistas”, como no caso do próprio Katterfelto, que, após ser preso por praticar charlatanice, amargou seus últimos dias na total miséria, agravada pela perda da popularidade desse gênero de espetáculo.

O francês Thomas Denton, demonstrador de autômatos e tradutor para o inglês da importantíssima obra de Henry Decremps, *La Magie Blanche Dévoilée*, em que eram revelados os segredos de Joseph Pinetti – o mais proeminente físico-prestidigitador da época – acabou sendo executado sob a acusação de falsificar dinheiro e causar incômodo aos seus secretos rivais. A intolerância atribuída falsamente aos tribunais eclesiásticos pelos esclarecidos da época eram praticadas por eles às escondidas com muito mais virulência. A nova moralidade moderna reafirma a teatralidade do mundo, em que os papéis representados e os valores professos mascaram a inalterada corrupção da natureza humana.

O maior rival de Katterfelto foi John Graham (1745-94), outro *Quack doctor*. Entre as maravilhas demonstradas por ele, figurava a lucrativa “Cama Celestial”, uma peça de mobiliário belamente ornamentada, sustentada por vinte e oito pilares de vidro e coberta com lençóis de seda de Damasco. A cama possuía, graças ao magnetismo aplicado a ela, a propriedade de curar a esterilidade. O casal que pagasse 100 libras e passasse a noite sobre ela teria seu problema resolvido. Em um cartaz de 1749, pode-se observar ainda outro tipo de demonstração, também ligada ao universo da medicina:

O Grande Zammanpoago, Ocultista e Cirurgião do Imperador Monoemungi, convidará espectadores para que lhe arranquem seus olhos, passe-os para os demais entre a platéia e recolorem-nos orifícios oculares. Nenhuma taxa será cobrada até que a apresentação termine. (SAMPSON, 1875, p. 365)

Em 1824, o ventríloquo e mágico Mr. Henry apresentou no teatro

Adelphi de Londres a nova sensação dos espetáculos de física recreativa: o gás hilariante. Com seus efeitos descobertos em 1772 por Humphry Davy (1778-1829) – superintendente do Instituto Pneumático de Bristol –, o óxido nitroso, antes de ser usado como anestésico, foi uma atração entre as plateias da época, servindo como entretenimento nos palcos e entorpecente nos bastidores. As plateias, movidas pela curiosidade, assistiam aos espetáculos educativos, como mostram gravuras da época, com seus cadernos em punho, anotando os novos conhecimentos enquanto desfrutavam do entretenimento oferecido pelas maravilhas da ciência. Não que o conteúdo tivesse alguma utilidade, ou oferecesse alguma instrução de valor substantivo, mas o simples fato de seguir a moda do esclarecimento mostra como a *curiositas* reinava absoluta. A sabedoria verdadeira permanecia, como sempre, esquecida nas mãos de poucos.

Já no século XIX, percebe-se o declínio gradativo desse tipo de demonstração. Seu último expoente foi Henri Robin (1811-74), um contemporâneo de Robert-Houdin que possuía um teatro próprio no Boulevard du Temple, em Paris, o qual funcionou por sete anos consecutivos. Apesar de mesclar mágicas e experimentos científicos, o espetáculo privilegiava estes últimos, aproximando-se mais do Teatro Politécnico de Londres – teatro devotado apenas a demonstrações de ciência recreativa – do que do espetáculo de Robert-Houdin, no qual a mágica, como forma autônoma de espetáculo, atingiu um novo patamar.

Nessa época, o público parisiense se fascinava pelas últimas novidades científicas, e o teatro de Robin era o melhor lugar para se conhecer, de forma simples e entretida, as últimas novidades do campo científico, como, por exemplo, a serpentina de indução elétrica de Rhumskorff, cientista alemão premiado pelo Imperador em 1862. Mais do que pela busca do conhecimento, as plateias faziam fila para descobrir o que havia de tão especial naquela estranha geringonça para valer um prêmio de 50.000 francos. É a curiosidade novamente movendo os impulsos as pessoas.

Nas paredes do saguão de entrada, retratos de cientistas e luminares da magia, bem como de proeminentes ocultistas e charlatães, ocupavam todo o corredor que levava à sala de espetáculo. Arquimedes, Galileu, Franklin, Volta e Newton dividiam o panteão com o engenheiro mecânico Vaucanson, Robertson, o renovador da fantasmagoria, e o mítico Conde de Cagliostro, mestre das ciências ocultas para uns, charlatão para outros. Todas as figuras ocupando um mesmo espaço, com um mesmo *status*, unidas pelo espetáculo das ciências. As maravilhas, outrora inseridas em um sistema cosmológico coeso cuja unidade se observava pelas relações analógicas das partes com o todo, agora, ordenadas somente pelo critério do insólito e do curioso, esvaziaram-se de todo conteúdo alegórico e simbólico, adquirindo o caráter de mero passatempo.

Reduzida ao estatuto de bela (ou curiosa) aparência, a maravilha do colecionador é um objeto fundamentalmente neutro, neutralizado pelo espírito que o põe como simples curiosidade, e assim, capaz finalmente de se vergar à análise científica. (CAVAILLÉ, 1991, p. 28)

Com a retirada do alicerce ontológico que sustentava o realismo filosófico desde a Antiguidade, toda a realidade se desfaz, se fragmenta e se decompõe, como os corpos no anfiteatro de dissecação. A modernidade é a causa desse esvanecimento, cuja apoteose ou declínio total é representado pela curva descendente observada nos teatros de curiosidades científicas. O discurso científico se degrada em discurso pseudocientífico e demonstração de curiosidades até o momento em que o público adere apenas ao entretenimento, a pílula dourada que revestia o fastidioso e incerto cientificismo materialista.

CETICISMO E CREDULIDADE

No auge da era das luzes, entre a elite de letrados, reinava o ceticismo. Um traço inequívoco do ceticismo reconhecido por historiadores como Paul Hazard (2015) e Jonathan Israel (2009) (2013) é o da negação dos milagres.

Autores como Pierre Bayle, que influenciaram decisivamente Diderot, Voltaire, Rousseau e todos os *philosophes* do século XVIII, escreveram tratados no estilo retórico combativo a fim de desmoralizar e refutar a superstição e a crença em feitiçaria e na influência de astros e cometas no curso dos acontecimentos humanos. Ao acusar a falsidade de tais crenças, ardidamente expandiam seus raciocínios até os domínios dos milagres da Igreja, da teologia e dos relatos bíblicos.

O protestantismo militante de Bayle gradualmente leva-o a uma concepção de sociedade atea. A finalidade de seus escritos é apenas o embate de ideias e a persuasão retórica sem que a busca sincera pela verdade se faça presente. Mas o embate era em nome do quê? Segundo Hazard:

O milagre era o inimigo, com seu jeito brutal de violar as leis da natureza e seu prestígio insolente. Seduzia a multidão, e era justamente a multidão, os crentes, os que rezavam nas igrejas, e as mulheres, que os racionais queriam conquistar: seria esse o preço do sucesso. O Milagre – deviam se precaver – era proibido atacá-lo livremente. Mas ao menos podiam se ater a uma superstição em particular, pois superstições não faltam. (HAZARD, 2015, p. 163)

A semente do ceticismo já havia sido plantada na era barroca, quando circulavam as ideias cétricas e pirrônicas. Nas mãos de Descartes, a dúvida tem primazia sobre a certeza. “A dúvida é o começo da ciência; quem não dúvida de nada, nada examina; quem não examina nada, nada descobre;

quem não descobre nada é cego e continua cego” (CHARDIN apud HAZARD, 2015, p. 29). O estado de dúvida crescente, cada vez mais opressivo, cria a ilusão de profundidade e de conhecimento, quando na verdade é uma forma de engano. As trevas tomam conta da mente, e dá-se início a um teatro macabro, em que as pequenas certezas e evidências atestadas pelos sentidos ou mesmo por aquilo que *quod omnibus, quod semper, quod ubique credita est*, ou seja, aquilo que foi tido como verdade pelos mais sábios em todas as épocas, dá lugar ao mais radical subjetivismo, o qual necessita dos mais estonteantes malabarismos epistemológicos, a fim de retornar à realidade das coisas mesmas algo que, segundo esse método, é impossível de acontecer. Preso em um calabouço sem portas e sem janelas, acuado pelo pavor, o indivíduo cria um mundo imaginário e o chama de real. Então, depois de tudo duvidar, passa a crer em qualquer coisa.

Um dos efeitos do vício da *curiositas* é o que os psicólogos contemporâneos chamam “psicose informática”. Ela se dá quando um indivíduo absorve conteúdos e informações em uma quantidade acima de sua capacidade. Por consequência, sua capacidade de discernimento é debilitada, e o sujeito acaba acreditando em qualquer coisa, levado por sua conveniência, apetite ou mesmo impressionabilidade. O quadro agrava-se quando as informações absorvidas são falsas, dúbias ou parcialmente verdadeiras. O indivíduo torna-se totalmente inerte e aberto à influência daquele que possui o maior grau de psicopatia ou sociopatia. É um terreno fértil para impostores, charlatães e falsos gurus.

E eis que no século XVIII, cético, racional, esclarecido, surgem notáveis charlatães. É inevitável se perguntar como uma elite autodenominada esclarecida, que acreditava ocupar o topo do desenvolvimento intelectual da escala temporal humana, pôde se deixar ludibriar tão miseravelmente por figuras como Jacques Aymar, Conde de Saint-Germain, Gugomus e pelo mais célebre de todos, o Conde de Cagliostro.

Cagliostro (1743-95), denominado por Thomas Carlyle como o “príncipe dos charlatães”, é uma das figuras mais perturbadoras do século XVIII. Viajante, ocultista, alquimista, curandeiro, profeta, grão-mestre maçom, impostor, charlatão e embusteiro, fascinou o imaginário de autores como Alexandre Dumas. A literatura sobre suas aventuras e imposturas é quase inabarcável. Apesar de ser uma defesa póstuma um tanto tendenciosa, disfarçada de pesquisa científica isenta, realizada por Marc Haven (2008), o documento mais revelador de suas atividades é o *Compendio da vida e feitos...*, traduzido para o português por Camillo Castello Branco (1874). Não se pode falar nesse caso em “arte da velhacaria”, pois tal termo seria atenuante demais para um caso em que a impostura e a trapaça chegam a ser verdadeiras compulsões. A nauseante narrativa das tramoias de Cagliostro revela a fragilidade daqueles que lhe deram algum crédito.

A prática dessas figuras dúbias envolvia a previsão do futuro, cura de doenças, práticas alquímicas, necromancia, entre outras coisas. Como se pode observar nesse relato, eles eram personagens extravagantes e viajavam por toda a Europa, cooptando novas vítimas. Assim que descobertos, mudavam de local:

Gugomos havia aparecido na Alta Alemanha e dizia-se enviado de Chipre pelos Superiores Incógnitos da Santa Sé (?). Ele se assinava com os títulos de grande sacerdote, de cavaleiro, de príncipe. Prometia ensinar a arte de fabricar ouro, de evocar os mortos e de indicar os lugares dos tesouros escondidos dos Templários. Porém, bem depressa se desmascarou. Quando quis fugir agarraram-no e obrigaram-no a retratar-se por escrito de tudo o que havia afirmado, a confessar não passar de um simples impostor. (CLAVEL apud GUÉNON, 2014, p. 67)

A arte mágica incorpora não só o imaginário, mas também o repertório e os procedimentos secretos utilizados pelos charlatães, médiuns e ocultistas que perambulavam de país em país, apresentando-se nos salões literário-filosóficos organizados pelas damas da aristocracia e nas sociedades secretas das quais muitos deles foram fundadores. No que concerne à apresentação, ao discurso e aos mitos que circulavam no imaginário da época a respeito de Gugomos, Cagliostro e similares, não havia diferença alguma entre a prática destes últimos e a de Giuseppe Pinetti – físico recreativo, precursor da arte mágica. A diferença é que Cagliostro, Mesmer, Gugomos e Saint-Germain faziam questão de serem levados a sério e por isso tiveram implicações terríveis, mesmo no cenário político da época.

Havia em pleno século XVIII uma prolífica literatura composta de livros e panfletos dedicados a desmascarar os falsos taumaturgos, revelando seus truques e artimanhas. No século XIX, muitos textos dedicados à arte mágica demonstram de forma consolidada e sistematizada tais artimanhas, altamente elaboradas e complexas. Já não são meras especulações, mas são explicações que revelam procedimentos técnicos específicos, vastamente testados e eficazes para se produzir a ilusão de fenômenos psíquicos, paranormais, mediúnicos e proféticos.

A temática ocultista e as referências à magia, à feitiçaria, aos ritos e palavras cabalísticas são incorporadas nas apresentações de muitos mágicos a partir do século XIX. Leituras do futuro em bolas de cristal, demonstrações de magnetismo e hipnotismo, seções espíritas com materialização de espectros e comunicação com os mortos se mesclam às demonstrações de aparatos científicos, autômatos e truques de prestidigitação. As forças ocultas da natureza, do além ou do mundo ífero viram tema e causa de muitos efeitos apresentados. Isso não surge do nada. O fato desse universo

estar em plena circulação no imaginário europeu, paralelamente ao racionalismo iluminista do século XVIII, mostra que o ceticismo e a credence supersticiosa movida pela curiosidade mórbida não eram antitéticos, mas complementares. O século das luzes não pode ser pensado sem a densa sombra projetada por elas. A mágica simplesmente incorporou todo esse universo e o consolidou em uma forma de entretenimento honesta, aberta quanto aos seus procedimentos e clara quanto aos seus fins: entreter.

Essa filha bastarda da modernidade, portanto, apesar dos traços familiares que carrega, ironicamente, distingue-se de tudo o mais por sua clareza. As linhas que separam a magia da ciência, a retórica da filosofia, a sabedoria oculta da charlatanice, a mentira da verdade, não são de modo algum claras em praticamente todos os campos da cultura moderna. Na arte mágica, a confusão moderna encontra sua mais fiel expressão estética. Um olhar atento à configuração poética e ao imaginário evocado pela arte mágica nos séculos que se seguiram revela o quanto tais contradições eram presentes e determinantes no mundo que a gestou: a idade Moderna. “É dessa terra e desse estrume que nasceu esta flor” (ASSIS, 2015, p. 613).

BIBLIOGRAFIA

- BARZUN, Jacques. *From dawn to decadence: 1500 years of western cultural life*. New York: HarperCollings, 2001. 878 p.
- CHRISTOPHER, Melbourne. *Magic: A Picture History*. USA: Dover publications, 1991. 216 p.
- _____. *The illustrated History of Magic*. New York: Carrol & Graf, 2006. 514 p.
- CLARKE, Sidney W. *Annals of conjuring*. USA: Miracle Factory, 2001. 640 p.
- DAWSON, Christopher. *Dinâmicas da História do Mundo*. São Paulo: É Realizações, 2010. 631 p.
- _____. *A Divisão da Cristandade*. São Paulo: É Realizações, 2014. 368 p.
- EVANS, Henry Ridgley. *The Old and the New Magic*. Chicago: The Open Court Publishing Co., 1906. 349 p.
- HAZARD, Paul. *La pensée européenne au XVIIIe siècle*. Paris: [s/ed.], [s/d]. 526 p.
- HIMMELFARB, Gertrude. *Os caminhos para a modernidade: os iluminismos britânico, francês e americano*. São Paulo: É Realizações, 2004. 297 p.
- HUIZINGA, Johan H. *Rousseau: The Self-Made Saint*. New York: Grossman Publishers, 1976.
- LINDEN, Stanton J. (Ed.) *The Alchemy Reader: From Hermes Trimegistus to Isaac Newton*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 259 p.
- MCCALMAN, Iain. *The Last Alchemist: Count Cagliostro, Master of Magic in the “Age*

of Reason”. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2003.

MOUSNIER, Roland. *Les XVIe et XVIIe siècles: la grande mutation intellectuelle de l'humanité, l'avènement de la science moderne et l'expansion de l'Europe*. Paris: PUF, 1993. 688 p.

PETRACCONI, Enzo. *Cagliostro: Nella Storia e nella Leggenda*. London: Forgotten Books, 2018. 322 p.

WEBSTER, Charles. (Ed.) *The Intellectual Revolution of the Seventeenth Century*. 2 ed. London: Routledge, 2011. 445 p. (Past and Present Series).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. v. 1, 1307 p.

BRANCO, Camillo Castello. *Compendio da Vida e Feitos de Jose Balsamo Chamado o Conde de Cagliostro Ou o Judeo Errante: Tirado do Processo Formado Contra Elle em Roma no Anno de 1790, e Que Pode Servir de Regra para Conhecer A Indole de Seita Dos Franc-Macons*. London: Forgotten Books, 2018. 196 p.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes e a Fábula do Mundo*. Trad. Miguel Serras Pereira Lisboa: Instituto Piaget, 1991. 390 p.

CHAMBERS, John. *The Metaphysical Word of Isaac Newton: Alchemy, Prophecy, and the Search for Lost Knowledge*. Vermont: Destiny Books, 2018. 490 p.

DAWES, Edwin A. *The Great Illusionists*. New Jersey: Chartwell Books Inc, 1979. 216 p.

DOBBS, Betty Jo Teeter. *The Janus faces of genius: the role of alchemy in Newton's thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 359 p.

FANNING Philip Ashley. *Isaac Newton and the Transmutation of Alchemy: An Alternative View of the Scientific Revolution*. Berkley: North Atlantic Books, 2009. 247 p.

GUENÓN, René. *Estudos sobre a franco-maçonaria e o companheirismo*. Trad. Vitor Manuel Adrião. Lisboa: Comunidade Teúrgica Portuguesa, 2014. 242 p.

HARADA, Ricardo. *A tentativa do impossível: A arte mágica como matéria poética da cena teatral*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

HAVEN, Marc. *Cagliostro: O grande mestre do oculto: estudo histórico e critico sobre a alta magia*. São Paulo: Madras, 2005. 304 p.

HUSSERL, Edmund. *A Crise das Ciências Européias e a Fenomenologia Transcendental: Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica*. São Paulo: Forense Universitária, 2012. 456 p.

ISRAEL, Jonathan. *Illuminismo Radical*. São Paulo: Madras, 2009. 894 p.

_____. *Revolução das Luzes*. São Paulo: Edipro, 2013. 254 p.

HAZARD, Paul. *A Crise da Consciência Européia. 1680-1715*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. 452 p.

- KIMBALL, Roger. *Experimentos contra a realidade: o destino da cultura na pós-modernidade*. São Paulo: É Realizações, 2016. 367 p.
- SAMPSON, H. *A History of Advertising*. London: Chatto & Windus, 1875.
- WEBSTER, Charles. *From Paracelsus to Newton: Magic and the Making of Modern Science*. New York: Cambridge University Press, 1983. 107 p.
- WHITE, Michael. *Isaac Newton: The last sorcerer*. London: Forth Estate, 2012. 416 p.
- VOEGELIN, Eric. *Religião e a ascensão da modernidade: história das ideias políticas*. São Paulo: É Realizações, 2015. v. 5, 332 p. (Coleção Filosofia Atual).