UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Jean Carlos Carniel

O conto fantástico no Portugal oitocentista:

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga

São José do Rio Preto
2024

Jean Carlos Carniel

O conto fantástico no Portugal oitocentista:

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq – Proc. 141423/2020-0
CAPES

Orientadora: Profª. Dra. Luciene Marie Pavanelo

São José do Rio Preto
2024

C289c

Carniel, Jean Carlos
O conto fantástico no Portugal oitocentista : Pinheiro Chagas e Teófilo Braga / Jean Carlos Carniel. -- São José do Rio Preto, 2024
289 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Luciene Marie Pavanelo

1. Conto fantástico. 2. A lenda da meia-noite. 3. Contos fantásticos. 4. Pinheiro Chagas. 5. Teófilo Braga. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Jean Carlos Carniel

O conto fantástico no Portugal oitocentista:

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq – Proc. 141423/2020-0
CAPES

Comissão Examinadora

Profª. Dra. Luciene Marie Pavanelo
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Profª. Dra. Maria Cristina Batalha
UERJ

Profª. Dra. Isis Barra Costa
The Ohio State University

Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira
The Ohio State University

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
1º de março de 2024

Aos meus mestres...
Dedico este trabalho aos professores que tive ao longo da minha formação, especialmente à Luciene Marie Pavanelo, orientadora desta tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a concessão da bolsa de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço a oportunidade de ser contemplado com uma bolsa de doutorado-sanduíche, participante do Programa PrInt – Programa de Internacionalização, com a qual pude desenvolver estágio de pesquisa na The Ohio State University, nos Estados Unidos.

À Prof.ª Dra. Luciene Marie Pavanelo, orientadora e professora querida, que não mediu esforços para a realização dos meus projetos (e sonhos). Agradeço todo o apoio que tem me dado, desde as primeiras pesquisas, ainda na graduação. Obrigado por me orientar e por acreditar no potencial do meu trabalho.

Agradeço aos meus pais o apoio e a confiança. Obrigado por terem me incentivado ao hábito da leitura desde pequeno.

Aos professores que participaram da banca de qualificação, Prof.ª Dra. Maria Cristina Batalha, que sempre foi um referencial para mim no estudo do insólito e do fantástico, e Prof. Dr. Silvio Cesar dos Santos Alves, que tem acompanhado o meu trabalho desde a minha iniciação científica, cujos comentários contribuem para os meus estudos. Aos dois agradeço a leitura cuidadosa e os comentários críticos, fundamentais para a conclusão desta tese.

Aos professores que participaram da banca de defesa, Prof.ª Dra. Maria Cristina Batalha, Prof.ª Dra. Isis Barra Costa, Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira e Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim. Também agradeço aos professores suplentes, Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior e Prof. Dr. Henrique Marques Samyn.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e do curso de licenciatura em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce). Obrigado por todo conhecimento e lições compartilhados.

À Prof.ª Dra. Isis Barra Costa, à Prof.ª Dra. Lúcia Helena Costigan e ao Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira. Agradeço a calorosa acolhida com que me receberam na The Ohio State University, em Columbus. O período de estágio de pesquisa foi primordial para o meu desenvolvimento profissional e pessoal. Estendo os agradecimentos à equipe do Department of Spanish and Portuguese, o apoio necessário, e aos colegas do departamento, especialmente Maria Vitória de Rezende Grisi e Cesar Alves dos Santos.

To the ones who were my family in Columbus, Cathy, Ryan and Taynáh. Thank you for all your support.

Reitero o agradecimento ao CNPq, a utilização da taxa de bancada, e à CAPES, a concessão da bolsa de doutorado-sanduíche. Esses auxílios me permitiram a consulta de valorosos materiais bibliográficos. Agradeço o apoio da equipe da biblioteca do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce). Estendo os agradecimentos a outras bibliotecas visitadas, como as da Universidade de São Paulo, na cidade de São Paulo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Real Gabinete Português de Leitura, na cidade do Rio de Janeiro, e Thompson Library, em Columbus (Ohio).

À Seção Técnica de Pós-Graduação, a ajuda necessária.

Aos colegas que me incentivaram a seguir a trajetória acadêmica. Especialmente, agradeço o companheirismo de Adriana Aparecida de Jesus Reis, Gelbart Souza Silva, Marília Corrêa Parecis de Oliveira, Alan da Silva Marques. Estendo meus agradecimentos aos colegas que me ajudaram durante o período de mudança para os Estados Unidos, especialmente Jacqueline Coelho, Nayara Marques e Luísa Ferrari.

Um muito obrigado a todos que me ajudaram a chegar até aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, (Processo 141423/2020-0).

> “Por que o fantástico? Por que escrevê-lo, por que lê-lo?” (BARONIAN, 1977, p. 93, tradução nossa).[1]

[1] No original: “Pourquoi le fantastique? Pourquoi en écrire, pourquoi en lire?” (BARONIAN, 1977, p. 93).

RESUMO

De um modo geral, o conto fantástico pode ser caracterizado como uma literatura que apresenta um elemento insólito que desestabiliza as leis naturais do mundo que conhecemos. Essa expressão literária teve um relativo desenvolvimento no decorrer do século XIX. Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é o estudo do conto fantástico de Portugal, mais especificamente em *A lenda da meia-noite* (1874), de Pinheiro Chagas, e *Contos fantásticos* (1865), de Teófilo Braga. A nossa leitura privilegia o modo como esses dois autores trabalham o efeito do fantástico. Para isso, são objetivos específicos averiguar como Pinheiro Chagas e Teófilo Braga compreendem e abordam literariamente o conceito de fantástico, que, nas obras deles, recebem contornos variados, aproximando-se, por exemplo, de modelos consagrados, como os de Hoffmann e de Poe, mas também do gótico, da lenda, do maravilhoso e da narrativa histórica. Ademais, objetiva-se analisar questões relativas ao suporte de publicação desses textos, como o acréscimo da moldura em *A lenda da meia-noite* (1874) e a unidade da terceira edição de *Contos fantásticos* (1914). Sendo assim, o estudo parte da hipótese de que esses autores mantêm um diálogo com a tradição da literatura fantástica oitocentista, por se adaptarem aos gostos do público leitor e às convenções literárias do fantástico. Ademais, a moldura e a unicidade proporcionam novos sentidos de leitura para os seus textos.

Palavras–chave: Conto fantástico. *A lenda da meia-noite*. *Contos fantásticos*. Pinheiro Chagas. Teófilo Braga.

ABSTRACT

In general, the fantastic tale can be characterized as literature that presents an unusual element that destabilizes the natural laws of the world we know. This literary expression developed relatively rapidly during the 19th century. The main focus and objective of this work is to study the fantastic tale of Portugal, more specifically, in *A lenda da meia-noite* (1874), by Pinheiro Chagas, and *Contos fantásticos* (1865), by Teófilo Braga. This reading focuses on the way these two authors work with the effect of the fantastic. To achieve this, the specific objectives are to investigate how Pinheiro Chagas and Teófilo Braga understand and use the concept of the fantastic in their literary approaches. In their texts, fantastic literature takes on a variety of forms, coming close to established models such as Hoffmann's and Poe's. Also, reflections and comparisons of fantastic literature are analyzed among genres such as Gothic, legend, marvelous, and historical narratives. In addition, issues are analyzed related to the publication of texts, such as the frame in *A lenda da meia-noite* (1874), and the unity of the third edition of *Contos fantásticos* (1914). The study is based on the hypothesis that these authors maintain a dialog with the tradition of nineteenth-century fantastic literature. The authors support this tradition by adapting to the tastes of the reading public and the literary conventions of the fantastic. In addition, the frame and the unity provide new ways of reading their texts.

Keywords: Fantastic tale. *A lenda da meia-noite*. *Contos fantásticos*. Pinheiro Chagas. Teófilo Braga.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Folha de rosto da terceira edição de *Contos fantásticos*.....20
FIGURA 2 – *A lenda da meia-noite*, romance fantástico por Pinheiro Chagas.....122
FIGURA 3 – *A lenda da meia-noite*, romance por Manuel Pinheiro Chagas.....122
FIGURA 4 – Índice da terceira edição de *Contos fantásticos*.....176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 A PLURALIDADE DO FANTÁSTICO 29

2.1 E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e a pluralidade da literatura fantástica 52

2.2 Algumas notas sobre a literatura fantástica em Portugal 72

3 O FANTÁSTICO EM PINHEIRO CHAGAS E TEÓFILO BRAGA 88

3.1 Pinheiro Chagas e o fantástico 88

3.2 Teófilo Braga e o fantástico 102

4 A MOLDURA EM *A LENDA DA MEIA-NOITE* E A UNIDADE EM *CONTOS FANTÁSTICOS* 120

4.1 A moldura e a crítica metaliterária em *A lenda da meia-noite* 120

4.2 A unidade e o duplo em *Contos fantásticos* 167

5 A PLURALIDADE DA LITERATURA FANTÁSTICA EM *A LENDA DA MEIA-NOITE* E *CONTOS FANTÁSTICOS* 217

5.1 O gótico, a lenda e o maravilho em *A lenda da meia-noite* 217

5.2 O gótico, a lenda e a História em *Contos fantásticos* 244

6 CONCLUSÕES 267

REFERÊNCIAS 272

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a estudar a contística fantástica de dois autores que se destacaram em Portugal na segunda metade do século XIX. Trata-se das coletâneas *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas, e *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga. O primeiro, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), foi escritor profícuo, passando por poesia, narrativa e dramaturgia. Além do exercício literário, foi historiador e atuou na tradução, na política e no jornalismo. Como sintetiza Helena Carvalhão Buescu, Pinheiro Chagas foi "muito celebrado em vida, conheceu retumbantes sucessos com algumas das suas obras […], mas tem sido entretanto esquecido e depreciado de forma que parece ser igualmente pouco razoável." (BUESCU, 1997, p. 88). Por sua vez, Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924) também é autor de uma produção vasta, como poesia e contos, além de ter atuado como político, sociólogo e ensaísta. Por ter se dedicado a maior parte do tempo em estudos críticos, suas produções literárias são deixadas em segundo plano pelos comentadores: "Teófilo foi, sem dúvida, muito mais um crítico erudito do que um criador literário." (PIRES, 1997, p. 55).

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga conviveram no mesmo ambiente cultural da segunda metade do século XIX em Portugal, porém tinham ideologias políticas contrárias e defendiam estéticas literárias diferentes, motivo pelo qual são situados em lados opostos na historiografia literária portuguesa. O primeiro geralmente é vinculado ao conservadorismo e ao romantismo e lembrado como poeta ou autor de romances históricos; o segundo é associado ao republicanismo, ao positivismo e à Geração de 70 e tende a ser mais referenciado como um crítico ou historiador literário. De um modo geral, a historiografia tende a reproduzir uma visão cristalizada redutora e estereotipada de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga, de modo a desconsiderar uma quantidade expressiva de suas obras, como é o caso da produção fantástica desses dois autores, objeto de estudo desta pesquisa.

Para exemplificar a depreciação à produção de Pinheiro Chagas, lembramos a crítica de Massaud Moisés (1983, p. 186), ao afirmar que Pinheiro Chagas cultivou a poesia à maneira de António Feliciano de Castilho, contudo o interesse pelo autor é "meramente episódico e, assim mesmo, por causa de sua obra poética." (MOISÉS, 1983, p. 186). Ou seja, para esse crítico, a obra literária do nosso autor teria pouco valor e só interessariam os seus poemas. Ele também afirma que "Teófilo cultivou a poesia, o conto, a doutrinação filosófica e política, mas foi na historiografia e na crítica literária que se destacou." (MOISÉS, 1983, p. 252). Portanto, a contística desses dois autores não é valorizada por estudiosos que tendem a apresentar apenas

uma parcela de suas obras, o que nos motiva a estudar a produção fantástica relegada ao esquecimento tanto pela historiografia como pelo público leitor.

Atualmente, Pinheiro Chagas é pouco lido, e quando lembrado pode ter seu nome vinculado a alguns fatores. O primeiro deles diz respeito à publicação de *Poema da mocidade* (1865), definido por Alberto Ferreira (1980, p. 58) como um "aborto poético", que, na época, contribuiu para o advento da polêmica *Questão Coimbrã*, também conhecida como *Questão do bom senso e do bom gosto*, uma querela entre intelectuais que debatiam, entre outras coisas, o papel do escritor na sociedade. De um lado, estavam intelectuais conservadores, como António Feliciano de Castilho e Pinheiro Chagas; do outro, uma geração composta sobretudo por estudantes da Universidade de Coimbra, como Antero de Quental e Teófilo Braga.

Pinheiro Chagas, representante de um grupo conservador criticado pelos integrantes que, mais tarde, viriam a se consolidar como a Geração de 70, é menosprezado por uma historiografia literária tendente a tecer comentários pejorativos sobre sua obra. Ademais, ele teve uma relação conflituosa com os intelectuais de sua época, como o aclamado Eça de Queirós. Por essa razão, Jane Adriane Gandra Veloso comenta que "a exclusão de Chagas do cânone português deve-se em boa parte às polêmicas que disputou com Eça de Queirós" (VELOSO, 2007, p. 147). Ou seja, as críticas mordazes feitas pelo autor de *Os Maias* motivaram o ostracismo de Pinheiro Chagas, o que leva Buescu a lamentar o fato de ele ser esquecido e depreciado, explicando que as posições do escritor "são geralmente relacionadas com o conservadorismo institucional, tanto político como literário, que o advento da Geração de 70 pretendeu combater." (BUESCU, 1997, p. 88).

Em relação a Teófilo Braga, o esquecimento de sua produção ficcional pode ser motivado pelo modo com que a historiografia trata o autor, tendo em vista que ele é mais referenciado como um crítico literário e um estudioso do positivismo. De acordo com Fidelino de Figueiredo, Teófilo é um "adepto intransigente da Filosofia Positivista. […] Ninguém em Portugal sistematizou [as ideias de Comte] com mais severa coerência, sem se temer das mais extremas consequências." (FIGUEIREDO, F., 1960, p. 417-418). Já António José Saraiva e Óscar Lopes (19--?, p. 848) definem Teófilo como um doutrinário e um dos primeiros condutores da Geração de 70, que, na época de seus estudos em Coimbra, lia Michelet, Vico e Victor Hugo. Este último, segundo eles, teria servido de inspiração a Teófilo para *Visão dos tempos* (1864) e *Tempestades sonoras* (1864), obras poéticas que tiveram certa fama na época de suas publicações. Para os especialistas, até cerca de 1872, as ideias de Teófilo eram alinhadas às de outros companheiros de seu grupo, mas, a partir de então, "Teófilo entusiasma-se por

Comte, e apresenta o Positivismo, na versão de Littré, como base ideológica do movimento republicano" (SARAIVA; LOPES, 19--?, p. 848).

Flavio García (2009, p. 150) critica a imagem cristalizada que a tradição historiográfica insistentemente tem feito de Teófilo, a exemplo de Fidelino Figueiredo e de Saraiva e Lopes, afirmando que, apesar do perfil positivista traçado por esses estudiosos, a coletânea *Contos fantásticos* (1865) é quase o único produto ficcional do autor. Dessa forma, pode parecer paradoxal e contraditório que um escritor conhecido como um positivista, autor de obras científicas, também pudesse ter escrito contos fantásticos, uma literatura que não segue a ordem natural do mundo tal como o conhecemos, ao contrário do positivismo, ancorado nos conceitos de "razão" e de "verdade" (cf. GARCÍA, 2009, p. 143). Todavia, como defende António de Macedo (2001, p. 7), é preciso considerar que Teófilo, na época de publicação de seus *Contos fantásticos* (1865), ainda não tinha amadurecido suficientemente as ideias contidas nos volumes do *Cours de philosophie positive* (1830-1842) e do *Système de politique positive ou traité de sociologie instituant la religion de l'humanité* (1851-1854), de Auguste Comte. Ou seja, a contística fantástica do autor foi produzida antes da filiação ao positivismo, que tanto marcou a obra de Teófilo. Portanto, segundo García, pode-se concluir que se tem "dois Teófilo Braga. Um, genericamente, anterior a 1872, autor de *Contos fantásticos* […] e outro, mais visível pela tradição crítica e historiográfica, posterior a 1872 […]" (GARCÍA, 2009, p. 143), este reconhecido pelas produções de teor positivista.

Usualmente, os nomes Pinheiro Chagas e Teófilo Braga se cruzam quando lembramos de alguns movimentos culturais da segunda metade do Oitocentos em Portugal, como a *Questão Coimbrã*, definida de forma bem-humorada por Ramalho Ortigão como uma disputa entre "duas seitas literárias a que chama a coimbrã e a olissiponense. Dizem os de Lisboa que não percebem o palavroso e abstruso mistifório dos literatos de Coimbra. Gritam os de Coimbra que se lhes não dá com o paladar acadêmico o palavrório delambido dos literatos de Lisboa." (ORTIGÃO, 1980, p. 200).

Carlos Reis e Maria da Natividade Pires contextualizam a produção literária da década de 1860 e explicam que, naquela época, vigorava um tipo de literatura decorativa, sobretudo na poesia, que "cabia a recatada ilustração de serões burgueses, sem excessos críticos que pusessem em causa o equilíbrio das instituições." (REIS; PIRES, 1993, p. 277). Com isso, tinha-se a tendência de uma literatura chamada de "oficial", porque era "enunciada por homens de letras de alguma forma ligados ao poder e às instituições da Regeneração." (REIS; PIRES, 1993, p. 277), um grupo liderado por António Feliciano de Castilho. De fato, como explica José-Augusto França (1974c, p. 938-939), o regime constitucional institucionalizou os cargos

públicos, no qual homens das letras, como Mendes Leal, Latino Coelho, Rebelo da Silva, Jaime Moniz, Tomás Ribeiro e Pinheiro Chagas assumiram as pastas da Marinha e Ultramar. Essa literatura viria a ser criticada por autores como Eça de Queirós, que, num dos seus artigos de *As farpas*, de julho de 1871, textos que criticavam a sociedade, escritos em parceria com Ramalho Ortigão, comenta a situação da literatura daquele período, censurando a literatura oficial, que, segundo ele, seria artificial:

> A literatura – poesia e romance – sem ideia, sem originalidade, convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência coletiva da sociedade, nem o temperamento individual do escritor. […] De resto, quando um sujeito consegue ter assim escrito três romances, a consciência pública reconhece que ele tem servido a causa do progresso e dá-se-lhe a pasta da Fazenda. (QUEIRÓS, 1890, p. 27-32).

Em linhas gerais, as discussões relacionadas à *Questão Coimbrã* foram divulgadas, entre novembro de 1865 e julho de 1866, em diversos meios, como cartas, crônicas, artigos de imprensa, opúsculos, folhetins, poesias, textos satíricos, alusões em conferências ou mesmo em discursos parlamentares, em tons dos mais diversos, "do puro insulto ao tratado de ideias mais ou menos literárias, passando pelas declarações de fé, assim como pela paródia ou pela chalaça." (MENDES, 1997, p. 454). Além disso, Reis e Pires esclarecem que a referida contenda "foi sobretudo uma querela entre concepções distintas da Literatura ainda em tempo romântico, também é certo que essas concepções põem em jogo um certo conceito de escritor e da sua actividade, apontando para o que será a Literatura realista e a sua acção social." (REIS; PIRES, 1993, p. 277).

Podemos sintetizar que havia uma divergência em relação à função da literatura naquela época. De um lado estavam intelectuais como António Feliciano de Castilho e Pinheiro Chagas, que entendiam

> a poesia como literatura do coração […] e a escrita em geral como educativa manifestação de bom gosto e de bons sentimentos. Os contestatários [por outro lado, a geração composta sobretudo pelos estudantes da Universidade de Coimbra, como Teófilo e Antero de Quental] entendiam-na como algo de grave, como pensamento capaz de alterar a consciência e a ação humana. (MENDES, 1997, p. 457).

A historiografia tende a separar os participantes dessa querela em dois grupos. Primeiramente, o liderado por Castilho que, segundo Reis e Pires (1993, p. 277), tinha uma formação cultural arcádica, tardiamente adaptada ao gosto romântico, e era reconhecido culturalmente pelo seu prestígio de pedagogo, servindo de padrinho para muitos escritores românticos, como Pinheiro Chagas, que dedica ao mentor o *Poema da mocidade* seguido de *O*

anjo do lar, editado em outubro de 1865, obra que traz uma carta de Castilho ao Editor António Maria Pereira, que, além de recomendar Chagas ao cargo de professor de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras (aliás, uma vaga também almejada por Teófilo Braga), ataca os integrantes do outro grupo, isto é, "os representantes da então chamada 'escola moderna', de Coimbra: Teófilo Braga, Antero de Quental – escritores estudantes que Castilho denigre como ininteligíveis, sem gosto e sem senso" (MENDES, 1997, p. 454). A publicação de Chagas serve de ensejo para discussões contra o grupo composto por Antero de Quental e Teófilo Braga, principais alvos da crítica de Castilho, além de outros intelectuais que defendiam a ideia de uma literatura voltada a questões sociais.

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga se destacaram nessa contenda, pois, de acordo com Reis e Pires (1993, p. 279), os textos mais importantes da querela pertencem a António Feliciano de Castilho, a Antero de Quental, a Teófilo Braga, a Ramalho Ortigão e a Germano Meireles. Ressalta-se que, antes mesmo da publicação de *Poema da mocidade*, em outubro de 1865, que motivou a resposta de Antero de Quental, na sua conhecida carta a Castilho, intitulada *Bom senso e bom gosto*, Teófilo Braga e Pinheiro Chagas já tinham se confrontado publicamente nas páginas da imprensa. Num artigo saído no *Jornal do Comércio*, de 5 de maio de 1865, tem-se uma crítica de Pinheiro Chagas à erudição prolixa de Teófilo:

> [Teófilo Braga] Reúne todos os dotes que o podem tornar distinto: erudição vastíssima, imaginação brilhante, vinte e tantos anos, creio eu… […] Outrora, se um rancho de moços poetas ia fazer uma excursão ao campo, e parasse nalguma locanda da *mère Grégoire*, […] o Sr. Teófilo Braga fazia um estudo histórico sobre o peixe frito através dos séculos, e dizia à dona da locanda, tintim por tintim, com citações de autores respeitáveis, qual fora a influência da alface na civilização, e dos rabanetes no progresso moral […] (CHAGAS, 1980, p. 83, grifo do autor).

Em outro artigo do mesmo jornal, de 5 de julho daquele mesmo ano, Pinheiro Chagas retoma o assunto da erudição de Teófilo e aponta para a sua falta de clareza, sugerindo que os estudos conduzidos por ele são rasos, se comparados a de estudiosos mais respeitados:

> Colheu aqui e além de corrida uma teoria nebulosa, não se deu ao trabalho de as aprofundar, juntou-as em desordenado acervo, e o que aos Michelet e aos Quinet custou meses e anos de laboriosa investigação e de meditação paciente, veio o Sr. Teófilo Braga expô-lo com duas horas de trabalho, em artigos recheados de erudição, ermos de ideias suas, e de conclusões lógicas. (CHAGAS, 1980, p. 84).

Por outro lado, Teófilo também critica publicamente Pinheiro Chagas. Em 1872, lança *Os críticos da história da literatura portuguesa*, em que comenta a recepção da sua obra *História da literatura portuguesa* (1870), com base nos comentários dos examinadores Oliveira

Martins, Antero de Quental e Pinheiro Chagas. Quando se refere a esse último, relembra a época em que ambos disputaram o cargo de professor de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras:

> Nunca tive relações com este polígrafo lisbonense [Pinheiro Chagas]; soube que me elogiou em três folhetins, que conspurcou por algum tempo o meu trabalho, que procurou fazer-me passar por nebuloso, simbólico e mítico, que me caracterizou como *refuse* da literatura e que se calou afinal, quando se estabeleceu contra mim a *conspiração do silêncio*. Quando cheguei a Lisboa para o concurso da cadeira de Literaturas modernas do Curso Superior de Letras, um contemporâneo da Universidade pediu-me de chofre para satisfazer o desejo do sr. Pinheiro Chagas, que queria ser-me apresentado. Estávamos moralmente separados, tínhamos repugnâncias de tendências, que era inútil esse ato de aparente sociabilidade; no entanto, a lógica sofreu com a cortesia. (BRAGA, 1872, p. 41, grifo do autor).

Com base nos depoimentos citados, percebemos que a relação entre os dois não foi amistosa entre meados da década de 1860 e início da década de 1870. Todavia, antes disso, Pinheiro Chagas tinha elogiado a produção poética de Teófilo, como o próprio autor afirma nesse trecho acima. Por outro lado, não podemos reduzir as figuras de Chagas e de Teófilo aos seus diferentes posicionamentos públicos e ideológicos, uma vez que também é possível verificar uma relação cordial, anos depois dessa contenda, quando ambos foram colegas na época em que atuaram como professores. Em carta destinada a Teófilo, datada de 4 de maio de 1886, Chagas agradece-lhe por tê-lo substituído em uma das aulas, por motivo de doença, mencionando, inclusive, uma carta estimada que recebera de Teófilo:

> Tencionava hoje ir agradecer-lhe a sua substituição, e a sua amável cartinha, mas, por uma desagradável coincidência, eu, que gozo de uma saúde de ferro, estive ontem incomodadíssimo, e, apesar de estar hoje muito melhor, é me impossível dar aula […] Vejo-me forçado portanto a dar hoje um feriado aos rapazes, e a agradecer-lhe epistolarmente as provas de excelente camaradagem que de v. tenho recebido, e que muito sinceramente agradeço. (CHAGAS, 1892, *apud* BRAGA, 1902, p. 81).

Para além desse exemplo de agradecimento a um favor profissional, tem-se o mesmo tom amistoso, em outra carta, de 25 de novembro de 1892, quando Chagas esteve na Espanha, ocasião em que teria comentado o apreço a Teófilo: “Encontrei em Espanha o seu nome conhecido e justamente apreciado, e com isso muito folguei, porque sabe os sentimentos de verdadeira estima que lhe consagra o seu Am.º colega obrig.mo” (CHAGAS *apud* BRAGA, 1902, p. 181).

Sem ter a ambição de resolver a relação entre esses dois escritores, o presente trabalho se debruça a examinar parte da obra ficcional de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga, de modo a ressaltar a contribuição deles no desenvolvimento do conto fantástico, um tipo de comparação

necessária, por lançar uma nova perspectiva acerca desses dois autores. Portanto, nesta pesquisa, faremos um recorte das produções de Chagas e de Teófilo, concentrando-nos na vertente fantástica, praticamente pouco explorada pelos estudiosos. Consideramos o cotejo desse material pertinente, pois essas narrativas foram publicadas em períodos relativamente próximos, mas evidenciam diferentes tratamentos ao fantástico.

Assim, interessa-nos analisar uma produção relativamente abandonada, compilada em *A lenda da meia-noite* (1874), de Pinheiro Chagas, que reúne cinco narrativas, por meio de uma moldura, na seguinte ordem: "Julieta: conto fantástico", "A visão do precipício", "A igreja profanada", "Memórias de uma bolsa verde" e "*Dominus tecum…* (conto para crianças)". Conforme verificamos, a maior parte desses contos já tinha sido lançada na imprensa antes de ser reunida em volume: "A visão do precipício" (1863), "Memórias de uma bolsa verde" (1864) e "*Dominus tecum…* (conto para crianças)" (1865), na revista *Arquivo pitoresco: semanário ilustrado,* e "A igreja profanada" (1864), na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*. Diferentemente desses quatro títulos, não conseguimos localizar "Julieta: conto fantástico", nesses periódicos mencionados, disponíveis no sítio eletrônico da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Esse fato nos leva a crer que o conto pode ter permanecido inédito até 1874 e ter sido publicado diretamente em *A lenda da meia-noite*. Aliás, conforme defende Nuno Júdice (1985, n. p.), o conto foi extraído do volume de 1874, reforçando a nossa hipótese de que se tratava de uma narrativa inédita até essa data. Também encontramos, nos catálogos de bibliotecas especializadas, como o do Real Gabinete Português de Leitura e o da Biblioteca Nacional de Lisboa, outras edições de *A lenda da meia-noite*, publicadas pela Livraria António Maria Pereira, de Lisboa: uma da década de 1880, e outra de 1906. Encontramos também uma edição portuguesa da Empresa Literária Universal, do século XX, sem data de publicação. Ademais, alguns contos presentes em *A lenda da meia-noite* foram incluídos, durante o século XX, em antologias e coleções especializadas: "A igreja profanada", na *Antologia do conto fantástico português* (1967), e "Julieta", na *Coleção fantástico* (1985).[2]

Em relação aos *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, interessa-nos, particularmente, a terceira edição, de 1914, como justificaremos a seguir. A primeira edição dessa coletânea

[2] Em nosso estudo, faz-se necessário mencionar essas coleções e antologias que editam alguns contos de Pinheiro Chagas, para ilustrar uma tentativa de valorização da contística do autor. Todavia, é preciso ponderar que, quando compilados nessas edições, os contos não apresentam a moldura, uma característica do volume *A lenda da meia-noite*, o que pode levar à alteração dos sentidos dos contos, como mostraremos, posteriormente no presente trabalho. Em nosso levantamento, encontramos a *Antologia do conto fantástico português*, editada por Fernando Ribeiro de Mello, em 1967, pela Edições Afrodita. Em 1974, sai uma segunda edição, revisada por E. M. de Melo e Castro. Posteriormente, em 2003, essa antologia é editada pela Editora Arte Mágica. Além disso, destaca-se a *Coleção fantástico*, das Edições Rolim, que editou 36 títulos, entre 1983 e 1990. Enfatiza-se que essas publicações são portuguesas, dificultando a circulação das obras de Pinheiro Chagas entre o público leitor brasileiro.

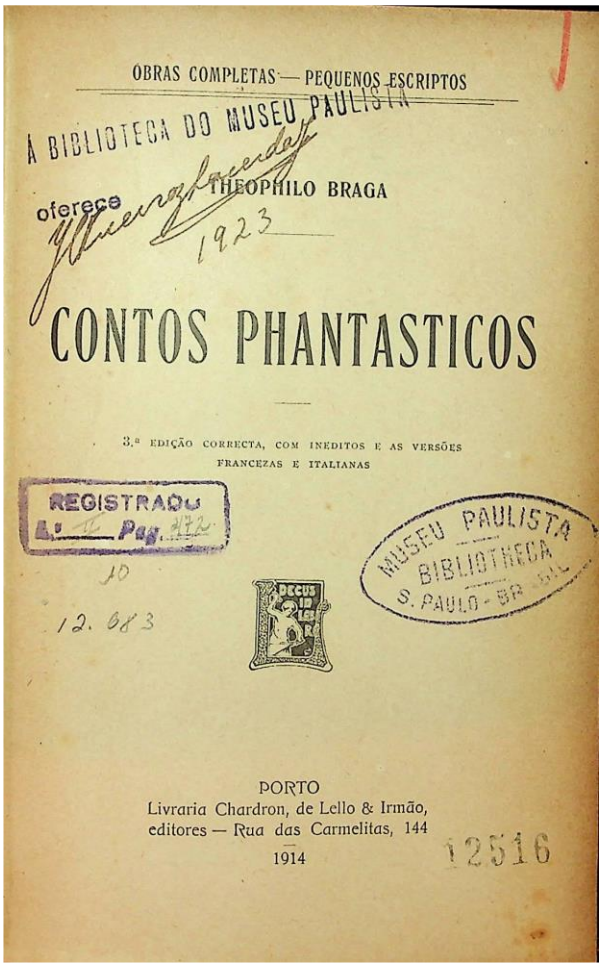
publicada em 1865 foi composta por "As asas brancas" e "O véu", que já tinham sido lançados na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil* (1864), além de "A estrela d'alva (conto marítimo do século XVI)", "Lava de um crânio", "Beijos por facadas (conto de uma serenada em Espanha)", "A ogiva sombria", "As águias do norte (conto polaco)", "O relógio de Strasburgo (conto de 1352)", "Um erro no calendário (episódio da história da inquisição em Espanha)", "A adega de Funck (conto tirado das notas de Hoffmann)", "Revelação de um caráter" e "O sonho da Esmeralda", editados no *Jornal do Comércio*[3] (1865) e, por fim, dois textos inéditos, "O evangelho da desgraça" e "Aquela máscara" (cf. BASTOS, 1892, p. 458).

Com o cotejo entre os contos de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, nota-se que a maioria das narrativas foi publicada em dois suportes distintos (primeiramente na imprensa e posteriormente em livro) e editada em momentos diversos. Em relação a Pinheiro Chagas, com exceção de "Julieta", os contos aparecem em periódicos, entre os anos de 1863 e 1865, depois compilados em *A lenda da meia-noite* (1874) e, posteriormente, alguns títulos são publicados esparsamente, como os que aparecem na *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974 e 2003) e na *Coleção fantástico* (1985), ou até mesmo em outras coleções do autor, como é o caso de "A visão do precipício", que aparece em *A varanda de Julieta* (1876). Já os contos de Teófilo Braga aparecem na imprensa, entre 1864 e 1865, e, naquela mesma época, são reunidos em livro. Todavia, décadas depois, tal publicação é reeditada, com mudanças substanciais.

Em 1894, é lançada por Teófilo Braga a segunda edição de seus *Contos fantásticos*, uma versão *correta e ampliada*, conforme a folha de rosto; *correta*, porque são feitas mudanças estilísticas, e *ampliada*, porque são inseridos dois novos textos: "A rosa de Sáron (poema em prosa)", originalmente lançado numa revista acadêmica de Lisboa (cf. BASTOS, 1892, p. 459), e "Os quatro filhos de Aymon", anteriormente publicado, sob o título "No cerco do Porto", no periódico *A renascença* (1878). Posteriormente, em 1914, Teófilo publica a terceira edição (*correta*, segundo a folha de rosto) de *Contos fantásticos* (Figura 1), num volume integrante das Obras Completas de Teófilo Braga, que traz, além dos contos já mencionados, outros três: "Pirronismo catedrático", "Pegadas de sangue" e "Ela amou-me!". Essa edição diferencia-se das anteriores, por reordenar os contos, de forma a garantir-lhes organicidade; mais precisamente, trataremos dessa característica como uma unidade, termo utilizado pelo próprio autor, numa nota presente naquele volume, motivo pelo qual a edição foi escolhida por nós.

[3] Não foi possível consultar os contos publicados no *Jornal do Comércio*, uma vez que o periódico não se encontra digitalizado na Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

FIGURA 1 – Folha de rosto da terceira edição de *Contos fantásticos*



Fonte: BRAGA, 1914, n.p.

Também conseguimos localizar, em catálogos de bibliotecas, edições portuguesas dos *Contos fantásticos* de Teófilo relativamente recentes, a saber, uma lançada pela editora Hugin (2001), outra saída pela editora Apeiron (2010), intitulada *Contos fantásticos*: *amor e morte, o inefável mistério dos amantes*, e duas brasileiras, a da Pradense (2012) e a da Delirium Editora (2023). Ademais, como ocorreu com Pinheiro Chagas, alguns contos de Teófilo foram selecionados em coleções sobre o fantástico português: "O véu", na *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974 e 2003), e "Lava de um crânio", "O véu" e "A ogiva sombria", no volume *Lava de um crânio* na *Coleção fantástico* (1985).

Os contos desses dois autores passam por algumas alterações quando reunidos, de forma conjunta, em livro. Em *A lenda da meia-noite*, os cinco textos são unidos por Pinheiro Chagas por meio de uma narrativa-moldura, na qual são acrescentados comentários metaficcionais sobre tal produção, pois, nesse novo contexto, os contos são transformados em produto

ficcional, isto é, no respectivo volume, eles são de autoria das personagens da moldura. Por outro lado, Teófilo Braga adiciona novos textos à primeira versão de *Contos fantásticos* e reordena-os, de modo que eles fiquem, conforme a nota da terceira edição, "sistematizados em uma ação fundamental, com capítulos que se relacionam entre si, dando mais relevo às situações vagas e interesse às explanações subjetivas, com a *unidade* de um romance" (1914, p. v-vi, grifo nosso). Portanto, nessa edição, Teófilo adota a estratégia do manuscrito encontrado, pois cria um editor que supostamente teria tido conhecimento de um espólio de textos que teria sido escrito por Flavio, personagem recorrente desses contos.

Neste trabalho, defenderemos a tese de que Pinheiro Chagas e Teófilo Braga podem ser compreendidos como expoentes da literatura fantástica oitocentista em língua portuguesa. Todavia, ainda que se enveredem pelo fantástico, produzem efeitos diversos, o que evidencia a pluralidade dessa produção. Sendo assim, o objetivo geral é o estudo do fantástico nas duas coletâneas desses dois autores. Como objetivos específicos, primeiramente, interessa-nos averiguar como Chagas e Teófilo compreendem o fantástico, bem como analisar como se dá o seu efeito em suas produções. Também trataremos de manifestações congêneres que estão no âmbito da literatura fantástica, como o gótico, a lenda e o maravilhoso, uma perspectiva adotada diante da necessidade de se pensar o fantástico em sua pluralidade. Por fim, interessa-nos observar algumas questões relativas ao suporte de publicação, por isso, analisaremos a narrativa-moldura e a crítica metaficcional de *A lenda da meia-noite*, bem como o efeito da unidade e o duplo de *Contos fantásticos*, procedimentos que dão novas possibilidades de leitura às obras.

O interesse pela contística de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga, mais precisamente a compilada nas duas respectivas obras que serão aqui analisadas, justifica-se pelo fato de este estudo ser um desdobramento e, de certa forma, uma continuação de pesquisas anteriores que vimos desenvolvendo acerca do conto fantástico oitocentista em Portugal, como a nossa dissertação de mestrado "O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós" (2019), na qual constatamos que o efeito do fantástico, nessas narrativas, é bastante diversificado. Em *Prosas bárbaras*, por exemplo, há aparições fantasmagóricas, pactos diabólicos, cenas grotescas envolvendo personagens miseráveis, mulheres maléficas que são capazes de destruir os homens e representações de uma natureza poderosa e opressora.

Ao longo dos nossos estudos, pudemos verificar que a década de 1860, quando Eça publicou, na imprensa, os textos que, postumamente, foram recolhidos na coletânea *Prosas bárbaras* (1903), coincide com uma época de relativo desenvolvimento do conto fantástico em Portugal. Apesar de a crítica literária apontar para a incidência dessa literatura naquele período,

ainda faltam pesquisas mais detalhadas sobre essa produção, principalmente em relação a Pinheiro Chagas e Teófilo Braga.

São poucos os trabalhos acadêmicos acerca da produção fantástica de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga. A tese de doutorado *Travessias, rupturas e transgressões*: a experiência da morte na Literatura Portuguesa (2015), de Renato Martins e Silva merece destaque por estudar a temática da morte em contos fantásticos portugueses do século XIX e, dessa forma, tem como escopo "A igreja profanada", de Pinheiro Chagas, e "O véu", de Teófilo Braga, além de outros três: "A torre de Caim", de Rebelo da Silva, "A torre derrocada", de Osório de Vasconcelos, e "Febre do jogo", de Álvaro do Carvalhal. Para além desse trabalho, são pouquíssimos os estudos sobre esses dois autores no Brasil. Em pesquisa ao repertório *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*, encontramos somente dois trabalhos acerca de Pinheiro Chagas: a dissertação de mestrado *A (de)formação da imagem:* Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queirós (2007), de Jane Adriane Gandra Veloso, e a tese de doutorado da mesma autora, *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado* (2012), que se detém nos romances históricos de nosso autor. Em se tratando de Teófilo Braga, os números também são pouco expressivos. Ainda que alguns estudiosos tratem da contribuição de Teófilo na recolha de contos populares, trabalhos dedicados a ele ainda são escassos e de áreas afins à de Letras, como a História. Nesse sentido, encontramos a dissertação *A afetividade na história:* comemorações cívicas, literatura e escrita da história em Teófilo Braga (1880-1896), defendida em 2020, por Isabela Lemos Coelho Ribeiro, e a dissertação *Antero e Teófilo:* combates pela República (1865-1881), de Flávia Rodrigues Bittencourt, defendida em 2019. Esses poucos estudos, relativamente recentes, são essenciais para a construção do conhecimento acerca desses dois autores.

Dessa forma, dando continuidade às nossas pesquisas anteriores, esperamos preencher uma lacuna nos estudos de literatura em língua portuguesa ao ter como objeto contos de dois autores de certa relevância na segunda metade do século XIX, mas que atualmente são praticamente esquecidos pelo público leitor e pela academia. Silva enfatiza que o seu trabalho se detém no estudo de "um conjunto de autores que não se fixaram no gosto acadêmico da crítica vindoura." (SILVA, 2015, p. 22), o que ressalta a necessidade de mais pesquisas, como a nossa, que tendam a lançar uma nova perspectiva sobre autores e obras pouco conhecidos.

Para enfatizar a necessidade de novas pesquisas sobre a literatura fantástica portuguesa, Macedo recorre ao trabalho de Teresa Sousa de Almeida[4], que afirma: "se olharmos a história da literatura fantástica do lado da instituição literária, observaremos a emergência de um território que não é especialmente valorizado a não ser quando é esquecido" (ALMEIDA, 1998, p. 15-16 *apud* MACEDO, 2011, p. 7). A autora cita o verbete acerca do maravilhoso, que será comentado posteriormente, presente no *Dicionário de literatura*, organizado por Jacinto do Prado Coelho, para exemplificar que a maioria da crítica literária apresenta uma visão redutora da produção fantástica naquele país. Por isso, a professora advoga que

> o pressuposto de que a literatura fantástica tem pouco peso em Portugal deveria ser reanalisado, sobretudo se se tiver em conta que é a própria história da literatura que atribui maior ou menor importância a um género, integrando ou excluindo autores e obras, segundo critérios que raramente são explicitados. (ALMEIDA, 1998, p. 15-16 *apud* MACEDO, 2011, p. 7).

Concordamos com essa perspectiva e ressaltamos a necessidade de uma apreciação da narrativa fantástica portuguesa oitocentista, muitas vezes esquecida da crítica e dos leitores e ignorada pelas histórias de literatura. Macedo ainda finaliza seu ensaio com um desafio:

> Não haverá por aí um atleta com vocação para história da literatura e para crítica literária que se abalance a escrever uma apelativa história crítica do fantástico português, em forma de livro, com todos os conteúdos, contextos, adereços e temperos como convém a um estudo a sério? (MACEDO, 2011, p. 13).

Reconhece-se, com a provocação de Macedo, que um estudo sobre o fantástico português demanda muito fôlego e, ainda que a nossa proposta de investigação seja bem mais modesta que o desafio lançado por Macedo, afinal concentrar-nos-emos em duas obras específicas, esperamos contribuir para a divulgação e a valoração de uma literatura marginalizada pela historiografia literária tradicional.

Como enfatizamos, grande parte dos contos compilados em *A lenda da meia-noite* e *Contos fantásticos* foram publicados no decorrer dos anos 1860. O crítico oitocentista Sampaio Bruno reconhece a importância desse período, ao afirmar que o fantástico "só desponta, entre nós, com os *Contos* de Álvaro do Carvalhal e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga" (BRUNO, 1984, p. 95). Segundo o ensaísta,

[4] Trata-se do artigo "A ficção científica em Portugal: desenho de um território", publicado no livro *Na periferia do império: fronteiras* (Cascais: Simetria FC&F, 1998), o qual só tivemos acesso por meio das citações presentes no ensaio de Macedo (2011).

> A tradição do conto fantástico foi seguidamente continuada pelo Sr. Gomes Leal, poeta de nascença; a sua fantasia é morbidamente excêntrica, como aqui convém; e na realização artística uma idealista natureza fixa no papel a incoerência do delírio, os frémitos subjetivos mais incoercíveis. Nesta ordem de elaboração, revelou o Sr. Silva Pinto um temperamento literário eminentemente adaptável a esta espécie de trabalhos. Os seus *Contos Fantásticos*, a que se pode aditar o *Padre Maldito*, exibem notáveis qualidades, como nesse belo exemplo do *Berloque Vermelho*; e o conceito da forma peculiar ao tipo artístico o escritor possui-o, numa nítida compreensão crítica. A parte, primitivamente publicada com o título de *Horas de Febre*, deve filiar-se antes no romance psicológico. (BRUNO, 1984, p. 104-105).

Reconhece-se a contribuição do já mencionado Teófilo, além de Álvaro do Carvalhal, autor de *Contos* (1868), Gomes Leal, que publicou algumas narrativas na imprensa, como o "O cão preto" e "O castelo deserto", no periódico *Boudoir* (1865), e Silva Pinto, autor de duas coletâneas: *Horas de febre* (1873) e *Contos fantásticos* (1875). Embora seja possível encontrar exemplos de contos fantásticos publicados anteriormente em Portugal, é inegável que, no decorrer da década de 1860, a literatura fantástica tenha "despontado", utilizando o termo do próprio Bruno, ou "florescido" ou "sedimentado", como também sugerem outros críticos.

Dessa forma, Bruno, em um ensaio escrito ainda no século XIX, tem razão em destacar o referido período como um momento próspero para a ficção fantástica, pois outros pesquisadores também enfatizam a importância dessa época, a exemplo de Maria do Nascimento Carneiro. Segundo a pesquisadora, essa literatura "tenderá sobretudo a ocupar os jovens intelectuais de 1865" (CARNEIRO, 1992, p. 28). Aludindo ao ano da *Questão Coimbrã*, Carneiro ressalta a contribuição dos literatos que participaram dessa contenda, concluindo que, naquela época, "o fantástico encetava, enfim, um período de relativa florescência em Portugal" (CARNEIRO, 1992, p. 29).

Margarida Vale de Gato, ao estudar a recepção da obra de Edgar Allan Poe na lírica moderna portuguesa, destaca que, "com efeito, durante as décadas de 60 e 70, […] [o fantástico] terá em Portugal uma expressão que valeria a pena estudar mais detalhadamente" (GATO, 2007, p. 356), uma observação instigante, que nos motivou a analisar essa literatura. Gato (2007) considera a necessidade de estudos mais direcionados, com maior atenção, para uma produção "longamente negligenciada, duma prática entre nós do conto fantástico coetânea da eclosão da narrativa realista" (GATO, 2007, p. 705), ou seja, que coincidiria historicamente ao advento do realismo em Portugal. A pesquisadora também enfatiza que o fantástico vai se

> sedimentando com Gomes Leal em contos saídos na imprensa desde 1864, Teófilo Braga em *Contos Fantásticos* (1865), Eça de Queirós nos folhetins que publica na *Gazeta de Portugal* em 1866 e 1867 (coligidos mais tarde como *Prosas Bárbaras*), Álvaro do Carvalhal com *Contos* em 1868, António José da Silva Pinto em *Horas de Febre* (1873) e *Contos Fantásticos* (1875) […] (GATO, 2007, p. 356).

Predominantemente, as histórias de literatura portuguesa destacam a década de 1860 como um período de transição entre o fim do romantismo e a ascensão do realismo, mas pouco comentam sobre a literatura fantástica dessa época. Ainda que já tenha sido cultivada anteriormente, é inegável que ela atinja um relativo desenvolvimento nesse período. Ademais, a nosso ver, essas produções podem ser consideradas uma tentativa de filiação a uma tradição em voga na época, a do conto fantástico oitocentista, que tinha como cultores, entre outros, os aclamados E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe. Por isso, não é de se estranhar que os contos portugueses desse período sejam considerados os precursores do fantástico naquele país, a exemplo do que afirmara Sampaio Bruno. Carneiro, por exemplo, comenta que, durante o romantismo, "nenhum dos nossos literatos lhe reservou aquele espaço charneira que convence em Hoffmann, que inquieta em Nerval ou que fascina em Gautier" (CARNEIRO, 1992, p. 24). A afirmação da pesquisadora dá a entender uma ausência do modelo produzido por Hoffmann e por autores franceses, como Gérard de Nerval e Théophile Gautier; por outro lado, a contística portuguesa da década de 1860 é mais vinculada a essa tradição. Em outras palavras, fica implícito que, para ser considerado fantástico, o texto deveria seguir um modelo pré-existente, baseado nesses escritores consagrados do fantástico. A título de ilustração, Noélia de Lurdes Vieira Duarte ressalta que,

> só muito tardiamente, por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência, pois a Geração de 70, de Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga, manifesta atracção por ele. Eça de Queirós, autor de *Prosas Bárbaras*, anuncia tal gosto, influenciado pelo romantismo germânico de Hoffmann e do norte-americano de Edgar Allan Poe. (DUARTE, 2013, p. 139).

Além de Duarte, alguns críticos, como veremos mais adiante, vinculam os contos desses autores portugueses às produções fantásticas estrangeiras. Diante disso, uma das hipóteses da prosperidade da ficção fantástica desse período pode ser a recepção, por parte dos portugueses, de obras estrangeiras como as de Hoffmann e as de Poe. Todavia, conforme Gianluca Miraglia, a partir dos anos 1860, em Portugal, com a divulgação das obras de Poe, "na senda, aliás, do que tinha acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor americano, e não pode ser analisado corretamente fora desse contexto" (MIRAGLIA, 2004a, p. 192). Assim sendo, como esses dois autores estrangeiros foram recebidos simultaneamente pelos portugueses, percebemos que o conto fantástico desse período é confluente, ora segue o modelo de Poe, ora o de Hoffmann, porém não restritamente. Cabe enfatizar que não se pretende aqui o estudo de fontes e influências, mas a averiguação de como

Chagas e Teófilo dialogaram com alguns escritores estrangeiros, um contato que pode evidenciar uma adaptação aos gostos e modas literárias da época.

Parte da crítica literária costuma reconhecer que o conto fantástico português "floresceu" na década de 1860, uma sugestão que não parece leviana, pois, além da afirmação de Bruno, de que tal literatura teria despontado com as produções de Teófilo Braga e de Álvaro do Carvalhal, João Gaspar Simões também advoga que "o primeiro cultor do gênero entre nós é Teófilo Braga" (SIMÕES, 1987, p. 558), seguido por Eça de Queirós e Carvalhal. Apesar de o fantástico ser identificado anteriormente em algumas obras românticas esparsas, como "A dama pé-de-cabra", de Alexandre Herculano, tais declarações apontam que, nas décadas de 1860 e 1870, por intermédio da contística de Teófilo e de outros autores, observou-se uma filiação à moda de escritores estrangeiros reconhecidos do fantástico, como Hoffmann e Poe, e, portanto, essa época marcaria a "florescência" do conto fantástico português oitocentista.

Tornando ao ensaio de Sampaio Bruno, percebe-se que o crítico se detém principalmente em Carvalhal e em Teófilo e, embora mencione Eça de Queirós e outros autores que, posteriormente, escreveram narrativas fantásticas, como Silva Pinto e Gomes Leal, ignora completamente os contos de Pinheiro Chagas. Por sua vez, Gato comenta a produção da década de 1860, reconhece a importância que tiveram Teófilo e Carvalhal, assim como Júlio César Machado, Gomes Leal e Silva Pinto, mas também não menciona Chagas.

Por ter publicado uma obra expressiva, Pinheiro Chagas não é lembrado, pela maioria dos críticos, como um autor que cultivou uma literatura voltada ao fantástico. Além dos cinco contos reunidos em *A lenda da meia-noite*, a produção fantástica de Chagas é composta pela narrativa "A feiticeira de Smolensko", publicada no *Brinde aos Senhores Assinantes do Diário de Notícias* (1868), texto que não foi reaproveitado por ele em *A lenda da meia-noite*, porém foi inserido no seu romance histórico *O major Napoleão*, e mais recentemente foi publicado na *Coleção fantástico* (1987).

O poeta Nuno Júdice, autor do prefácio do volume *Julieta* da *Coleção fantástico*, assevera que o nome de Pinheiro Chagas pode ser desconhecido para grande parte do público leitor comum, no entanto reconhece, ao comentar "Julieta", que

> Chagas integra-se, com pleno direito a lá figurar, no género fantástico, dominando perfeitamente as suas regras: a indecisão entre o real e o sobrenatural que deixa o leitor na dúvida até final, o suspense, e até um certo humor, visível na crítica ao noivado burguês […]" (JÚDICE, 1985, n. p).

Sendo assim, dado não ser usualmente lembrado como um autor de literatura fantástica e levando em consideração que seus contos fantásticos merecem uma reavaliação crítica,

defendemos que Pinheiro Chagas também teve um papel de destaque na produção do fantástico, em Portugal, na segunda metade do século XIX e, por isso, decidimos analisar a contística desse autor, reunida em *A lenda da meia-noite,* juntamente com os *Contos fantásticos,* de Teófilo Braga, uma vez que esses dois autores são colocados em lados opostos, pela historiografia literária. Ainda que o efeito do fantástico seja, de um modo geral, diferente nas obras dos dois autores, ambos adotam procedimentos similares, como a preferência por compilar tal produção numa estrutura que lhe garanta unidade. Em outras palavras, interessa-nos analisar tanto as semelhanças entre eles, quanto as diferenças, a fim de compreender como se dá o contato desses autores portugueses com os modelos estrangeiros, bem como a sobreposição do fantástico a outras modalidades, como o gótico, a lenda e o maravilhoso.

Além desta introdução, dividimos o trabalho em mais quatro capítulos. O próximo, "A pluralidade do fantástico", trata de questões teóricas. Partindo de uma perspectiva que compreende o fantástico como um gênero literário, dialogaremos principalmente com Tzvetan Todorov. Com a intenção de ampliar os horizontes de leitura de uma narrativa fantástica, necessário para que possamos cumprir os nossos objetivos, também levaremos em consideração estudiosos que compreendem esse tipo de literatura de uma forma mais abrangente, como Remo Ceserani e David Roas. Assim, no nosso percurso, evidenciaremos questões que vêm sendo discutidas pelos pesquisadores, apontando para a necessidade de novos aportes teóricos e, por essa razão, como uma forma de nos alinharmos às pesquisas recentes, o fantástico também será discutido como uma manifestação do insólito ficcional. Também discutiremos acerca da contribuição de Hoffmann e de Poe para o desenvolvimento do conto fantástico no século XIX, uma vez que esses dois autores tiveram uma recepção produtiva em Portugal, principalmente no período de publicação das narrativas de Chagas e de Teófilo. Por fim, ainda visando a algumas definições teóricas, de forma panorâmica, apresentaremos manifestações da ficção fantástica na literatura portuguesa, concentrando-nos sobretudo no século XIX, como uma forma de compreender o contexto de produção dos autores estudados nesta pesquisa.

No terceiro capítulo, "O fantástico em Pinheiro Chagas e Teófilo Braga", objetivamos a compreensão de como esses dois autores tratam o fantástico. Para isso, comentaremos um artigo teórico-crítico de Pinheiro Chagas, no qual o escritor define o fantástico, tendo como base uma obra poética de Ernesto Marecos. A nossa hipótese de leitura é a de que Chagas, na moldura de *A lenda da meia-noite* e em alguns contos, principalmente em "Julieta", explora literariamente esse conceito, de modo similar ao discutido nesse artigo. Sendo assim, consideramos "Julieta" um conto "genuinamente" fantástico, pois apresenta as convenções literárias, como esboça o próprio escritor. No que diz respeito a Teófilo Braga, comentaremos

uma carta que o autor escreve contendo o vocábulo "fantástico" e a carta que serve de prólogo à primeira edição de *Contos fantásticos*, que nos dão pistas de como Teófilo entende e produz o fantástico. Também intencionamos compreender o sentido do título *Contos fantásticos*, que pode ser uma tentativa de filiação à tradição em voga no Oitocentos, iniciada com as edições francesas dos *Contes fantastiques*, de Hoffmann. Sendo assim, a alusão ao autor alemão não estaria restrita ao título da coletânea, mas presente em "A adega de Funck", no qual Hoffmann é personagem, um texto que traz uma definição de fantástico pautada na obra do escritor alemão.

Já no capítulo seguinte, "A moldura em *A lenda da meia-noite* e a unidade em *Contos fantásticos*", trataremos dessas duas estratégias narrativas, a moldura e a unidade, que garantem organicidade e trazem um novo sentido aos textos compilados nessas respectivas obras literárias. Dessa forma, uma das principais características da publicação de Pinheiro Chagas é a crítica metaficcional, principalmente no que diz respeito ao questionamento das convenções da literatura fantástica. Por outro lado, a unidade da terceira edição da compilação de Teófilo realça um tema recorrente, o duplo, dando novas possibilidades de leitura para os seus contos.

Por fim, no último capítulo, "A pluralidade da literatura fantástica em *A lenda da meia-noite* e *Contos fantásticos*", abordaremos outras manifestações que podem ser incluídas na literatura fantástica, de modo a enfatizar a sobreposição do fantástico com o gótico, a lenda e o maravilhoso. Estamos cientes da complexidade de se estabelecer fronteiras entre eles e, por essa razão, a classificação apresentada não é estanque, porém serve como uma forma de evidenciar o que de comum e de diferenças têm esses termos aparentemente díspares, mostrando que o fantástico deve ser compreendido como um termo plural.

Dessa forma, acreditamos que, após esse percurso, poderemos ter uma maior compreensão de como a literatura fantástica foi trabalhada por dois autores que publicaram obras fantásticas na mesma época, mas que foram classificados, pela historiografia literária, como expoentes de lados opostos. Por fim, esperamos comprovar que essas produções mantêm um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, mostrando a versatilidade desses dois escritores, que tentaram se adaptar aos gostos do público leitor e às convenções de uma moda literária em voga.

2 A PLURALIDADE DO FANTÁSTICO[5]

Definir literatura fantástica é correr riscos. Ainda que alguns estudiosos caminhem em direção a um ponto comum, não há unanimidade em relação ao que a caracteriza. Alguns preferem compreendê-la em oposição a gêneros próximos; outros optam pela semelhança com determinados gêneros ou, em outros termos, com outras modalidades ou categorias. Todavia, o que parece ser consoante entre os pesquisadores é que o fantástico se define pela irrupção de um evento, um ser ou um objeto insólito, sobrenatural, metaempírico ou outro termo que remeta a algo fora do comum, que pode proporcionar uma hesitação, um conflito, uma ruptura, uma dúvida, uma ambiguidade ou uma transgressão entre o real e o irreal, o possível e o impossível, no mundo tal como o conhecemos.

Primeiramente, comentaremos acerca da postulação de Tzvetan Todorov, por ele ser um dos marcos fundamentais para a compreensão do gênero fantástico oitocentista. Em seguida, comentaremos sobre outras abordagens, que tendem a ampliar as delimitações desse teórico, uma vez que, segundo Marisa Martins Gama-Khalil, o foco dos estudos que entendem o fantástico a partir de uma visão mais amplificada, como a modal, "não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia" (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

Dessa forma, confrontaremos as teorias da literatura fantástica aqui mencionadas, as quais não devem ser vistas como entidades supremas, mas como instrumentos auxiliares nas análises dos contos, de modo a evidenciar complexidades advindas de uma necessidade metodológica. Apoiamo-nos em Antoine Compagnon (1999, p. 20), que afirma a teoria da literatura não ser normativa, pois é papel dela questionar e problematizar as práticas das quais ela organiza (a literatura, a crítica e a história literárias). A teoria, assim, faz perguntas para um texto literário, no entanto lembra que elas "são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista" (COMPAGNON, 1999, p. 23).

Rosalbra Campra reconhece a dificuldade de se classificar os textos literários, já que, diante de uma tarefa como essa, é preciso estabelecer critérios de seleção e de descarte, "assim, quando se classifica um texto como fantástico, o que acontece, geralmente, é que o estudo se limita a sua conformação fantástica" (CAMPRA, 2016, p. 199-200). Todavia, o pesquisador deve ir além, questionando-se sobre outras questões, isto é, "não só as perguntas que derivam

[5] Nesta parte do trabalho, ampliamos as considerações apresentadas no artigo "Em busca de definições: a pluralidade do fantástico", publicado na *Revista Água Viva*, v. 6, n. 2, 2021.

da sua natureza fantástica, mas também aquelas que […] perseguem outros graus de significação" (CAMPRA, 2016, p. 200). Nesse sentido, neste trabalho, faz-se necessário ir além do fantástico e tentar compreender questões que são pouco comentadas pelos estudiosos, como a inserção da moldura em *A lenda da meia-noite* e o efeito de unidade na terceira edição de *Contos fantásticos,* e como os suportes alteram os sentidos das narrativas.

Assim, nas próximas páginas, encontraremos diferentes respostas, ao nos questionarmos sobre o que é fantástico, o que nos motiva a compreender, numa perspectiva prismática, as diversas faces desse conceito, entendendo-o na sua pluralidade, sem nos limitarmos a uma determinada perspectiva. Decidimos compreendê-lo dessa forma, visto que acreditamos inexistir um efeito único de fantástico, tampouco uma única abordagem capaz de explicá-lo em seus múltiplos sentidos. Pelo contrário, atualmente, o que observamos nos estudos literários é uma diversidade de abordagens que não são excludentes, mas concomitantes, pois nos revelam múltiplas possibilidades de se pensar e de se categorizar essa literatura.

Assim sendo, somos motivados pelas considerações de Jean-Baptiste Baronian, para quem não há uma literatura fantástica, e sim múltiplas manifestações, que variam a depender do contexto:

> A nível global, não existe *uma* literatura fantástica, mas sim uma multiplicidade de manifestações fantásticas cuja razão de ser, colorações e ressonâncias dificilmente coincidem. Além disso, todas essas manifestações, tanto as do período romântico quanto as da época moderna, mesmo que sejam as mais bem-sucedidas, mesmo que sejam obras-primas literárias, parecem, na maioria das vezes, condenadas à marginalidade, à periferia da criação ficcional, a ponto de se acreditar que estão fora de compasso, mesmo quando dão a impressão de estarem perfeitamente assimiladas às tradições literárias. (BARONIAN, 1977, p. 93-94, grifo do autor, tradução nossa).[6]

Como veremos, Pinheiro Chagas e Teófilo Braga publicam obras fantásticas na mesma época, porém dão tratamentos diferentes para essa literatura, o que nos mostra a importância de se ter uma perspectiva ampla sobre o fantástico, a fim de dar conta de catalogar narrativas diversificadas que, algumas vezes, fogem do escopo de teorias ou abordagens mais restritas. Ademais, as reflexões de Baronian também são caras, pois reforçam o lugar marginal que ocupa a literatura fantástica no cânone, a exemplo do que ocorre em Portugal.

[6] No original: "Sur un plan global, il n'existe pas en effet *une* littérature fantastique mais bien une multiple de manifestations fantastiques dont les raisons d'être, les colorations, les résonances ne concordent guère. Bien plus: toutes ces manifestations, celles de l'époque romantique comme celles de l'époque moderne, fussent-elles des plus achevées, fussent-elles des chefs-d'œuvre littéraires, semblent la plupart du temps vouées à la marginalité, à la périphérie de la création romanesque à croire qu'elles sont en porte à faux, même là où elles donnent l'impression de s'assimiler parfaitement aux traditions littéraires." (BARONIAN, 1977, p. 93-94, grifo do autor).

Além disso, as orientações de Louis Vax revelam que a palavra *fantástico* pode receber várias definições, reafirmando a nossa perspectiva de entendê-lo em sua multiplicidade. Para Vax (1965, p. 240, tradução nossa), "A noção de fantástico exige uma definição, mas esta definição varia consoante as obras que a definem e realizam".[7] Isso ocorre porque a literatura fantástica se transforma a cada obra: "A noção de fantástico é redefinida a cada nova obra". (VAX, 1965, p. 240, tradução nossa).[8] Ou seja, estamos cientes da multiplicidade dessa literatura, que está em constante transformação; portanto não há uma definição única dela, tampouco um modelo exclusivo. Nesse sentido, Arnaud Huftier também nos atenta para a necessidade de se entender o efeito de fantástico de um modo plural:

> Encontra-se a palavra [fantastique], perde-se, e volta-se a encontrá-la… Ela adapta-se, desnatura-se, reveste-se de características estranhas à sua origem francesa, remete para a sua origem francesa e atribui-se uma importância teórica inversamente proporcional ao domínio literário que lhe é atribuído… […] E, face à dinâmica e aos problemas de território implicados na palavra, perante a pluralidade dos *efeitos de fantástico* que fazem extravasar o nome para as outras esferas culturais, o que nos ensinam as diferentes transposições de fronteiras, é simplesmente a conservar… a noção de fronteiras porosas, onde críticos e autores, quais contrabandistas em fuga à alfândega, percorrem caminhos obscuros com o seu quinhão de textos, de críticas e de traições criadoras de termos e de noções, tentando em vão encerrar o objecto movediço do real num quadro conceptualizável, ou dando uma forma efémera ao fascínio exercido pelo "impossível e no entanto presente"… (HUFTIER, 2007, p. 37, grifo do autor).

Começaremos o nosso percurso pelas considerações de Todorov (2014, p. 7), que defende que "a expressão 'literatura fantástica' se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário". Para ele, esse gênero surgiu no fim do século XVIII e perdurou até o fim do século seguinte. Utilizando obras literárias daquele período, Todorov aponta para o pioneirismo de *O diabo apaixonado* (1772), do francês Jacques Cazotte, e comenta que o personagem Alvare, dessa narrativa, questiona-se diante da presença de seres supostamente de outro mundo, hesitando entre diferentes explicações.

A hesitação diante de duas possibilidades caracteriza o fantástico, de acordo com Todorov (2014, p. 30): "num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar". Dessa forma, o fantástico ocorre na incerteza entre as diferentes aceitações de um determinado acontecimento. Isto é, aquele que presencia tais

[7] No original: "La notion du fantastique appelle une définition, mais cette définition varie selon les œuvres qui tout à la fois la précisent et la réalisent." (VAX, 1965, p. 240).
[8] No original: "[…] la notion du fantastique se définit à nouveau avec chaque œuvre nouvelle." (VAX, 1965, p. 240).

eventos deve decidir se ele é fruto "de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós" (TODOROV, 2014, p. 30). Em outros termos, de acordo com Todorov (2014, p. 31), "ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural".

Todorov ampara-se em estudiosos como o russo Vladimir Soloviov. Em prefácio à obra *O vampiro*, de Alexis Tolstoi, Soloviov comenta que, "no verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação completamente privada de probabilidade interna" (SOLOVIOV *apud* TOMACHEVSKI, 1976, p. 189). Esse trecho, citado por Boris Tomachevski, já antecipa as bases para o fantástico todoroviano, pois, segundo Tomachevski (1976, p. 189), "os relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação […]: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos". Dessa forma, reconhece-se a possibilidade de uma dupla explicação para os fenômenos aparentemente fantásticos: na primeira delas, admite-se uma solução racional ou, nos termos de Soloviov, "uma explicação simples" e, na outra, uma inexplicável, sem "probabilidade interna". Tomachevski (1976, p. 189) ainda cita algumas técnicas que posteriormente foram reaproveitadas no estudo de Todorov, como o sonho, o delírio, a ilusão visual, típicas de novelas de Hoffmann e de romances de Ann Radcliffe, que aparentemente mantêm uma dupla possibilidade de explicação, mas que, em determinado momento da narrativa, se afastam do fantástico, por fornecerem uma explicação racional.

Por sua vez, para o inglês Montague Rhodes James (1924, p. vi, *apud* TODOROV, 2014, p. 31), "às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la". Por fim, para a alemã Olga Reimann (1926 *apud* TODOROV, p. 31), "o herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam". Ao comentar os pressupostos desses três autores, Todorov (2014, p. 31) nota que neles o efeito do fantástico reside na hesitação entre duas possibilidades.

Por outro lado, ele também menciona o francês Pierre-Georges Castex: "o fantástico, de fato, não se confunde com a efabulação convencional das narrativas mitológicas e feéricas, que implicam uma desorientação da mente. Pelo contrário, ele é caracterizado por uma intrusão

brutal do mistério na estrutura da vida real" (CASTEX, 1962, p. 8, tradução nossa).[9] O francês Louis Vax, assim como Castex, também o compreende em oposição ao maravilhoso: "A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável" (VAX, 1972, p. 8). Por fim, para o francês Roger Caillois (1965, p. 161 *apud* TODOROV, 2014, p. 32), "todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana".

Todorov conclui que as definições desses três autores franceses são paráfrases uma das outras: "há de cada vez o 'mistério', o 'inexplicável', o 'inadmissível', que se introduz na 'vida real', ou no 'mundo real', ou ainda na 'inalterável legalidade cotidiana'" (TODOROV, 2014, p. 32). O fantástico, para Castex, Vax e Caillois, é delimitado por um acontecimento negativo contrário às regras do mundo cotidiano, tal qual o conhecemos, e, em oposição ao maravilhoso, tais eventos não podem ser aceitos. Dessa forma, Todorov prefere recorrer a Soloviov e a James, por acreditar que as definições deles são mais completas, uma vez que elas fornecem "duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas" (TODOROV, 2014, p. 32, grifo do autor). Ao fazer essa escolha, enfatiza-se que o fantástico não é um gênero autônomo, e sim localizado entre os limites do maravilhoso e do estranho (TODOROV, 2014, p. 48).

Para comprovar que o fantástico não é um gênero autônomo, Todorov (2014, p. 48) destaca o período de ascensão do romance negro (*The Gothic Novel)*. Nessa literatura, podemos encontrar duas tendências: na primeira, o sobrenatural é explicado, como nos romances das inglesas Clara Reeve e Ann Radcliffe; por outro lado, na segunda, o sobrenatural é aceito, como nas obras de Matthew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin. Em determinadas passagens dos textos desses autores, aparecem elementos supostamente sobrenaturais, mas que não os são, na perspectiva de Todorov, e sim, respectivamente, estranhos, por serem explicados no fim da narrativa, ou maravilhosos, por serem aceitos pelo leitor.

Devemos considerar que o gótico, assim como o fantástico, é um termo polissêmico. Antes de ser utilizado na literatura, ele se referia "originalmente aos godos, ou às tribos nórdicas europeias, mas também a qualquer coisa que fosse medieval ou até mesmo pós-romana" (VASCONCELOS, S. G. 2002, p. 119). Em outras palavras, foi uma forma de distinção ao

[9] No original: "le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle" (CASTEX, 1962, p. 8).

estilo arquitetônico greco-romano: "gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado." (VASCONCELOS, S. G., 2002, p. 120).

Em relação à literatura, David Punter (2013) destaca que, usualmente, o gótico tende a se referir a obras literárias, produzidas entre as décadas de 1760 e 1820, de autores de língua inglesa, tais como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, C. R. Maturin e Mary Shelley. Nota-se uma vinculação entre o gótico e o fantástico, porque Remo Ceserani explica que o fantástico teria suas raízes históricas ligadas ao florescimento do romance gótico, na Inglaterra. Para esse estudioso, as características do romance gótico são:

> um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico, o estilo e a ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento (especialmente italianos, de uma Itália pitoresca e maneirista, tal qual era vista por uma cultura nórdica e antipapista, em que o personagem principal era um misto de jesuíta e maquiavélico, de caráter diabólico, sanguinário e astuto); um gosto ambiguamente *iluminado* pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitações e presenças de espíritos e fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter; uma preferência retórica pelo estilo e pelas ambientações elevadas e sublimes. (CESERANI, 2006, p. 89, grifo do autor).

Geralmente, a historiografia literária tende a sistematizar tal produção atribuindo-lhe algumas convenções como a ênfase na representação do terrível, a insistência nos cenários arcaicos, o uso do sobrenatural, as personagens estereotipadas e o uso da técnica do suspense (PUNTER, 2013; VASCONCELOS, S. G. 2002). Ou seja, genericamente, o gótico é resumido, pelo senso comum, como "a ficção do castelo assombrado, das heroínas perseguidas por terrores indescritíveis, do vilão sombrio, de fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens." (PUNTER, 2013, p. 1, tradução nossa).[10] Todavia, ao contrário dessa definição simplista, o gótico é uma literatura complexa e, como explica Sandra Guardini Vasconcelos, foi uma reação ao Iluminismo, que serviu para "perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa" (VASCONCELOS, S. G., 2002, p. 122). Sendo assim, é uma literatura que aborda temáticas como o poder, a lei, a sociedade, a família e a sexualidade. Ou seja, é "um tipo de ficção que questiona a constituição do 'real' e interroga as contradições sociais, abrindo espaços para a mescla do medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia." (VASCONCELOS, S. G., 2002, p. 122). Por fim, não podemos deixar de mencionar que a literatura gótica está estritamente vinculada a certos efeitos produzidos no leitor, como o medo. Como explica Maria Leonor Machado de Sousa (1979, p. 7, grifo do autor), "a escola gótica procurava excitar terror (pelo

[10] No original: "[…] the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves." (PUNTER, 2013, p. 1).

manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa, *suspense*)". Em outras palavras, o gótico lida com as expectativas do leitor, pois tem a intenção de assustá-lo:

> Emocionando mais do que informando, gelava o sangue dos leitores, deliciava as fantasias supersticiosas e alimentava apetites incultos por eventos maravilhosos e estranhos, em vez de instruir os leitores com lições morais que inculcavam atitudes decentes e de bom gosto em relação à vida e à literatura. (BOTTING, 2005, p. 3).[11]

Por outro lado, o medo pode também estar presente no fantástico. Howard Phillips Lovecraft considera o fantástico como uma literatura do medo e esboça um modelo autêntico:

> A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

Apesar de apresentar um modelo considerado ideal, Lovecraft reconhece que muitas narrativas não seguem à risca esse paradigma teórico, pois o medo do desconhecido, considerado por ele como um elemento primordial para o fantástico, pode se manifestar sob diferentes propósitos e contextos:

> Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história do medo cósmico; mas persiste o fato de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse "ponto alto" deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo desconhecido. E, claro, quanto mais completa e unificadora for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (LOVECRAFT, 2007, p. 17-18).

[11] No original: "Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life." (BOTTING, 2005, p. 3).

Na definição de Lovecraft, o medo é considerado intrínseco ao fantástico. Todavia, essa relação não é unânime entre os estudiosos. De um lado, alguns pesquisadores consideram essa relação frágil, pois o fantástico depende do nível sentimental dos leitores e nem todas as narrativas poderiam causar-lhes medo. Para Todorov (2014, p. 41), "o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária". Por outro lado, estudiosos consideram o medo como parte de um procedimento típico da literatura fantástica. Ceserani, dialogando com Lovecraft, ressalta o envolvimento do leitor, assim como a manifestação de alguns sentimentos, como a surpresa, o terror e o humor. Para o especialista,

> O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, pacífico, aceitável, para depois fazer disparar os mecanismos de surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p. 71).

Ademais, para Ceserani (2006, p. 71), no fantástico, o terror pode vir acompanhado de um elemento humorístico, com um componente crítico, a exemplo de contos de Hoffmann, numa combinação que pode provocar o grotesco, pela união do fantástico com o bizarro cômico. David Roas (2014, p. 134-135) aponta que o objetivo do fantástico é desestabilizar os limites que nos dão segurança, ou seja, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade tal como a compreendemos. Para o pesquisador, uma transgressão que provoca um estranhamento em relação à realidade advém do medo: "o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor, impressão que, por comodidade, chamarei de 'medo' […]" (ROAS, 2014, p. 135). Em outros termos, esse sentimento surge devido à ruptura da realidade. Se, inicialmente, a narrativa fantástica nos situa num mundo conhecido, com a irrupção de um evento fantástico, tem-se a perda do controle, "que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. E isso converte tal fenômeno em impossível, e, como tal, em inexplicável, incompreensível." (ROAS, 2014, p. 138).[12]

Para Todorov, cabe salientar, a hesitação é somente a primeira condição para o fantástico, pois ela deve provocar a incerteza entre a explicação natural e a explicação

[12] Roas faz distinção entre dois tipos de medo. O primeiro deles, batizado como *medo físico ou emocional*, "teria a ver com a ameaça física e a morte. […] Trata-se de uma impressão experimentada pelos personagens que também é transmitida – emocionalmente – ao leitor ou espectador, e que é produto do que acontece no nível mais superficial, o nível das ações." (ROAS, 2014, p. 151). Por sua vez, o segundo tipo é o *medo metafísico ou intelectual*, o qual, "embora costume se manifestar nos personagens, envolve diretamente o leitor (ou espectador), ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando […] perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar." (ROAS, 2014, p. 155).

sobrenatural e ser presenciada pelo leitor implícito. De acordo com o autor, "o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados" (TODOROV, 2014, p. 37). Além disso, é desejável que esse leitor se identifique com as experiências vivenciadas pelas personagens, reconhece-se, porém, que essa segunda condição é facultativa: "quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da *interpretação* do texto" (TODOROV, 2014, p. 37, grifo do autor). Essa ameaça diz respeito à terceira condição do gênero, pois, de acordo com Todorov (2014, p. 38), "o fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem 'poética', nem 'alegórica'".

Todorov defende que o leitor não questiona o elemento sobrenatural de algumas narrativas, como as fábulas, narrativas que, segundo ele, são mais próximas da alegoria pura. Nesse tipo de literatura, "o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente" (TODOROV, 2014, p. 71). Ou seja, o sobrenatural serviria para outros fins. Ao comentar os contos de Perrault, ele assinala que "neles o sentido alegórico acha-se *explicitado* no mais alto grau: nós o encontramos resumido, sob a forma de alguns versos, no fim de cada conto." (TODOROV, 2014, p. 71, grifo do autor). Por outro lado, também se defende que "as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência" (TODOROV, 2014, p. 67). Dessa forma, como uma combinação de palavras, a imagem poética poderia ser um obstáculo para o fantástico, uma vez que a estrutura de um texto poético – como as rimas, o metro regular, o discurso emotivo – afastaria o efeito do fantástico (cf. TODOROV, 2014, p. 68). No entanto, conforme Selma Calasans Rodrigues, que analisa um texto de Perrault, o efeito do fantástico não se perde por meio de uma leitura alegórica, e a postulação de Todorov "só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica." (RODRIGUES, S. C., 1988, p. 63).

A definição de Todorov delimita o gênero à hesitação, ou seja, o fantástico se encontra entre os limites de duas escolhas: uma, racional, e outra, sobrenatural, e está cercado por ameaças interpretativas do texto literário (a leitura alegórica e a leitura poética). A dissolução da hesitação leva a narrativa a outras fronteiras, isto é, se o leitor, quando não a personagem, decide

> que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p. 48).

Sendo assim, para Todorov, pode-se definir como estranho o acontecimento que parece sobrenatural, mas que, no fim, é explicado racionalmente sem alterar as leis da natureza. Por sua vez, o maravilhoso pode ser entendido como o acontecimento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural. Por fim, no fantástico, a dúvida entre o real e o sobrenatural deve permanecer após o término da narrativa.

Em verbete do *Dicionário digital insólito ficcional*, Roas (2019) define o fantástico como uma categoria que se constrói a partir da convivência conflituosa entre o possível e o impossível. O fantástico, para o autor, está relacionado a um fato aparentemente impossível num mundo semelhante ao nosso, daí a importância de se considerar o conhecimento científico e cultural do receptor. Ainda de acordo com Roas, tal conceito não se dá pela hesitação, tal como postula Todorov, mas pela irresolução desse fenômeno, porque o objetivo principal dessa categoria é "refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la" (ROAS, 2019, on-line, tradução nossa).[13]

Um dos pontos mais criticados e refutados dos posicionamentos de Todorov é a definição de fantástico pautada na hesitação, elemento que, para a grande parte das discussões posteriores, delimita a abrangência do gênero. Além disso, a breve vida desse gênero é outro questionamento dos estudiosos, pois a literatura fantástica, de acordo com Todorov (2014, p. 175), "apareceu de uma maneira sistemática por volta do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero". Todorov ainda ressalta que é possível verificar a hesitação em obras de outras épocas, no entanto ela não é tematizada, como no fantástico oitocentista. Por exemplo, ao mencionar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, ele defende que, nesse texto, não há hesitação, pois o elemento estranho já aparece desde o início da narrativa: "o que era uma exceção no primeiro mundo [a irrupção de um elemento sobrenatural em uma narrativa fantástica] torna-se aqui [em *A metamorfose*] uma regra" (TODOROV, 2014, p. 182). Para Todorov, no século XX, o elemento fantástico faz parte do homem, isto é, não causa mais a hesitação, o que restringiria esse gênero literário aos séculos XVIII e XIX.

[13] No original: "reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla" (ROAS, 2019, on-line).

Discordando de Todorov, alguns estudiosos ampliam a abrangência temporal do fantástico. Ao comentar a inexistência da hesitação na obra de Kafka, Roas afirma que "a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado" (ROAS, 2014, p. 65). Para ele, além do já citado Kafka, outros autores, como os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, escritores do século XX, cultivam essa literatura de um modo diferente dos esquemas todorovianos. O fantástico contemporâneo, segundo esse pesquisador, é caracterizado pela "irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente […]" (ROAS, 2014, p. 67).

Esse outro tratamento dado ao elemento insólito, nomeado como "realismo mágico", "real maravilhoso" ou "realismo maravilhoso", foi bastante difundido nos países da América Latina, ao longo do século XX. De acordo com Irlemar Chiampi, nesse tipo de literatura, "o insólito, em óptica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real; a maravilha é(está) n(a) realidade" (CHIAMPI, 2015, p. 59). Assim, a diferença entre o fantástico e o realismo maravilhoso é pautada pelos "objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação", e que "são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo a que pertencem" (CHIAMPI, 2015, p. 59).

Ainda que Todorov apresente uma concepção de fantástico restrita, delimitando a ideia de tal gênero literário a um grupo seleto de narrativas, seu estudo deve ser visto como inovador, por trazer questões pertinentes, como a contribuição dos elementos sobrenaturais num texto literário. Todorov (2014, p. 100-101) defende que o fantástico produz um efeito particular no leitor, como o medo, ou horror, ou simplesmente a curiosidade, servindo também para a manutenção do suspense na narração e, por fim, permite descrever um universo que não teria realidade fora da linguagem. Em outras palavras, ao aludir à obra de Poe, Todorov (2014, p. 101) acredita que o fantástico representa uma "experiência dos limites", pois Poe insere seus personagens em situações excepcionais. Ao comentar "A queda da Casa de Usher", o estudioso pondera que o estado doentio dos irmãos perturba o leitor. Ademais, em outros contos, é a crueldade, a complacência no mal, o crime, que beiram a "experiência dos limites" dessa realidade anormal. Por fim, Todorov considera que a maior parte da obra de Poe não é estritamente fantástica, mas, pelos temas e pelas técnicas, o escritor norte-americano se aproxima dos autores do fantástico. Por outro lado, com essa constatação, fica sugerido que o

que determina a vinculação ao "universo do fantástico" não é o acontecimento sobrenatural, mas como determinadas situações são trabalhadas nos textos.

Dessa forma, se considerarmos a exemplificação da obra de Poe, a literatura fantástica questiona esses limites excepcionais, portanto, insólitos, devido ao grau superlativo dos temas evocados, os quais, segundo Todorov, estão agrupados em duas redes. Na primeira, os temas do *eu*, que "concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo" (TODOROV, 2014, p. 128). Nessa rede, há uma problemática do limite entre matéria e espírito e é equivalente, para o estudioso, a uma causalidade particular, ao pandeterminismo, à multiplicação da personalidade, à ruptura do limite entre sujeito e objeto, à transformação do tempo e do espaço. Por outro lado, a segunda rede agrupa os temas do *tu* e trata da relação do homem com o seu desejo e suas variações, como a crueldade, a perversão, o incesto, o amor a vários, a homossexualidade, a necrofilia (TODOROV, 2014, p. 147-148).

Para além da sistematização acima, recorremos à classificação de Vax (1972), para evidenciar a pluralidade dessa literatura. De acordo com o francês, são temas do fantástico: o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade, do espaço e do tempo, e a regressão. Já Remo Ceserani (2006) destaca oito sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica: i) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; ii) a "vida" dos mortos; iii) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; iv) a loucura; v) o duplo; vi) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; vii) o Eros e as transfigurações do amor romântico; viii) o nada.[14] Além disso, apresenta alguns procedimentos narrativos e retóricos utilizados no modo fantástico: i) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, ii) a narração em primeira pessoa, iii) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, iv) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor, v) passagem de limite e de fronteira, vi) o objeto mediador, vii) as elipses, viii) a teatralidade, ix) a figuratividade, x) o detalhe. Por sua vez, Campra (2016) classifica as temáticas em duas categorias. Na primeira delas – a categoria substantiva – diz respeito à situação enunciativa, isto é, há uma transgressão entre o eu e o outro, o aqui e o lá, o agora e o antes ou o depois, ou seja, são conflitos entre tempo, espaço e identidade. O segundo grupo reúne a categoria

[14] De modo a evidenciar a confluência entre os gêneros literários, principalmente entre o fantástico e o gótico, também recorremos à sistematização proposta por Sousa (1978), que apresenta dezesseis elementos fundamentais para o romance gótico: 1) um manuscrito encontrado, 2) a magia, 3) os espectros, 4) as pessoas loucas, 5) os mascarados, 6) os sonhos, 7) as obras de arte, 8) as figuras horrivelmente deformadas, 9) os crimes, 10) o sangue, 11) a religião, 12) a Itália, 13) a natureza, 14) bandos de salteadores, 15) castelos antigos e 16) as armaduras e espadas ferrugentas. Sendo assim, percebe-se que alguns itens, como a loucura, são temas comuns aos dois tipos de literatura.

predicativa, que classifica um dos elementos da categoria anterior, e apresenta três eixos: a oposição entre concreto/não concreto, animado/inanimado, humano/não humano.

Assim, o fantástico, para Todorov (2014, p. 147), "permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre". Assim, os limites são ensejados pela recorrência de determinados temas considerados tabus ou proibidos, que justificam a função da literatura fantástica: "o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura" (TODOROV, 2014, p. 167). Em outros termos, ela é subversiva e, por isso, a utilização do elemento sobrenatural teria a função de "subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la" (TODOROV, 2014, p. 168). A partir dessas considerações, verifica-se que a literatura fantástica consiste em uma transgressão às leis estabelecidas pela sociedade e, muitas vezes, um questionamento dessas leis. Ou seja, ela pode atuar como um instrumento de crítica social, tal como abordamos em nossa dissertação de mestrado (cf. CARNIEL, 2019).

Isso posto, a teoria todoroviana pode não ser a mais adequada para o estudo de parte dos contos fantásticos portugueses, dentre outros motivos, pelo fato de eles, na maioria das vezes, não trazerem a hesitação, um dos princípios defendidos por esse autor, cuja base de análise consistia de obras francesas e inglesas. Todavia, essa teoria traz aspectos inovadores e pertinentes, como a questão da transgressão do fantástico. Por essa razão, neste trabalho, trazemos Todorov como um ponto de partida para a compreensão do fantástico oitocentista. Reconhecer as divergências e as convergências entre o fantástico português e o estudado por esse teórico é constatar a pluralidade dessa literatura. Como afirma o próprio Todorov (2014, p. 8), "nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de 'obras fantásticas', não pelo que cada um tenha de específico". Portanto, examinaremos o nosso *corpus* de pesquisa com o objetivo de identificar o que pode caracterizar nele o efeito de fantástico, cientes da pluralidade do termo, que, algumas vezes, transcende as acepções teóricas.

Em resumo, Todorov compreende o fantástico como um gênero literário limitado entre o maravilhoso e o estranho e, para conceituá-lo, evidencia as diferenças entre eles. Por outro lado, também há uma outra perspectiva que o entende como um modo, "defendida por teóricos que compreendem a ficção fantástica por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes" (GAMA-KHALIL, 2019).

Embora não tenha sido a francesa Irène Bessière quem tenha proposto pensar originalmente o fantástico como um modo, a sua obra, publicada em 1974, tem servido de base para estudiosos que assim o compreendem. Segundo a autora, a narrativa fantástica "provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo

uma coerência e uma complementaridade próprias" (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Maria Cristina Batalha explica que a incerteza provocada pelo fantástico, com base na concepção de Bessière, "reflete os desafios e questionamentos da razão e do imaginário coletivo, ancorados em uma certa cultura" (BATALHA, 2012, p. 489). Ou seja, o fantástico, para a autora francesa, é pautado pelas incertezas entre os elementos conhecidos em um determinado período cultural e aqueles que não podem ser explicados naquele momento. Isso se dá pelo fato de o fantástico utilizar

> marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Tal concepção evidencia as incertezas do conhecimento humano e é uma das bases utilizadas por Filipe Furtado para definir o modo fantástico. Já na obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), um estudo em que compreendeu o fantástico como um gênero, à senda de Todorov, mas também apoiando-se em Bessière, Furtado define o maravilhoso como um gênero em que "é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole metaempírica" (FURTADO, 1980, p. 34). Por seu turno, no gênero estranho, "são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes […]" (FURTADO, 1980, p. 35). Por fim, no fantástico, haveria uma duplicidade frente à ocorrência meta-empírica: "a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a uma fenomenologia metaempírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela" (FURTADO, 1980, p. 36). Apesar de apresentar definições bem próximas às de Todorov, observa-se que Furtado também se pautou em Bessière, que defende a incerteza no texto fantástico, já que, para ele,

> todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objetivos e familiares que a experiência se habitou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p. 37).

Furtado comenta que o fantástico, o maravilhoso e o estranho poderiam ser agrupados em um conjunto maior que designaria "todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da acção" (FURTADO, 1980, p. 21). Em outro trabalho, compara novamente esses três gêneros e rebate que o elemento comum deles não é o

sobrenatural, “mas antes um conceito mais vasto e abrangente, para o qual, à falta de termo apropriado em português, se propõe a designação de meta-empírico.” (FURTADO, 1992, p. 55). Assim sendo, ele considera que o fantástico, o maravilhoso e o estranho poderiam “sem grandes preocupações de rigor, ser considerado um ‘modo’ ou um ‘macro-gênero’.” (FURTADO, 1992, p. 55), numa perspectiva similar ao que ocorre com o modo fantástico e outras abordagens, como a observada com o conceito de língua inglesa, *fantasy*, de que trataremos a seguir.

Em *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado (1980, p. 7) defende que a temática de índole sobrenatural é absolutamente indispensável ao fantástico e, para ele, essa marca (o sobrenatural) não está restrita a esse gênero. Por isso, ele prefere afirmar que gêneros como o fantástico, o maravilhoso e o estranho correspondem a uma “área mais vasta da expressão literária, por vezes denominada ‘literatura do sobrenatural’ devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma *fenomenologia metaempírica*” (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor). Apesar de preferir o termo “meta-empírico”, Furtado (1980, p. 21) reconhece haver outros epítetos para esses fenômenos, como o “sobrenatural”, o “metanatural”, o “alucinado” ou o “insólito”. Sendo assim, o termo “insólito” é análogo e remete a um agrupamento de narrativas que estão no âmbito da “literatura do sobrenatural”. Nota-se, assim, uma aproximação à abordagem de pesquisadores que privilegiam o insólito como uma característica que concilia diferentes gêneros. Naquela obra, o pesquisador entende como “meta-empírica” a fenomenologia que está “além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (FURTADO, 1980, p. 20).

Posteriormente, Furtado define o fantástico como modo em verbete do *E-dicionário de termos literários* com organização por Carlos Ceia. Base para estudos recentes acerca da literatura fantástica, na definição de Furtado, esse modo envolve as narrativas que apresentam o sobrenatural. No entanto, no verbete de 2009, Furtado reconhece que “sobrenatural” não seria um termo adequado, pois esse conceito pode variar conforme as épocas e culturas. Cabe mencionar que ele trata das questões culturais em relação ao sobrenatural já na obra de 1980:

> Como hábito cultural generalizado, o debate proposto pelo fantástico não teria grande sentido até aos fins do século XVII, quando, por exemplo, a condenação à morte dos acusados de bruxaria continuava, em diversos países europeus, a ser prática correntemente admitida tanto pelo senso comum como pela ordem jurídica da época. Porém, ainda menor sentido teria o seu aparecimento num período anterior, como a Idade Média, quando o sobrenatural, de índole religiosa ou não, era geralmente aceite

> como parte integrante do quotidiano, surgindo em muitos textos literários do tempo em pé de quase equivalência aos fenómenos concordantes com as leis naturais. Em qualquer daquelas épocas históricas, essa suposta compatibilidade entre o empírico e o meta-empírico tornava impossível o desenvolvimento do carácter ambíguo essencial ao gênero, já que ambos os termos eram considerados como existindo objectivamente, se se contradizerem, portanto, entre si.
> Assim, é sobretudo com o decurso do século XVIII que a aceitação da interferência de entidades sobrenaturais no mundo real, até então tida como óbvia e indiscutível pela opinião comum, começa a ser posta em causa de forma cada vez mais generalizada. (FURTADO, 1980, p. 135).

Nesse sentido, aqui podemos incluir as reflexões de Bessière, pois, como a estudiosa defende, o fantástico evoca as incertezas do conhecimento humano. No verbete, Furtado prefere adotar o termo "meta-empírico" em detrimento de "sobrenatural", por incluir

> não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2009, on-line.).

Segundo Furtado (2009), o modo fantástico inclui gêneros como o fantástico, que mantém uma relação indecisa ou ambígua perante o meta-empírico, sem afirmar ou negar a sua ocorrência; o maravilhoso, em que o meta-empírico nunca é negado; o estranho, que dá uma explicação racional para o evento, no fim da narrativa; além de outros, como o romance policial, o romance gótico, a ficção científica, os mitos e os contos de fadas. Ao considerar todos esses gêneros como pertencentes ao grupo, Furtado, como bem observa García, aproxima seu sistema ao conceito de insólito ficcional.

Nesse sentido, ao comentar o postulado de Furtado, García esclarece que o sentido de meta-empírico não é condicionado necessariamente ao sobrenatural, haja vista que esse termo conservaria aquilo que é desconhecido para o homem: "não há por que insistir na obrigatoriedade de incorporar fenômenos extraordinários ou sobrenaturais na ficção fantástica." (GARCÍA, 2021, p. 284), uma constatação que nos interessa, porque verificamos, nos contos de Teófilo, um abrandamento dos eventos sobrenaturais, motivo pelo qual parte da crítica considerava essa produção como avessa ao fantástico. Com esse olhar, Furtado admite que gêneros distintos podem compor um grupo maior, cuja característica principal seja a ocorrência de um evento ou um ser meta-empírico.

A inglesa Rosemary Jackson, em *Fantasy: the literature of subversion* (1981), compreende o fantástico como um modo apoiado na fantasia (*fantasy*): "Pode-se sugerir que a fantasia é um modo literário do qual emergem vários gêneros relacionados. A fantasia oferece

uma gama de possibilidades a partir das quais várias combinações produzem diferentes tipos de ficção em diferentes situações históricas" (JACKSON, 2009, p. 4, tradução nossa).[15]

De forma semelhante à Bessière, Jackson assevera que o fantástico está determinado pelo contexto histórico-cultural em que a narrativa é escrita: "como qualquer outro texto, a fantasia literária é produzida e determinada por seu contexto social" (JACKSON, 2009, p. 2, tradução nossa).[16] Por essa razão, para a estudiosa, "embora sobreviva de modo perene e esteja presente em obras de autores tão distintos como Petrônio, Poe e Pynchon, o fantástico se transforma de acordo com as diversas posições históricas desses autores" (JACKSON, 2009, p. 2, tradução nossa).[17] Ou seja, o gênero não se restringe ao século XIX, mas se manifesta também em outros momentos históricos. Assim, no entender da investigadora, "é possível, então, modificar ligeiramente o esquema de Todorov e sugerir uma definição do fantástico como um *modo,* que então assume diferentes formas genéricas. A fantasia, conforme surgiu no século XIX, é uma dessas formas" (JACKSON, 2009, p. 20, grifo da autora, tradução nossa).[18] Ou seja, o gênero fantástico estudado por Todorov é apenas uma das manifestações possíveis da fantasia. Ademais, vale ressaltar que essa autora também considera a literatura fantástica subversiva e, de modo semelhante a Furtado e outros estudiosos que a compreendem como um modo, contempla diferentes manifestações sob o domínio da *fantasy:*

> Como termo crítico, "fantasia" tem sido utilizado indiscriminadamente a qualquer literatura que não dê prioridade à representação realista: mitos, lendas, contos populares e de fadas, alegorias utópicas, visões oníricas, textos surrealistas, ficção científica, histórias de horror, no qual são apresentados domínios "outros" que não o humano. Uma das características mais frequentemente associadas à fantasia literária tem sido a recusa obstinada das definições predominantes do "real" ou do "possível", uma recusa que, às vezes, equivale a uma oposição violenta. Tal violação dos pressupostos dominantes ameaça subverter (derrubar, perturbar, minar) regras e convenções tidas como normativas. Esta não é em si uma atividade socialmente subversiva: seria ingênuo equiparar a fantasia com a política anárquica ou revolucionária. Todavia, ela perturba as "regras" da representação artística e da reprodução do "real" pela literatura. (JACKSON, 2009, p. 8, tradução nossa).[19]

[15] No original: "It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations" (JACKSON, 2009, p. 4).
[16] No original: "Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context" (JACKSON, 2009, p. 2).
[17] No original: "although surviving as a perennial mode and present in works by authors as different as Petronius, Poe and Pynchon, the fantastic is transformed according to these author's diverse historical positions" (JACKSON, 2009, p. 2).
[18] No original: "It is possible, then, to modify Todorov's scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a *mode,* which then assumes different generic forms. Fantasy as it emerged in the nineteenth century is one of these forms" (JACKSON, 2009, p. 20, grifo da autora).
[19] No original: "as a critical term, 'fantasy' has been applied rather indiscriminately to any literature which does not give priority to realistic representation: myths, legends, folk and fairy tales, utopian allegories, dream visions, surrealist texts, science fiction, horror stories, all presenting realms 'other' than the human. A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the 'real' or

Huftier (2007) nos lembra que o vocábulo "fantástico" provém da língua francesa, *fantastique*, quando os tradutores Loève-Veimars e Defauconpret traduziram a obra de Hoffmann para aquele idioma. Sendo assim, o pesquisador se questiona se esse termo daria conta de explicar obras diversas, como as produzidas em outras nações, e alerta que, em países de língua inglesa, como Estados Unidos e Inglaterra, o termo *fantastic* pode se confundir ao *fantasy*. Para Huftier, tem-se uma dificuldade em traduzir essa palavra, "Dificuldade tanto maior quanto a palavra *fantasy* está doravante ligada, na esfera cultural francófona, a um 'gênero', tomando a produção de Tolkien como paradigma." (HUFTIER, 2007, p. 27). Isso se dá porque, em língua inglesa, os estudiosos tendem a definir o *fantasy* como um termo guarda-chuva que agruparia narrativas imaginárias, como ocorreria com a crítica brasileira e o conceito de insólito ficcional ou como o modo fantástico. Todavia, após os anos 1960, "a palavra *fantasy* parece tornar-se cada vez mais restritiva, ou pelo menos certos termos chamam a si práticas de escrita e editoriais particulares." (HUFTIER, 2007, p. 28), fazendo com que haja subdivisões ou subgêneros. Contudo, a despeito disso, frequentemente "a palavra *fantasy* ainda é usada na sua 'acepção larga', ou pelo menos 'inclusiva' – mesmo assim não fica resolvida a qualificação das narrações abrangidas em França pelo nome de fantástico." (HUTFIER, 2007, p. 29). Dessa forma, o que se observa, em língua francesa (e em estudiosos que se pautam na crítica francesa), é que o termo "fantástico" contemplaria narrativas diversas; ao contrário, na cultura anglo-saxã, essas mesmas narrativas são encontradas com nomes diversos, como narrativa de horror, narrativa de fantasia, thrillers psicológicos, histórias de fantasmas etc.

Percebe-se também que, após a tradução da obra de Todorov para o inglês, estudiosos como Eric Rabkin (1976), em *The fantastic in literature*, e Christine Brooke-Rose (1981), em *A rhetoric of the unreal*, definem o fantástico de modo restritivo. Tais apontamentos revelam a pluralidade do termo *fantástico* que é ressignificado a depender do contexto e da esfera cultural dos estudiosos (e do público). Podemos aqui mencionar a distinção entre *fantastic* e *fantasy* de Rabkin. Para ele, o fantástico (*fantastic)* contradiz as perspectivas que temos do mundo narrativo; isso se dá quando algo não esperado ocorre. Pelo contrário, a fantasia (*fantasy*) seria um gênero no qual se tem um mundo de encantamento, diferente do mundo que conhecemos, ou seja, teríamos de aceitar as convenções desse universo: "a própria natureza das regras

'possible', a refusal amounting at times to violent opposition. […] Such violation of dominant assumptions threatens to subvert (overturn, upset, undermine) rules and conventions taken to be normative. This is not in itself a socially subversive activity: it would be naïve to equate fantasy with either anarchic or revolutionary politics. It does, however, disturb 'rules' of artistic representation and literature's reproduction of the 'real'." (JACKSON, 2009, p. 8).

básicas, como sabemos as coisas, em que bases fazemos suposições, em suma, o problema do conhecimento humano infecta as Fantasias em todos os níveis, em seus cenários, em seus métodos, em seus personagens, em seus enredos." (RABKIN, 1976, p. 37, tradução nossa).[20]

Ademais, são válidas as considerações de Macedo (2010, p. 29), em um ensaio dividido em duas partes, publicado na revista *Bang!*, especializada na ficção fantástica. Macedo distingue os conceitos de "fantástico" e de "fantasia", esclarecendo que os autores anglófonos utilizaram a denominação *fantastic*, no decorrer do século XX, para designar um tipo de literatura que trata de temas não realísticos. Contudo, com o advento da teoria todoroviana, o referido conceito adquire contornos mais restritos. Por essa razão, segundo Macedo (2010, p. 30), os especialistas optaram por um termo mais amplo, *fantasy*, que corresponde, em português, ao que se costuma designar amplamente por *fantástico*. Sendo assim, o pesquisador considera como tal as manifestações díspares, como o surrealismo, o sobrenatural, o mágico, o horror, o visionário, o conto de fadas, o grotesco, o maravilhoso, a fantasia heroica, o monstruoso, o alegórico, etc. Tal acepção, a nosso ver, aproxima do modo fantástico ou, mais precisamente, do insólito ficcional, conceitos que agrupam narrativas de diferentes tratamentos do insólito. Uma perspectiva ampla, portanto.

Ceserani utiliza como fundamentação, dentre outros autores, Bessière e Jackson, e avalia que o fantástico deve ser considerado "não como um gênero, mas como um 'modo' literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado […] em obras pertencentes a gêneros muito diversos" (CESERANI, 2006, p. 12). O teórico defende a importância do estudo de Todorov, que, segundo ele, redescobriu e recuperou uma tradição literária da modernidade, porém adota uma postura diferente da dele, pois compreende o fantástico como um modo, observado, por exemplo, em textos dramáticos e poéticos.

O fantástico, para Ceserani, tem raízes na passagem entre os séculos XVIII e XIX, motivado pelas mudanças nos modelos culturais da época, como o advento do romance gótico: "as explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem, mas tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial" (CESERANI, 2006, p. 98-99). Na explicação de Ceserani (2006, p 99), as crenças no sobrenatural foram utilizadas para se explorarem novos aspectos do natural e, assim, o fantástico atuou como

[20] No original: "[…] the very nature of ground rules, how we know things, on what bases we make assumptions, in short, the problem of human knowing infects Fantasies at all levels, in their settings, in their methods, in their characters, in their plots." (RABKIN, 1976, p. 37).

> uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura. (CESERANI, 2006, p. 103).

Uma das maiores contribuições desse pesquisador diz respeito aos procedimentos formais e aos sistemas temáticos dessa literatura, mencionados anteriormente e que serão retomados em outros momentos desta pesquisa. Todavia, para ele, o fantástico não se caracteriza por uma lista de temas e de procedimentos formais, mas por uma "particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos" (CESERANI, 2006, p. 67).

Além disso, outros estudiosos compreendem o fantástico como uma categoria estética. Para Campra (2016, p. 199), o fantástico ultrapassa a definição de gênero e aparece como uma atitude ou um modo ficcional de representação da realidade. Portanto, ele é um estranhamento resultante de uma "fresta na realidade" (CAMPRA, 2016, p. 138), ou seja, é uma transgressão aos limites da realidade. Sendo assim, essa violação "assegura a sobrevivência do fantástico como uma atitude de leitura: a de um leitor que pretende do texto o questionamento da certeza sobre seu próprio mundo" (CAMPRA, 2016, p. 198). Para Roas (2014, p. 8), "a ideia do fantástico […] tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero". Com essa abordagem, esse conceito é visto "como um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade entendida sempre como uma construção cultural" (ROAS, 2014, p. 8).

Pode-se concluir que não há unanimidade na definição de fantástico; pelo contrário, há uma flutuação teórica e, como afirma Batalha (2011, p. 10), "seria então mais prudente falarmos, por exemplo, de 'fantásticos adjetivados' do que propriamente de um modelo exclusivo para definir a literatura fantástica". Portanto, podemos compreendê-lo em sua pluralidade, pois, com base nessa mesma pesquisadora, "mais prudente seria então considerarmos o conceito em seu plural – 'fantásticos'. À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe complementam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero" (BATALHA, 2011, p. 18).[21] Tal perspectiva aproxima o conceito de fantástico ao de

[21] Reconhecendo a heterogeneidade dos textos fantásticos, a autora, em estudo sobre o conto fantástico no Brasil, apresenta um sistema de classificação em oito grupos: i) conto fantástico gótico; ii) conto fantástico maravilhoso; iii) conto fantástico filosófico, metafísico; iv) conto fantástico esotérico; v) conto fantástico parodístico; vi) conto fantástico cruel; vii) conto fantástico absurdo-existencial e viii) conto fantástico moderno (metaconto). (BATALHA, 2013, p. 17-60).

insólito ficcional. A mesma pesquisadora considera que "a categoria do 'insólito' – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica" (BATALHA, 2012, p. 497).

García (2021, p. 276) aponta que o conceito de insólito ficcional passou a ser registrado, nos estudos literários, a partir do século XXI. Todavia, antes disso, esse termo já aparecia em textos teóricos e críticos em línguas neolatinas.[22] O mesmo pesquisador explica que o vocábulo "insólito" emergiu, nos estudos literários, no ensaio "Das Unheimliche" (1919), de Sigmund Freud, ocasião em que o psicanalista analisa "O homem da areia", de Hoffmann. Segundo Freud, o termo que intitula o seu ensaio pode ser análogo ao insólito. Na tradução brasileira utilizada por nós, o conceito é traduzido por "inquietante", que, segundo Freud (2010, p. 329), "relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror […]". Freud explica que esse conceito estaria em oposição àquilo que seria familiar; ou seja, o inquietante é desencadeado com o contato com o desconhecido:

> A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimish*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (FREUD, 2010, p. 331-332, grifo do autor).

Em relação aos estudos do insólito no Brasil, Lenira Marques Covizzi é apontada como uma das pioneiras. Na década de 1970, ela se propõe a analisar a obra do brasileiro João Guimarães Rosa e a do argentino Jorge Luis Borges, pautando-se no conceito de insólito que, segundo ela, carrega um sentido de "não-acreditável, incrível, desusado" (COVIZZI, 1978, p. 36). Portanto, o insólito, para a pesquisadora, é sinônimo de um evento sem explicação, por aludir a um "sentimento de *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito, *in*usitado, *in*formal…" (COVIZZI, 1978, p. 26, grifo da autora). Covizzi (1978, p. 36) também destaca algumas manifestações congêneres, tais como:

> Ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
> Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
> Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
> Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
> Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
> Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

[22] Cabe enfatizar que esse termo é mais utilizado em estudos publicados em línguas neolatinas, conforme pontua García: "é necessário registrar que, na língua espanhola, tanto na Espanha, quanto nas Américas, o termo tem longa e pacífica existência. Há divergências quanto à língua inglesa." (GARCÍA, 2021, p. 289).

> Irreal – que não existe; imaginário.
> Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, 1978, p. 36).

García, ao comentar a sistematização feita por Covizzi, afirma que essa estudiosa opta por tratar o insólito

> como traço distintivo comum na estruturação narrativa de diferentes gêneros ou subgêneros literários. Ainda assim, a partir de suas considerações, pode-se pressupor que esses diferentes gêneros ou subgêneros, que ela admite se nutrirem da manifestação do insólito, constituam um conjunto maior, que os teria por elementos – subconjuntos –, cuja área de interseção comum a cada subconjunto seria, exatamente, a manifestação do insólito ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 21-22).

García aprimora o conceito desenvolvido por Covizzi, pois defende que o insólito seja entendido como um "objeto manifestado em determinado conjunto de obras literárias" (GARCÍA, 2012, p. 13). Para ele, insólito é sinônimo de um elemento não natural e incomum:

> se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20).

Com base nas considerações de Covizzi (1978), depreende-se que o fantástico é uma manifestação similar ao insólito, ponto de vista partilhado por outros estudiosos, como Furtado, que, em seus estudos (1980, 1992 e 2009), leva em consideração que o fantástico, em conjunto com outros gêneros, forma a "ficção do meta-empírico", "a literatura do sobrenatural" e o modo fantástico. Por sua vez, García reconhece que o termo insólito, por aparecer em diversas teorias, pode significar uma "categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa" (GARCÍA, 2012, p. 14). O pesquisador afirma que o termo "insólito" consta em teorias do maravilhoso, do fantástico genológico, do fantástico modal, do estranho todoroviano e estranho freudiano, do realismo mágico, do realismo maravilhoso, do realismo animista[23], do absurdo e do sobrenatural. Além disso, ele pode aparecer em diversos gêneros ou subgêneros "em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva, como sói acontecer com grande parcela da

[23] A crítica literária costuma atribuir ao escritor angolano Pepetela a alcunha do termo "realismo animista", que teria aparecido em seu romance *Lueji* (1989). Segundo Kristína Ceferová (2019, p. 82), "No romance as personagens refletem sobre a incapacidade dos brancos de entenderem a lógica do pensamento africano, devido ao fato de não compartilharem a religiosidade animista. Segundo eles os brancos, assim, não consegue[m] entender o realismo animista".

literatura gótica – em sentido lato – terrorífica, horrorífica, policial, de mistério, de ficção-científica" (GARCÍA, 2012, p. 14).

Portanto, o insólito ficcional corresponde a um conjunto de gêneros diversos em que há um evento insólito. De acordo com García (2012), o insólito ficcional pode ser compreendido como um "macro-gênero", termo cunhado por Reis (2015, p. 253), para se referir a um gênero maior que engloba diferentes gêneros ou subgêneros[24], que se "agrupariam a partir da irrupção do insólito comum a todos eles" (GARCÍA, 2012, p. 15). Assim sendo,

> sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele que Freud trata em seu ensaio "Das Unheimliche" ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o fantasy. (GARCÍA, 2019, on-line).

Ao discutir sobre a importância do insólito ficcional, García afirma que o papel do crítico literário é "recorrer a mananciais teóricos, pré-existentes, pré-formulados, já correntes" (GARCÍA, 2012, p. 13). Tal afirmação, a nosso ver, permite o confrontamento de diferentes teorias, para melhor aproveitá-las. Nas palavras do pesquisador, a necessidade de entender o fantástico pelo viés do insólito ficcional advém da importância de "atualizar os conceitos e modelos de leitura, a fim de não preceituar velhos preconceitos e ditar normas insuperavelmente ultrapassadas, uma vez que, como organismo vivo, a ficção […] transforma-se junto com a sociedade de que é produto e produtora" (GARCÍA, 2012, p. 26-27).

Assim sendo, reiteramos que não há unanimidade em definir o fantástico. O percurso realizado até o momento é uma tentativa de nos alinharmos aos estudos recentes acerca da

[24] Carlos Reis utiliza o termo "macro-gênero" quando se refere ao conjunto de gêneros visíveis em obras de escritores naturalistas, como o francês Émile Zola e o português Júlio Lourenço Pinto. Para Reis (2015, p. 253), "quando o romance, apesar das suas dimensões e da sua capacidade de representação orgânica, se afigura insuficiente para cumprir um tal programa, o escritor naturalista alarga-o à série romanesca […], espécie de macro-gênero que procura apreender a ampla dimensão de uma sociedade em evolução". Esse mesmo pesquisador também faz uma distinção entre modo e gênero. Para ele, os modos podem ser considerados "categorias abstratas ou universais da linguagem sem rígida vinculação histórica – os modos: lírica, narrativa e drama" (REIS, 2018, p. 187). Por sua vez, os gêneros se definem "como categorias substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa sua dimensão histórica" (REIS, 2015, p. 247). Por fim, o subgênero pode ser considerado "uma categoria genológica secundária e deduzida da especificação funcional e histórico-cultural de um determinado gênero narrativo" (REIS, 2018, p. 488). Esse pesquisador dá como exemplo o gênero romance e seus subgêneros romance epistolar, romance histórico, romance de formação etc. (REIS, 2018, p. 488).

literatura fantástica realizados no Brasil, evidenciando as principais abordagens, como a de gênero, modo ou categoria. Nesse sentido, Marcello de Oliveira Pinto assinala uma tendência, nas apresentações de eventos da área nos últimos anos, de uma manutenção de certo instrumental, como os estudos de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Irène Bessière, Jacques Le Goff, Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi e Carlos Reis. O autor afirma que essas pesquisas "demonstram o interesse em pensar conceitos e rearticulá-los, enfrentando as aporias e os impasses, tendo a complexidade como uma companheira permanente." (PINTO, M. O., 2015, p. 169). Dessa forma, preferimos nossa inclusão nesse grupo, com um olhar mais amplo sobre a literatura fantástica, como uma forma de contemplar textos que, muitas vezes, não se encaixam em teorias mais restritivas, de modo que seja possível rearticular o termo fantástico para o contexto de nosso *corpus* de pesquisa. Assim, no decorrer da análise, trataremos sobre a presença do fantástico e, sempre que necessário, apoiar-nos-emos em aparato teórico-crítico diverso, já que, conforme Pinto (2015, p. 169), "Os esforços na área demonstram a profícua convergência de um grupo em torno de posturas compartilhadas em relação a elementos consensuais que se orientam para a solução de problemas considerados relevantes […]". Ou seja, consideramos pertinente uma melhor compreensão do fantástico em Portugal, na segunda metade do século XIX, precisamente em obras de dois autores, que, como veremos, apesar de compartilharem o mesmo ambiente cultural da época, cultivaram o fantástico de maneiras diferentes.

2.1 E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e a pluralidade da literatura fantástica[25]

Dada a importância de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), fazem-se necessárias algumas considerações sobre a produção desse autor alemão. Apesar de não ter sido o primeiro escritor a cultivar a literatura fantástica, é inquestionável a importância dele para a constituição do conto fantástico; por exemplo, Batalha (2011, p. 13) evidencia que, na França, ao longo da década de 1830, o termo "fantástico" estava vinculado ao nome de Hoffmann.

Batalha (2003, p. 262) destaca dois motivos que explicam o interesse pela obra do referido autor. O primeiro decorre do esgotamento do romance histórico, entre o fim da década de 1820 e o início da década seguinte. O segundo relaciona-se à saturação do romance gótico inglês. Assim, a obra de Hoffmann estabelece uma ligação entre essas duas estratégias narrativas, "ou seja, a da fantasia e a da observação minuciosa da vida real. Sua obra ficcional

[25] Nesta parte do trabalho, ampliamos algumas das discussões apresentadas no artigo "Hoffmann e o conto fantástico português", publicado na revista *Abusões*, n. 18 (2022).

vem então estabelecer um elo entre o *roman noir* e o romance histórico, ambos já em um ponto de esvaziamento para o público da época" (BATALHA, 2003, p. 262, grifo da autora).

A pesquisadora menciona diversas fontes de que maneira Hoffmann foi recebido como praticante de uma literatura nova. O tradutor de contos da revista *Bibliothèque Universelle de Genève*, por exemplo, "desculpa-se por oferecer ao público a amostra de um gênero que pode parecer 'bizarro' a muitos leitores" (BATALHA, 2003, p. 258). Para ele, o gênero praticado por Hoffmann é "metade divertido, metade sério" (*apud* BATALHA, 2003, p. 258). É também bastante ilustrativa a crítica feita por Jean-Jacques Ampère, em artigo para a revista *Le Globe* (1828): "Suas novelas não se parecem com nada. Eu não conheço nenhuma obra onde o bizarro e o verdadeiro, o tocante e o atemorizante, o monstruoso e o burlesco, choquem-se de modo mais forte, mais vivo e mais inesperado" (*apud* BATALHA, 2003, p. 258).

Para além das críticas advindas dos franceses, o escocês Walter Scott também contribuiu para a divulgação de Hoffmann. Cabe a ele o mérito de ter sido o primeiro crítico que utilizou o termo "fantástico" a um tipo específico de literatura (cf. ROAS, 2006, p. 117). Roas explica que, antes disso, o adjetivo "fantástico" designava aquilo que era concebido como imaginário, como um produto da imaginação, de algo que não existia na realidade. Em artigo de 1827, Scott discorre acerca do sobrenatural na literatura e, em dado momento, atenta-se para uma forma específica de ficção, que

> se poderia chamar o gênero FANTÁSTICO, em que a imaginação se abandona a toda a irregularidade dos seus caprichos e a todas as combinações das cenas mais estranhas e mais burlescas. Nas outras ficções em que o maravilhoso é admitido, segue-se uma regra qualquer: aqui a imaginação só se detém quando está esgotada. Esse gênero é para o romance mais regular, sério ou cômico do que a farsa, ou antes, as *parades* e a pantomina são para a tragédia e a comédia. As transformações mais imprevistas e mais extravagantes acontecem pelos meios mais improváveis. Nada tende a lhes modificar o absurdo. O leitor deve contentar-se em olhar as escamoteações do autor da mesma maneira que olhava as cabriolas e as metamorfoses de Arlequim, sem procurar nelas outro sentido, ou outra finalidade, que não a surpresa do momento. (SCOTT, 1998, p. xi, grifo do autor).

Percebe-se uma depreciação do fantástico por parte de Scott, pois ele o compreende como uma escrita fantasiosa advinda do modo de vida boêmio e da criatividade exagerada do autor alemão, que é apresentado como um dos mais representativos cultuadores desse gênero literário, além de um homem de múltiplos talentos, como a escrita, a música e a pintura. Dessa forma, tem razão Marcel Schneider, quando defende que Walter Scott considera o gênero recém-criado por Hoffmann como inferior:

> O gênero criado por Hoffmann e que Walter Scott, pressentindo o perigo, se apressou a denegrir, um gênero inferior segundo ele [...] não é caracterizado por aparições, fantasmas e espíritos, nem mesmo [...] pelo sobrenatural. O fantástico explora o espaço interior; está ligado à imaginação, à angústia de viver e à esperança de salvação. (SCHNEIDER, 1985, p. 150, tradução nossa).[26]

Uma constatação interessante de Schneider é a de que o fantástico, na visão de Scott, não estaria relacionado com o sobrenatural propriamente dito, como enraizado no senso comum, mas na exploração da imaginação e nos anseios de viver, ou seja, estaria relacionado aos problemas internos do homem, o que pode nos ser útil neste estudo, porque o tratamento dado ao fantástico de Teófilo Braga extrapola os contornos de teorias mais restritas, que tendem a levar em conta somente a irrupção do sobrenatural. O autor português, pelo contrário, trata o fantástico por via de questões internas do homem, como a duplicidade e a angústia.

Na opinião de Walter Scott, a saúde frágil (hipocondria) de Hoffmann, seus vícios (alcoolismo e tabagismo) e suas experiências (diversas mudanças ao longo da vida) trouxeram consequências para sua obra: "infelizmente seu temperamento hipocondríaco impeliu-o sempre aos extremos em tudo quanto empreendeu: assim sua música não passou de um agregado de sons estranhos, seus desenhos eram meras caricaturas e seus contos, como ele mesmo diz, puras extravagâncias." (SCOTT, 1998, p. xii). Para Scott, o fantástico é justificado, em grande medida, pelo estilo de vida "desregrado" de Hoffmann, ou seja, o modo de escrita estaria limitado à biografia e à imaginação desmedida do autor. Esse olhar redutor perdura, pelo menos, até o fim do século XIX. De acordo com Rodrigues (1988), naquele período, o fantástico ainda era associado à patologia; por exemplo, a obra *Poètes et névrosés* (1898), de Arvède Barine, "não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura" (RODRIGUES, S. C., 1988, p. 17-18).

Em Portugal, a título de exemplificação, um escritor que recebeu essa mesma interpretação foi Álvaro do Carvalhal. Em prólogo aos *Contos,* Simões Dias, compilador das narrativas desse autor, destaca que a saúde frágil de Carvalhal – morto precocemente aos 24 anos em decorrência de um aneurisma – teria contribuído para o seu gosto ao fantástico:

> Álvaro não podia caracterizar entidades alheias à sua, porque abstrair era esquecer-se de suas dores, e tão aflitivas eram estas, que por forças nelas devia concentrar-se. É por isso que o sorriso de seus heróis é como o seu, constrangido e tímido; as suas

[26] No original: "Le genre créé par Hoffmann et que Walter Scott, sentant le péril, s'était empressé de dénigrer, genre inférieur selon lui […] ne se caractérise pas par les revenants, les fantômes et les esprits, ni même […] par le surnaturel. Le fantastique explorer l'espace du dedans ; il a partie liée avec l'imagination, l'angoisse de vivre et l'espoir du salut." (SCHNEIDER, 1985, p. 150).

> palavras são tremidas como soluços, e as suas ações extravagantes como as do desesperado. Leiam-se um por um os seis romances do seu livro: é sempre o caminhar do sonâmbulo, o sarcasmo do infeliz, que se não queixa porque não conta com alívio, o delírio do febricitante e de vez em quando um gemido que se perde na gargalhada. (DIAS, 1876, p. xiii).

Ou seja, para esse crítico, a escolha por temáticas insólitas se justificaria pela vida infeliz que tivera o autor. De forma semelhante, Bruno comenta a produção de Carvalhal e aponta para o "devaneio do literato uma causa patológica que tem de ser considerada para uma fiel interpretação do artista" (BRUNO, 1984, p. 94). Para ele, além da amargura sentida pela iminente morte, a leitura de autores "malditos" teria contribuído para a suposta confusão mental de Carvalhal: "sobretudo Hoffmann e Poe foram os diretores desta gloriosa cabeça desorganizada" (BRUNO, 1984, p. 95).[27] Já Cândido de Figueiredo, ao comentar acerca de sua passagem em Coimbra, ocasião em que conhecera diversos estudantes notáveis da época, como Teófilo e o próprio Simões Dias, relembra que "Encontrei lá o Álvaro do Carvalhal, que morreu, com os *Contos fantásticos* de Hoffmann à cabeceira, deixando no prelo um volume de 400 páginas, notável pela pureza de dicção, e pela originalidade dos conceitos […]" (FIGUEIREDO, C., 1906, p. 70); essa lembrança reforça o imaginário de que os traços insólitos das narrativas de Carvalhal poderiam ter sido motivados pela doença fatal e pelas leituras realizadas por ele.

Tornando ao ensaio de Scott, também nos interessa a relação entre o fantástico e o grotesco que lá se estabelece. Para o escocês, Hoffmann foi "o primeiro autor célebre a introduzir na sua composição o FANTÁSTICO ou o grotesco sobrenatural […]" (SCOTT, 1998, p. xx, grifo do autor). Sugere o autor de *Ivanhoé* que o grotesco "assemelha-se em parte aos arabescos que oferecem aos nossos olhos os monstros mais estranhos e mais complicados: centauros, grifos, esfinges, quimeras – enfim, todas as criações de uma imaginação romanesca" (SCOTT, 1998, p. xx-xxi). Segundo Wolfgang Kayser, a definição de grotesco de Scott é significativa, porque "é tomada como categoria poética, e vê-se ao mesmo tempo como ele o define a partir do arabesco na pintura. Tal procedimento não era ainda corrente na língua inglesa" (KAYSER, 1986, p. 74). Ademais, para o estudioso, o grotesco, segundo tal definição, carrega "a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranhado." (KAYSER, 1986, p. 75).

---

[27] Cabe enfatizar que Dias também se atenta aos modelos seguidos por Carvalhal: "Umas vezes Shakespeare, que não é para entender-se aos 24 anos, outras vezes Musset e Victor Hugo, astros que com um só lampejo de sua luz aformosentavam o feio, embeleciam o grotesco e naturalizavam o extravagante, o impossível. Espronceda, Goëthe e Álvares de Azevedo elevaram-no à suprema altura de seus voos, onde o nosso anelante acadêmico já não podia suster-se; por fim caiu. Muitas vezes o advertimos deste defeito: respondia-nos com Hoffmann […]" (DIAS, 1876, p. xviii).

Um dos primeiros tradutores de Hoffmann na França, François-Adolphe Loève-Veimars, ao reunir narrativas em volume intitulado *Contes fantastiques* (1830), também insere partes do ensaio de Scott como um paratexto dessa obra e traduz o termo *fantastic mode of writing*, do texto de Scott, para *genre fantastique*. Assim, não seria um absurdo afirmar que, a partir daí, com as edições francesas, o nome de Hoffmann começa a ser equivalente a um gênero literário novo, o conto fantástico, que passou a ser seguido e imitado por outros escritores, conforme defende Italo Calvino: "se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas europeias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, 'conto fantástico' é sinônimo de 'conto à la Hoffmann'" (CALVINO, 2004, p. 12). Além do mais, não podemos esquecer que a denominação *conte fantastique* foi fomentada pela crítica francesa, como demonstra Castex:

> A Jean-Jacques Ampère novamente, ao que parece, coube o mérito de ter sido o primeiro a ter colocado aos contos de Hoffmann o epíteto *fantástico*, consagrado desde então pela tradição. Na verdade, Hoffmann chamou-os apenas de *Fantaisies*; e seu último biógrafo, M. Ricci, considera que a tradução de *Fantasiestücke* para *Contes fantastiques* é um mal-entendido. A palavra *fantaisies*, que, no uso francês, evoca caprichos amáveis, visões graciosas ou alegres, não corresponderia à inspiração muitas vezes sombria do contista berlinense; a palavra *fantastique* sugere muito melhor seu universo e designa sua obra com muito mais precisão. (CASTEX, 1962, p. 7-8, tradução nossa).[28]

Segundo Roas (2006, p. 117), Ampère teria utilizado a expressão *contes fantastiques* para se referir à obra de Hoffmann, cumprindo dois objetivos: o primeiro deles foi a adaptação do termo alemão *Fantasietücke* (fantasias), com o qual Hoffmann nomeava algumas de suas narrativas; o segundo deles, a distinção do novo estilo literário de outros, como o romance gótico ou o conto de fadas. Assim, o conto fantástico diria respeito a uma nova maneira de se cultivar o sobrenatural.

Trazemos em discussão esses exemplos, pois parte considerável dos críticos, ao se referir à obra e à vida de Hoffmann, destaca características que ficaram cristalizadas no decorrer do Oitocentos, como a associação do fantástico ao humorístico, ao bizarro e ao grotesco e a imagem de Hoffmann como um autor maldito, cuja vida desregrada teria favorecido a escrita

[28] No original: "A Jean-Jacques Ampère encore revient, semble-t-il, le mérite d'avoir, le premier, accolé aux contes d'Hoffmann l'épithète *fantastique*, consacrée depuis lors par la tradition. Hoffmann, à vrai dire, les appelait seulement *Fantaisies ;* et son dernier biographe, M. Ricci, estime que la traduction de *Fantasiestücke* par *Contes fantastiques* est un contresens. […] Le mot *fantaisies*, qui, dans l'usage français, évoque d'aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l'inspiration souvent sombre du conteur berlinois ; le mot *fantastique* suggère beaucoup mieux son univers et désigne son ouvre avec beaucoup plus de précision". (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifo do autor).

de textos fantasiosos. De certa forma, essas particularidades são percebidas pela crítica e pelos escritores portugueses, como Teófilo Braga.

Cabe ainda ressaltar que a divulgação da obra do alemão pelos tradutores e editores franceses esboça "a trajetória de um mito […] que nele vão buscar sua inspiração" (BATALHA, 2003, p. 259). Conforme Batalha, além da imagem do escritor boêmio, a produção de Hoffmann "passa a ser um parâmetro para a apreciação de obras literárias com as quais apresenta um certo grau de parentesco, além de servir de referência para aquilo que críticos e escritores tentam cernir como particular a um gênero chamado 'fantástico'" (BATALHA, 2003, p. 265).

Miraglia (2004a, p. 186) também se atenta para a representação romântica, quase lendária, feita pelos críticos e escritores da época, já que, além de o autor alemão ser um modelo de fantástico, ele também é transformado em personagem de ficção. Alguns exemplos citados pelo estudioso são o conto "Kressler", de Jules Janin, a narrativa "La femme au collier de velours", de Alexandre Dumas, e a ópera *Contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach. Um exemplo interessante é "Onuphrius Whply", de Théophile Gautier. Conforme Batalha (2003), a primeira versão desse conto saiu em 1832, mas posteriormente foi modificado para "Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann", quando publicado na coletânea *Les jeunes France* (1833). Apesar de Gautier ser um admirador de Hoffmann, para Batalha (2003, p. 266), "tudo leva a crer que a nova versão publicada na revista do grupo de militantes da poesia, da arte e da revolta, à maneira do *Sturm und Drang* alemão, seja uma sátira dos excessos cometidos pelos 'fantastiqueurs', de um modo geral, e que esta paródia se remeta diretamente à obra hoffmanneana.". Como veremos, Teófilo Braga segue essa tendência ao inserir Hoffmann como personagem no conto "A adega de Funck". Ademais, pensar nessas alterações será pertinente quando analisarmos a produção de Pinheiro Chagas, pois evidencia que a reutilização, com modificação, de um conto outrora publicado, indicando uma mudança de postura em relação ao próprio texto literário, não é uma novidade do autor português, o que pode sugerir que havia um esgotamento dos gostos literários na época de sua publicação.

De acordo com Miraglia (2004a, p. 184), a obra de Hoffmann chegou a Portugal por mediação da cultura francesa.[29] O artigo sobre a influência dos gatos na literatura, publicado na

[29] Em consulta à obra *A tradução em Portugal*, de António Gonçalves Rodrigues, constatamos as seguintes traduções de Hoffmann em Portugal: "Um amador de pontos de vista", no *Correio de Lisboa* (1841), *Os contos fantásticos*, "O conto d'Antonia", "Salvator Rosa" e "Aventuras do jovem Traugott, na *Revolução de Setembro* (1848), "Fascinação. Conto fantástico", n'*A Pátria* (1849), "Um conto de... A caixa do doutor", n'*A Independência* (1856), "Cinabro", "O doge", "Feliz ao jogo", "O morgado", "Salvador Rosa" e "O tanoeiro de Nuremberg (conto fantástico), n'*A Esperança* (1857), *O romance d'uma hora. Comédia em 1 acto*, no *Futuro* (1859). Curiosamente, "A adega de Funck: conto tirado das notas de Hoffmann", presente na coletânea de Teófilo, é atribuída, por Rodrigues, como uma tradução de Teófilo. Em seguida, aparece "Feliz ao jogo", no *Album Litterario* (1866) (cf. RODRIGUES, A. A. G., 1992; 1993).

revista *Lanterna mágica* (1836), no qual há uma referência à obra *Reflexões do gato Murr*, de Hoffmann, e o conto "O quarto fronteiro", no qual se relata uma aventura supostamente sucedida a Hoffmann, publicado na *Biblioteca familiar* (1842), são, de acordo com esse pesquisador, algumas das primeiras menções ao autor alemão em Portugal, mas, cabe mencionar, tais narrativas são traduções de produções francesas. Assim, o investigador advoga que "no princípio dos anos 40 o escritor alemão já não devia ser um ilustre desconhecido [do público leitor português]" (MIRAGLIA, 2004a, p. 187).

Ao longo dos anos 40 e 50 do século XIX, surgem algumas traduções de obras de Hoffmann em Portugal. António Pedro Lopes de Mendonça traduz do francês e publica, em folhetim, no jornal *A revolução de setembro* (1848), "O canto de Antónia" [*Rat Krespel*], "Salvator Rosa" [*Signor Formica*] e "As aventuras do jovem Traugott" [*Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*] (cf. MIRAGLIA, 2004a, p. 188). Apesar da contribuição das traduções de Mendonça, de acordo com Carneiro, Hoffmann "não parece ter criado, de imediato, discípulos nem ter determinado um ciclo de prolongadas consequências, ao contrário do que se havia passado na cultura além Pirinéus desde a década de 30" (CARNEIRO, 1992, p. 28). As afirmações de Carneiro apontam para a ausência da reprodução do modelo de Hoffmann, sugerindo ainda que não existiriam em Portugal seguidores desse autor, ao contrário dos outros países europeus, mais centrais, como a França.

Por ser uma publicação pioneira em compilar narrativas de Hoffmann em Portugal, merece destaque a antologia *O violino misterioso* (1889), que reúne, além do texto homólogo ao título, "O morgado" e "A mulher da máscara", traduzidos por Gomes Leal, que contribuiu para a divulgação de Hoffmann em seu país e escreveu contos fantásticos no decorrer de sua carreira. Para além dessas traduções, destaca-se um artigo, dividido em três partes, de Francisco Maria Bordalo, publicado em *O panorama* (1857). Conforme Miraglia (2004a, p. 190), o ensaio reafirma a imagem romântica de Hoffmann moldada pelos biógrafos franceses. Verificamos que o ensaísta, ao apresentar a vida e a obra do artista alemão, pauta-se na crítica francesa:

> A aparição dos *Contos fantásticos* de Hoffmann produziu em França um maravilhoso entusiasmo; mas como uma lei fatal impõe sempre ao gênio alguma miserável perseguição, os que se diziam seus intérpretes, não lhe podendo rastrear o talento, procuraram difamá-lo, escarnecê-lo.
> A caricatura o pregou, […] a cavalo em um barril de cerveja; cercou-o da fumarada das tabernas; cobriu-o de nódoas de vinho: e para fechar o acesso daquele famoso livro de fantasias aos gabinetes da gente honesta, taxou as suas incomparáveis belezas de mero produto da embriaguez e da devassidão. (BORDALO, 1857a, p. 85).

Bordalo reconhece a importância da crítica francesa na divulgação da obra do alemão, mas desaprova a forma caricatural com que a vida do artista foi divulgada na França. Ao comentar sobre o hábito de frequentar tabernas, enfatiza que é de lá que viria a inspiração para as produções de Hoffmann:

> Naquela atmosfera de fumo, que ele contribuía para se tornar mais densa, via Hoffmann um mundo de fantásticas aparições. Deslumbrado pelo narcótico do tabaco, e pelas bebidas alcoólicas, esvaziando alternadamente uma taça de cerveja ou um copo de *rudesheim*, chegava a um grau de exaltação, que o seu cérebro se povoava de estranhas quimeras. (BORDALO, 1857b, p. 131).

Portanto, Bordalo, por meio da crítica francesa, apresenta Hoffmann aos leitores portugueses como um artista cujo talento advém de seus vícios e de seu estilo de vida desordenado. Ademais, enfatiza-se a associação de Hoffmann ao gênero em construção, pois, em mais de uma ocasião, ele é referido como o "autor dos *Contos fantásticos*", epíteto fomentado pela crítica francesa. Bordalo também enfatiza a arbitrariedade do rótulo *fantástico* da produção de Hoffmann, ao afirmar que "cada uma das versões estrangeiras que adota este título [*Contos fantásticos*], contém as novelas que mais agradaram ao tradutor" (BORDALO, 1857b, p. 130). Assim, tal qualificação, dada à parcela significativa das produções de Hoffmann, é moldada por escolhas pessoais de tradutores e de editores. Apesar de a crítica reconhecer a contribuição do autor alemão para o desenvolvimento do gênero, há uma flutuação no que pode ser considerado como tal.

Além da arbitrariedade sugerida por Bordalo, Miraglia adverte que as teorias modernas do fantástico, sobretudo a de Todorov, baseiam-se mais nos seguidores franceses de Hoffmann do que propriamente na produção do alemão, o que comprova que o fantástico "é bem mais complexo e multifacetado quando se passa da teoria à concreta realidade histórica dos textos" (MIRAGLIA, 2004a, p. 186).

Por fim, outro texto crítico que nos interessa é o ensaio "Do grotesco na arte", publicado em *O patriota* (1869), de Gomes Leal. Tal como o fantástico e o gótico, o conceito de grotesco é polissêmico e não se restringe a um gênero artístico em específico. Kayser explica que o termo grotesco foi um empréstimo da língua italiana, para se referenciar a um tipo de arte ornamental: "*La grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), que foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália." (KAYSER, 1986, p. 17-18). Nessa arte, foi compreendido

> não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 1986, p. 20).

Kayser (1986, p. 155-159) constata que o grotesco se torna uma categoria estética para designar, entre outras coisas, motivos relacionados ao monstruoso, aos animais, ao reino vegetal, a mistura do mecânico com o orgânico (como os corpos enrijecidos em bonecos, autômatos, marionetes, e os rostos mascarados) e a demência humana. Dessa forma, o pesquisador conclui que "*o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho)" (KAYSER, 1986, p. 159). O especialista exemplifica que os contos de fadas podem parecer estranhos e exóticos, se vistos de fora, mas não são alheados, já que, lá, as regras da natureza se alteram. Por outro lado, "o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco" (KAYSER, 1986, p. 159). Sendo assim, o mundo conhecido torna-se estranho e, por isso, "faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem" (KAYSER, 1986, p. 159). Em outras palavras, no grotesco, ficamos sem respostas, pois estamos lidando com o absurdo, uma vez que "o mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo." (KAYSER, 1986, p. 160). Portanto, para o estudioso, o grotesco é similar ao olhar de um sonhador ou de um louco.

Em seu ensaio, Gomes Leal demonstra conhecimento da obra de Hoffmann e de outros escritores, como Sterne, Swift, Callot, Arnim, Heine e Poe, considerando-os "escultores das formas ideais do belo horrível" (LEAL, 1984, p. 695). Mais precisamente, trata-se do grotesco na literatura e nas artes, como a pintura, mas, antes de comentarmos o ensaio, faz-se necessário mencionar que, no decorrer do século XIX, o conceito de grotesco era pautado principalmente pelas considerações críticas de Victor Hugo, proferidas no prefácio de *Cromwell* (1827).

Nesse sentido, vale apontar que, para Victor Hugo (2007, p. 26), o grotesco é o reverso do sublime, presente na dramaturgia moderna. Em outros termos, o grotesco pode ser análogo ao disforme, ao horrível, ao cômico, ao bufo, ao ridículo, à feiura, ao monstruoso, que fazem com que o homem se torne uma besta-humana (cf. HUGO, 2007, p. 30-36). Todavia, esse conceito não se restringe à literatura, pois apresenta-se nas outras artes, como a pintura e a arquitetura, sobretudo as produzidas durante a Idade Média: "Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios ao redor dos capitéis, ao longo dos frisos, nas bordas dos telhados" (HUGO, 2007, p. 37-38). Depreende-se que o grotesco, para Victor Hugo, reside no contraste, como comenta Kayser: "grotesco é justamente

contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incomparável tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança." (KAYSER, 1986, p. 61).[30] Fizemos questão de destacar tal consideração, já que Gomes Leal, no artigo, define essa categoria estética por meio de uma metáfora remetente à ideia de que o grotesco desordena o familiar, sugestão análoga ao próprio conceito de fantástico.

Já Batalha toma como base o texto de Hugo e considera que o grotesco pode estar aliado ao fantástico, "como forma de traduzir aquilo que parece escapar à compreensão" (BATALHA, 2008, p. 186). Assim, personagens monstruosas disformes e ridículas são encontradas na literatura fantástica, a exemplo de Nathanael e Olímpia, de "O homem da areia", de Hoffmann, as quais "suscitam o efeito de estranhamento e provocam a irrupção do sentido" (BATALHA, 2008, p. 185). Utilizando como exemplo a obra de Hoffmann, a pesquisadora explica que o autor alemão salientou a importância do grotesco como uma forma de exploração dos contrários, na introdução de *Fantasias à maneira de Callot*. Percebemos, portanto, que, desde Hoffmann, um dos principais cultores do gênero, e da crítica seminal de Walter Scott, o grotesco está associado ao fantástico e, muitas vezes, esses dois conceitos se fundem, tornando-se equivalentes. Nesse sentido, enfatiza-se que, "Com efeito, nos primórdios das teorias sobre o fantástico, não é raro o reconhecimento do grotesco como um dos fatores que permitem identificar uma obra como fantástica." (BATALHA, 2008, p. 187). Dessa forma, verificamos que, como a crítica francesa oitocentista, Gomes Leal, em seu artigo, assume essa tendência que, aliás, também é seguida por Teófilo Braga, no conto "A adega de Funck", como veremos no próximo capítulo.

Devemos considerar que Hugo não menciona Hoffmann, afinal seu artigo data de 1827, época em que a obra literária do alemão ainda não era aclamada na França, mas, mesmo assim, outros críticos contemporâneos dele, como Walter Scott, já viam em Hoffmann traços do grotesco. Nesse sentido, Gomes Leal adota uma postura similar a esses críticos, pois considera que o grotesco, em Hoffmann, foi motivado por outras obras artísticas, como as gravuras de Callot:

[30] Uma vez que estamos comentando o grotesco na obra de Hoffmann, é pertinente mencionar o célebre estudo de Kayser, que conclui que "Hoffmann é mestre na elaboração de cenas grotescas […]" (KAYSER, 1986, p. 70). Em resumo, segundo esse investigador, encontram-se três tipos de grotesco na obra de Hoffman: o primeiro diz respeito à figura externamente grotesca (na imagem e nos movimentos), como o marido de uma beldade angelical de "Aventuras de uma noite de São Silvestre"; por sua vez, o segundo tipo se refere aos artistas excêntricos, os quais também podem apresentar uma aparência bizarra e podem ser ameaçados por uma loucura, como o maestro Kreisler e o Cavaleiro Gluck; por fim, o terceiro está vinculado às personagens "demoníacas", como o forasteiro de "A vida de um homem conhecido", ou Coppelius, de "O homem da areia" (cf. KAYSER, 1986, p. 95).

> É que Callot, o extravagante autor da *Tentação de Santo António*, influiu muito na imaginação impressionável e doentia do pobre sonhador de Berlim, e os demónios e as mulheres, e os monges pantagruélicos do gravador têm o direito incontestável da paternidade desses duendes, dessas virgens, desses truões e desses entes grotescos que povoam os mundos visionários de Hoffmann.
> E tanto me posso estribar nesta asserção que a primeira edição dos contos fantásticos de Hoffmann saíram [sic] com a epígrafe de composições à Callot, epígrafe revelativa das simpatias e tendências grotescas do autor do conselheiro Krespel e do corcovado Cinabre. Além disso, o próprio Hoffmann foi um desenhador extravagante, um pintor, um maestro de fantásticas imaginações. (LEAL, 1984, p. 695).

Dessa forma, Gomes Leal, como outros críticos apresentados neste estudo, traça um perfil biográfico do autor alemão, no qual o grotesco é justificado pela sua imaginação desregrada. Por seu turno, a designação "fantásticos" de seus contos poderia ser atribuída pelo parentesco ao grotesco das pinturas de Callot, pois, como enfatizamos anteriormente, há uma confluência entre esses dois termos, tratados como equivalentes. Miraglia (1997, p. 120), ao mencionar o ensaio "Do grotesco na arte", sintetiza que há uma sobreposição entre esses dois conceitos, haja vista que Gomes Leal considera que escritores, como Hoffmann,

> Agarram-nos pelo nosso orgulho e pelas sequiosas curiosidades do desconhecido, transpõem conosco as montanhas alpestres, os rochedos pensativos e os píncaros virgens coroados das neves polares onde nunca roçaram as asas das águias, e, no vertiginoso das sumidades do ideal, rasgam-nos em roda os horizontes descobertos […] Como Leonor da balada alemã, levam-nos na garupa do seu cavalo fantástico e fendem conosco os ares no seu caminho da noite. As paisagens em roda são mortas, as árvores geladas e magras abanam e rangem como esqueletos às últimas ventanias do inverno. […] Os habitantes destes países fantásticos têm a cor triste e doentia que dão as faculdades e as aspirações concentradas. Às vezes corta o ar uma gargalhada que nos retine nos abismos da alma. É uma dor ou um grande crime. Uma alma que caiu, ou um relâmpago de um punhal que iluminou a penumbra de uma rua escura e sórdida. Seguindo estes homens, depois de vos estiolarem as ilusões e as alegrias, depois de vos terem derrancado as sensações da alma e arvorado em vós a religião da histeria, depois de vos auscultarem o peito e vo-lo sentirem morto e vazio de afeições, ó vós que viajastes com eles através desses mundos do mal, não julgueis que vos tornarão a restituir honestamente onde vos tomaram. […] Como um guia que tomásseis para vos guiar nas espirais tortuosas de uma torre vertiginosa; e que no fim vos mostrasse o rosto, que embaixo vos pareceu composto e sisudo, desfigurado agora por trejeitos e franzido por um riso medonho e sem ideia, e vos saiu por fim das suas palavras cordatas e das suas indicações avisadas um doido disforme e furioso; assim o escritor ri-vos ceticamente em face e faz-vos medir a altura da torre a cuja altura vos guindou, despenhando-vos nos abismos sem fundo da crença e do desespero. (LEAL, 1984, p. 696-697).

O trecho acima pode nos ajudar a compreender o que seria o grotesco para Gomes Leal. Segundo ele, os escritores que utilizam essa estética conduzem o leitor para o desconhecido, num percurso comparado a uma jornada, perpassada por acontecimentos e personagens insólitos, geralmente, com traços considerados negativos, como o disforme. Nesse caminho, já

não é possível voltar ao lugar de onde saíra, ou seja, o leitor não pode retornar a sua condição inicial, já que os escritores, à semelhança de um guia, conduzem o leitor em caminhos labirínticos, similares aos de uma torre, mas, no final do trajeto, riem do leitor, empurrando-o para um abismo profundo. Em outras palavras, como considera a definição de grotesco de Gomes Leal análoga ao conceito de fantástico, Miraglia resume que o fantástico/grotesco, em tal perspectiva, é uma viagem para outra dimensão, que, "embora pareça conduzir o leitor para lugares aparentemente irreais, imaginários, absurdos, tem a finalidade de lhe fazer conhecer a verdadeira essência da realidade humana: ela própria dir-se-ia fantástica ou grotesca" (MIRAGLIA, 1997, p. 122).

Por outro lado, o escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) também contribuiu para o desenvolvimento do conto fantástico oitocentista, principalmente na segunda metade do século XIX, quando sua obra foi difundida. Para os críticos, Poe deu um novo tratamento ao sobrenatural, vinculando-o a correntes estéticas da época, como o realismo, o cientificismo e o positivismo (ROAS, 2011, p. 11). Para Roas (2011, p. 100), Poe apresentou um modelo de realismo nunca visto anteriormente na literatura fantástica. Embora Hoffmann já tivesse ambientado suas narrativas em espaços cotidianos, familiares do leitor, ainda havia uma atmosfera estranha no comportamento das personagens; uma deformação que se assemelharia a um sonho ou à visão transtornada de um louco. Roas defende que essa visão alucinatória, por outro lado, desaparece nos contos de Poe. Essas questões foram percebidas por críticos da época, como Sampaio Bruno, como comentaremos mais adiante.

Assim sendo, segundo Roas (2011, p. 101-102), nas narrativas de Poe, observam-se uma análise da angústia, o horror e outros estados mórbidos da consciência. O autor norte-americano manipula os terrores mais íntimos do homem, aproveitando-se de um tratamento positivista do fantástico, como as práticas científicas e pseudocientíficas e os avanços da psiquiatria, para se atingir o efeito do fantástico.

Ademais, como Hoffmann, Poe utiliza a estética do grotesco em seus textos literários e, inclusive, uma de suas coletâneas intitula-se *Contos do grotesco e do arabesco* (1840). Kayser (1986, p. 73) afirma que, no prefácio do referido volume, Poe atesta seu conhecimento sobre a literatura de terror, produzida pelos alemães:

> Os TERMOS "GROTESCO" E "ARABESCO" TRADUZEM COM SUFICIENTE precisão o estado de espírito predominante nas histórias aqui contadas. No entanto, o fato de que durante um período de cerca de dois a três anos eu escrevi vinte e cinto contos cuja característica geral pode ser tão brevemente definida, não autoriza a conclusão – pelo menos, não uma conclusão verdadeiramente correta – de que eu tenho por essa espécie de história qualquer preferência ou propensão desmesurada ou

> mesmo certa idiossincrasia. É possível que esta republicação na forma de livro tenha pautado a concepção desses escritos, e, portanto, posso ter desejado preservar, até determinado ponto, uma unidade de projeto. Na verdade, é essa a real justificativa: e pode suceder que eu não volte jamais a escrever qualquer coisa nesses moldes. Trato desse tema aqui, porque sou levado a pensar que é a prevalência do "Arabesco" em minhas histórias sombrias o elemento que induziu um ou mais críticos a amavelmente identificá-las com aquilo que se sentiram satisfeitos em denominar "Germanismo" e desesperança. A acusação é de mau gosto e as razões que a fundamentam não foram suficientemente avaliadas. Vamos admitir, por enquanto, que as "peças fantásticas" agora apresentadas sejam uma expressão do germanismo, ou algo do gênero. Assim sendo, por ora, germanismo é "o tema". Amanhã, poderei ser qualquer coisa, exceto germanista, do mesmo modo que ontem eu era todo o resto. Essas diversas peças formam, todavia, um livro. Creio que meus amigos seriam imprudentes demais em acusar um astrônomo de tratar demasiadamente de astronomia, ou um autor dedicado à ética de discorrer exageradamente sobre moral. Contudo, a pura verdade é que, com uma única exceção, não há entre essas histórias qualquer uma na qual um erudito reconhecesse os traços distintivos daquela espécie de pseudo-horror, que nos ensinaram a chamar germanismo só porque alguns dos nomes inferiores da literatura alemã fizeram dessa tolice sua identidade. Se em muitas de minhas obras o horror foi o fio condutor, eu sustento que ele não provém da Alemanha, mas da alma – que eu o deduzi única e exclusivamente de suas fontes legítimas e o preconizei apenas em seus efeitos legítimos. (POE, 2019, n.p., grifo do autor).

Poe parece negar o parentesco com os autores alemães, defendendo que o efeito de horror de seus textos é comum ao homem. Kayser (1986, p. 74) adverte que Poe utilizou os conceitos de grotesco e de arabesco quase como sinônimos, motivado pela leitura do artigo de Walter Scott que, como já demonstramos, qualificou a obra de Hoffmann como grotesca. Todavia, em Poe, esse conceito não foi utilizado de forma pejorativa, tal como faz o escocês em seu artigo, pois, no prefácio mencionado, os conceitos de grotesco e de arabesco são entendidos como análogos ao horror e ao sombrio. Kayser ainda observa que o termo "grotesco" aparece em duas narrativas de Poe, "A máscara da morte rubra" e "Os assassinatos da Rua Morgue", concluindo que esse vocábulo é empregado "para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o 'teor' de estórias inteiras, onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro." (KAYSER, 1986, p. 76).

Apesar de Hoffmann e de Poe utilizarem o grotesco e alguns motivos comuns, como o sósia, para Kayser (1986, p. 76), a obra do estadunidense não pode ser confundida com a do alemão. No entender desse pesquisador, é característico, em Poe, a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime, como em "O gato preto". Outra diferença reside na questão de os fatos, aparentemente inexplicáveis, serem resolvidos pela lógica no final da diegese, como ocorre em "A carta roubada" e "Os assassinatos da rua Morgue". Por fim, a terceira diferença refere-se à forma de narrar de Poe, caracterizada pela estrita orientação para o final.

Por seu turno, Sousa (1999, p. 114), num estudo panorâmico sobre a recepção de Poe em Portugal, afirma que a primeira tradução de um conto desse autor ocorreu em 1857, com "Uma aventura sem paralelo de um tal Hans Pfaall", no jornal *A opinião*.[31] A pesquisadora se atenta para a expressão "histórias extraordinárias", num dos capítulos dessa narrativa, o que lhe sugere a tradução do texto a partir do francês, por uma versão de Charles Baudelaire, compilador da coletânea *Histoires extraordinaires* (1856). Todavia, para a investigadora, a escolha pelo referido texto teria sido aleatória, pois não é um dos mais representativos do autor. Ela também comenta que Poe foi lido por diversos intelectuais da época, em Portugal, por via das traduções de Baudelaire:

> Por volta de 1865, sopravam novos ventos em Portugal, e um animado grupo de jovens, a maioria dos quais tinha estudado na Universidade de Coimbra, rebelou-se contra a literatura dominante, que tinha chegado a um excesso que mais tarde seria chamado de Ultrarromantismo. Os membros desse grupo, mais tarde conhecido como A Geração de 70, ainda usavam uma linguagem romântica exagerada, mas estavam abertos às novas tendências, principalmente às vindas da França. Por meio de Baudelaire, eles descobriram Poe. (SOUSA, 1999, p. 116, tradução nossa).[32]

Por sua vez, Eça de Queirós, num artigo sobre a morte de Antero de Quental, em 1896, relembra sua época de juventude, quando era estudante na Universidade de Coimbra, e ilustra os "novos ventos", sugeridos por Sousa. Eça testemunha que, naquele tempo,

> Coimbra vivia então numa grande atividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto à península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de cousas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários… Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet, que surgia, e Hegel e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros! (QUEIRÓS, 1961, p. 260).

O relato de Eça exemplifica a ebulição cultural da época, quando a França passa a ser uma importante fornecedora de produtos e de ideias. Apesar do predomínio dos franceses e dos alemães, inclui-se o nome de Poe, na altura, divulgado na Europa, sobretudo pelas traduções de Baudelaire. Também devemos considerar que Eça, em 1866, escreve um folhetim intitulado

---

[31] Em consulta à obra *A tradução em Portugal*, encontramos as seguintes narrativas em prosa traduzidas de Poe: "Histórias extraordinárias. Uma viagem à luz num balão, feita pelo holandês Hans Pfall", n'*A opinião* (1857), "Colloquio entre Eiros e Charmion", no *Diário de Lisboa* (1858) (cf. RODRIGUES, A. A. G., 1993).

[32] No original: "Around 1865 new winds were blowing in Portugal, and a lively group of young men, most of whom had studied at the University of Coimbra, rebelled against the dominant literature, which had reached excess that would later be called Ultra-Romanticism. Members of this group, later known as A Geração de 70 [Generation of the Seventies], still used bombastic Romantic wording but were open to new trends, especially those coming from France. Through Baudelaire, they discovered Poe." (SOUSA, 1999, p. 116).

“Poetas do mal”, dedicado a Poe, Baudelaire e Flaubert: “Conhecem Pöe, Beaudelaire [sic] e Flaubert? Estes homens só veem o mal […]” (QUEIRÓS, 2004, p. 85). Segundo ele, esses três escritores se diferem dos demais literatos de sua época, devido a um estilo novo: “aqueles tristes vão procurar uma região nova e apaixonada e lírica onde não se ouçam a voz rouca do materialismo” (QUEIRÓS, 2004, p. 87).

Ao analisar o artigo de Eça, Maria Manuela Gouveia Delille comenta que a produção desses três autores pode ser considerada “como uma reação do espiritualismo à época moderna e materialista, uma revolta romântica contra o materialismo burguês ou ‘o Egoísmo’.” (DELILLE, 1984, p. 318-319). Eça, portanto, nota que os autores supramencionados detinham uma postura diferente em relação a outros escritores da época:

> Então como vão para uma ideia nova, desordenada e bizarra aparecem vestidos com uma forma nova, desordenada e bizarra: eles sabem que as imitações arcádicas estão gastas: que as velhas árvores donde se dependuravam liras clássicas estão secas: que os caminhos trilhados pelas togas brancas de pregas hieráticas levam ao deserto. Assim esta revolução na arte feita pela banda Beaudelaire [sic] não é, como diz a crítica ordinária, hemistíquios, prosas, rimas e medições que se alteram: é todo o poema divino das sociedades modernas que se vai aos farrapos. As formas novas são o sintoma da sua dissolução.
> Os espíritos não podem respirar o ar moderno pesado de materialismos: sufocam-se, sofrem, gemem; e então como o aborrecido, que cantou Henri Heine, pedem os crimes, as violências escuras, os rasgões de carne, o roubo, os beijos entre lábios tintos de sangue. […]
> Então vêm aqueles poetas, atiram-lhe de encontro às paredes do cérebro as suas estranhezas, as suas ferocidades, as suas violências, dão-lhe as frialdades do medo, os calores da angústia, os suores do túmulo […] são poetas livres, despedaçam as fórmulas, amaldiçoam os industrialismos. […] Pöe, Beaudelaire [sic], Flaubert mostram o horror daquilo que ele [o Egoísmo humano] adora. (QUEIRÓS, 2004, p. 87-89).

Esse trecho pode elucidar a compreensão de Eça acerca de Poe como um autor subversivo, que critica a sociedade por meio de uma ideia nova, ou seja, uma literatura diferente da velha “imitação arcádica” feita pelos ultrarromânticos. Delille comenta que essa nova expressão artística é um “sintoma de dissolução social e representam a busca de novas sensações e de novas formas de arte” (DELILLE, 1984, p. 319). No trecho acima, Eça valoriza o satanismo e o decadentismo dos poemas de Baudelaire e, a nosso ver, parece sugerir que o aspecto insólito deles seria uma forma nova de representação do cotidiano, pois esses “poetas do mal” fazem uso de temas que seriam análogos ao universo do fantástico, como o crime, a violência, o roubo e a morte, ou seja, poderiam ser colocados naquelas “experiências dos limites”, discutidas por Todorov, quando analisa a produção de Poe, enfatizando o poder subversivo do fantástico. Essa analogia ganha força porque essa nova representação da realidade discutida por Eça chocaria a sociedade e iria contra os valores do materialismo. Ou

seja, esse folhetim de Eça apresenta Poe como um autor inovador, ainda que não o trate especificamente como um autor da literatura fantástica.

A recepção do escritor norte-americano por parte dos intelectuais contemporâneos de Eça é observada, por exemplo, na tradução do conto "A entrevista" (*The assignation*), realizada por Antero de Quental, publicada no jornal *Século XIX* (1864). Ademais, o contato com Poe também é perceptível, como demonstra Gato, na produção lírica de Antero de Quental. Gato (2007) elenca uma cronologia da recepção de Poe em Portugal e atesta que o estadunidense foi modelo para outros autores da Geração de 70, como Jaime Batalha Reis, que redige "Pomba negra", uma reescrita de "O corvo". Além desses exemplos, Luís de Sousa Rebelo, no verbete "Influência da literatura norte-americana na literatura portuguesa", do *Dicionário de literatura*, defende que

> Edgar Poe, cuja "excitação lúcida" lhe dava "a força espantosa da invenção" (palavras de Teófilo Braga na carta-posfácio dos seus *Contos Fantásticos*, de 1865), interessou vivamente outros membros da geração de 70 (Eça, Antero); "O corvo" de José Duro (*Fel*, p. 29-30 da 3. ed.) é escrito sob a invocação de Antero e de Poe; Fernando Pessoa traduziu de Poe, de modo admirável, "O corvo", "Annabel Lee" e "Ulalume" […] (REBELO, 1978, p. 490).

Como parte desses diálogos, sobretudo os referentes à lírica, já foram estudados por Gato, concentrar-nos-emos em alguns textos críticos que abordam Poe como um contista ou como um autor vinculado ao fantástico, utilizando como referência principal o levantamento realizado por essa pesquisadora.

José Maria de Andrade Ferreira é apontado como o primeiro autor a realizar uma referência crítica sobre Poe em Portugal. O artigo sai na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, em dezembro de 1861, e tem-se uma exposição de duas obras recentemente publicadas na época. Interessa-nos os comentários feitos aos *Contos ao luar* (1861), de Júlio César Machado. Ferreira associa o título desse volume a outros autores estrangeiros, que remetem a "títulos fantásticos":

> O alemão Archim de Arnim escreveu um livro a que pôs o título de *Contos estranhos*, e os franceses Theodoro de Banville e Emílio Souvestre, e o inglês Edgar Poe, que lhe não quiseram ficar atrás em matéria de títulos fantásticos, escreveram os *Contos [f]unambulescos*, os *Contos extraordinários*, e os *Contos à borda do lago*. A pouco o nosso amigo Júlio Cesar Machado, que tem tanto direito como aqueles escritores para escrever contos, e dizer-nos até quais foram os quadros da natureza, ou influências morais que lhos inspiraram, publicou também os *Contos ao luar*. (FERREIRA, J. M. A. 1861, p. 451).

No entanto, como destaca Gato (2007, p. 355), a vinculação a Poe não é muito rigorosa, pois o estadunidense se mistura ao alemão Arnim e aos franceses Banville e Souvestre, não somente por agrupar autores de nacionalidades diversas, mas também porque nem todas as obras mencionadas são estritamente fantásticas. Pode-se complementar que autores estrangeiros são constantemente referidos como modelos para a narrativa fantástica portuguesa e, algumas vezes, são tratados como equivalentes. Mesmo que não seja rigorosa, as escolhas de Ferreira refletem um esforço em apontar para um parentesco entre *Contos ao luar* e outros "títulos fantásticos", ou seja, aproxima a obra portuguesa de modelos estrangeiros, sobretudo a uma vertente em voga na época: o conto fantástico. Em concordância com Gato (2007, p. 355), situamos o mérito do artigo de Ferreira na constatação de um novo gênero em formação. Posteriormente, iremos tratar de outro artigo de Ferreira, acerca de uma obra de Dumas, no qual o comentador também parece associar o título ao tema supostamente fantástico do livro, reforçando a importância do título como um fator que contribui para a expectativa do público leitor, algo que poderia explicar a titulação dos *Contos fantásticos*, de Teófilo, por exemplo.

Embora o folhetinista Júlio César Machado não seja reconhecido estritamente como um autor de narrativas fantásticas, é preciso considerar que, em *Contos ao luar*, há uma aproximação ao universo do fantástico pela sugestão do título, análogo ao ambiente noturno, tão caro a essa literatura. Nesse sentido, as considerações de Kayser podem nos ajudar a compreender a inclusão de *Contos ao luar* à tradição dos "títulos fantásticos", como menciona Ferreira. Embora não utilize o termo "fantástico", Kayser (1986, p. 68) explica que o "conto da noite" está associado ao romance de terror ou negro (*roman noir*) e ao gênero de pintura intitulado "quadro noturno". Segundo o teórico, em língua alemã, "noturno" "significou, em primeiro lugar, um contraste com 'diurno' e, por conseguinte, implicou, para a pintura, no uso de fontes de luz artificial. Mas, simultaneamente, 'noite' passou a significar o 'sinistro', o 'horripilante', o tempo de abertura para a irrupção de poderes noturnos." (KAYSER, 1986, p. 68). Ainda de acordo com o especialista, a coletânea *Contos da noite* (1817), de Hoffmann, é um exemplar do "conto da noite". Ou seja, podemos depreender que as obras comentadas por Ferreira, no referido artigo, apresentam uma ambientação noturna, na qual pode irromper algo de fantástico, de sinistro ou de horripilante, uma acepção que se tornaria corrente no Oitocentos, a exemplo das personagens da moldura de *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas, que tinham como expectativa encontrar uma ambientação noturna em um conto fantástico.

Em "A récita do Roberto do Diabo", de Júlio César Machado, compilado em *Contos ao luar*, encontramos elementos insólitos, o que faz com que seja lembrado pelos historiadores da literatura como um exemplar do fantástico; inclusive, o conto é compilado em coleções

especializadas, como a *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974 e 2003) e a *Coleção fantástico* (1984). Sendo assim, publicada no início dos anos 1860, tal obra pode ser entendida como uma manifestação incipiente do período de "florescência" do conto fantástico português oitocentista, que viria a se consolidar no decorrer daquela década, como os críticos costumam salientar. Ao comentar o conto, Ferreira afirma que

> A *Récita do Roberto do Diabo* é um chistoso brinquedo, que dá a lembrar os voos fantásticos de Hoffmann combinados com tintas frescas e risonhas de Méry. Aquela mistura de fantástico da narrativa da ópera de Meyerbeer, com os toques epigramáticos da figura do *homem pequenino*, que se imagina um Holofernes doméstico, forma um belo jogo do cômico e terrível, do familiar e extraordinário. Há Edgar Poe, há Alexandre Dumas, há Archim de Arnim em tudo isto. (FERREIRA, J. M. A. 1861, p. 453, grifo do autor).

Novamente, cita-se Poe, o que chama a atenção, porém, é que, anteriormente, Ferreira não menciona Hoffmann como um autor de "títulos fantásticos", mas faz isso somente ao comentar especificamente esse conto, no qual é possível encontrar intertextos com "Dom Juan", de Hoffmann, e "O coração delator" e "O gato preto", de Poe (cf. GATO, 2007, p. 355), reforçando uma tendência notada por nós, que é a associação do fantástico produzido naquela época em Portugal a autores estrangeiros, principalmente Hoffmann e Poe.

Se a primeira referência crítica a Poe em Portugal (o artigo de Ferreira acima comentado) vem justamente da aproximação de *Contos ao luar* com "títulos fantásticos" estrangeiros, é de se supor que escritores e críticos da época poderiam almejar a filiação da produção nacional a modelos importados. Não raro os nomes de Hoffmann e de Poe são os mais destacados na contística portuguesa no decorrer dos anos 1860. Por exemplo, para José António Costa Ideias, os *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, refletem "leituras assimiladas do Hoffmann, Poe e Baudelaire […]" (IDEIAS, 1997, p. 97). Por seu turno, para Jacinto do Prado Coelho, os contos de Teófilo, "sugeridos por Hoffmann e Edgar Poe, valem só como documento dum estádio cultural" (COELHO, J. P, 1978, p. 120). Ao contrário dessa afirmação severa, acreditamos que, mais do que um documento de uma época, os textos de Teófilo também manifestam o desejo de seu autor de vincular-se à tradição do conto fantástico em voga, tendo Hoffmann e Poe como principais cultores; por outro lado, também devemos considerar que o fantástico dessas narrativas não se restringe a esses dois modelos.

Um texto crítico oitocentista que ressalta a influência do modelo de Hoffmann e do de Poe na contística fantástica portuguesa, na segunda metade do século XIX, é o de Sampaio Bruno, inserido em *A geração nova* (1886), em que analisa a produção literária portuguesa produzida a partir dos anos 1860, com a eclosão da formação da Geração de 70. O autor dedica

um capítulo para o conto fantástico, o que parece indicar uma incidência dessa literatura na produção da "geração nova", composta majoritariamente por intelectuais que participaram dos movimentos de renovação cultural da segunda metade do século XIX. Todavia, a definição de fantástico do crítico não é muito precisa, pois o conceito se sobrepõe ao maravilhoso, o que era comum na época. Segundo Bruno, na literatura portuguesa,

> o maravilhoso não se encontra a não ser nas improvisações proféticas sobre o destino da pátria, como nas trovas do Bandarra e outros, ou nas relações das opulências naturais e das anomalias da fauna social nas regiões que fôramos descobrindo e conquistando. Numa diferenciada expressão artística, porém, esse elemento compositivo só desponta, entre nós, com os *Contos* de Álvaro do Carvalhal e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga […] (BRUNO, 1984, p. 95).

Ainda que considere o maravilhoso nas produções anteriores ao século XIX, como as trovas de Bandarra e as narrativas de viagens, Bruno reconhece que o maravilhoso adquire uma "diferenciada expressão artística" com os contos de Carvalhal e de Teófilo, apontados como precursores em Portugal, como já problematizamos anteriormente em outra parte deste trabalho. Para definir o fantástico, Bruno toma como base as obras de Hoffmann e de Poe:

> O maravilhoso no primeiro [Hoffmann] consiste na brusca irrupção do sobrenatural na cena da vida; no segundo [Poe] vem da observável perversão das fontes mesmas, de que corre a água límpida da realidade. O fantástico de Hoffmann é o de um homem são, a quem a embriaguez deforma os contornos do fenómeno; o de Edgar Poe o de um doido, que toma as suas fumosas visões por o universo. (BRUNO, 1984, p. 96-97).

Na perspectiva do crítico, em Hoffmann, o maravilhoso ou, em outras palavras, o fantástico se manifesta já no início da narrativa; por outro lado, há uma manutenção da verossimilhança em Poe, que tende a permanecer até próximo ao fim do texto. De acordo com o crítico, na obra do autor alemão, a explicação fantástica é similar a "um personagem [que] bebeu ou que sonhou; acordando, tudo volta à normal serenidade" (BRUNO, 1984, p. 97). Portanto, o efeito do fantástico pode se desfazer com o término da narrativa, uma vez que a estranheza manifestada no início do texto pode ser encerrada. Por outro lado, no final de uma história, o efeito também pode ser similar à "sensação satisfeita da noção do sonho passado, como o acorde natural do repouso" (BRUNO, 1984, p. 98).

Apesar de considerar a produção de Hoffmann e de Poe, percebe-se uma ligeira preferência pelo estadunidense, uma vez que ele ocupa a maior parte dos comentários críticos. Bruno também ressalta os elementos psicológicos nos contos de Poe e a aparência de verossimilhança, que não é "ferida" desde logo, citando alguns contos que mantêm a aparência

verossímil, como “O coração revelador”, “Diálogos da múmia”, “Descida ao Maestrom” e “Hans Pfaall”. Bruno (1984, p. 98) conclui que, em Poe, não se alteram as leis naturais do mundo, pois tem-se uma aparência de normalidade. Dessa forma, o efeito do fantástico pode ser espantoso e confundir o leitor, o qual pode ter receio em acreditar na racionalidade dos narradores. Mesmo quando se trata da “simplicidade de um sentimento profundo”, a narrativa pode surpreender: “como a vingança no *Gato Preto*, como o remorso nessa luarenta e magnética *Queda da Casa de Usher*, como o amor em *Ligeia*, em *Morella* […], o sobressalto degenera no terror ou no pasmo em que a reflexão se extingue” (BRUNO, 1984, p. 98).

Uma afirmação de Bruno que o aproxima dos estudiosos mais recentes é a constatação de que o fantástico dá a impressão de “nos encontrarmos em frente de um maravilhoso tal como o pode ressentir o homem moderno, vivendo no espírito e sofrendo pela consciência” (BRUNO, 1984, p. 98). De acordo com Ceserani (2006, p. 81-82), o indivíduo, sujeito forte da modernidade, é um dos temas da literatura fantástica, uma vez que a individualidade burguesa faz com que surjam temas com diferentes representações do “eu”, como o monomaníaco, o obsessivo, o louco, o eu dividido, o eu duplicado, o sósia, ou seja, representações que podem ser encontradas em contos de Poe, como a loucura das personagens de “O gato preto” e “O coração delator”, temas que também aparecem em alguns contos de Teófilo.

Portanto, o ensaio de Bruno é um importante exemplar teórico-crítico acerca do fantástico oitocentista em Portugal. Primeiramente, porque são ressaltados os dois principais modelos estrangeiros, Hoffmann e Poe, e, em seguida, são apresentadas algumas das características de cada um. O crítico ainda afirma que, na época do surgimento das narrativas de Carvalhal e de Braga, “entre nós, o conto fantástico lá de fora estava preocupando muito as imaginações [dos escritores portugueses]” (BRUNO, 1984, p. 100). Tal afirmação corrobora a perspectiva que vem sendo adotada neste trabalho, por indicar uma recepção dos modelos estrangeiros do fantástico em Portugal. Bruno vincula a produção portuguesa à estrangeira: por exemplo, assevera que a obra de Carvalhal “reporta-se e deriva mais diretamente de Edgar Poe do que de Hoffmann” (BRUNO, 1984, p. 96). Assim, não só se enfatizam as diferenças entre Hoffmann e Poe, mas também se apontam direções (ainda que subjetivas) para quais seriam as preferências dos autores nacionais. Por outro lado, não pretendemos tratar do estudo de fontes e influências, tampouco medir quem foi o autor mais importante para a contística de Pinheiro Chagas e de Teófilo, mas como esses dois escritores estrangeiros se situam no desenvolvimento do conto fantástico, na época, em construção em Portugal.

Por fim, enfatizamos que Bruno escreve sobre a literatura de seu tempo, isto é, ele aborda a obra de Hoffmann e de Poe, tendo como pretexto a contística da “geração nova”, ou

seja, a produzida a partir dos anos 1860 em Portugal. Levando em consideração que as principais teorias do fantástico somente são elaboradas sistematicamente no século XX, o trabalho de Bruno, publicado no final do século XIX, tem o mérito de discorrer sobre uma literatura que estava em formação, apontando algumas diretrizes que, posteriormente, seriam retrabalhadas nas teorias modernas do fantástico. Se, por um lado, a menção a esses autores estrangeiros reforça uma certa complexidade em relação aos modelos seguidos em Portugal, dada a recepção simultânea de diferentes escritores; por outro lado, tais associações podem ocasionar agrupamentos nem sempre coerentes, mas que evidenciam a abertura cultural dos anos 1860, sobretudo por parte dos intelectuais que, mais tarde, formariam a Geração de 70 (cf. GATO, 2007, p. 427).

2.2 Algumas notas sobre a literatura fantástica em Portugal[33]

Nesta parte do trabalho, não almejamos listar exaustivamente a literatura fantástica em Portugal, pois estamos cientes de que, numa empreitada como essa, se corre o risco de não mencionar algum autor ou obra, seja por esquecimento ou por desconhecimento. Por outro lado, comentaremos alguns estudos, principalmente os que se referem ao século XIX, de modo a contextualizar essa produção naquele país. Dessa forma, dialogaremos principalmente com Sousa (1978; 1979), que publicou trabalhos importantes sobre a literatura "negra" e de terror em Portugal, e com pesquisadores como Mello (1967), Melo e Castro (1974) e Macedo (2010; 2011), que contribuíram com a divulgação da literatura fantástica naquele país.

A *Antologia do conto fantástico português* é uma publicação pioneira, por compilar narrativas fantásticas dos séculos XIX e XX. Percebe-se a importância dessa obra por ela ter sido a base de alguns estudos sobre o fantástico português, a exemplo da tese de doutorado do já mencionado Silva (2015), na qual, dos cinco contos oitocentistas de seu *corpus*, quatro aparecem nessa antologia, considerada pelo autor como "um grande achado" (SILVA, 2015, p. 24) para a análise que apresenta. Já em sua tese de doutorado, Marcelo Pacheco Soares (2012) estuda contos fantásticos portugueses do século XX e menciona a referida obra como um grande empreendimento, por compilar quase setecentas páginas, evidenciando que a literatura fantástica de Portugal não se resume a poucos autores, como se queixa uma parcela da crítica. Ou seja, para essa perspectiva restritiva, "imaginar-se-ia que uma investigação das

[33] Neste subcapítulo, ampliamos as considerações publicadas no artigo "O fantástico visto pela *Antologia do conto fantástico português*", publicado nos Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.

manifestações do fantástico em Portugal resultasse no levantamento de um corpus muito restrito e pouco significante." (SOARES, M. P., 2012, p. 12), o que não se observa no referido volume. Tal afirmação é motivadora, mostrando a necessidade de estudos que se debrucem em narrativas e autores pouco conhecidos ou até mesmos esquecidos do público leitor do século XXI. Por fim, não poderíamos esquecer que Sousa, uma das maiores autoridades no que se refere ao estudo da literatura de terror em Portugal, também recorre a essa coletânea, para mapear as fontes do conto fantástico de seu país, considerando-a uma obra bem-organizada, que fornece uma visão panorâmica "iniciada com Alexandre Herculano e que termina com obras de alguns dos autores mais representativos da nossa literatura contemporânea." (SOUSA, 1992, p. 77).

Assim sendo, tratando-se de uma pesquisa acerca do fantástico oitocentista, é mister comentarmos a referida *Antologia*, a fim de uma melhor compreensão sobre as principais características dessa literatura para, posteriormente, verificarmos se os mesmos procedimentos são adotados ou não por Pinheiro Chagas e Teófilo Braga. Pautando-se nas notas do organizador Fernando Ribeiro de Mello (1967) e na introdução de Ernesto Manuel de Melo e Castro (1974), intenciona-se reforçar a importância de se contemplar as pluralidades do fantástico, como fizemos na seção anterior, agora considerando o contexto português.

Mello, editor e organizador da primeira edição da *Antologia do conto fantástico português*[34] (1967), evidencia que, em Portugal, o fantástico é um "gênero bem vincado (embora por explorar criticamente)" (MELLO, 1967, n. p.). Por sua vez, Melo e Castro (1974), responsável pela revisão da segunda edição da *Antologia*, destaca o empreendimento feito por Mello, por reunir não somente autores do século XIX, mas, também, contemporâneos, cujos textos foram solicitados especialmente para compor o referido volume e porque antes disso "não havia trabalho prévio feito sistemática e criticamente sobre o fantástico na literatura portuguesa, que pudesse servir de base ou orientação" (MELO E CASTRO, 1974, p. xi).

[34] Nessa edição, são compilados os seguintes contos: "A dama pé-de-cabra", de Alexandre Herculano, "A torre de Caim", de Rebelo da Silva, "O esqueleto", de Camilo Castelo Branco, "Uma récita do Roberto do Diabo", de Júlio César Machado, "A igreja profanada", de Manuel Pinheiro Chagas, "A torre derrocada", de A. Osório de Vasconcelos, "O véu", de Teófilo Braga", "Os canibais", de Álvaro do Carvalhal, "O defunto", de Eça de Queirós, "A princesinha das rosas", de Fialho de Almeida, "Sede de sangue", de Manuel Teixeira Gomes, "O mistério da árvore", de Raul Brandão, "A reencarnação deliciosa", de Aquilino Ribeiro, "A estranha morte do professor Antena", de Mário de Sá Carneiro, "O cágado", de José de Almada Negreiros, "O senhor dos navegantes", de Ferreira de Castro, "O caminho", de José Régio, "Regresso à cúpula da pena", de Rodrigues Miguéis, "O gavião", de Thomaz de Figueiredo, "Casa mortuária", de Domingos Monteiro, "O anjo", de Branquinho da Fonseca, "A Ritinha", de José de Lemos, "Pesadelo", de António Quadros, "O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink", de Natália Correia, "Trânsito", de Urbano Tavares Rodrigues, "A maravilhosa história do internamento", de Carlos Wallenstein, "Nem tudo é história", de David Mourão-Ferreira, "No restaurante", de Ana Hatherly, "O elephans-pinguim", de Maria Alberta Menéres, "O odionauta", de Vasconcelos Sobral, "Eu índice N", de Ernesto Manuel de Mello e Castro, "Não, não foi de herói", de Vítor Silva Tavares, "O homem das batalhas", de Dórdio Guimarães, "A viúva Ester", de António Barahona da Fonseca, e "Peregrinação", de Almeida Faria.

Ainda que somente especifique as características gerais das narrativas selecionadas, Mello afirma que o critério adotado por ele foi amplo e permitiu que fossem incluídos "textos que mergulham numa atmosfera de estranheza e em que se manifesta a irrupção de elementos insólitos ou inexplicáveis" (MELLO, 1967, n. p.). Dessa forma, privilegiam-se, na seleção, os elementos insólitos e reúnem-se, além de contos estritamente fantásticos, narrativas "que se inscrevem no domínio da literatura 'negra' como as que se colocam sob o signo do maravilhoso, do onírico e do sobrenatural – critério extensível ao âmbito, científico ou paracientífico, da literatura de antecipação" (MELLO, 1967, n. p.).

Em 1974, é publicada uma segunda edição revisada da *Antologia do conto fantástico português.*[35] Aponta-se, nas orelhas desse livro, que o novo volume almeja estabelecer critérios mais rigorosos para a classificação do fantástico, tendo como referência estudos recentes da época e, por isso, são inseridos novos contos, enquanto outros, que foram publicados na edição anterior, são retirados, pois, na perspectiva de Melo e Castro, organizador dessa segunda edição, eles não se encaixam no fantástico propriamente dito, mas no absurdo, no macabro ou "negro", no metafísico ou no inacreditável. Na introdução, Melo e Castro (1974, p. xxiii) afirma que o macabro, o absurdo, o metafísico ou o inacreditável são subgêneros não fantásticos. Para ele, o macabro, apesar da forte impressão de horror, não apresenta transgressão a leis físicas e pode ter uma explicação realista ou plausível. Igualmente, o absurdo, comumente manifestado na ficção surrealista portuguesa, não é uma transgressão, porém existe "em função de uma admitida razão lógica" (MELO E CASTRO, 1974, p. xxiii).

O organizador pondera que o cotejo das postulações de Lovecraft e de Todorov pode ser um caminho para se comparar as várias definições de literatura fantástica, já que, segundo ele, com essa metodologia, estabelece-se "um leque de concepções que no conjunto nos ajudarão a verificar não só a complexidade do assunto mas também nos auxiliarão a encontrar a nossa própria posição dentro dessa mesma rede de conceitos e ideias" (MELO E CASTRO, 1974, p. xv). Concordando com Melo e Castro, cremos que definir literatura fantástica é uma tarefa complexa e uma das dificuldades reside exatamente nas várias acepções por ela recebidas.

[35] A edição reformulada tem como base os contos selecionados na primeira edição, porém são excluídos "O esqueleto", de Camilo Castelo Branco, "A torre derrocada", de A. Osório de Vasconcelos, "O gavião" de Thomaz de Figueiredo, "Casa mortuária", de Domingos Monteiro, "O odionauta", de Vasconcelos Sobral, "Eu índice N", de Ernesto Manuel de Melo e Castro, e "Não, não foi de Herói", de Vitor Silva Tavares. No lugar dessas narrativas, são incluídas "O canto da sereia", de Júlio Dinis, "A princesa nº 46 734", de José Gomes Ferreira, "A noite de Walpurgis", de Hugo Rocha, "Fc, o banho e não só", de Mário Henrique Leiria, "O físico prodigioso", de Jorge de Sena, "Teorema", de Herberto Helder, e "O cavalo branco", de Álvaro Guerra. Há, também, uma terceira edição dessa antologia (Lisboa: Arte Mágica Editora, 2003), mas ela segue a compilação da primeira edição de 1967.

Muito provavelmente pelo fato de Lovecraft não fornecer insumos suficientes para a leitura dos contos reunidos na antologia portuguesa, Melo e Castro recorre a Todorov. Por entendê-lo como um gênero, o fantástico, para Melo e Castro (1974), deve ser visto em contraste com outros, como aqueles mencionados por ele, como o macabro, o absurdo e o metafísico. No entanto, apesar de considerar essas oposições, ele não discute as contraposições entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, como fizera Todorov.

De acordo com Melo e Castro (1974, p. xiv), os contos reunidos na segunda edição da *Antologia do conto fantástico* são uma amostra considerada como suficiente, mas não completa. Ele também destaca as particularidades do fantástico no contexto português:

> No caso português […] impõe-se mais uma definição do fantástico com ênfase no caráter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico. Caráter de transgressão que quase sempre procura ser absoluto e inexplicável, assumindo assim inteiramente o horror ou o maravilhoso, talvez como características de uma extra realidade coabitando conosco ou perfeitamente verosímil perante a realidade sensível imediata e verificável, com a qual colide e que muitas vezes transgride ou altera em momentos únicos e privilegiados. (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

Segundo Melo e Castro (1974), o fantástico produzido em Portugal é uma transgressão estranha às normas conhecidas pelo homem, mas que pode ser verossímil. O ensaísta esclarece que, se o agente de transgressão for o mal, haverá efeito de horrível; por outro lado, se for agente do bem, causará efeito de maravilhoso. Para ele, a verossimilhança é uma característica da narrativa fantástica de seu país, pois, nos textos reunidos na *Antologia*, "os fatos narrados são autênticos e sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza" (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

Apesar de não deixar explícito, com essa afirmação, há o reconhecimento de que um dos fundamentos da teoria todoroviana não se aplica ao contexto português, uma vez que para Todorov o fantástico deve provocar a hesitação entre duas possibilidades. Segundo Melo e Castro (1974, p. xvi), "o conto fantástico português não é ambíguo ou muito raramente o é. E quando o é, é para sutilmente inculcar no leitor a autenticidade e verossimilhança dos fatos acontecidos, não para lhes dar duas soluções ou explicações".

Sendo assim, para o crítico, a verossimilhança na literatura fantástica do contexto português pode ser justificada por três fatores. O primeiro deles é motivado pelo passado medieval católico, que admitia a existência de seres de outros mundos, como anjos, santos, diabos, diabretes, que influenciavam "para bem ou para mal a vida real dos homens portugueses" (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Um exemplo literário é a novela setecentista

Obras do diabinho da mão furada, atribuída a António José da Silva, o Judeu. Cabe ressaltar que o aspecto religioso da cultura portuguesa, que permitia a intervenção de anjos e de demônios, já tinha sido comentado no estudo de Sampaio Bruno:

> A gente portuguesa, amorosa, contemplativa, sonhadora, com esse inesgotável fundo de quimera que lhe ficou da tradição religiosa, do ensino das visões místicas, do maravilhoso dos milagres e da alucinação do inferno, é notavelmente própria para produzir dentre si engenhos excêntricos, onde a imaginação sobreleve e se imponha ao simples bom senso, dando a realidade narrativa ao pesadelo, numa harmónica correspondência com o efeito da alma popular, que, na sua miragem colectiva do sebastianismo, procurou versejadores anónimos o estilo com que convinha fixar a sua fantasmagoria. (BRUNO, 1984, p. 93).

A segunda questão a ser considerada é a expansão marítima de Portugal, que admitia "a interferência de Santos e a realizações de Milagres (transgressão das leis físicas da natureza) como fatos reais e naturais, na explicação de salvamentos em casos de naufrágios" (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Por fim, o terceiro fator diz respeito aos contos medievais satânicos ou de magia negra, como "A dama pé-de-cabra", de Herculano, ou "O físico prodigioso", de Jorge de Sena, reunidos na coletânea supracitada.

Além disso, Melo e Castro destaca três significantes para o modelo de fantástico português: a transgressão de leis empíricas ou naturais, a verossimilhança e um conjunto de repertório como principais agentes de ação. Em relação ao primeiro significante, Melo e Castro (1974, p. xix) destaca que o modo de transgressão pode ocorrer pela metamorfose, pela mutação temporal, pela ressuscitação, pelo progresso científico, pela magia, pela alteração de percepção e pelos recursos textuais. Por outro lado, os agentes de transgressão podem ser o mal (diabo, feiticeiras etc.), o bem (anjo), loucura e morte. Para ele, o efeito horrível é gerado pelos agentes do mal, enquanto o efeito maravilhoso, pelos agentes do bem.

Já a verossimilhança, de acordo com Melo e Castro (1974, p. xxii), "consiste em levar o leitor a tomar como possíveis de experimentar empiricamente fatos que o não são, fatos irreais portanto. O verossímil fantástico instaura uma verdade irreal". Para ele, a avaliação da possibilidade do fato narrado pode ser assegurada por meios textuais, como a descrição, a referência a fatos, a datas, a pessoas, a fontes de informação etc. Um recurso que garante a verossimilhança, muito utilizado pelos contistas portugueses, segundo o ensaísta, é o "efeito de recuo", que consiste em "colocar logo de início (ou numa altura propícia da narrativa) os fatos narrados numa época suficientemente recuada e distante de modo a que a verificação se torne difícil ou impossível" (MELO E CASTRO, 1974, p. xx).

Apesar de citar o "efeito de recuo" como uma característica do conto fantástico português, esse procedimento não é exclusivo da produção desse país. Utilizando essa mesma expressão, Furtado (1980, p. 62-63) comenta que, apesar de o afastamento no tempo ser frequente em contos portugueses, como "A dama pé-de-cabra", de Herculano, e "O defunto", de Eça de Queirós, esse procedimento também é observado em obras estrangeiras, como *Vathek* (1786), do inglês William Beckford. Inclusive, o pioneiro romance gótico inglês, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, já apresenta essa marca. É pertinente destacar que Furtado também considera que o fantástico deve "conferir *verossimilhança* a essa fenomenologia extra-natural, tornando-a aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se adeque às regras do gênero e ocultando tanto quanto possível a falsidade inerente aos processos para tal empregados" (FURTADO, 1980, p. 132, grifo do autor). Ao longo do capítulo "A falsidade verosímil", de *A construção do fantástico na narrativa*, além do "efeito de recuo", Furtado (1980, p. 44-63) enumera outras estratégias para se manter a verossimilhança no texto, tais como a testemunha ficar aterrada ou perplexa diante de um evento meta-empírico; o recurso à autoridade, por meio de inserção de dados fictícios ou manipulados; o testemunho de personagens com certo prestígio social; a recorrência de documentos (reais ou forjados), como o manuscrito encontrado; referências factuais, como alusões a acontecimentos ou fenômenos do mundo empírico, relacionados aos ramos do conhecimento; e o testemunho do narrador-personagem, que pode ser reforçado, se ele for um cético.

Por fim, em relação ao repertório, Melo e Castro (1974, p. xxiv) evidencia pares opostos de agentes de ação: água e terra, sombra e luz, ódio e amor, mal e bem, orgia e castidade, devassidão e pureza, erotismo e castidade, perdição e salvação, morte e vida, falso e autêntico, viagem e fixação, sedução e resistência, loucura e normalidade, doença e sanidade, relativo e absoluto, tempestade e bonança, diabo e anjo. Como assinala o autor, percebe-se o tom moralista (produto do catolicismo) dessas oposições, em que um termo está relacionado ao bem ou à salvação ou ao deslumbramento, e o outro, ao mal ou à condenação.

Apoiando-se em Melo e Castro (1974), Furtado (1980, p. 22) também reconhece a antinomia Bem/Mal. Para ele, os eventos sobrenaturais podem ser classificados em *sobrenatural negativo* (relacionado ao Mal) e *sobrenatural positivo* (relacionado ao Bem). Todavia, só é conveniente o sobrenatural negativo, "pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do género tem de encenar" (FURTADO, 1980, p. 22). Tendo em vista essa classificação, o crítico comenta que, no fantástico, o sobrenatural positivo advindo de crenças

religiosas pode aparecer ao longo de uma narrativa, mas sem uma posição de destaque; caso contrário, o texto penderia para o maravilhoso (FURTADO, 1980, p. 25).

Pode-se concluir, a partir do cotejo entre as duas edições da *Antologia do conto fantástico português*, que a compilação de Mello (1967), por considerar amplo o seu critério de seleção, contempla a complexidade do fantástico, reconhecendo uma proximidade entre ele e outras manifestações, como a literatura "negra", o maravilhoso, o onírico e o sobrenatural. Mello também enfatiza que os textos ali reunidos manifestam elementos insólitos ou inexplicáveis e, de certa forma, tal observação antecipa uma tendência que vem sendo defendida em estudos recentes, que é a compreensão da literatura fantástica pelo viés do insólito ficcional. Ainda que a introdução de Melo e Castro à segunda edição não mencione explicitamente esse termo, depreende-se que tende a selecionar narrativas em que o insólito aparece das mais variadas formas. Assim, na primeira edição, tem-se a necessidade de uma abordagem que contemple a pluralidade desse material. Por outro lado, o ensejo de buscar critérios mais rígidos na definição do gênero, que leva à reformulação de Melo e Castro, na segunda edição é uma tentativa de se alinhar à teoria todoroviana, publicada em 1970, ainda que nem todos os contos reunidos nessa nova edição da *Antologia* apresentem as características almejadas por aquele teórico. Além disso, a introdução de Melo e Castro é motivo de destaque, por trazer um panorama do fantástico no contexto português, que permitiu mapear algumas de suas características gerais, como não causar a hesitação, ser pautado pela verossimilhança e apresentar uma antinomia Bem/Mal.

Como afirma Gama-Khalil (2013, p. 19), "a construção da narrativa fantástica pode assumir variadas formas, agregar diversificados elementos e, dependendo da maneira como é tecida a sua trama, os estudiosos delegam a ela variáveis denominações". Por isso, compreendemos que a literatura fantástica é polivalente e se adequa e se remodela em diferentes contextos. Compilar contos de diversas manifestações insólitas, tal como fez Mello, e denominá-los fantásticos não só é admitir a pluralidade dessa literatura, mas também ampliar as possibilidades de leitura desses textos e mostrar a complexidade de se definir narrativas que, muitas vezes, não são contempladas em determinadas teorias.

Além de ter o mérito de apresentar um panorama das principais características do fantástico português e compilar diversos textos, a referida antologia nos interessa, pois Mello (1967) afirma que, apesar de "bem vincado" naquele país, o fantástico ainda carece de novos estudos. Assim, o depoimento de Mello permite questionar o senso comum de que a literatura fantástica não foi cultivada em Portugal, ponto de vista defendido por uma parcela de pesquisadores, como Massaud Moisés, que advoga que o fantástico foi "pouco ou nada

enraizado na tradição, mas que, por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa" (MOISÉS, 1995, p. 16). O crítico brasileiro acerta em defender alguma equivalência entre o contexto português e o europeu, mas, a nosso ver, a afirmação de que essa literatura não seria enraizada na tradição é, no mínimo, questionável, porquanto João Gaspar Simões advoga que o fantástico, entendido num sentido amplo, aparece "em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas […]" (SIMÕES, 1987, p. 557-558). Para além das narrativas de tradição oral, Simões (1987, p. 558) menciona a incidência do efeito fantástico em algumas obras literárias, como a já mencionada narrativa setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, além de trechos de narrativas históricas oitocentistas, como *O monge de Cister* (1848), de Alexandre Herculano, *O arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Almeida Garrett, e *A casa dos fantasmas* (1865), de Rebelo da Silva. Diante disso, Simões conclui que "o pendor fantástico era de quase permanente uso na nossa ficção" (SIMÕES, 1987, p. 558).

Por seu turno, no verbete "Maravilhoso", do *Dicionário de literatura* (1978), criticado por Almeida (1998 *apud* Macedo, 2011), Joel Pontes também apresenta uma perspectiva redutora da literatura fantástica em Portugal, na mesma perspectiva de Moisés:

> deste género [fantástico], entre nós de voga restrita, dá-nos exemplo "Uma récita de Roberto do Diabo", um dos *Contos ao luar* (1861) de Júlio César Machado. […] Em 1865, Teófilo Braga deu a lume os *Contos Fantásticos*, aliás com predomínio do horrível sobre o maravilhoso. O mesmo podemos notar nos *Contos* (1868) de Álvaro do Carvalhal, autor que explora doentiamente a excentricidade monstruosa, repugnante. Eça de Queirós cultivou por seu turno o fantástico nas *Prosas Bárbaras* (1866-67) […]. (PONTES, 1978, p. 606-607).

Além disso, de acordo com Carneiro, no período romântico, a concretização e a projeção do fantástico "não foram das mais férteis e nenhum dos nossos escritores assumiu o papel de chefe de fila do género" (CARNEIRO, 1992, p. 24). Por sua vez, no verbete "Conto", do *Dicionário do romantismo literário português,* defende-se que o fantástico teria tido uma manifestação isolada naquele país, à senda do que postula Moisés e Pontes:

> Na produção contística das gerações românticas portuguesas ainda se insere um tipo de conto pouco enraizado na tradição lusa que atesta o esforço geral por colocar a actividade literária em compasso com o restante da Europa: o conto fantástico, articulado com a literatura gótica, de origem inglesa. Além de manifestações isoladas como "A dama pé-de-cabra", de *Lendas e narrativas*, do já referido Alexandre Herculano, e "Roberto do Diabo", dos *Contos ao luar*, do também já citado Júlio César Machado, e das *Prosas bárbaras* (1905) de Eça de Queirós, dois autores são de referência incontornável nessa vertente: Teófilo Braga (1843-1924) e Álvaro do

> Carvalhal (1844-1868). O primeiro mais conhecido pelos seus estudos de crítica e historiografia literárias, publica em 1865 *Contos fantásticos,* a maior parte dos quais saídos anteriormente no *Jornal do Comércio*. Na primeira parte da obra "As confidências de Flávio" irrompem diálogos entre o narrador e Flávio, a respeito da morte, da poesia, da estética, do amor, da filosofia; na segunda, "O espólio de Flávio", as narrativas deixadas por Flávio aproveitam temas medievais e quinhentistas, incluindo a *História Trágico-Marítima* (cf. o conto "A estrela d'Alva") e giram em torno das mesmas personagens. Baseando-se na ideia de que o fantástico se define como o reino da ironia e do grotesco, e de que o génio é uma nevrose, uma disformidade, Teófilo Braga escreve um conjunto de contos "ultrarromânticos" acerca de paixões frenéticas que conduzem a suicídios, mortes, envenenamentos, traições, num clima macabro que reflecte leituras assimiladas do Hoffmann, Poe e Baudelaire, os dois primeiros, aliás, explicitamente mencionados no prefácio da primeira edição da obra. Por seu lado, Álvaro do Carvalhal leva ao paroxismo o macabro e o patológico. Nas seis narrativas breves que constituem o volume *Contos* (1868), publicado postumamente, onde também se podem notar as influências de Hoffmann e de Poe, entre outros, convocam-se, num estilo de feição neoclássica, atmosferas sinistras de perversidades, abjecções, anomalias físicas e psíquicas, terrorificantes. Contudo, registemos a possibilidade de lermos os contos reunidos neste volume (provavelmente um dos mais conseguidos momentos de ficção breve do Ultrarromantismo português) como uma paródia do próprio gênero, consideravelmente subalternizado na cultura oitocentista em Portugal, como acima referimos. (IDEIAS, 1997, p. 96-97).

É verdade que a literatura fantástica tem um lugar subalternizado no cânone oitocentista. Por outro lado, afirmações de que ela não está enraizada na tradição portuguesa ou que ela aparece de forma isolada são, a nosso ver, problemáticas, pois, conforme demonstram alguns estudiosos, como Sampaio Bruno, o elemento sobrenatural, ainda que vinculado à tradição católica, já fazia parte da cultura portuguesa. Além disso, quando se defende que o fantástico ou outras manifestações congêneres, como o gótico ou a as narrativas de terror, não foram expressivas em Portugal, quais são os critérios que estão sendo considerados?

Devemos lembrar que Portugal ocupa uma posição semiperiférica se comparado a outros países europeus, como França, Inglaterra e Alemanha. Além disso, outro fator que poderia impactar na divulgação dessa literatura diz respeito ao público leitor. A título de ilustração, Alberto Ferreira (1980, p. 11) pontua que na época em que se fundou o regime republicano em Portugal, em 1915, a taxa de analfabetismo era de aproximadamente 76,1%. Já na década de 1860, o número é maior ainda, conforme esclarece Ferreira (1980, p. 15), ao citar um recenseamento feito naquela época, o qual apurou que menos de um por cento da população feminina e aproximadamente 4% da população masculina tinham acesso ao ensino oficial, fazendo com que o autor conclua que "o tipo de mentalidade ruralizante, anacrónica, paleolítica, a falta de iniciativa do empreendimento fabril, o tipo de agregado não citadino, desfavorece os apetites de educação e instrução." (FERREIRA, A. 1980, p. 16). Com base nesse depoimento, depreende-se que a formação de um público leitor foi minguada, devido à quantidade expressiva de pessoas analfabetas em Portugal no decorrer do século XIX.

Ademais, Sousa destaca que "Em França e na Alemanha, [a literatura 'negra'] foi entroncar nas correntes pré-românticas nacionais e seguiu vários caminhos, que se subordinaram à designação genérica de *negro.* Em Portugal, esta literatura chegou tarde, divulgada por traduções péssimas […]" (SOUSA, 1978, p. 285, grifo da autora). Sendo assim, a pesquisadora conclui que, "Em comparação com as literaturas inglesa e francesa, por exemplo, é relativamente limitado o número de romances góticos entre nós." (SOUSA, 1979, p. 53). Para essa pesquisadora, o número reduzido de romances góticos pode ter relação com o atraso com que esse gênero literário começou a ser cultivado em Portugal e com a ausência de lendas nacionais. Todavia, em relação à escassez de lendas, não há unanimidade entre os críticos. No artigo "Poesia popular", Andrade Ferreira traça um paralelo entre as lendas de países como Inglaterra e Portugal, concluindo que

> O País de Gales e a Bretanha francesa são ricos desta poesia popular; a própria Alemanha ainda guarda inteiras as ficções sombrias dos seus primitivos habitantes. Mas a Península [Ibérica] ganha a todos no gênio inventivo de suas lendas, na ingenuidade de suas crenças supersticiosas, no perfume de poesia que aromatiza todas as fábulas, narrativas, ficções e lendas da mitologia do nosso povo […] (FERREIRA, J. M. A. 1860, p. 516).

Apesar da significativa presença da superstição e das lendas, o crítico lamenta que essa expressão popular não seja tematizada pelos literatos portugueses, com exceção de alguns poucos escritores, como Garrett: "esta poesia tem sido desprezada pelos nossos vates e romancistas, quando nela residem as mais límpidas fontes da inspiração nacional. Foi o autor de *D. Branca*, que apontou para ela, como para muitos outros monumentos da nossa nacionalidade esquecida." (FERREIRA, J. M. A. 1860, p. 518). Ou seja, na opinião de Ferreira, são os romancistas portugueses que não exploraram literariamente as lendas e as crenças populares, o que não significa que elas não existissem.

Conforme demonstra Sousa, em seu estudo que traz uma catalogação da literatura "negra" produzida em Portugal, verifica-se que essa produção não é tão reduzida assim. A pesquisadora inclusive afirma que, apesar de essa corrente literária não ter tido grande influência naquele país, pois os escritores românticos portugueses se interessavam mais pelo romance histórico, em detrimento do romance gótico, em alguns autores, como Herculano, Rebelo da Silva, Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, Pereira da Cunha, Correia de Lacerda, Serpa Pimentel, Costa e Silva, Antónia Pusich, Mendes Leal Júnior, Alfredo Hogan e Aires Pinto de Sousa, "é possível encontrar uma linha de influência constante dos objetivos, géneros

ou processos da escola [da literatura ‘negra’]” (SOUSA, 1978, p. 286). Ademais, quando trata da literatura de terror, Sousa afirma que

> não podemos dizer que a narrativa de terror como tal esteja muito representada na literatura romântica portuguesa nem tampouco que mereça honras de primeiro plano. Todavia, foi uma corrente que teve o seu público e que preparou o caminho a grandes romances, cujos autores souberam utilizar as suas características de forma moderada, até em obras com intenções bem diferentes.
> A razão do seu aparente apagamento, para além das dificuldades que a vida política e social atribulada do século XIX pode ter representado para a criação literária, resulta também do facto de que o temperamento português se inclina mais à contemplação lírica do que à acção dramática ou mesmo romanceada. Os escritores portugueses, mesmo quando, como Garrett, admiravam as ruínas e tinham presentes as associações que elas despertavam, procuravam emoções de outro tipo, preferindo também o maravilhoso dos contos de fadas ao sobrenatural terrífico da literatura “frenética”. (SOUSA, 1997, p. 353).

É também pertinente as considerações de José-Augusto França (1974a), quando comenta as traduções de autores como Ann Radcliffe. Para ele, apesar de problemas relacionados à divulgação dessa literatura, como a má qualidade das edições e as alterações das obras, essa vertente literária, ainda que marginalizada pelo cânone, por ser considerada subliteratura, teve um papel significativo no que se refere ao consumo do romanesco:

> Más traduções, alterações sem consciência nem vergonha, mau papel, má impressão – eis as características destas edições, muito divulgadas. Tratava-se duma subliteratura, bem entendido, mas a sua abundância não é certamente desprovida de significação, porque a percentagem da sua participação no conjunto do consumo romanesco é muito importante. (FRANÇA, J. A., 1974a, p. 471).

Ou seja, ainda que não tenha tido um grande êxito em Portugal, se comparada a outros países europeus, não podemos ignorar que a literatura fantástica, no decorrer do século XIX, foi cultivada por escritores portugueses renomados, como Camilo Castelo Branco, e por escritoras praticamente desconhecidas atualmente, como Antónia Pusich.

Dessa forma, parece mais pertinente questionar o cânone, de modo que possamos conhecer a contribuição que os autores esquecidos e as obras menosprezadas de autores consagrados tiveram no desenvolvimento de uma literatura pouco valorizada pela historiografia tradicional. Ainda que as considerações acima, como os verbetes apresentados em dicionários de literatura, tratem de forma panorâmica o fantástico, elas contribuem para um mapeamento dessa literatura naquele país, mesmo que, algumas vezes, lancem comentários depreciativos e desmotivadores a essa produção. Assim, quando se aborda o fantástico, de certa forma, há uma relação de obras que geralmente são as mais lembradas pelos estudiosos, formando uma espécie de “cânone”, mais ou menos estável, como “A dama pé-de-cabra”, de Herculano, “A récita do

Roberto do Diabo", de Júlio César Machado, as *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós, os *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, e os *Contos*, de Álvaro do Carvalhal. Por outro lado, outros autores são pouco lembrados, como Pinheiro Chagas, que não costuma aparecer nesses verbetes ao lado de seus contemporâneos, o que nos motivou o estudo de *A lenda da meia-noite*, de modo que possamos colocá-lo ao lado de outros expoentes coetâneos em seu país.

Em nossa pesquisa, ao contrário de uma perspectiva reducionista acerca do fantástico, defende-se um posicionamento semelhante ao de Mello e ao de Macedo, anteriormente referenciados, na qual se verifica a necessidade de novos estudos sobre a literatura fantástica portuguesa, principalmente, pesquisas que repensem o cânone literário oitocentista, pois parte considerável dessa literatura ainda é pouco conhecida do público leitor, tanto português quanto brasileiro, pelo fato de quase não receberem edições brasileiras ou porque foram pouco republicadas posteriormente, mesmo em Portugal.

Macedo (2010, p. 28) afirma que a tradição portuguesa do fantástico vem de séculos passados e, concordando com David Soares (2008), defende que a censura e a Inquisição tiveram um papel fundamental na atenuação da produção literária naquele país. Apoiando-se sobretudo em Todorov e em Jackson, Soares entende que a literatura fantástica é subversiva, "porque faz imaginar, logo foi alvo preferencial da ordem teológica inaugurada pela Inquisição. Tal como em Portugal, também em outros países onde a cultura conheceu, e ainda conhece, uma forte influência religiosa não existe uma tradição literária devotada ao género fantástico" (SOARES, D., 2008, p. 20). Por ser subversiva, segundo Soares (2008, p. 18), a literatura fantástica foi alvo da forte censura da Inquisição, implantada em Portugal, por D. João III, em 1536, e somente extinta com a dissolução do Conselho Geral do Santo Ofício, em 1821. Assim, o pesquisador defende que é ingênuo pensar que os quase trezentos anos do violento jugo teocrático, que perseguiu a burguesia intelectual portuguesa, não tenha deixado sequelas nas artes e na cultura portuguesas:

> Livros considerados heréticos, na esteira de Lutero e Calvino, e livros que mencionassem artes mágicas, como a astrologia e a adivinhação, não passavam no exame censório. Por conseguinte, podemos imaginar que a literatura fantástica realizada no período em que a Inquisição manteve o poder de purgar obras e autores não conheceu qualquer difusão junto dos leitores em potência. (SOARES, D., 2008, p. 18-19).

O ensaio de Soares tem o mérito de apontar para a seguinte hipótese acerca da falta de tradição da literatura fantástica em Portugal: a forte censura imposta por dois regimes teocráticos, primeiramente, a Inquisição (de 1536 a 1821) e, posteriormente, o Estado Novo (de

1933 a 1974). O pesquisador ainda ressalta que "faz falta uma obra que se dedique, de um modo empenhado, ao estudo da literatura fantástica portuguesa – ou à escassez dela […]" (SOARES, D., 2008, p. 19), e, no entender dele, essa manifestação literária em Portugal pode ser mais bem compreendida ao considerar-se também o contexto da Inquisição, visto que a repressão religiosa não teria permitido a difusão dessa literatura naquele país (SOARES, D., 2008, p. 19).

Dando continuidade ao trabalho de Soares, Macedo apresenta um panorama da literatura fantástica e enfatiza: "o 'pouco' que existia antes da ingerência inquisitória na sociedade portuguesa não era assim tão pouco" (MACEDO, 2010, p. 30). O estudioso contempla diferentes manifestações insólitas, como o subgênero espada e feitiçaria (*sword and sorcery*) e aponta para o pioneirismo português, pela publicação do manuscrito do final do século XIII *A demanda do Santo Graal*, um romance de cavalaria em prosa que constituiu "um bom exemplo de prosa novelística 'fantástica' em português arcaico" (MACEDO, 2010, p. 31). Também são exemplos de narrativas medievais o *Canto de Amaro*, que, de acordo com Macedo (2010, p. 31), teria origem celta e teria sido reescrito em português pelo monge Hilário da Lourinhã; além de *A dona pé de cabra*, *Dona Marinha* e *O cavalo Pardalo*, de origem anônima, incluídas no *Livro de Linhagens*, de D. Pedro, Conde de Barcelos, no século XVI e que, mais tarde, serviu de fonte para "A dama pé-de-cabra", de Herculano. Por seu turno, no século XVI, surge o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais, "obra de imaginação transbordante, com mil e uma aventuras fantásticas num ambiente de encantamento e utopia" (MACEDO, 2010, p. 31).

Todavia, o articulista ressalta que, nessas obras, ainda se tinha um fantástico medieval, no qual os eventos insólitos eram tratados sem questionamentos, distanciando-se da concepção moderna desse conceito. Sendo assim, no entender do crítico, "a primeira obra que verdadeiramente inaugura o fantástico português data de 1739 e intitula-se *O diabinho da Mão-Furada*, ou *O fradinho da Mão-Furada"* (MACEDO, 2010, p. 32). Além dela, Macedo também menciona outras produções setecentistas, como a coletânea *Hora de recreio nas férias de maiores estudos e opressão de maiores cuidados* (1742), do padre João Baptista de Castro, e o romance *O feliz independente do mundo e da fortuna* (1779), do padre Teodoro de Almeida, que apresentam alguns elementos insólitos.

Pautando-se nas pesquisas de Sousa, Macedo cita diversas obras literárias que apresentam o insólito, publicadas no decorrer do Oitocentos. O crítico também afirma que, no século XIX, ocorreu "um surto da novelística fantástica em língua portuguesa, sobretudo por influência da literatura gótica que se havia difundido na Europa" (MACEDO, 2010, p. 32). Destacamos tal afirmação, pois, a nosso ver, o conto fantástico português adquire traços do

gótico, sendo difícil precisar os contornos de cada manifestação; por essa razão, preferimos afirmar que há uma sobreposição entre eles.

Devemos lembrar que, de acordo com Sousa, o gótico chegou tardiamente a Portugal, um atraso que pode ser explicado pela forte agitação política portuguesa das três primeiras décadas do século XIX. Segundo Sousa (1979, p. 12), "o romântico português conheceu, sem transição, a literatura noturna e sepulcral e a de evocações góticas". Por causa da recepção concomitante do gótico e do romantismo, a investigadora utiliza o termo literatura "negra", do francês *noir*, evidenciando a complexidade de estabelecer limites dessas narrativas:

> o termo *negro*, que escolhi para designar toda esta literatura desenrolada num ambiente de terror, é o que me pareceu mais amplo e mais adequado. "Gótico", talvez mais clássico, embora legítimo quando empregado para a fase inicial da escola, não tem hoje significação, quando aplicado ao campo da literatura actual que se pode considerar descendente do "horror gótico". Na verdade, quão longe da barbárie medievalista com que Walpole e os seus sucessores mais directos povoaram a ficção de há duzentos anos estão os modernos romances psicológicos e psicanalíticos! E isto para falar apenas dos extremos. O traço comum é o seu ambiente sombrio, e daí a classificação: no sentido mais lato, "negro" é uma designação de ambiente, e nada mais. (SOUSA, 1978, p. 11, grifo da autora).

Em outras palavras, a terminologia proposta por Sousa demonstra que há uma dificuldade em se enquadrar como "gótica" parte de narrativas lançadas em Portugal no decorrer dos séculos XVIII e XIX, e, por isso, segundo a pesquisadora, o termo "literatura negra" é mais preciso do que "gótico". Para a autora, o termo "negro" refere-se sobretudo ao ambiente sombrio, mas, ainda assim, não podemos ignorar a vertente gótica, principalmente os elementos medievais, nos contos a serem analisados neste trabalho. Para a estudiosa, a principal característica dos primeiros romances góticos, o cenário medieval, foi reconfigurada, o que permitiu o aparecimento de outras correntes, com a do romance social francês:

> pouco e pouco, foi-se perdendo o carácter medieval, que passou a reduzir-se ao cenário de castelos assombrados ou abadias em ruínas para onde os criminosos levavam as suas vítimas. Outras correntes vieram aumentar a variedade dos temas, como o exotismo oriental e sobretudo a literatura de salteadores, criada pela tragédia de Schiller *Die Räuber*. O termo "gótico" perdeu assim a sua razão de ser, tendo-se generalizado em seu lugar o termo "negro", de origem francesa, que permite cobrir toda a série de tendências que marcaram a evolução do panorama inicial. (SOUSA, 1979, p. 7, grifo da autora).

Em seu estudo, Macedo considera que esse tipo de literatura não era tão incomum, porém, segundo sua apreciação, teria pouco mérito, o que nos faz pensar que a forma literária conto, no século XIX, teria um prestígio menor se comparado ao romance. O ensaísta chega a mencionar o prefácio de Teófilo, em sua coletânea *Contos fantásticos*:

> Contos "negros", fantásticos e de terror deste período, de qualidade menos que medíocre, contam-se por muitas dezenas, e é interessante observar que Teófilo Braga, autor duma colectânea de *Contos Fantásticos* (1865), tenha sentido necessidade de justificar, no prefácio deste livro, a valia estética da ficção em prosa — a poesia é que era a grande arte! —, e especialmente o formato do "conto", coisa menor que se publicava nos jornais e nas revistas para efemeramente distrair o leitor doutras notícias mais graves e doutros ensaios mais fundos e sérios. (MACEDO, 2010, p. 33).

Assim, Macedo não só aproxima os contos de Teófilo à literatura "negra" e de terror, mas também se atenta às considerações empreendidas por ele, no prefácio de *Contos fantásticos*. Sousa também já tinha notado o horror na obra de Teófilo: "A atracção pelo horror não desapareceu com os escritores românticos. Os homens da geração de 70 não conseguem escapar-lhe, e em todos eles encontramos vestígios mais ou menos fortes dessa atracção" (SOUSA, 1979, p. 66-67). Para ela, os contos de Teófilo, seguem

> o gosto do maravilhoso bizarro de Hoffmann […], o que transparece até no facto de localizar na Alemanha alguns desses contos […] O estilo é extremamente típico da literatura negra. Teófilo Braga cultivou um tom lúgubre que acompanha perfeitamente o ultrarromantismo […] Quanto aos temas, onde nem o sobrenatural falta, são igualmente lúgubres, diria até que monotonamente lúgubres, desde a história trágica de sabor antigo, como "A Estrela d'Alva", até aos aspectos mais sinistros da miséria humana, que trata por exemplo em "Lava de um Crânio", "O Evangelho da Desgraça", à crueldade fria e calculada de "As Águias do Norte" e, um pouco à maneira de Lewis, de "Um Erro no Calendário", e ao quadro de supremo escárnio trágico que Hoffmann evoca em "A Adega de Funck". (SOUSA, 1979, p. 67-69).

Ainda comentando o século XIX, Macedo (2010, p. 34) conclui que não é possível identificar a existência de autores exclusivamente dedicados ao fantástico-gótico em Portugal, todavia, ainda assim, existiram aqueles que "fizeram 'incursões' no fantástico – por curiosidade, ou por voga romântica – em algumas das suas obras, quer por inteiro, quer apenas em um ou outro episódio de obras mais 'sérias'" (MACEDO, 2010, p. 34). Dessa forma, além da célebre "A dama pé-de-cabra", também menciona *Eurico, o presbítero* (1844), de Herculano, o conto "O castelo de Santa Olaia" (1846), de Rebelo da Silva, algumas obras de Camilo Castelo Branco, como *Anátema* (1851), *Os mistérios de Lisboa* (1854), *O livro negro de padre Dinis* (1855), *A caveira* (1855) e *O esqueleto* (1865).

Como estamos traçando um panorama da literatura fantástica portuguesa, considerando-a em suas múltiplas vertentes e aproximando-a assim de manifestações como o gótico e a literatura de terror, não podemos deixar de mencionar o romance social, segundo o gosto de Eugène Sue, que, de acordo com Sousa (1978, p. 270), foi a corrente "negra" de maior projeção na ficção do Romantismo português. Segundo Jacinto do Prado Coelho,

> Tal corrente […] distingue-se pelo gosto das cenas cruas, brutais ou lascivas, e dos meios de *bas-fonds,* pela minúcia na descrição das pessoas e dos "interiores", e sobretudo porque os novelistas, imbuídos de um idealismo humanitário, concebem a novela com obra de alcance "filosófico", estudo sério de tipos e problemas sociais. (COELHO J. P. *apud* SOUSA, 1978, p. 270).

De acordo com Sousa, um dos autores que mais contribuiu para essa vertente foi Camilo, que, nas obras anteriormente mencionadas, revela "interesse pelo macabro, a influência de *Mrs.* Radcliffe, que Camilo muito admirou, e de Soulié." (SOUSA, 1978, p. 270). No panorama traçado por Macedo (2010), também são citados "Uma récita do Roberto do Diabo" (1861), de Júlio César Machado, e algumas produções de Eça, como "A aia" (1893), "O Tesouro" (1894), "O defunto" (1895) e "Enghelberto" (1929), autor considerado gótico por Sousa por retratar, nessas obras, "o ambiente medieval, onde são utilizados menos anacronicamente os ingredientes fundamentais dos romances do século XVIII: traições, punhais, venenos, assassínios, o tétrico, o sobrenatural." (SOUSA, 1979, p. 67).

Por fim, no que se refere aos dois autores estudados por nós, Macedo discorre que Pinheiro Chagas teria feito incursão no fantástico no conto "A igreja profanada" e no "romance" *A lenda da meia-noite*; enquanto Teófilo Braga, nos *Contos fantásticos*, "pretendia insuflar de vida *afetiva* e *sentimental* os transes rocambolescos e macabros da generalidade da literatura gótica europeia" (MACEDO, 2010, p. 34, grifo do autor). Destaca-se também a obra em verso *Frei Gil de Santarém* (1905), de Teófilo, que narra "as fantásticas e lendárias aventuras de um precursor do Fausto, o fidalgo português Gil Rodrigues (séc. XVIII), que assinou com sangue um pacto com o diabo e por fim, arrependido, professou como frade dominicano e a Igreja canonizou-o" (MACEDO, 2010, p. 34).

Sem esgotar as fontes, procuramos evidenciar que, embora o fantástico não tenha feito escola no século XIX em Portugal, existem obras das mais diferentes manifestações da literatura fantástica e, portanto, parece ser mais prudente defender a necessidade de novos estudos sobre essa produção esquecida e subalternizada pelo cânone.

3 O FANTÁSTICO EM PINHEIRO CHAGAS E TEÓFILO BRAGA

Nesta parte do trabalho, objetiva-se refletir como Pinheiro Chagas e Teófilo Braga compreendiam o fantástico. Comentaremos um artigo teórico-crítico escrito por Chagas, no qual ele faz considerações sobre uma obra poética de Ernesto Marecos. Selecionamos esse texto por acreditarmos que a concepção deste termo esboçada por Chagas é similar à manifestada nos seus próprios contos. Por essa razão, dentre as cinco narrativas de *A lenda da meia-noite*, selecionamos "Julieta" como exemplo "genuíno", tendo em comparação a obra de Hoffmann e a sua própria definição de fantástico. Em relação a Teófilo Braga, buscamos compreender como ele define o termo fantástico, tendo como insumo uma carta que ele teria comentado sobre o seu interesse pelo fantástico, além de averiguar como ele articula o seu repertório de conhecimento mobilizando autores mestres, como Hoffmann e Poe, na apresentação de sua coletânea. Com isso, lançamos uma hipótese de leitura acerca da escolha do título de sua obra: uma tentativa de aproximação à moda do conto fantástico oitocentista, tal como ocorria em outros países europeus, como a França. Ademais, numa das narrativas de Teófilo, "A adega de Funck", tem-se uma definição de fantástico pautada em Hoffmann, mas que não se aplica ao restante dos textos de sua coleção.

3.1 Pinheiro Chagas e o fantástico[36]

Antes de passarmos à leitura dos contos de *A lenda da meia-noite*, comentaremos um texto teórico-crítico de Pinheiro Chagas, que faz parte da série de artigos "Poetas e prosadores", saído no periódico *O panorama* em 1868, ou seja, alguns anos depois de o escritor ter publicado a maioria desses contos na imprensa e alguns anos antes de compilá-los em volume, no qual ele faz considerações acerca do fantástico que dialogam com sua produção literária, mais precisamente, com a narrativa "Julieta".

Ao comentar *A morta*: *poema em sete cantos* (1867), de Ernesto Marecos, Pinheiro Chagas condena o modo como os elementos fantásticos são inseridos nessa produção. Na opinião do articulista (1868, p. 138), *A morta* seria um exemplar de "poesia da morte" inferior a obras estrangeiras, pois, segundo ele, a temática do poema de Marecos não é típica de Portugal. Partindo de uma explicação climático-geográfica, Chagas defende que o clima português não seria propício a esse tipo de literatura, dando como exemplo a ausência de

[36] Nesta seção, aprofundamos algumas reflexões publicadas no artigo "Duas leituras de 'Julieta: conto fantástico', de Pinheiro Chagas", na Revista *Muitas Vozes* (2022).

elementos sombrios na *Dona Branca* (1826), de Almeida Garrett. Para ele, Garrett renegou aos espectros ossiânicos[37] e teria optado "pelas fadas nacionais, tão risonhas e tão suaves, que penteiam na noite de S. João, noite mais clara e luminosa do que um dia de Inglaterra, as suas tranças negras com o pente de ouro à beira das fontes cristalinas" (CHAGAS, 1868, p. 138). Portanto, no entender de Pinheiro Chagas, a amenização do fantástico é justificada pelo clima ensolarado do país e, por isso, o tema de *A morta* é "mais próprio da musa sombria de Bürger, ou da pena caprichosa, extravagante, e friamente lúgubre de Hoffmann ou de Archim d'Arnim" (CHAGAS, 1868, p. 138).

Este tipo de abordagem estava em voga no decorrer daquele século. Roas (2006, p. 186), ao estudar a recepção da literatura fantástica na Espanha, constata a aplicação da teoria climático-geográfica em textos críticos espanhóis ao longo do século XIX. Segundo o autor, muitos escritores da época lamentavam a ausência do fantástico na literatura espanhola, pois, para eles, o fantástico seria mais propício aos países estrangeiros e mais frios, sobretudo a Alemanha. Roas (2006, p. 186-187) também explica que a aplicação da teoria climático-geográfica surgiu no século XVIII, por meio dos estudos do alemão Johann Gottfried von Herder, que, na obra *Ideias para uma filosofia da história da humanidade* (1784), defende que seriam vários os elementos que condicionariam a natureza dos sentimentos humanos, por exemplo, os costumes, as crenças religiosas e filosóficas e o clima.

Quando menciona os alemães Bürger, Hoffmann e Archim d'Arnim, Pinheiro Chagas reproduz uma visão estereotipada bastante popular no decorrer do século XIX, a da Alemanha como um país ideal para a presença do efeito do fantástico. De acordo com Roas (2002, p. 62), Madame de Staël, em *De l'Allemagne* (1810), defende que o referido país é propício a irrupções sobrenaturais, e tal acepção teria condicionado a recepção de escritores alemães que cultivaram uma literatura voltada ao sobrenatural. Um escritor bastante divulgado naquele período foi Bürger, autor da balada *Lenore* (1774), citado no artigo de Pinheiro Chagas. Segundo Roas (2002, p. 63), na balada de Bürger, o maravilhoso e o sobrenatural invadem a realidade dos personagens e, com isso, há uma relação direta com o romance gótico, também divulgado naquela época, já que ambos compartilham alguns elementos e motivos comuns, como

[37] Roas (2006, p. 69-70) disserta que a poesia noturna e sepulcral, inaugurada pelas obras de Young, Harvey e Gray, evidencia uma meditação pessimista e desesperançosa sobre a condição humana, a qual se centra na inevitável e horrorosa ameaça da morte. Embora a irrupção sobrenatural não seja tão relevante nessas obras, a poesia sepulcral colabora para a preparação de um público leitor que mais tarde se depararia com o advento do romance gótico. Ainda de acordo com Roas (2006, p. 70-71), as obras de Ossian colaboraram para a revalorização do sobrenatural e do misterioso. Os poemas atribuídos ao bardo fictício Ossian foram publicados por McPherson na Inglaterra em 1760 (*Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the Gaelic or Erse language)* e tiveram um enorme êxito em toda a Europa, inclusive em Portugal.

aparições fantasmagóricas e noites de tormentas, atributos que, como veremos, estão presentes em alguns contos de *A lenda da meia-noite*. Portanto, no artigo, há uma valorização dos escritores alemães, os quais captariam, segundo Chagas, os elementos essenciais para o efeito de fantástico.

De acordo com Pinheiro Chagas, a escuridão, o noturno e o sombrio são atributos desejáveis para um texto fantástico. Para ele, esses elementos estão minimizados em *A morta*, uma vez que Marecos "vai a enegrecer o horizonte, e o horizonte ilumina-se-lhe, quer fazer piar o mocho nas ramas da árvore dos túmulos, e de entre a espessura do cipreste frondoso é o rouxinol que gorjeia" (CHAGAS, 1868, p. 139). Em outras palavras, para alcançar tal efeito, no entender de Chagas, Marecos deveria reforçar o aspecto noturno e acrescentar elementos típicos, como um mocho, e não um rouxinol, conhecido por ter um canto alegre. Ademais, o articulista, ao apresentar *A morta* aos leitores, faz a seguinte apreciação:

> Que estranho assunto foi pois o sr. Ernesto Marecos escolher para apresentar ao público! Um homem, que, desiludido e descrente, vai ser por vocação guarda de um cemitério! Que se apaixona por uma formosa morta, formosa, mesmo na sua palidez sepulcral! Que passa com ela uma noite de amor na capela funerária! Que a enterra enfim, e que vai junto da sepultura anelar por que Deus o chame a unir-se com a finada que ainda estremece! Que vê uma noite os mortos levantarem-se dos túmulos e divagarem pelas alamedas do cemitério, tão sem cerimônia como se estivessem no passeio da Estrela! E que enfim consegue aquilo porque tanto anseia, morrendo debruçado sobre a sepultura da sua fúnebre amante! Isto era assunto, que um poeta alemão lhe invejaria! Que soberbo conto para Hoffmann! Como ele desenrolaria ali as suas procissões de espectros! Que cenas de horror nos pintaria! Como nós percorreríamos, pávidos e arrastados pelos cabelos, todas as devesas desse fantástico mundo que a musa germânica tão bem conhece! Como ele banharia os túmulos de luar pálido e frouxo! E como, nessas páginas de arrepiar, se reproduziria mais uma vez o quadro predileto das velhas catedrais alemãs, a *Dança dos mortos* de Holbein. (CHAGAS, 1868, p. 138-139).

Pinheiro Chagas percebe a temática insólita do poema e reconhece que esse assunto poderia ser explorado, de modo mais eficiente, pelos escritores alemães. Para o crítico, os temas do poema de Marecos renderiam a Hoffmann um conto primoroso. Ou seja, seria esperado dele uma narrativa com espectros e cenas de horror que provocassem medo no leitor, elementos que não são encontrados no poema em questão.

Apesar de *A morta* conter temas recorrentes da literatura fantástica, como a necrofilia e a "vida" dos mortos (cf. CESERANI, 2006, p. 80; TODOROV, 2014, p. 147), Pinheiro Chagas deprecia tal obra, por Marecos não ter utilizado o gênero de maneira adequada. Pode-se compreender que, segundo o articulista, o fantástico não se relaciona apenas a escolhas temáticas, mas ao modo como os elementos são inseridos na narrativa e como esses recursos causam certos efeitos no leitor. Miraglia comenta o referido artigo de Chagas e explica que "não

é a temática em si […] que choca o leitor, mas a maneira de a apresentar, e o espaço, a dimensão onde toda a ação narrativa se desenrola" (MIRAGLIA, 1997, p. 121). Para exemplificar tais efeitos, Pinheiro Chagas comenta a cena de profanação na capela, afirmando que nela não há "delírio, nem sobrenatural, nem fantástico" (CHAGAS, 1868, p. 139), porque o protagonista de *A morta* "pratica este ato com a consciência de que está violando as leis mais sagradas da natureza" (CHAGAS, 1868, p. 139), porém o faz porque sente que ainda existe um sopro de vida na amada. Portanto, segundo Chagas, falta à passagem um elemento fantástico que garanta a manutenção dos efeitos almejáveis no leitor, como o medo:

> Não estranharia a cena, se o poeta me houvesse transportado já para a esfera do fantástico, se eu, arrancado da realidade, estivesse pairando nesses mundos vagos e nebulosos em que tanto se compraz a imaginação dos poetas do norte, e em que não há extravagâncias que não possamos admitir, horrores que nos façam estremecer. O espírito vive então nessa esfera sobrenatural como na sua esfera própria, e a alucinação que se apoderou do poeta apodera-se também do leitor. Mas o sr. Ernesto Marecos não saiu da esfera do possível, não sentiu nem nos fez sentir esses delírios sombrios em que se parece resumir a vida intelectual dos homens como Hoffmann ou João Paulo, e a cena de amor com a morta na capela, assim apresentada de súbito, sem cenário próprio, sem preparativos, sem que nem o leitor, nem o autor, nem o herói se além para as regiões fantásticas, parece-nos efetivamente uma profanação, e um sacrilégio. (CHAGAS, 1868, p. 139).

Embora Pinheiro Chagas esteja comentando um trecho específico do poema de Marecos, a crítica revela que, para ele, a esfera do fantástico se difere da esfera cotidiana, ou seja, o limite entre o possível e o sobrenatural, que causa uma alteração na percepção do leitor e do personagem, definiria o gênero. A nosso ver, tal acepção diz respeito a um procedimento típico da literatura fantástica, que inclusive, como veremos, é utilizado em "Julieta", que é a passagem de limite e de fronteira, como esclarece Ceserani:

> Várias vezes, encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p. 73).

Segundo Pinheiro Chagas, Marecos não alcançou o fantástico por não saber manipular os elementos necessários para tal resultado, pois nem o herói nem o leitor sentem delírio, uma sensação que pode interferir na compreensão da realidade e, portanto, contribuir para atingir o fantástico. Falta também o efeito de suspense, que poderia ser produzido pela inserção de elementos mais sombrios no cenário e, por fim, não há extravagâncias nem horrores que fariam o leitor sentir medo. Consideramos pertinentes os comentários feitos ao poema de Marecos,

porque eles nos revelam a compreensão de Chagas acerca desse conceito. Ademais, como veremos mais adiante, alguns desses atributos considerados desejáveis são problematizados em *A lenda da meia-noite*.

"Julieta" aparentemente é o único texto inédito na coletânea *A lenda da meia-noite* e é o único que apresenta o subtítulo "conto fantástico".[38] Sendo assim, o subtítulo pode ser uma chave de leitura para que possamos analisar como Pinheiro Chagas compreende o fantástico e, portanto, poderia ser um modelo "genuíno", comparado à obra de Hoffmann.

O conto é o primeiro compilado em *A lenda da meia-noite* e é narrado pelo personagem Henrique Osório. Trata-se de uma narrativa encaixada: primeiramente, tem-se um narrador, que está reunido com um grupo de amigos de diferentes profissões, como médicos, jornalistas e poetas, ocasião em que estão discutindo assuntos diversos, entre eles a existência de almas do outro mundo. Um dos integrantes é o poeta Roberto, que narra, ao grupo, "as relações diretas [que tivera] com um fantasma" (CHAGAS, 1874, p. 19).

Em "Julieta", Chagas aproxima-se de Hoffmann, por conceber o fantástico a partir do cotidiano familiar do leitor. De acordo com Roas (2002, p. 26), uma das marcas do alemão é a presença de elementos conhecidos do leitor e verossímeis para ele, os quais garantem uma certa aparência de "realismo", para que, em seguida, possam ser inseridos elementos inexplicáveis na narrativa. Em outros termos, conforme salienta Ceserani (2006, p. 90): "o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências irônicas e representativas da narração aparecem tematizadas […]". No conto, encontram-se espaços conhecidos do público leitor português: o grupo de amigos está reunido numa casa no bairro de Benfica, grande parte da ação se passa no Teatro de São Carlos, e o narrador Roberto passeia pelas ruas de Lisboa, mencionando diversos topônimos, como a Rua Nova do Carmo (atualmente Rua do Carmo), a praça do Rossio, o largo de Camões (Praça de Luís de Camões), o Passeio Público e a Travessa do Moreira (atualmente Rua Júlio César Machado).

Roas (2002, p. 26) também advoga que, em Hoffmann, há uma atmosfera alucinatória, que pode ser evidenciada pelo comportamento atípico das personagens, isto é, os fatos podem ser vistos como sonhos ou como perspectiva de um louco. No conto, Roberto é imaginativo, idealista e se questiona se estaria doido, logo, os acontecimentos narrados por ele podem receber ou uma explicação irracional, caso o leitor considere os eventos como verdadeiros, ou uma interpretação racional, caso os eventos sejam frutos da loucura ou da imaginação fértil do

[38] Na *Coleção fantástico* (1985), "Julieta" é publicado sem o seu subtítulo "conto fantástico".

narrador, uma ambiguidade característica do gênero, conforme Todorov (2014, p. 37): “o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”.

A crença em fantasmas é tratada com certo desdém pelo grupo, formado por representantes da ciência, como um médico, que rebate que seria insano quem acreditasse nessa

> invenção impossível, resultado das aspirações da humanidade para a existência eterna, possa vir aos cemitérios animar os restos putrefatos da criação; quem tal supõe, não sentiu nunca debaixo do escalpelo anatômico o cadáver inerte e desprezível, nem pôde avaliar com a vista infalível da ciência o nada imenso das vaidades humanas! (CHAGAS, 1874, p. 19).

Não podemos ignorar um eco distante, mas ainda assim possível, com a obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, na qual um cientista cria um “monstro” com partes de corpos de pessoas mortas. Aqui, essa crença é ironizada pelo médico, visto que, para ele, somente um doido poderia acreditar em animação de um corpo morto, como ocorre no romance de Shelley. Além de a existência de almas do além ser tratada, por esse personagem, como uma mera superstição, tem-se um debate sobre a vida eterna, um tema que, de certa forma, está presente no relato de Roberto; afinal, ele clama por um amor ideal e, posteriormente, apaixona-se por Julieta, um fantasma que tenta selar um casamento eterno. Segundo o ponto de vista do médico, a morte seria concreta para a medicina, já que pode ser explicada pela “vista infalível da ciência”, ou seja, pelo saber humano. Sendo assim, segundo o cientificismo, não poderiam existir fantasmas, nem vida após a morte. Por outro lado, a crença em fantasmas é tida como uma superstição: “Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial.” (CESERANI, 2006, p. 98).

Ademais, recordamos outras narrativas fantásticas que apresentam uma estrutura similar: a reunião de um grupo de pessoas que estão discutindo assuntos científicos e um dos presentes conta uma história – portanto, uma narrativa encaixada, como ocorre em “Julieta” – que põe em xeque os limites do conhecimento humano. Em “A casa deserta”, de Hoffmann, tem-se um grupo e um dos integrantes afirma que “As pessoas eram da opinião de que, na vida, os fenômenos reais comumente se revelam muito mais assombrosos do que tudo quanto a mais viva das imaginações possa conceber.” (HOFFMANN, 1985, p. 19). Assim sendo, a racionalidade seria mais assustadora do que o sobrenatural ou, em outras palavras, aquilo que estaria além do conhecimento científico, os “inescrutáveis mistérios que nos cercam […]” (HOFFMANN, 1985, p. 19). Um dos integrantes, Theodor, toma o lugar de narrador e relata,

para o grupo, uma história pessoal que comprovaria que existiriam "pessoas dotadas do dom da profecia […]" (HOFFMANN, 1985, p. 20). Tanto no conto de Hoffmann como no de Pinheiro Chagas temos dois personagens que validam a possibilidade para eventos improváveis pela ciência, por intermédio do próprio testemunho, fazendo com que tais narrativas sejam qualificadas como fantásticas, por colocarem em xeque o conhecimento humano perante o desconhecido. Além disso, essa estrutura que apresenta um grupo reunido de pessoas e que a partir daí se tem uma narrativa encaixada fantástica não é exclusiva de Hoffmann, mas utilizada por outros autores, como os brasileiros Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna*, e Machado de Assis, em "O espelho", que aliás estabelece um diálogo com o supramencionado conto de Hoffmann, por também abordar acontecimentos envolvendo um espelho.

Portanto, tem-se em "Julieta" uma crítica ao materialismo científico, haja vista um "rapaz entusiasta" perguntar ao médico se "és tu que andas perdido no meio da confusão dos sistemas médicos a procurar no labirinto científico o fio condutor que te está sempre a escapar das mãos […]?" (CHAGAS, 1874, p. 19). Ou seja, apesar dos avanços da ciência, ela ainda não consegue explicar todos os fenômenos. De acordo com ele, o testemunho de Roberto serviria de exemplo que comprovaria a existência de fantasmas, contrariando o discurso científico. Contudo, o narrador de "Julieta" faz uma crítica aos excessos da literatura fantástica – tais questões serão aprofundadas no capítulo seguinte –, adotando para isso uma postura de misoginia, pois trata a mulher como um ser extremamente sensível e, portanto, inferior aos homens, que supostamente ficaria mais impressionada com histórias sobrenaturais e assustadoras:

> Propor a senhoras uma história de fantasmas é despertar-lhes a atenção, é fazer-lhes passar nas veias o estremecimento do entusiasmo. Não sei por que, esses entes frágeis, pálidos ou rosados, de olhos negros ou azuis, alegres ou melancólicos, esses entes femininos encantadores e tímidos adoram tudo o que os faz tremer, e recreiam-se sobretudo com essas histórias terríveis, em que o leitor estupefato encontra um punhal ao voltar de cada página, um ladrão à esquina de cada período, um fantasma pelo menos em cada capítulo. (CHAGAS, 1874, p. 20)

Por outro lado, a narrativa contada por Roberto é mero entretenimento para os homens. Aliás, o possível medo provocado pela narração poderia servir como uma fonte de imaginação:

> […] e a mim e aos outros homens, que estavam presentes, não desagradou a ideia de ouvir uma história terrível, em *petit comité*, no pino da meia-noite, tendo de voltar depois para casa por aqueles caminhos desertos dos arredores de Lisboa; a mim sobretudo, que tinha de passar pelas casas arruinadas de Campolide, sorria a ideia de ir com a imaginação povoada de fantasmas, que poderia distribuir à vontade pelos recantos dessa paisagem tão majestosa, quando a lua envolve os paredões solitários

> na branca mortalha da sua luz, enquanto ao longe se desdenha sobranceiro entre os campos verdejantes o perfil grandioso do aqueduto sombrio. (CHAGAS, 1874, p. 20)

O narrador afirma que as leitoras ficavam amedrontadas com histórias de crimes e fantasmas, tópicas utilizadas exageradamente pelos escritores. É pertinente lembrar que a personagem Isaura da moldura, como veremos, é um possível alvo dessa crítica, visto que é uma mulher muito sensível. Ainda em relação às personagens femininas de "Julieta", constatamos que a misoginia se dá também na caracterização da heroína que intitula o conto, algo criticado na moldura. Para Roberto, Julieta teria uma beleza traiçoeira, assim como a Medusa, pois há um poder que vem de seus olhos. Apesar de ela ser referida como "uma senhora de beleza maravilhosa […]" (CHAGAS, 1874, p. 24), com "a perfeição das formas daquela viva escultura […]" (CHAGAS 1874, p. 24),[39] tais características dão-lhe a aparência de um autômato, representativo de alguns contos de Hoffmann, como "O homem da areia":

> Se algum defeito se lhe poderia notar, era a rigidez marmórea da fisionomia. Via-se que nem tristezas nem alegrias seriam capazes de alterar a regularidade do semblante, que só parecia ter vida nos olhos, que eram lindos a mais não ser, e de onde emanavam raios magnéticos e deslumbrantes, que enlouqueciam quem se atrevesse a encará-los. (CHAGAS, 1874, p. 24).

Por ter sua fisionomia comparada ao mármore, Julieta apresenta uma característica recorrente da mulher fatal: a brancura, pois, segundo Mario Praz (1996, p. 204), "a mulher fatal típica é pálida, como era pálido o herói byroniano". Como o conto trata de um amor fatal, não podemos deixar de notar que o nome da heroína é sugestivo, remetendo à célebre personagem shakespeariana, envolta num amor trágico: "Chamava-se Julieta a heroína do meu romance de amor. Até o nome era de enlouquecer um entusiasta como eu" (CHAGAS, 1874, p. 37). Por sua vez, Júdice acredita que a personagem Julieta seja a personificação da morte, "mulher fatal, ela devera juntar-se à *Lorelei* de Heine ou à 'Belle dame sans merci' de Keats – e é a toada poética, reminiscência de um tema de balada, que aqui e ali se sente perpassar na prosa do contista" (JÚDICE, 1985, n. p.).

[39] Por ser comparada a uma estátua, não podemos deixar de mencionar uma aproximação com uma mulher fatal célebre da literatura fantástica: a estátua da "Vênus de Ille" (1837), do francês Prosper Mérimée. Segundo o narrador deste conto, tal estátua era "[…] de maravilhosa beleza. […] Todas as feições estavam levemente contraídas: os olhos meio oblíquos, a boca alteada nos cantos, as narinas um pouquinho inchadas. Porém, nesse rosto de inacreditável beleza liam-se desdém, ironia, crueldade. No fundo, quanto mais se olhava para essa estátua admirável, mais se tinha a penosa sensação de que uma beleza tão maravilhosa pudesse se aliar a ausência total de sensibilidade" (MÉRIMÉE, 2004, p. 249-250). Ademais, o fantástico surge após os heróis dos respectivos contos colocarem um anel em ambas: a estátua do conto francês sufoca o "esposo", e o fantasma do conto português tenta arrastar o amante para um sepulcro.

Roberto narra, ao grupo, um evento que acontecera com ele: ao assistir à ópera *Um baile de máscaras*, de Giuseppe Verdi, no Teatro de São Carlos, vê uma mulher sozinha – Julieta – em um camarote e, seduzido por ela, segue-a até uma travessa de Lisboa. Após declarar amor a ela, a moça pede-lhe que volte nas noites seguintes, sempre à meia-noite e, depois de alguns encontros, ele entra na varanda da casa da jovem e se depara com um jardim, mas, após trocarem anéis (ação que simboliza o casamento), o espaço muda, e eles são transpostos para um cemitério. Nesse trecho, há o predomínio do fantástico e, por isso, será comentado mais detalhadamente a seguir. Após presenciar situações insólitas, Roberto desmaia e acorda em casa, sem conseguir explicar o que lhe acontecera; se, por um lado, ele toma como verdadeiras as lembranças, por outro lado, também reconhece que estivera "seriamente doente" e, após tais eventos, não consegue localizar a casa onde encontrara Julieta, "tudo desaparecera" (CHAGAS, 1874, p. 43).

Uma vez que o evento não é explicado, a narrativa de Pinheiro Chagas aproxima-se do modelo de Hoffmann. Assim, os fatos narrados podem receber uma explicação fantástica, mas também podem ser justificados pelo sonho ou pela alucinação de um homem doente, pois, segundo o próprio narrador, "a minha imaginação desregrada deixou-me isolado no mundo […]" (CHAGAS, 1874, p. 43). Além disso, Roberto também tinha "tendências para o sobrenatural […]" (CHAGAS, 1874, p. 33), o que pode ter motivado sua fértil imaginação e seu idealismo. Por fim, o teatro, local de entretenimento e de devaneio, é onde ele teve o primeiro contato com Julieta: "para mim é como que uma janela encantada que se abre por onde eu me arrojo para os espaços azuis do ideal […]" (CHAGAS, 1874, p. 22).

Roberto, que estava assistindo à ópera de Verdi, considera-a um "poema da paixão, com todas as suas peripécias, mas da paixão verdadeira, da paixão que geme e rasga os seios da alma, da paixão que verte lágrimas, de cujas feridas brota o sangue, e não dessa paixão fictícia, cuja expressão convencional anima só a máscara […]" (CHAGAS, 1874, p. 21). Ele emociona-se com a história de amor trágica, chegando a suplicar por um amor verdadeiro, como o representado na ópera: "Ó, ideal, dizia eu, quando poderia finalmente sorver a longos tragos o teu néctar precioso na cinzelada taça da fantasia?" (CHAGAS, 1874, p. 23). Após rogar por um amor típico das óperas às quais assistia, avista Julieta no camarote, exatamente à meia-noite, num horário típico das aparições insólitas, encontro que é permeado por mistérios e que provoca uma alteração na concepção do ambiente à sua volta:

> E eu olhava-a deslumbrado; e uma transformação estranha se operava em mim. Parecia-me que as luzes do teatro iam esmorecendo a pouco e pouco até se reduzirem à claridade sinistra das lâmpadas sepulcrais, o palco e a plateia confundiam-se num

> vasto cemitério, onde o vento da noite fazia ondular a copa dos ciprestes, por entre cujos ramos passavam os raios da lua, da pálida cismadora, da solitária amiga das sepulturas. (CHAGAS, 1874, p. 26).

Evidencia-se uma característica cara ao fantástico, que é a mudança de percepção da realidade da personagem. Roberto acredita estar transformado após avistar Julieta, porém a mudança não se dá apenas nos seus sentimentos, porém no espaço ao seu redor, que adquire traços noturnos e sepulcrais que anunciam o seu futuro trágico, uma vez que ele ouve da desconhecida uma advertência em relação ao seu destino:

> – Queres o meu amor, ó pobre poeta dum corpo material, ó doido, que aspiras ao infinito sem pensares que tens os pés embaraçados na imunda vaza desse oceano de desespero, que se chama vida? Oh! não queiras conhecer os segredos dos túmulos, porque tu, meu louro poeta, voltavas ao mundo de cabelos brancos, se tocasses um só minuto com os lábios na taça inebriante dos amores da eternidade! (CHAGAS, 1874, p. 26).

A declaração de Julieta põe em debate questões como vida *versus* morte e a eternidade, assuntos que são discutidos pelos amigos de Roberto e que motivaram a contação da história. Assim, segundo Julieta, o poeta fica preso à materialidade de seu corpo, sugerindo que existiriam muitos segredos após a morte, algo que, de certa forma, prenuncia sua origem insólita, de além-mundo; por seu turno, o amor não seria ideal, como Roberto almeja. Aliás, ao longo do conto, é feita uma crítica aos relacionamentos amorosos burgueses, tidos como artificiais e ligados ao materialismo. Roberto, mesmo sem amar, está comprometido com uma moça rica, mas prefere o "amor excêntrico […]" (CHAGAS, 1874, p. 35) de Julieta; por outro lado, Julieta considera excessivo o discurso apaixonado de Roberto: "Aceito o seu amor, se essas palavras não o exageram. Não queira penetrar no mistério que me envolve" (CHAGAS, 1874, p. 34). Com o rompimento do noivado com a moça rica e, portanto, a recusa ao materialismo, Roberto opta por uma paixão idealizada, típica de poetas românticos. Embora conheça Julieta há pouco tempo, ele afirma amá-la mais do que a própria vida, considerando o que sente uma paixão fatal:

> Este meu amor é uma paixão fatal. Virgem ou devassa, cândida ou profana, anjo ou demônio, amo-a cegamente, sem me importar com o passado nem com o futuro, desejando só ter o presente meu, só meu. Este amor é para mim um vinho que embriaga, e se no fundo da taça encontrar veneno, que importa? Morrerei abençoando as horas da embriaguez. Isto é uma loucura, bem sei, mas se pudesse conhecer a atonia moral em que o meu espírito tem existido! (CHAGAS, 1874, p. 34).

Apesar de Roberto afirmar não se importar se a moça for um anjo ou um demônio, seus juramentos não serão cumpridos, quando a amada se manifesta na forma de um fantasma, uma recusa que se vincula à crítica aos excessos do discurso romântico. Ou seja, as juras de amor feitas por um poeta idealista são falsas e quebram a ilusão de que existiria um amor eterno e sem ressalvas, pois Roberto sente repulsa ao vê-la como um espectro.

Ademais, as questões acima se relacionam com o debate inicial das personagens do conto – a crença em fantasmas contra a certeza da ciência –, uma vez que Roberto defende que o homem pode realizar ações, motivado por supostas forças insólitas: "é quando a nossa vontade se aniquila, e quando as leis da nossa organização são violentamente revogadas por um despotismo estranho. Submeto esta reflexão à consideração dos ilustres materialistas que me escutam!" (CHAGAS, 1874, p. 29). Ou seja, na perspectiva dele, a ciência não consegue explicar determinadas ações e sentimentos de um sujeito, como a atração sentida por ele pela jovem, reforçando que Julieta seria uma mulher-demônio fatal. Ressaltamos que, no conto, Roberto é tomado por diferentes emoções: primeiramente, sente fascínio pela mulher do camarote; em seguida, sente medo, já que afirma o olhar dela ser capaz de enlouquecer um homem; ele também tenta esquecê-la, mas acaba cedendo pelo encanto e pela curiosidade em torno dela, o que faz com que ele a siga pelas ruas de Lisboa.

Cabe enfatizar que as ruas escuras da cidade servem como anúncios do efeito do fantástico: "A noite era sombria, e no estado em que estava pareceu-me sinistro deveras o aspecto dessa massa do passeio público, envolto num manto de trevas" (CHAGAS, 1874, p. 32). Tal descrição dialoga com as considerações feitas por Pinheiro Chagas na revista *O panorama*. Além da escuridão, característica amplamente defendida pelo escritor, os acontecimentos insólitos ocorrem à meia-noite e o herói sente medo dos eventos diante de si.

Assim, lançamos uma hipótese que pode explicar o fantástico em "Julieta". Ao contrário dos outros textos de *A lenda da meia-noite*, que saíram na imprensa no decorrer da década de 1860, essa narrativa parece ser inédita e somente teria sido publicada na antologia de 1874. Se assim for, Pinheiro Chagas poderia tê-la incluído na coletânea como uma tentativa de explorar literariamente as considerações teórico-críticas feitas por ele no artigo de *O panorama*, de 1868, uma vez que existem correspondências consideráveis entre o que ele defende acerca do fantástico e a forma como ele é manifestado no referido conto. Ademais, as semelhanças não ficam restritas ao próprio conceito, mas à temática do amor sepulcral. Chagas, que critica Marecos por não ter sabido utilizar os elementos que provocam o efeito do fantástico, aqui, faz o que sugere no artigo: insere paisagens noturnas e sombrias, além do medo, como uma forma de fomentar o suspense e o mistério.

A passagem em que Roberto entra pela janela da casa de Julieta e atravessa uma porta entreaberta que dá para um jardim é bastante ilustrativa de como Pinheiro Chagas prepara o leitor para o fantástico. Aliás, tal trecho serve como um limite de fronteira entre um mundo conhecido e outro desconhecido, ou, em outras palavras, a esfera do possível e a esfera sobrenatural, como prefere Chagas, em seu artigo. Primeiramente, o jardim é retratado como um espaço idílico, no qual se destacam os cantos dos pássaros, as flores e o luar: "sobre o lilás florido do meu jardim embalsamado descanta o rouxinol as suas trovas de amores! É tudo mistério nesta hora encantadora!" (CHAGAS, 1874, p. 38). Também no jardim ocorre a troca de anéis entre Roberto e Julieta, cena que remete a um casamento: "Por um sentimento involuntário troquei o meu anel pelo anel de Julieta. Julguei que Deus santificava o nosso amor, e nos contemplava com indulgência!" (CHAGAS, 1874, p. 40).

Chagas insere alguns elementos, como o luar que clareia a noite e o rouxinol, pássaro de canto alegre, que outrora tinham sido criticados por ele, na ocasião da apreciação de *A morta*, mas o faz na narrativa para enfatizar o amor idealizado e os traços idílicos da paisagem. Porém, quando o espaço do jardim se altera para o cemitério, após a troca de alianças, o rouxinol é substituído pelo mocho, e a alegria dá lugar ao medo, ou seja, primeiramente, temos uma ambientação sentimental que, depois, adquire uma atmosfera fantástica.

Apesar de longa, transcreve-se a cena do cemitério, já que nela se encontra predominantemente o efeito do fantástico do conto:

> Mas quando ergui os olhos, eriçaram-me os cabelos de terror, e correu-me pelas veias um calafrio. Fugiu-me a luz dos olhos, e o sangue refluiu ao coração.
> Desapareceram os floridos canteiros, emudeceu o rouxinol alegre, sumiram-se as estátuas, fugiram as acácias.
> Estendem-se a perder de vista as ruas sombrias de um cemitério, de um lado e de outro avultam as pedras brancas das sepulturas.
> O vento da noite faz ondear os ciprestes funerários, e o pálido clarão da lua vem beijar melancólico as cruzes tumulares.
> O grito sinistro do mocho só de vez em quando perturba a paz dos mortos; por entre a relva dos sepulcros fulgura a lúgubre fosforescência dos cemitérios.
> É tudo silêncio em roda, mas ao longe começa a sentir-se um vago rumor, que parece o longínquo ruído de um exército marchando.
> E uma aragem de terror parece esvoaçar por entre os túmulos, dando vida às loisas, e voz ao ciprestal.
> Lúgubres clarões abraçam as cruzes das campas, e as figuras de pedra que guardam, sentinelas inanimadas, o sono dos finados, agitam-se convulsivamente ao sopro de fogo daquela procela desconhecida.
> A sineta da ermida vibrou no meio do silêncio, três vezes ecoou na imensidade aquele som terrível.
> E eu senti os cabelos eriçarem-se-me e um suor gelado me inundava a testa.
> Então um coro de vozes cavas e profundas entoou lugubremente o *Dies irae* o hino da cólera de Deus.
> E logo uma longa procissão de fantasmas brancos começou a desfilar por diante de mim num silêncio aterrador.

> Depois deram-se as mãos e formaram em torno de mim uma dança de espectros.
> E eu sentia os cabelos eriçarem-se-me, e um suor gelado me inundava a testa.
> Depois um dos vultos brancos destacou-se do grupo e avançou-se para mim.
> E eu quis recuar, mas os pés estavam pregados no terreno, e uma força invencível me domava.
> O passo do fantasma não produzia ruído algum, mas eu sentia-o vibrar no fundo do coração.
> Vinha envolto no longo manto sepulcral, e ornava-lhe a fronte a grinalda virginal das rosas brancas.
> Reconheci as pálidas feições de Julieta, da minha noiva de há pouco.
> – Vai consumar-se o lúgubre noivado, disse-me ela sorrindo, vem meu pálido amante, vem inebriar-te com as místicas voluptuosidades das sepulturas.
> – O mocho cantará o nosso epitálamo, e no cruzeiro do cemitério serão as danças dos finados o nosso baile nupcial.
> – Olha para a misteriosa alcova, como nos sorri de dentro da loisa entreaberta a alva mortalha do nosso leito de noivado.
> E eu olhei e vi abrir-se a garganta pavorosa de um sepulcro, e senti que a mão de Julieta me arrastava invencivelmente.
> Ecoavam nas lúgubres alamedas as gargalhadas dos finados, o mocho soltava o seu grito fúnebre, e a lua entornava sobre as campas a sua luz tão pálida.
> E eu senti os cabelos eriçarem-se-me de terror, e um suor gelado me inundava a testa.
> Não pude resistir, passou-me uma nuvem de sangue por diante dos olhos e caí desmaiado. (CHAGAS, 1874, p. 40-42).

O principal efeito defendido por Pinheiro Chagas no artigo sobre *A morta* é inserido no seu conto: o alegre jardim dá lugar a um lúgubre cemitério, ou seja, há um escurecimento do cenário, no qual são enfatizados elementos como sepulturas, ciprestes, cruzes, mochos, mortos e estátuas tumulares, os quais reforçam o fantástico; além de outros, relativos à tensão e a um possível efeito de medo, como a escuridão, o vento e o chilrear do pássaro, as estátuas que parecem ganhar vida, os clarões dos trovões, o barulho do sino de uma igreja que lembra um réquiem, os fantasmas que simulam a dança da morte e a noiva envolta no manto sepulcral. Aliás, a sensação de medo é reforçada pelo ritmo frenético dos períodos curtos e pela repetição de que o personagem sentiria os cabelos se arrepiarem.

O fantástico em "Julieta" se dá por elementos ligados ao noturno e ao sepulcral, que servem para criar um cenário propício para a aparição de entidades sobrenaturais, como os fantasmas e os mortos-vivos. Há também a utilização de temas recorrentes, como o amor e a "vida" dos mortos, uma vez que a heroína, retratada como uma noiva-cadáver, tenta arrastar seu "noivo" para um sepulcro, a fim de selarem o amor eterno.

Ceserani (2006, p. 85) comenta que, quando se tem um amor-paixão, na literatura fantástica, geralmente dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa conexão, de modo a formarem uma unidade, causando conflito nas estruturas sociais. No conto de Pinheiro Chagas, ocorre algo semelhante ao defendido pelo pesquisador italiano, pois Roberto, mesmo sendo comprometido com uma moça rica, abandona-a e troca-a por Julieta. Ainda de acordo com Ceserani, o amor romântico adquire uma função crítica que reforça as

aberrações, isto é, "os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma." (CESERANI, 2006, p. 88). No conto, as juras de amor eterno de Roberto a Julieta não são cumpridas, assim que a heroína aparece como um cadáver, numa projeção monstruosa, na forma de fantasma, sugerindo que o amor romântico, para o poeta, estaria ligado ao materialismo dos corpos.

Após a narração de Roberto, o outro narrador, o que ouve a história dele, comenta que o grupo observava silencioso, impressionado "por essa lúgubre história […]" (CHAGAS, 1874, p. 43), e o dono da casa, Frederico, recém-casado, abraça sua esposa e faz uma crítica aos amores idealistas. Portanto, essa é uma leitura possível de "Julieta". Reiteramos que a versão do conto inserida na moldura de *A lenda da meia-noite* é a mesma publicada em volume esparso, na *Coleção Fantástico* (1985). Todavia, como pretendemos mostrar no próximo capítulo, os sentidos do texto mudam, se a narrativa for lida no volume de 1874, visto que, após a narração, ocorre uma crítica à representação feminina e à convenção dos elementos típicos do fantástico.

Portanto, "Julieta" é representativo de como o fantástico é entendido por Pinheiro Chagas, uma vez que há uma aproximação entre as considerações teórico-críticas presentes no artigo de 1868 e o conto de 1874, o que faz com que o texto se torne um exemplo genuíno, segundo a acepção do autor, que se pauta sobretudo no modelo alemão. A nossa hipótese de pesquisa, de que "Julieta" estabelece contatos com o artigo anteriormente escrito por Chagas, ganha força pelo fato de Júdice reconhecer que esse conto seria um

> Simples exemplo, entre outros possíveis, de uma construção que parece nada deixar ao acaso, relevando o domínio dessa técnica narrativa que é fruto [...] de uma atividade literária fecunda e que, pelo menos, conseguiu implantar uma tradição de leitura num público nacional que não é de menosprezar, tanto mais quanto é aqui visível a tentativa de adaptar à realidade portuguesa – para mais citadina – o clima fantástico que a outras paisagens melhor se adapta do que à nossa. (JÚDICE, 1985, n. p.).

Júdice não menciona o artigo publicado em *O panorama*, mas sua apreciação crítica de "Julieta" se aproxima da nossa perspectiva, de que, nesse conto, o efeito de fantástico é construído de modo exemplar, ou seja, "nada deixa ao acaso", pois o narrador insere elementos típicos da literatura fantástica, que ajudam a fomentar o suspense, o medo e a ambiguidade. Além disso, Júdice se atenta para a tentativa de Pinheiro Chagas aportuguesar o fantástico para um espaço citadino. A escolha pelo cenário urbano pode ter sido uma forma de Chagas estabelecer diálogo com autores da literatura fantástica em voga na época, como o supramencionado Hoffmann. Aliás, não podemos nos esquecer que "Julieta" é um dos poucos

contos de *A lenda da meia-noite* que se passam na cidade.[40] Ademais, Pinheiro Chagas comenta em seu artigo de 1868 que a temática do poema *A morta* seria pouco comum para o clima português e ela se adaptaria melhor em climas como o da Alemanha. Dessa forma, o escritor pode ter escolhido o cenário citadino, típico de Hoffmann, para comprovar que é possível implantar a tradição da literatura fantástica no contexto português.

Infere-se, pela leitura do ensaio de 1868, que o escritor conheceu parte da literatura fantástica da época, a exemplo dos autores alemães citados e da recuperação de uma temática cara não só ao conto fantástico, mas também à poesia tumular e baladesca, como esclarece no artigo de *O panorama*. Todavia, como já apontamos anteriormente, devemos lembrar que, ainda que siga o modelo de Hoffmann, mantendo a ambiguidade, utilizando um personagem de imaginação fértil, supostamente acometido pela loucura, e recuperando elementos valorativos, como a escuridão, o medo, a preparação para o suspense, a narrativa é criticada quando inserida na moldura do livro de 1874.

Sendo assim, como explicaremos melhor no capítulo seguinte, o leitor pode ter diferentes leituras da narrativa, de acordo com um suporte ou outro. Em todo caso, "Julieta" é uma narrativa que se destaca das outras reunidas em *A lenda da meia-noite*, por ser a única que traz o subtítulo "conto fantástico" e é a que mais se aproxima das considerações teórico-críticas do artigo de Chagas, motivo pelo qual pode ser considerado exemplar de como esse conceito é entendido pelo seu autor.

3.2 Teófilo Braga e o fantástico[41]

Teófilo Braga também refletiu sobre o fantástico. Em *Contos fantásticos*, há uma carta ao editor José Fontana que cumpre o papel de prólogo à obra, mas que também acaba sendo, segundo o autor, "um capítulo de estética sobre esta forma literária [o conto]" (BRAGA, 1865, p. v). Na ocasião, Teófilo faz uma síntese histórica do conto, desde as fábulas indianas de Bidpai, até as produções do século XIX, como as de Hoffmann e Poe. Porém, reproduz uma visão estereotipada desses dois autores:

[40] Além dele, "Memórias de uma bolsa verde" apresenta o cenário urbano, mas o efeito do fantástico naquele conto é diferente do de "Julieta", por se tratar de um texto narrado por um objeto, o que garante o insólito. Já "A visão do precipício", "A igreja profanada" e "*Dominus tecum*" apresentam espaços rurais e distantes temporalmente do leitor.

[41] Nesta seção, aprofundamos algumas reflexões publicadas no artigo "Teófilo Braga e a tradição do conto fantástico", na Revista *Primeira Escrita* (2023).

> Hoffmann, o caricaturista das paixões, de uma individualidade extravagante, nas criações abstratas daquela imaginação de hipocondríaco deixa-lhes o incompleto do maravilhoso; mais tarde os editores dão aos seus contos o nome de *fantásticos*. Nos contos de Hoffmann há uma série de observações psicológicas, de impressões instintivas que suprem a falta de imaginação; os seus contos são o diagnóstico de uma alma doente. É o lado que os torna apreciáveis, apesar do capricho e grotesco dos tipos a que a mente alucinada dá forma. Os contos de Edgar Poe, a imaginação mais extraordinária da América, têm o fantástico da insolubilidade dos problemas filosóficos que constituem a ação; tocam às vezes a alta metafísica. Tendo de transigir com as materialidades da vida, na esterilidade da indigência pede a inspiração ao álcool; ele sente a excitação lúcida que lhe dá a força espantosa da invenção, mas conhece já em si a tremulência, que é a decomposição inevitável, e exclama no tédio da fadiga – Não há pior inimigo do que o álcool! Edgar Poe é a força da imaginação e do ideal suplantada pelo positivismo de uma sociedade manufatureira e orgulhosa do seu caráter industrial; nos seus contos há a alucinação profética da doidice. (BRAGA, 1865, p. x-xi, grifo do autor).

Teófilo replica alguns estereótipos acerca de Hoffmann e Poe, como a hipocondria do primeiro, e o alcoolismo do segundo. Teófilo aprecia certas características do autor alemão, como as observações psicológicas e as impressões instintivas, mas condena o grotesco de suas produções: em resumo, para ele, a obra de Hoffmann seria fruto de um homem doente. Como outros críticos do século XIX, a exemplo de Sampaio Bruno, o fantástico confunde-se com o maravilhoso, mas, ainda assim, Teófilo enfatiza que a designação *fantástica* teria sido atribuída pelos editores, ou seja, seria uma designação *a posteriori* e subjetiva. Em relação a Poe, Teófilo destaca a sua genialidade, cuja imaginação, para ele, seria inspirada pelo alcoolismo. Por sua vez, os contos de Poe evidenciariam os anseios de uma sociedade industrial e materialista, uma observação também constatada por Eça (2004, p. 89), em seu folhetim “Poetas do mal”.

Precisamos considerar que a carta que introduz a coletânea pode ser interpretada como uma forma de justificar a escolha da forma literária adotada na obra, isto é, o conto. Macedo salienta que

> Teófilo tenha sentido a necessidade de justificar a valia estética da *ficção em prosa* – a poesia é que era a grande arte! –, especialmente o formato do “conto”, coisa menor que se publicava nos jornais e nas revistas para efemeramente distrair o leitor doutras notícias mais graves e doutros ensaios mais fundos e sérios. (MACEDO, 2001, p. 13, grifo do autor)

Naquela época, Teófilo Braga já tinha publicado alguns livros de poemas, provocando comentários de diversos críticos da época, como Pinheiro Chagas, e já tinha sido homenageado em Lisboa, ocasião em que compareceram personalidades ilustres, como António Feliciano de Castilho (HOMEM, 2010, p. 217), expoente máximo da poesia romântica na época. Portanto, segundo Amadeu Carvalho Homem, na época em que publica *Contos fantásticos*, Teófilo “já não era um anónimo, um vulgar estudante como os demais. Os professores anotavam o seu bom

desempenho académico, conhecendo igualmente o seu talento literário. Conquistara também o respeito dos colegas […]" (HOMEM, 2010, p. 218). Todavia, para a historiografia literária, a produção contística de Teófilo é relegada ao esquecimento.

Por ser mais conhecido como um autor de poemas, segundo a perspectiva de Macedo, a carta que serve de prólogo à coletânea pode ser compreendida como uma justificativa para a utilização de uma forma desvalorizada (o conto), geralmente publicado na imprensa para entretenimento rápido. O próprio Teófilo, posteriormente, na segunda edição de *Contos fantásticos*, comenta que a publicação de seus contos, na imprensa, teria lhe garantido dinheiro[42], na época em que era estudante na Universidade de Coimbra, o que, a nosso ver, evidencia que o escritor tentara se adequar ao gosto do público leitor por motivos financeiros.

Alguns estudiosos defendem que, na carta a José Fontana, é possível constatar a erudição precoce de Teófilo e o seu interesse pela cultura popular. De acordo com Simões (1987, p. 559), os *Contos fantásticos* não são acidentais na produção de Teófilo, pois, naquela época, o autor se interessava não somente por leituras filosóficas, mas também pelas origens da literatura popular. Tanto é que, em 1867, publica a *História da poesia popular portuguesa* e, posteriormente, os *Contos tradicionais do povo português* (1883).

Transcrevemos algumas passagens que evidenciam como Teófilo compreende a forma literária conto:

> A forma do *conto* é de origem oriental. As fábulas de Bidpai foram o primeiro ensaio para fazer sentir uma moralidade abstrata por meio de uma ficção interessante. […] Uma criação do gênio céltico e germânico é o mundo feérico; elaborada lentamente na fantasia popular, animada nesses tipos de Melusina, Morgane e Urgante, dos trovadores da Idade Média, cantada depois nos galanteios de Boiardo e Ariosto, Spencer e Shakespeare, tornou-se o divertimento infantil dos *Contes bleus*, os contos de fadas, coligidos nas *Notti piacevoli* de Straparole, publicadas no século XVI, e no *Pentamerone* de Giam Battista Basile em 1637.
> O conto é a forma literária da legenda. Boccacio no *Decameron*, naquelas transições instantâneas do ridículo ao patético, revela uma face profunda da história, o estado dos espíritos na terrível peste de 1348. […] O conto é a passagem do fabulário para a linguagem da prosa, ingênua, rude, de uma franqueza maliciosa muitas vezes, e desenvolta. […] o conto deixou de ser individual; o romance é o desenvolvimento de uma tese da vida na sociedade. (BRAGA, 1865, p. v-x).

Ao definir o conto, Teófilo atenta-se para o caráter popular dessa forma literária, de origem oriental, que perpassou diversos períodos históricos. É interessante que o autor antecipa, de certa forma, discussões posteriores, citando inclusive autores que seriam lembrados no

[42] Também encontramos uma carta de Teófilo a sua esposa Maria do Carmo Barros Leite, datada de 6 de outubro de 1865, na qual o autor afirma que as narrativas publicadas no *Jornal do Comércio*, mais tarde, compiladas no volume *Contos fantásticos*, davam-lhe lucro: "O dinheiro do *Jornal do Commercio* vai correndo com regularidade; dá-me perfeitamente para o que preciso." (BRAGA, 1994b, p. 28).

estudo de André Jolles (1976), como Boccaccio e Basile, uma vez que considera o conto como uma forma simples, pois seria "a linguagem da prosa" e seria uma transformação da lenda, conservando a "fantasia popular" de um povo.[43] Assim, Simões defende que o referido texto já demonstra a erudição de Teófilo e seu interesse pelas narrativas populares, uma observação que pode ser comprovada pela carta a Inocêncio Francisco da Silva, como discutiremos adiante:

> Eis como para um espírito ao mesmo tempo propensamente abstrato e francamente erudito (começava a elaborar os estudos de história da literatura portuguesa, de que será o precursor), enamorado da poesia e da filosofia, sem ser poeta nem filósofo, o conto fantástico se apresentaria como a forma literária em prosa que menos relutantemente cultivaria. (SIMÕES, 1987, p. 559).

Tornando à carta de Teófilo a José Fontana, de acordo com Duarte (2013, p. 140), a consideração de que os contos de Hoffmann seriam o diagnóstico de uma alma doentia poderia indicar uma projeção de sua própria obra, pois, na segunda edição de *Contos fantásticos*, o autor comenta sobre a sua produção juvenil, relegando-a. Tal depreciação, no entender de Duarte, confirmaria "a existência de certa imaturidade resultante também da cedência total à reflexão literária, através da qual o autor procura sublinhar a filiação dos seus contos na tradição de Hoffmann e Poe" (DUARTE, 2013, p. 140). Portanto, a "imaturidade" dos *Contos fantásticos* pode ser justificada pelo fato de Teófilo ter tentado seguir a tradição de Hoffmann e Poe, visto que essa obra é lembrada, por uma parcela da crítica, como vinculada a esses dois autores. A nosso ver, em Teófilo, há uma recepção produtiva dos "mestres" do fantástico, mas seus contos não podem ser reduzidos à mera cópia deles, uma vez que Teófilo extrapola esses dois modelos, cultivando outras formas de fantástico, próximas do gótico e da narrativa histórica, sendo de complexos contornos. Uma prova disso é o modo como a coletânea de Teófilo é apresentada na capa da editora Delirium: "Uma das primeiras incursões de um autor português no universo da literatura fantástico-gótico".

Uma carta escrita a Inocêncio Francisco da Silva é outro texto de Teófilo que nos dá pistas de como ele entende o fantástico. Datada de 10 de janeiro de 1864, época em que autor estava escrevendo sua prosa ficcional e intencionava publicá-la na imprensa, conforme relata, verifica-se que Teófilo claramente se identifica com a estética do fantástico, citando inclusive Hoffmann e Poe:

---

[43] Faria (2009, p. 381) estuda a teoria do conto de Teófilo, esboçada na introdução de *Contos tradicionais do povo português*, e ressalta que, naquele texto, Teófilo defenderia que os contos populares teriam uma relação direta com o mito, pois tomaria a forma de uma narrativa simples, cujo objetivo principal se prenderia com a explicação dos fenômenos desconhecidos, de uma ordem não natural.

> Diz-me o meu amigo que me não deixe emaranhar na senda da abstração; é tarde. Tenho respirado demais nessa atmosfera; conheço que me vai faltando o espírito da realidade, não me posso acostumar ao palpável todo real é mesquinho. A abstração tem-me feito egoísta, porque ela faz-me achar mais gozos dentro em mim, faz-me compreender as coisas sem as relações; deixa o espírito em plena liberdade. É por isso que me vou achando cada vez mais só. Pela *Stella Matutina*[44] pode ver a influência da abstração sobre a imaginação; é preciso um maior esforço da Arte para fazer sentir o não natural como natural. Aproveito esta direção da cabeça e estou a escrever pequenos contos fantásticos. Tenho agora entre mãos uma legenda diabólica da Arquitetura, que estou romanceando com o título de *Ogiva Sombria*. Se o amigo a pudesse fazer publicar no *Arquivo pitoresco*, remetê-la-ia. Tenho também na mente um outro, o *Horóscopo de Cardan*; por este título já vê quanto se presta ao gênero a vida deste filósofo. São contos de uma índole nova. Em Hoffmann admiro mais a observação profunda do que a imaginação; em Edgar Poe admiro tudo; ele faz surgir o terror das coisas mais frívolas, associa-lhe a filosofia do extraordinário, tem a inspiração do álcool. Eu quero estudar o fantástico da história, a legenda; o melhor Hoffmann do mundo é o povo. (BRAGA, 1928, p. 128-129).

Inicialmente, Teófilo se identifica com a literatura da abstração. Podemos inferir que a abstração levaria o autor à fantasia, pois faltaria o "espírito da realidade" e abriria as perspectivas artísticas dele, porque ela deixaria o seu "espírito em plena liberdade". Ou seja, Teófilo parece estar envolto numa literatura abstrata, da qual a literatura fantástica pode ser exemplar. Por um lado, há um interesse por essa arte, aliás, uma predileção que é reforçada na nota preliminar da segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), na qual afirma que, com os ataques sofridos durante a *Questão Coimbrã*, na década de 1860, teve de abandonar a arte que o seduzia (BRAGA, 1894, p. vi); por outro lado, Teófilo pondera que a abstração o deixa "cada vez mais só", o que pode indicar que a escrita desse tipo de literatura requereria uma maior concentração da parte do escritor, levando-o a encontrar um tom moderado pela abstração, mas isso não é uma tarefa fácil, já que tal atividade demandaria mais esforço do escritor. O próprio Teófilo considera como parte dos "contos fantásticos" a lenda diabólica "A ogiva sombria" que ele estava escrevendo na época. Além disso, o autor diz que tem a intenção de escrever um conto sobre o astrólogo Cardan, uma projeção que poderia esclarecer que, na concepção de Teófilo, o fantástico também pode ser análogo a questões esotéricas e filosóficas, haja vista que, em outra carta a Inocêncio Francisco da Silva, de 29 de outubro de 1863, Teófilo afirma que "embrenhei-me num mundo novo, sumi-me na filosofia. Destruí tudo o que me rodeava, pela abstração, mas não podendo viver neste vácuo assim, o espírito começou a sentir a força da generalização." (BRAGA, 1928, p. 115).

Uma prova de que os textos de nosso autor podem ser lidos pelo viés filosófico é a afirmação do autor do posfácio de *Contos fantásticos* da editora Delirium, Vitor Henrique (2023, p. 199):

---

[44] Trata-se de "Stella Matutina (poema bíblico)", incluído em *Visão dos tempos* (1864), de Teófilo Braga.

> Definitivamente, *Contos fantásticos*, de Theophilo Braga, não é um livro corriqueiro, de contos unicamente narrativos, mas imersões filosóficas em digressões dos personagens, podendo-se quebrar a imersão no cenário em alguns momentos e ocasionar uma pausa na leitura para se integrar ao pensamento do narrador. É um problema? Não, desde que tomada a consciência de não se esperar histórias iguais a de Allan Poe ou de outros escritores do mesmo estilo. Ainda assim, é um livro com a sua particular riqueza e uma maneira diferente de escrita, podendo-se chamar de "ficção filosófica".

Aqui, o crítico reconhece o pendor filosófico de Teófilo, mostrando que a escrita desse autor não é fácil de ser entendida, devido às reflexões presentes nos textos. Ele também aponta que os leitores não devem esperar narrativas semelhantes às de Poe, o que nos leva a enfatizar que, embora traga alguns diálogos com temáticas cultivadas por autores consagrados da literatura fantástica, Teófilo desenvolve, à sua maneira, o fantástico e dá-lhe um acabamento filosófico, tornando seu estilo erudito, algumas vezes, pouco compreendido por críticos e leitores.

O que nos chama a atenção é que Teófilo reconhece que esses contos seriam de "uma índole nova". Ou seja, na opinião do autor, os escritos se diferenciam da produção de seu tempo, o que nos remete ao já comentado reconhecimento de Bruno, de que Teófilo teria sido o introdutor do conto fantástico em Portugal. Sendo assim, não seria exagero afirmar que a produção ficcional de Teófilo, exemplificada em *Contos fantásticos*, pode se afastar do estilo romântico em voga, como bem observam alguns críticos, quando distanciam as obras de Teófilo, de Eça de Queirós e de Álvaro do Carvalhal publicadas na década de 1860 dos escritos de outros autores românticos portugueses.

Por fim, Teófilo mostra admiração por Hoffmann e por Poe, afirmando que deseja compreender o fantástico mais a fundo. Aqui, Teófilo coloca a lenda como um equivalente do fantástico, o que nos levou a valorizar o aspecto lendário dos contos como equivalentes a uma vertente do fantástico. Ele chega a exclamar que "o melhor Hoffmann do mundo é o povo", o que pode indicar que o fantástico seria encontrado no povo e por isso ele teria tido interesse em recolher e publicar volumes dedicados à literatura popular anos depois. Sendo assim, essa carta poderia ser um indício daquilo que desenvolveria posteriormente, uma suposição que pode fazer sentido, tendo em vista que Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de Faria afirma que Teófilo, "Fortemente influenciado, a partir de 1865, pelo germanismo, e sob a égide de Garrett, lançou-se na investigação das origens, tendo por base a análise dos elementos tradicionais: mitos, lendas, costumes, instituições antigas, poesia e contos de transmissão oral." (FARIA, 2009, p. 109). Ademais, Teófilo chega a afirmar, em *Contos tradicionais do povo português* (1883):

"Temos aqui representados os três mais puros veículos das tradições populares, as *crianças* […], as *mulheres* e *velhas* […] e os *homens* do povo […]" (BRAGA, 1999, p. 26, grifo do autor). Tal afirmação ajuda-nos a direcionar o interesse estético de Teófilo naquela época: fantástico, para ele, era sinônimo de literatura abstrata, e a melhor forma de se compreendê-la seria através das lendas, por intermédio do povo. Sendo assim, na carta a Inocêncio Francisco, Teófilo já demonstra interesse pelo elemento popular e lendário que mais tarde retrabalharia em outras obras. Faria sintetiza a contribuição de Teófilo da seguinte forma:

> Teófilo Braga foi o estudioso português que mais contribuiu para o conhecimento da chamada literatura popular. Publicou, em 1867, a *História da Poesia Popular Portuguesa*, o *Cancioneiro Popular* e o *Romanceiro Geral*; em 1883, os *Contos Tradicionais do Povo Português*; e, em 1885, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições* (2 volumes). A publicação destas obras, que confirmam a primacial vocação de folclorista de Teófilo, deve-se às fortes influências do "germanismo" que recebeu e assimilou, tendo-se lançado na investigação das origens e na análise dos elementos tradicionais: mitos, lendas, costumes, instituições antigas, poesia e contos de transmissão oral. O autor preconiza uma "literatura nacional" edificada na dimensão folclórica e popular da nação. (FARIA, 2009, p. 24).

Dessa forma, à luz do que apresentamos, o título da coletânea de Teófilo pode ser um indício da filiação à tradição do conto fantástico oitocentista. De acordo com Gérard Genette, quando estuda os paratextos editorais, termo que designa as produções, verbais ou não, que acompanham uma obra literária, tais como o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações etc., o título de uma obra literária pode ser composto por um subtítulo e por uma indicação genérica. Para Genette (2009, p. 73), o título, de um modo geral, tem três funções: designação, indicação do conteúdo e sedução do público. Todavia, segundo o teórico, as três funções não estão necessariamente presentes ao mesmo tempo, e somente a primeira delas é obrigatória. Ademais, as referidas funções não estão dependentes umas das outras, pois um título pode designar uma obra e, ao mesmo tempo, ser atraente; por outro lado, pode não ter relação com o conteúdo da obra. No que se refere à designação, o estudioso chama a atenção de que muitos livros dividem o mesmo título homônimo, "o qual não é mais capaz, portanto, de designar do que alguns nomes de pessoa ou de lugar que, fora de um contexto específico, continuam amplamente ambíguos […]" (GENETTE, 2009, p. 73). Exemplifica-se com uma anedota: se alguém perguntar a um livreiro se ele vende as *Sátiras*, ele responderia com uma pergunta de volta, interrogando sobre a autoria da referida obra. Dessa forma, Genette (2009, p. 73) também considera que a designação, como a indicação do conteúdo e a sedução do público, é frágil, porque ela depende, muitas vezes, da competência do receptor. Por fim, atenta-se que o título pode indicar algo diferente de seu conteúdo, como a forma, como Odes, Elegias, Sonetos.

Genette explica que o título de um livro, como o nome de uma pessoa, serve para "designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão" (GENETTE, 2009, p. 76). Todavia, pondera-se que mesmo os títulos ou nomes mais motivados podem não ser os mais eficazes, sobretudo quando ocorre homonímia, como é o caso do título de *Contos fantásticos*.

Tendo em vista as considerações acima, adaptamos a anedota mencionada no estudo de Genette: se, hipoteticamente, perguntássemos a um leitor se ele teria lido os *Contos fantásticos*, seríamos questionados sobre a autoria dessa obra. A designação "conto fantástico" [*conte fantastique*] foi atribuída, pela crítica francesa, às diversas edições da produção literária de Hoffmann naquele país, por volta da década de 1830. A partir de então, tem-se o desenvolvimento de uma moda ou, mais precisamente, de um gênero literário, no qual, muitas vezes, os autores seguiam o estilo de Hoffmann, intitulando suas próprias produções de forma homônima. Para comprovar que o título *Contes fantastiques* foi difundido no decorrer do Oitocentos, realizamos uma pesquisa, no sítio eletrônico da Bibliothèque Nationale de France, em agosto de 2022. A busca, que deveria levantar somente obras intituladas *Contes fantastiques*, editadas no século XIX, encontrou 43 resultados no acervo da referida biblioteca, número bastante expressivo, que apresentou, além do já célebre Hoffmann, obras de Charles Nodier, Charles Maquet, Adrien Robert, Jules Janin e Émile Erckmann-Chatrian, além de algumas coletâneas de escritores diversos. Em Portugal, o título *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, é pioneiro, mas não o único, pois Silva Pinto também publicou os seus *Contos fantásticos*, em 1875, ou seja, dez anos após a primeira edição de Teófilo. Além disso, conforme evidencia o levantamento bibliográfico presente no estudo de Sousa (1978), o subtítulo "conto fantástico" já era utilizado pelos escritores, a exemplo de "O quarto fronteiro: conto fantástico" (1842), publicado no periódico *Biblioteca familiar e recreativa*, que inclusive se referia a uma história envolvendo Hoffmann. Também encontramos alguns textos, publicados na imprensa, na década de 1860, ou seja, em um período coetâneo ao da coletânea de Teófilo, que apresentam este mesmo subtítulo, a saber "O painel: conto fantástico", de Alberto Osório de Vasconcelos, publicado no jornal *Arquivo pitoresco* (1864); além de algumas composições de Gomes Leal, como "O cão preto (conto fantástico)" e "O castelo deserto, amostra d'um conto fantástico", lançados no periódico *Boudoir* (1865), "O vaso etrusco (conto fantástico)" e "À luz das estrelas (conto fantástico)", saídos em *O patriota* (1869).

Portanto, o título da obra de Teófilo mantém um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, que tem Hoffmann como um precursor, uma vez que esse autor intitula sua produção homonimamente, tal como outras compilações da época. Enfatizamos que Teófilo

conclui a carta a José Fontana, citada anteriormente, afirmando que o estudo do conto, naquela época, estava em voga nos outros países europeus e, assim, o seu texto inspira "a boa vontade de corresponder ao movimento que observamos lá fora" (BRAGA, 1865, p. xi). Todavia, a intenção de Teófilo parece ir além de esboçar um panorama do conto literário, pois ele também apresenta dois autores celebrados da literatura fantástica, Hoffmann e Poe, o que pode sinalizar um indício do interesse por essas produções e um desejo de se incluir nessa tradição, como enfatizou Duarte, ainda que essa filiação seja considerada "imatura".

Dessa forma, o título *Contos fantásticos*, empregado para denominar um grupo de narrativas de Teófilo que já tinha saído na imprensa, parece conciliar as três funções discutidas por Genette. *Contos fantásticos* é um título promissor, porque, no decorrer do século XIX, foi utilizado para nomear diversas obras literárias e, assim, sinaliza uma tentativa, por parte de Teófilo, de se incluir nessa voga. Assim sendo, o título traz a sua própria forma genérica (conto) e é atrativo, visto que o público leitor da época conhecia outras obras homônimas e, portanto, tinha uma expectativa de leitura no que se referia a esse gênero literário em desenvolvimento.

O próximo questionamento diz respeito ao modo como Teófilo recupera a tradição do fantástico. Primeiramente, a chave de leitura mais óbvia diz respeito ao próprio título, mas não podemos ignorar um diálogo com Hoffmann em "A adega de Funck", que tem o próprio alemão como personagem, além de narrativas que recuperam o contexto cultural germânico, como "A ogiva sombria" e "O relógio de Strasburgo". Lembramos que Sousa (1979, p. 67) afirma que o contista português segue o gosto do "maravilhoso bizarro" nos referidos contos, nos quais há a sugestão do pacto diabólico, tema explorado literariamente por Hoffmann, como em *Os elixires do diabo* [*Die elixiere des teufels*], mas que fora utilizado por outros escritores, como Goethe.

Para além dos exemplos anteriormente mencionados, a consideração de Álvaro Manuel Machado, de que "As asas brancas" é exemplar de um conto "à maneira de Hoffmann [...]" (MACHADO, 1986, p. 373, tradução nossa)[45], sintetiza essa perspectiva de que os textos de Teófilo seguem a moda de Hofmann. Como vimos anteriormente, Poe também é uma referência importante; contudo, é pertinente destacar que, por mais que haja uma ligação entre Teófilo, Hoffmann e Poe, defendemos que a chave de leitura para o fantástico na coletânea do escritor português não deve ser vista exclusivamente por meio do diálogo com esses dois autores. Macedo, por exemplo, afirma que Teófilo foi motivado pela produção estrangeira da época, mas enfatiza que não podemos nos restringir somente a Hoffmann e Poe; tampouco os contos devem ser lidos estritamente como fantásticos, mas também góticos:

[45] No original: "[…] à la manière de Hoffmann […]" (MACHADO, 1986, p. 373).

> Os estudiosos literários, talvez induzidos pelo prefácio (disfarçado sob a aparência duma carta ao editor) que o próprio Teófilo escreveu a anteceder os presentes *Contos fantásticos*, costumam citar como influenciadores óbvios deste livro os nomes de Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) e de Edgar A. Poe (1809-1849). Sem dúvida que outros se poderiam acrescentar, por quem quisesse dar-se ao trabalho; a atmosfera irreal e exacerbada que envolve a maioria dos contos, mais sepulcral, tantas vezes, do que fantástica, acusa a voga do "gótico" que então assolava a Europa. (MACEDO, 2001, p. 10).

Para exemplificar o contato com outros escritores estrangeiros, Macedo (2001, p. 14) comenta que, no conto "As asas brancas", Teófilo teria se aproveitado das leituras de obras estrangeiras, como a do cientista, filósofo e místico Emanuel Swedenborg, bem como o romance *Séraphita* (1835), de Honoré de Balzac.

Por outro lado, outros críticos tendem a questionar a presença do fantástico na referida coleção. António do Prado Coelho, por exemplo, defende que Braga cultivou "o conto histórico, nos *Contos fantásticos*, em que há muito que apreciar." (COELHO, A. P., 1921, p. 204). Para Carneiro, apesar do título,

> estas histórias nem sempre se desenrolam sob os auspícios do fantástico, não devendo, portanto, este ser entendido como extensivo a todos os textos. A par disso, a própria manifestação meta-empírica tanto pode ser acolhida com relativa naturalidade, passando a personagem a aceitar de um modo pacífico a aparição do sobrenatural ("A ogiva sombria"), como pode dar azo ao manuseamento da ambiguidade e a uma leitura interrogativa ou flutuante sobre os acontecimentos que colocam frente a frente dois mundos que se desmentem ("O véu"). (CARNEIRO, 1992, p. 29).

Por seu turno, Simões considera que Teófilo chama de fantásticos, "trechos de ficção que só *aparentemente* podemos considerar como tais" (SIMÕES, 1987, p. 559, grifo nosso). Ou seja, na opinião do crítico, o efeito de fantástico seria apenas aparente. Portanto, a obra *Contos fantásticos*, de Teófilo, pode não satisfazer as expectativas de leitura de um público que pretenda encontrar, nessas páginas, narrativas fantásticas, segundo acepções mais restritas, uma vez que nem todas trazem a irrupção de um acontecimento insólito que gera ambiguidade ou hesitação e, assim, para alguns críticos, como Carneiro, a coletânea do escritor português se afasta do fantástico, por não conter as precisões teóricas. A estudiosa, por exemplo, deixa como sugestão que o efeito do fantástico, em "A ogiva sombria", pode ser aceito pela personagem, aproximando-se, dessa forma, daquilo que os teóricos definem como maravilhoso, mas também afirma que, em "O véu", pode ocorrer uma falha na manutenção da ambiguidade. Todavia, devemos alargar os limites do fantástico, já que ele não necessita de um evento considerado sobrenatural para o contexto, mas que deve provocar um questionamento de quem o presencia

e depende do modo com que ele é apresentado. Vitor Henrique afirma que "nesta [obra] não há o sobrenatural, como fantasmas e vampiros, mas o 'nefasto natural', como o coração partido pelo amor ou o próprio ser humano como um inimigo perturbador." (HENRIQUE, 2023, p. 199). Ou seja, os textos de Teófilo fazem parte do universo do fantástico pelo modo com que esses temas são trabalhados, causando um desconforto nos personagens e nos leitores.

Da nossa parte, preferimos reconhecer, em *Contos fantásticos*, não somente o contato com as obras de Hoffmann e de Poe, mas tentar alargar o sentido de fantástico, colocando-o em diálogo com o gótico, o maravilhoso e o lendário. Assim, o fantástico poderia ser entendido em uma perspectiva plural, pois estaria em diálogo outras manifestações congêneres. Dessa forma, concordamos com a perspectiva de Coelho (1921), acima transcrita, que reconhece o aspecto histórico nos contos de Teófilo. Nesse sentido, apesar de tal recurso se aproximar do gótico, não podemos deixar de reconhecer que, nesses contos, o histórico prevalece, mas, ainda assim, há a irrupção de um acontecimento insólito.

Na contística de Teófilo, notamos alguns temas comuns do fantástico, como o duplo, que serve como chave de leitura para a primeira parte da terceira edição da obra, o suicídio feminino, o pacto diabólico, a solidão, a desilusão e a infelicidade do homem moderno, mas também encontramos narrativas, sobretudo as da segunda parte da coleção, que tratam de assuntos históricos. Sendo assim, sob a denominação *Contos fantásticos*, estão agrupadas narrativas diversas, o que torna o título promissor, já que ora estabelece contato com a tradição do conto fantástico oitocentista, ora é análoga à narrativa histórica ou lendária.

Dessa forma, o título da obra de Teófilo Braga não parece leviano, mas proposital, porque, conforme Castex, na primeira metade do século XIX, na França, "o adjetivo *fantástico* não define mais apenas o estranho clima em que se desenvolvem os contos de Hoffmann; ele é utilizado para todos os fins, nos mais diversos significados" (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor, tradução nossa).[46] Ou seja, a utilização desse termo não se restringe mais à obra de Hoffmann, mas indiscriminadamente a textos com variadas acepções, como é o caso das narrativas históricas de Teófilo. A própria designação dos *Contos fantásticos,* de Hoffmann, muitas vezes, não se restringe a conteúdos estritamente fantásticos. Ademais, os editores podem incluir narrativas de temáticas diversas em um volume que traga o termo "fantástico" no título. Portanto, assim como Hoffmann, sob o título genérico de *Contos fantásticos*, Teófilo demonstra

[46] No original: "l'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann ; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses" (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor).

conhecimento da obra dos escritores precursores do fantástico, reunindo, sob esse rótulo, textos diversos, como a de Hoffmann, mas também lendas góticas e narrativas históricas.

Segundo Simões,

> Infelizmente o fantástico que Teófilo (ou Flávio) encontra em Hoffmann em nada se parece com o fantástico dos seus contos. Com efeito, neles não há propriamente nem ironia nem humor, nem grotesco. Neles apenas se nos patenteia uma poesia que se filtra mais das leituras filosóficas do escritor que propriamente da sua sensibilidade ou da sua imaginação de contista. Se esta era pobre, aquela era pouco afinada. Assim o estilo dos *Contos fantásticos*, rombo, pesado, abunda em referências eruditas e citações literárias. É mais um estilo de ideias que um estilo literário. (SIMÕES, 1987, p. 560).

Discordamos dessa afirmação, haja vista o crítico desvalorizar o teor filosófico da obra de Teófilo, ainda que essa característica possa ser uma marca do fantástico desse escritor. Isso posto, comentaremos sobre a presença propriamente dita de Hoffmann em um dos contos da coleção, por acreditarmos que, em "A adega de Funck", Teófilo esboça uma definição do fantástico de Hoffmann, que pode sinalizar o modo com que ele o compreende.

Em "A adega de Funck: conto fundado nas notas de Hoffmann",[47] o próprio título já aponta para uma vinculação direta à obra do alemão. Assim como em algumas produções francesas do século XIX, nesse conto, tem-se Hoffmann como personagem. Na terceira edição de *Contos fantásticos*, a narrativa está inserida na primeira parte da obra e seria uma produção de uma personagem recorrente nos contos, Flávio. Segundo uma nota do editor, a narrativa supostamente reproduziria um manuscrito encontrado após a morte desse personagem:

> Entre os papéis da mesa de estudo de Emma foram encontradas algumas poesias; ninguém suspeitava que ela cultivava além da música, em que era exímia, o mais subjetivo lirismo. Entre outros manuscritos estava um caderno com o título *Conto fundado nas notas de Hoffmann*, escrito pela letra de Flávio. Que intuito teria o fantástico estilista na sua composição e que relação misteriosa na dedicatória? Parecia uma amostra dos quadros, que andava elaborando com o título de *Cyclorama*, que não chegou a apresentar aos editores. (BRAGA, 1914, p. 87).

Nesta narrativa, Hoffmann é convidado por Funck, um de seus editores, a passar alguns dias de descanso, na cidade de Bamberg, na Baviera, onde, como indica o título, o editor dispõe de uma variada adega; lá, ao embriagar-se, Hoffmann é inspirado a escrever um conto, com base em suas memórias. Antes de apresentar as personagens, o narrador teoriza alguns conceitos

[47] Na primeira edição de *Contos fantásticos* (1865), o subtítulo é "Conto tirado das notas de Hoffmann". Todavia, há uma mudança na segunda edição (1894) para "Conto fundado das notas de Hoffmann". Por sua vez, na terceira edição (1914), utilizada neste trabalho, há uma alteração sutil para "Conto fundado nas notas de Hoffmann". A nota do editor, transcrita acima, somente aparece na terceira edição, como uma forma de manter a organicidade da obra.

que, no entender dele, definem o fantástico de Hoffmann. A passagem pode ser relevante para uma compreensão de como Teófilo entendia o fantástico na obra do autor alemão:

> A ironia, quando não é despertada pela luta incessante de contrariedades imprevistas, que cercam o espírito de dúvidas e desesperos, e o deixam na prostração da indiferença e do cinismo, é uma doença, uma febre lenta, que vai devorando a existência, depois de a ter despido de todas as alegrias. Observa-se no pessimismo do poeta. O riso com que a ironia se traduz, que é a expressão que mais de pronto lhe acode no acesso de frenesi suscitado pela vista repentina de um contraste, para quem o compreende, é uma visagem infernal, um esgar que gela, um arremedilho de cadáver sacudido por uma pilha galvânica. É uma descarga nervosa pela via muscular, como uma compreensão, como notaram os fisiologistas.
> A gargalhada é também a linguagem das grandes agonias; é esta polaridade misteriosa da nossa natureza dupla, constituída já em aforismo: os extremos tocam-se. A ironia, derivada do mesmo princípio supremo, é a impressão abrupta de uma ideia infinita que se compara com outra finita, cuja disparidade intuitiva desperta em nós todas as vibrações do sentimento cômico. A primeira manifestação do cômico na vida foi por certo o *grotesco*; Susarion e Thespis caracterizavam os seus personagens com borras de vinho. Ele aparece-nos no mundo moderno como uma arma da burguesia contra a pressão do clero e as extorsões dos senhores feudais, na *Festa do Asno*, nos *serviços*, nos *fabliaux*, nos baixos relevos e goteiras das catedrais. O pico, a agudeza do pensamento estão completamente materializadas na imagem; eis o cômico pela sua parte visível ou objetiva, tanto da simpatia popular.
> O *humour* é um grau elevado; no contraste que se funda na antítese da ação e o pensamento, a forma não corresponde, contraria mesmo a expressão da ideia, de onde resulta uma monotonia triste; o esforço do que procura alegrar-se infunde nos que o contemplam uma melancolia indefinida, como na *Viagem sentimental* de Sterne.
> A ironia é a impossibilidade de conciliar os elementos da antítese, ou o contraste mental que gera todo o sentimento cômico: tal é o desespero de Hamlet propondo ao seu espírito o problema insolúvel e eterno:
> *To be or not to be, that is the question.* (BRAGA, 1914, p. 87-89, grifo do autor).

Após definir os termos, o narrador afirma que o fantástico de Hoffmann se define pela presença da ironia, do humorismo e do grotesco:

> A imaginação de Hoffmann semelha um caleidoscópio onde estas três cambiantes do sentimento se refletem, confundem, se cruzam em direções infinitas, formando um espectro a que chamamos o *fantástico*. A ironia, o humorismo e o grotesco sucedem-se, como fases da sua inspiração. Quando ele sente estas inversões do sistema nervoso, anúncio da *tabes dorsalis* que progride de um modo irremissível, o pensamento então dá forma a todas as vertigens; a dor torna a criação pessoal, caprichosa; os retratos que ele faz são quase sempre caricaturas, a encarnação de um riso de desespero. As bebidas e o seu cachimbo de Kumer vêm distraí-lo da consumpção que ele observa a cada instante em si. O fumo que se enovela em formas extravagantes no ar, e se dissipa como uma quimera fugitiva, representa-lhe os tipos que reproduz nos seus contos. Ao fogão, na concentração íntima da família, o cachimbo povoa-lhe o aposento de silfos e gnomos, que embalam a fantasia enlevada em sonhos incríveis, com músicas estranhas que o deliciam no egoísmo do sofrimento que o corrói. Ele tem uma afeição particular às pessoas espirituosas, porque lhes supõe talvez a veia sarcástica proveniente de algum estado mórbido. Quando se retrata, caricaturiza-se.
> Muitas vezes aceita-se uma criação cômica, rimo-nos, sem saber que a inspiração que a produziu foi a doença que arrebatou Molière, o desalento de Gil Vicente, a resignação de Scarron. Porque não procuraria Hoffmann distrair-se com o vinho, afogar nele a preocupação do mal irremediável, que lhe atacava a espinha dorsal? (BRAGA, 1914, p. 89-90, grifo do autor).

Já mencionamos que, no século XIX, o grotesco e o fantástico podiam ser entendidos como termos análogos. Dessa forma, não parece ser aleatório o modo como o narrador conceitua o fantástico de Hoffmann: a união entre a ironia, o humor e o grotesco. Já na crítica seminal de Walter Scott, de 1827, o escocês se atentava que o grotesco estava presente nas narrativas de Hoffmann e, posteriormente, outros escritores, como Victor Hugo, viriam a se debruçar sobre essa categoria estética, relacionando-a com o humor e a ironia. Além disso, o próprio Hoffmann, na narrativa "Jacques Callot", de *Quadros fantásticos à maneira de Callot* (1848), reconhece essas mesmas características no pintor:

> seus desenhos são apenas reflexos de todas as fantásticas e mágicas visões que a magia de sua fantasia superexcitada suscita. Pois mesmo em suas representações da realidade, do teatro, das batalhas e assim por diante, há uma fisionomia cheia de vida bastante peculiar que proporciona às suas figuras, aos seus agrupamentos – eu gostaria de dizer que dá algo de insólito familiar. Mesmo a cena mais comum do cotidiano – uma dança de roceiros, para a qual músicos tocam sentados em árvores como passarinhos – aparece no brilho de uma originalidade, de forma que a índole dedicada ao fantástico é atraída de forma estranha. A ironia, que colocando o humano em conflito com o animal escarnece do homem com sua pobre azáfama, habita somente o espírito profundo.
> E assim, as ridículas figuras humanas e animais de Callot revelam ao espectador sério e mais insistente todas as insinuações secretas, guardadas sob o véu do grotesco. (HOFFMANN, 2017, p. 14).

Ou seja, a definição de fantástico pautada no grotesco, na ironia e no humorismo não é exclusiva do narrador de Teófilo, mas já vinha sendo replicada pelos próprios escritores, bem como pela crítica da época. O fantástico de Hoffmann, no conto, é calcado pela imagem romântica, de um autor que encontra inspiração na sua imaginação fértil e na sua vida desregrada, condicionada pelos vícios, como o fumo ou o alcoolismo, os quais provocam o efeito do fantástico, muitas vezes, por meio de imagens disformes, produzindo a caricatura e o efeito cômico. O narrador comenta que o leitor pode rir de uma criação cômica, sem saber que tal criação pode ter causado sofrimento para o escritor. Dessa forma, sugere o narrador que os problemas de Hoffmann poderiam ser resolvidos com o vinho. Especificamente, na narrativa, o alcoolismo é um dos principais atributos de Hoffmann, uma vez que a bebida lhe garante inspiração para uma composição. O apreço pelo álcool é inclusive enfatizado por meio de um discurso atribuído a Hoffmann, conforme alega o editor:

> Funck tinha uma magnífica adega e lembrava-se perfeitamente daquelas expressões de Hoffmann: "Fala-se muito do entusiasmo que procuram os artistas no uso das bebidas fortes; citam-se músicos, poetas que não podem trabalhar senão assim; *eu não sei*, mas é certo que com esta feliz disposição, direi, quase sob a constelação favorável

> em que se está quando o espírito passa da concepção à realização, as bebidas espirituosas aceleram a torrente das ideias". (BRAGA, 1914, p. 90-91, grifo do autor).

Reproduz-se a imagem cristalizada de que a bebida servia de inspiração para Hoffmann. Além disso, quando o escritor alemão chega à casa do editor, enfatiza-se outro aspecto vinculado ao seu talento. Feliz por ter reencontrado o editor, Hoffmann senta-se ao piano e toca uma de suas recentes produções: "O frenesi da inspiração fazia-o percorrer desesperadamente o teclado. […] Começou um canto com uma voz desentoada, que fazia arrepiar os nervos; parecia que estava em delírio." (BRAGA, 1914, p. 91-92). Ou seja, a emoção exacerbada pode ser motivada pela sua inspiração, pois ele afirma: "Hoje, não sei se é o excesso da alegria, predomina em mim uma exaltação humorística levada até a ideia da aberração." (BRAGA, 1914, p. 92). O editor considera que os sentimentos exagerados de Hoffmann seriam explicados pelos seus problemas de saúde: "Estava a diagnosticar-se; a prolongada doença dera-lhe um certo conhecimento do seu estado." (BRAGA, 1914, p. 92). Assim, sugere a Hoffmann o vinho como uma forma de "excelente remédio" (BRAGA, 1914, p. 92).

O humor considerado essencial ao fantástico, segundo o narrador, também é utilizado para definir o contista alemão. Ao se encaminhar para a adega, o escritor é descrito como um homem risonho: "Hoffmann sorria-se com um modo dubitativo, para que o riso o defendesse do logro que esperava. […] Hoffmann estava animado de uma alegria indizível; era um homem de extremos; a sensibilidade excessiva deixava-lhe apreciar os mais desapercebidos contrastes […]" (BRAGA, 1914, p. 93-94). Por ser uma alegria inexplicável, podemos relacioná-la ao contraste que define o grotesco, visto que a alegria vem acompanhada de outras sensações, como a suposta loucura, enfatizando os extremos: "Mal acabava de proferir aquelas palavras, quando se atirou de um salto, com uma loucura de criança, e se escarranchou em um tonel. Funck seguiu o exemplo." (BRAGA, 1914, p. 94).

Na adega, após cantar trechos de sua ópera *Ondine*, uma adaptação de um conto de fadas homônimo, Hoffmann, bêbado, tem uma ideia para a composição de um conto:

> A noite corria tempestuosa e tétrica: os trovões rebentavam com uma detonação tremenda. Nos ares, coriscou um relâmpago repentino e veio iluminar com um clarão pálido o rosto dos dois amigos, que tocavam neste momento os copos espumantes. […] Hoffmann ficou deslumbrado com o fulgor instantâneo; tinha a mudez do terror.
> – Em que pensas?
> – Um conto, um Conto horrível!
> – Mais uma saúde, e narra-me essa história ponto por ponto. (BRAGA, 1914, p. 95).

No trecho, a embriaguez está vinculada à inspiração, já que, quando bêbado, o artista foge de seus problemas e libera suas fantasias, como sugere o narrador. Tem-se uma caricatura

de Hoffmann, ou seja, uma representação calcada no estereótipo divulgado na época. Aliás, não podemos deixar de mencionar que, quando Hoffmann está alcoolizado, os traços escuros, típicos da narrativa de terror, são ressaltados, de modo a contribuir para o efeito do fantástico: é justamente após um trovão e um relâmpago que o escritor afirma ter tido a ideia para um "conto terrível". Embora o adjetivo "terrível" possa se referir a uma história de terror, que poderia ser a esperada pelo leitor, o escritor conta a seu editor uma narrativa passional que termina num crime; ou seja, o adjetivo "terrível", aqui, remete ao significado de "violento" e "abominável". Trata-se de um acontecimento supostamente real, que teria sido do conhecimento de Hoffmann: uma jovem bela, mas triste, casa-se com um homem feio e ciumento – um contraste que indica o grotesco na história narrada.

Hoffmann, que vira a moça com esse homem, acredita que a união entre os dois era fingida, isto é, "viviam com uma certa paz artificial, um acordo de convenção ante a sociedade." (BRAGA, 1914, p. 96). Certo dia, a jovem começa a passar mal, e o marido "não poupava esforços para consolá-la, com uma solicitude hipócrita" (BRAGA, 1914, p. 96). No leito de morte, a esposa revela não ter sido fiel, e o esposo confessa que a envenenara. Por fim, o narrador comenta que, após narrar tal história, "Hoffmann não pôde tirar do conto a moralidade que se espera, e caiu, esquecido do mundo, entre os tonéis do seu amigo" (BRAGA, 1914, p. 97). Ou seja, o conto narrado por Hoffmann não teria a lição moralista esperada de uma narrativa sobre adultério, que terminaria com uma punição. A inspiração e o entusiasmo sentido por Hoffmann, como indica Duarte (2013, p. 140), são contrários à moralidade. Em outros termos, apesar de o conto narrado ser baseado numa história supostamente real, a inspiração para essa história teria sido na verdade a embriaguez.

Portanto, temos uma representação estereotipada de Hoffmann. Ademais, pelo fato de o escritor alemão narrar um acontecimento que supostamente teria tido conhecimento, o conto de Teófilo dialoga com parte do imaginário comum da época. Bordalo, na apreciação crítica que faz de Hoffmann, mencionada anteriormente, afirma que o autor "buscava o objeto de seus contos na própria imaginação, em velhas crônicas, ou nas observações da sociedade que frequentava. Desprezava o juízo crítico dos periódicos, e rara vez lia algum jornal" (BORDALO, 1857b, p. 132). Em "A adega de Funck", Hoffmann é um observador da sociedade, pois constata uma irregularidade no casamento entre uma jovem bela e um homem feio e aproveita, numa de suas criações, o desfecho criminoso dessa união.

De modo a complementar as considerações acerca deste conto de Teófilo, trazemos à luz o artigo "Ódio de inglês", de Gomes Leal, publicado na *Tribuna* (1874) e, posteriormente,

compilado na segunda e na terceira edições de *Contos fantásticos*, de Teófilo. O artigo é uma apreciação e, de certa forma, uma explicação da narração presente em "A adega de Funck":

> Num dos mais belos contos de Teófilo Braga, "A adega de Funck", naquele diálogo entre o visionário e o amigo, achamos sempre um novo, melancólico e precioso sabor. Baseia-se o conto naquele amor do artista pela novidade dramática e singular que apresentam certas peripécias vulgares da vida real. Hoffmann mostra-se possuído da ideia de escrever um conto fundado numa aventura sinistra de um homem a quem a mulher confessa, na hora cheia de lágrimas de agonia, de o haver traído, e a que ele retribui sucessivamente com a fria e medonha confissão de a *haver envenenado*. (LEAL, 1914, p. 274, grifo do autor)

Assim como Teófilo, Gomes Leal destaca os dotes de observação do alemão, afirmando que ele guardava anotações que seriam utilizadas para a escrita de contos: "Hoffmann era um espirituoso observador, e […] não criava – totalmente – as suas composições por muito estranhas que pareçam" (LEAL, 1914, p. 274). Tendo em vista que a observação da realidade teria servido como inspiração para os contos de Hoffmann, Gomes Leal apresenta e traduz um texto inserido no livro *Les originaux de la dernière heure* (1862), de Émile Colombey, no qual consta uma história semelhante à do conto de Teófilo, que, segundo ele, também teria impressionado Hoffmann.

A história coletada por Colombey é extraída de uma notícia do jornal *Gazette des Tribunaux* (1795). Narra-se que um lorde rico assassina sua esposa, que sofrendo de dores, no leito de morte, confessa ter tido um caso amoroso com um antigo conhecido; o marido, que tinha conhecimento do adultério, mata o amante e envenena a mulher e, na noite posterior à morte dela, comete suicídio. Percebe-se, portanto, semelhanças notáveis entre a notícia do referido jornal e a história narrada pela personagem Hoffmann, no conto de Teófilo.

Sendo assim, a hipótese defendida é de que, como Gomes Leal, Teófilo Braga também poderia ter tido acesso ao livro de Colombey, uma obra francesa que fora publicada em 1862, e daí teria aproveitado o extrato criminoso para compor uma narrativa metaliterária, pois, conforme Leal, seria plausível supor que Hoffmann também poderia ter lido a notícia originalmente publicada na *Gazette des Tribunaux* e compilada no livro de Colombey:

> Ora Hoffmann é muito provável que houvesse lido o célebre jornal, que trazia sempre dramas muito notáveis por aqueles tempos tão agitados de 1795, e muito mais notáveis especialmente para aquela imaginação ardente do poeta alemão: pois é certo que na sua carteira existiam muitos outros apontamentos como este […]. Muitos dos seus contos tinham sido achados na conversa dos amigos, nos jornais, na rua e nas obras dos autores que lia. […] O que Hoffmann faria com este terrível incidente, colhido na *Gazeta dos Tribunais*, ou talvez na transcrição dos jornais alemães, deixo-o supor aqueles que têm admirado as visões terríveis do alemão. Talvez um conto cheio de fantástica tristeza, como o D. Juan ou o Morgado?!... (LEAL, 1914, p. 281).

Para Gomes Leal, ao contrário do que Bordalo (1857b, p. 132) inferia, muitas das composições de Hoffmann eram baseadas em extratos de periódicos, como a notícia referida acima, ou em conversas cotidianas com amigos. O ensaio de Leal, além de explicar uma das fontes possíveis da história narrada no conto de Teófilo Braga, é uma apreciação ao próprio Hoffmann, já que o crítico tece comentários acerca da obra do alemão. Aliás, ele finaliza o texto questionando o que Hoffmann poderia ter feito com a notícia extraída do jornal, uma resposta que ficaria a cargo de outros admiradores do escritor, como faz Teófilo, ao se apropriar de um relato que o autor alemão supostamente poderia ter tido acesso e faz desse escritor um personagem, como em outras narrativas da época. Ou seja, é de se supor que esses diálogos com a obra de Hoffmann evidenciem uma afiliação de Teófilo à tradição do conto fantástico.

4 A MOLDURA EM *A LENDA DA MEIA-NOITE* E A UNIDADE EM *CONTOS FANTÁSTICOS*

Nesta parte do trabalho, trataremos de duas características singulares que mudam o sentido da leitura das obras de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga, a saber, a narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite* e o efeito da unidade de *Contos fantásticos*. Além disso, destacaremos algumas questões no que concerne ao efeito do fantástico nessas duas estratégias narrativas. Na coletânea de Pinheiro Chagas, privilegiaremos a metaliteratura que trata sobretudo acerca do próprio conceito de fantástico, e, na obra de Teófilo Braga, focaremos a temática do duplo, reforçada por meio da reorganização dos contos na terceira edição.

4.1 A moldura e a crítica metaliterária em *A lenda da meia-noite*[48]

De um modo geral, a produção de Pinheiro Chagas reunida em *A lenda da meia-noite* é pautada pela adoção das múltiplas vertentes do fantástico, como o fantástico típico dos contos de Hoffmann, o gótico, o lendário e o conto maravilhoso. Uma das marcas mais evidenciadas nesse livro é o reaproveitamento de narrativas que outrora foram publicadas por Chagas na imprensa. No caso dos contos inseridos pelo próprio autor na coletânea, esses são unidos por intermédio de uma moldura, na qual são constatadas críticas sociais e metaliterárias; por outro lado, essas questões são secundárias ou nem aparecem quando alguns desses contos são publicados depois, de forma esparsa, por outros organizadores, como "A igreja profanada", na *Antologia do conto fantástico português* (1967), ou "Julieta", na *Coleção fantástico* (1985). Assim, o agrupamento de contos no livro de Chagas apresenta a reflexão sobre o fantástico, que podem não aparecer quando as narrativas são editadas isoladamente, seja na imprensa (por exemplo, na primeira vez em que saíram à luz) ou em outras edições (como as publicadas posteriormente, sem a moldura). Portanto, há uma diferença significativa em relação à estrutura textual quando compiladas em suportes distintos, uma vez que, em *A lenda da meia-noite*, os cinco contos são acrescidos de uma narração que os une, constituindo uma moldura. Como essa marca é um traço significativo da literatura fantástica de Pinheiro Chagas, tentaremos compreender qual é a relevância desse procedimento nessa obra.

[48] Ampliamos as discussões presentes no artigo "O insólito na narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas", publicado na revista *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 1, p. 20-37, jan./abr. 2021.

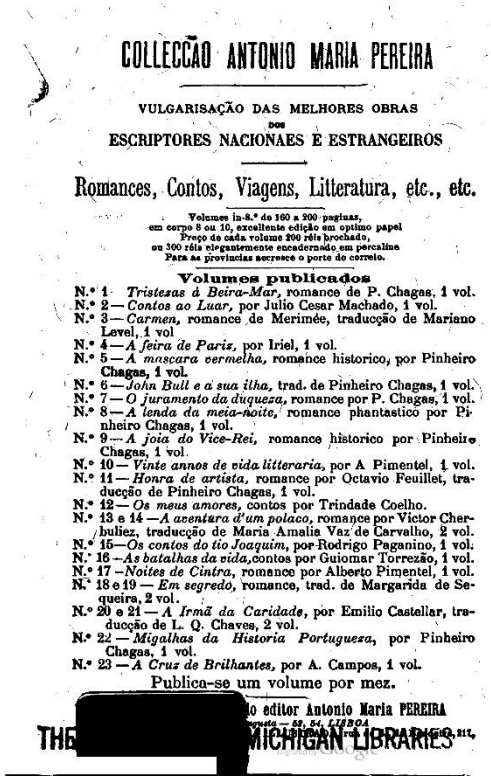
Alguns pesquisadores consideram a utilização da narrativa-moldura do volume *A lenda da meia-noite* como um atributo diferenciador. De acordo com Helena Carvalhão Buescu, a estrutura da referida obra

> segue o exemplo clássico de uma "sociedade" em torno da qual se forma o tecido narrativo, cada um dos interlocutores comprometendo-se a, cada noite, contar uma história fantástica. De novo a estrutura da obra é heterogénea e curiosa, jogando na multiplicidade dos níveis, entrechos e narradores (um deles é… uma bolsa verde!) e na forma como as narrativas encaixadas contribuem para a evolução da acção principal. (BUESCU, 1997, p. 88).

Em *A lenda da meia-noite*, tem-se uma narrativa-moldura, cujo modelo explícito é o *Decamerão*, de Boccaccio. Jane Adriane Gandra (2009, p. 87) acrescenta que essa obra pode ser considerada um "texto ficcional unificador", pois os contos inseridos em *A lenda da meia-noite* consistem em narrativas encaixadas em uma maior. Ademais, segundo a pesquisadora, tais contos "podem ser vistos e analisados como independentes uns dos outros, ou numa única unidade narrativa, em que suas personagens têm o compromisso, a cada dia, [de] vencer o mau agouro da meia noite, contando estórias sobrenaturais" (GANDRA, 2009, p. 87).

Portanto, concordando com essas abordagens, é possível, no mínimo, duas leituras dos textos de *A lenda da meia-noite*. Na primeira, podem-se lê-las como independentes uma das outras, afinal quatro delas já tinham sido lançadas, anteriormente, na imprensa, e algumas seriam publicadas em antologias ou coleções, posteriormente; por outro lado, na segunda leitura, os textos fazem parte de uma narrativa maior, contribuindo para o desenvolvimento de uma ação principal, como observa Buescu. Além do efeito unificador, a segunda leitura permite um olhar crítico sobre tal produção, uma vez que a moldura se torna um diferenciador e nela encontramos a crítica metaliterária, principalmente, por meio de considerações acerca do fantástico. Ademais, como estão reunidos em um volume e envoltos em uma moldura, os contos adquirem unidade, podendo ser lidos como um romance. Uma prova dessa possibilidade é o anúncio presente na segunda edição de *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, publicado pela Livraria de António Maria Pereira, em 1894, no qual *A lenda da meia-noite* é divulgado como um "romance fantástico" (Figura 2). Essa obra de Pinheiro Chagas é anunciada como o volume número 8 publicado na Coleção António Maria Pereira. Também tivemos acesso a uma edição portuguesa, editada pela Empresa Literária Universal, sem data de publicação. Na folha de rosto desse volume, *A lenda da meia-noite* é classificado como um "romance" por Pinheiro Chagas (Figura 3), corroborando a nossa hipótese, de que se trata de uma obra que ganha novas interpretações, quando os textos passam a ser compilados em livro.

Figura 2 – *A lenda da meia-noite*, romance fantástico por Pinheiro Chagas



COLLECÇÃO ANTONIO MARIA PEREIRA

VULGARISAÇÃO DAS MELHORES OBRAS
DOS
ESCRIPTORES NACIONAES E ESTRANGEIROS

Romances, Contos, Viagens, Litteratura, etc., etc.

Volumes in-8.º de 160 a 200 paginas,
em corpo 8 ou 10, excellente edição em optimo papel
Preço de cada volume 200 réis brochado,
ou 300 réis elegantemente encadernado em percalina
Para as provincias accresce o porte do correio.

Volumes publicados

N.º 1 — *Tristezas á Beira-Mar*, romance de P. Chagas, 1 vol.
N.º 2 — *Contos ao Luar*, por Julio Cesar Machado, 1 vol.
N.º 3 — *Carmen*, romance de Merimée, traducção de Mariano Level, 1 vol.
N.º 4 — *A feira de Paris*, por Iriel, 1 vol.
N.º 5 — *A mascara vermelha*, romance historico, por Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 6 — *John Bull e a sua ilha*, trad. de Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 7 — *O juramento da duqueza*, romance por P. Chagas, 1 vol.
N.º 8 — *A lenda da meia-noite*, romance phantastico por Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 9 — *A joia do Vice-Rei*, romance historico por Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 10 — *Vinte annos de vida litteraria*, por A. Pimentel, 1 vol.
N.º 11 — *Honra de artista*, romance por Octavio Feuillet, traducção de Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 12 — *Os meus amores*, contos por Trindade Coelho.
N.º 13 e 14 — *A aventura d'um polaco*, romance por Victor Cherbuliez, traducção de Maria Amalia Vaz de Carvalho, 2 vol.
N.º 15 — *Os contos do tio Joaquim*, por Rodrigo Paganino, 1 vol.
N.º 16 — *As batalhas da vida*, contos por Guiomar Torrezão, 1 vol.
N.º 17 — *Noites de Cintra*, romance por Alberto Pimentel, 1 vol.
N.º 18 e 19 — *Em segredo*, romance, trad. de Margarida de Sequeira, 2 vol.
N.º 20 e 21 — *A Irmã da Caridade*, por Emilio Castellar, traducção de L. Q. Chaves, 2 vol.
N.º 22 — *Migalhas da Historia Portugueza*, por Pinheiro Chagas, 1 vol.
N.º 23 — *A Cruz de Brilhantes*, por A. Campos, 1 vol.

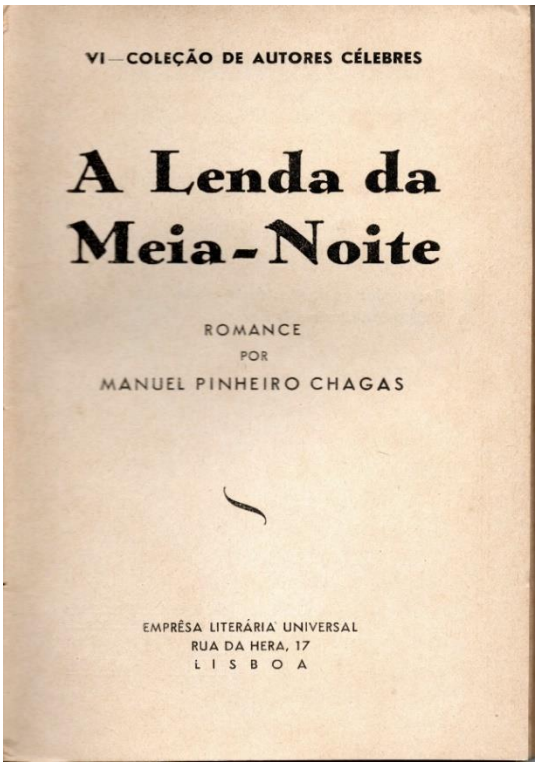
Publica-se um volume por mez.

[redacted] editor Antonio Maria PEREIRA

THE MICHIGAN LIBRARIES

Fonte: BRAGA, 1894, n. p.

Figura 3 – *A lenda da meia-noite*, romance por Manuel Pinheiro Chagas



VI — COLEÇÃO DE AUTORES CÉLEBRES

A Lenda da Meia-Noite

ROMANCE
POR
MANUEL PINHEIRO CHAGAS

EMPRÊSA LITERÁRIA UNIVERSAL
RUA DA HERA, 17
L I S B O A

Fonte: CHAGAS, 19--?, n. p.

A narrativa-moldura é uma marca evidente de *A lenda da meia-noite* e é um procedimento utilizado em outras produções de Pinheiro Chagas. Em estudo sobre os romances históricos desse escritor, Gandra discorre que uma característica de *A história alegre de Portugal* (1880) – na qual se tem um professor aposentado que narra, em dez noites, episódios históricos do país – é "a maneira como se dá a narração da História nacional, que é muito aproximada ao entrecho de *Decamerão*" (GANDRA, 2012, p. 173). Como a obra de Boccaccio é citada explicitamente em *A lenda da meia-noite*, fazem-se necessárias algumas breves considerações sobre a estrutura da narrativa-moldura.

De acordo com Jolles (1976, p. 188), a produção de Boccaccio é exemplar de uma narrativa curta, surgida na Toscana, denominada "novela", que pode ser produzida em coletânea ou isolada: "as coletâneas de novelas têm, em geral, uma forma herdada do *Decameron*, sua grande precursora. As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas" (JOLLES, 1976, p. 189). Jolles menciona outros exemplares que empregam a narrativa-moldura, como a coletânea *Le piacevoli notti* [*As noites agradáveis*] (1550), de Giovanni Francesco Straparola, e *Lo cunto de li cunti* [*O conto dos contos*] (1634-1636), de Giambattista Basile. Todavia, de acordo com o investigador, existem diferenças entre essas obras, porque o *Decamerão* é uma novela toscana, que procura "contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo" (JOLLES, 1976, p. 189). Por outro lado, as produções de Straparola e de Basile, apesar de utilizarem a moldura, não podem ser consideradas novelas toscanas, visto que elas são "narrativas do tipo que conhecemos através dos contos de Grimm, narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo" (JOLLES, 1976, p. 189).[49]

Em outras palavras, a conceituação proposta por Jolles considera o conto como sinônimo de conto de fadas [*fairy tale*], defendendo que "o Conto é incompreensível sem o maravilhoso" (JOLLES, 1976, p. 202). Ao contrário da novela, que narra uma história verossímil, que poderia ter ocorrido, o conto não se "empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar

[49] Em relação à distinção entre novela e conto, Jolles acrescenta que "Vemos, por outro lado, no decurso da história literária, uma nova forma impor-se diante da primeira, timidamente no começo, depois com firmeza crescente. Embora começasse por ligar-se à primeira, a segunda forma, entretanto, manifesta desde o início uma tendência diversa. Em primeiro lugar, para falarmos em termos negativos, ela não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso." (JOLLES, 1976, p. 192). A coexistência da novela e do conto é evidenciada na definição de Teófilo Braga, em sua introdução a *Contos fantásticos*.

constantemente no plano do maravilhoso." (JOLLES, 1976, p. 192). O estudioso ainda adverte que "*o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*" (JOLLES, 1976, p. 202, grifo do autor). Entende-se que, na novela, são narradas histórias verossímeis e críveis, as quais poderiam ter acontecido em um mundo conhecido. Por outro lado, no conto, encontram-se os eventos insólitos, mais precisamente, por meio do maravilhoso. Essa definição, a nosso ver, aproxima-se das considerações feitas por Todorov, já que, para o teórico búlgaro, o maravilhoso é o acontecimento que recebe novas leis da natureza e termina com a aceitação natural do sobrenatural, como a acepção seguida por Jolles.

Todavia, a narrativa-moldura também foi amplamente utilizada em obras da ficção fantástica, tais como *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1805), de Jan Potocki, *Os irmãos Serapião* (1819), de Hoffmann, *Noite na taverna* (1855), do brasileiro Álvares de Azevedo, além de contos coetâneos de autores portugueses, como "O punhal de Rosaura" e "A febre do jogo", de Álvaro do Carvalhal, incluídos em *Contos* (1868). Apesar de citar explicitamente o *Decamerão*, Pinheiro Chagas parece dialogar com a tradição da literatura fantástica, por meio de uma estratégia comum da literatura oitocentista. Em *A lenda da meia-noite*, temos uma ação principal e uma contação de histórias, que são os textos outrora publicados por Chagas na imprensa, com exceção de "Julieta", aparentemente inédito no volume.

Dessa forma, Pinheiro Chagas utiliza a moldura em ao menos duas de suas obras, para compilar textos curtos. Em *A lenda da meia-noite*, esse procedimento é utilizado para reunir narrativas que, como afirma Gandra (2012, p. 174), "foram feitas seguindo-se a linha da literatura gótica ou de terror". Podemos ampliar tais considerações, pois esses contos vão além do gótico ou do terror, isto é, também há o fantástico, o maravilhoso e a lenda, ou seja, diferentes vertentes do fantástico, quando esse termo é compreendido em uma perspectiva plural. Por outro lado, também devemos lembrar que os elementos do gótico e do terror são alvos de crítica dos narradores. Assim, Pinheiro Chagas, na obra, ao inserir a crítica metaliterária, faz uma reflexão sobre o que pode ser considerado fantástico, um termo recorrente na moldura, tendo como base os horizontes de leitura do público oitocentista.

A moldura pode ser compreendida como uma tentativa de Pinheiro Chagas de se aproximar de autores estrangeiros, como Hoffmann, haja vista, na obra do alemão, encontrarem-se comentários acerca do conteúdo fantástico. Segundo Roas (2002, p. 37), a ironia nos textos de Hoffmann se dá, muitas vezes, pela utilização dessa estratégia. Maria Aparecida Barbosa (2017, p. 118), ao apresentar a coletânea *Os irmãos Serapião* (1819-1821), esclarece que os 29 contos ali compilados são apresentados como narrativas contadas em uma roda de amigos. Esse grupo reúne-se semanalmente, a fim de renovar a amizade e divulgar a

produção literária dos integrantes. A pesquisadora ainda explica que alguns textos desse volume já tinham sido lançados anteriormente. Portanto, a publicação em livro do conjunto de narrativas é "posteriormente à primeira edição de alguns dos contos, contexto à maneira de *Decameron* […] ou, conforme comparação proposta pelo organizador de Hoffmann, à maneira da coletânea *Fântaso* [de Ludwig Tieck] […], na qual os contos propriamente ficam inseridos em um sarau literário." (BARBOSA, 2017, p. 118-119). Em Chagas, os contos são reunidos como sendo produções ficcionais de um grupo que está isolado, por conta de tempestades, numa fazenda.

A moldura de Hoffmann, para Roas (2002, p. 28), "favorece que a narrativa seja interrompida pelos ouvintes, para se introduzir comentários, piadas e reflexões de todo tipo em relação ao que é narrado, o que faz com que cada história seja enquadrada no que poderíamos chamar de um 'parêntese irônico'".[50] Já Karin Volobuef considera Hoffmann "o verdadeiro mestre da ironia romântica em solo alemão. Mais do que simplesmente divertir o leitor com comentários jocosos, seu narrador busca realmente refletir sobre o próprio texto, sobre o fazer poético, sobre a literatura em geral […]" (VOLOBUEF, 1999, p. 95). Para exemplificar, a pesquisadora cita um trecho de *Mestre Pulga* [*Meister Floh*] (1822):

> Um antigo e tradicional costume reza que o herói da história, quando seus sentimentos se encontram em forte tumulto, deva dirigir-se até uma floresta ou ao menos até a solidão de um arvoredo. O costume é pertinente porque corresponde a uma prática da vida real. Assim sendo, não poderia dar-se outra coisa com o senhor Peregrinus Tyß do que ele sair de sua casa no Roßmarkt e tanto correr em linha reta até deixar a cidade para trás e alcançar um bosque situado nas imediações. Como, além disso, nas histórias romanceadas nenhum arvoredo pode prescindir de folhagens murmurantes, de brisas vespertinas suspirosas e sussurrantes, de regatos gárrulos, de fontes rumorejantes e assim por diante, é de imaginar que Peregrinus encontrou tudo isso em seu refúgio. (HOFFMANN, 1979, p. 763 *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 96).

Volobuef (1999, p. 96) comenta a passagem acima, ressaltando que Hoffmann recorreu a certos motivos literários gastos, como o protagonista agitado pelas emoções, a fuga rumo a um lugar solitário, além do encanto da floresta. Mais adiante, quando analisarmos os contos de Pinheiro Chagas, também será possível verificar que os narradores do autor português destacam certos modelos ultrapassados, que cansariam o leitor e, por isso, são criticados. Todavia, esses elementos não foram utilizados de modo ingênuo, pois

[50] No original: "favorece que el relato sea interrumpido por los oyentes para introducir comentarios, bromas, y reflexiones de todo tipo en relación con lo narrado, lo que da lugar a que cada relato se enmarque en lo que podríamos llamar un 'paréntesis irónico' […]" (ROAS, 2002, p. 38).

> o autor enfatiza seu caráter convencional e, pelo acúmulo exagerado de predicativos na descrição da mata, ainda os ridiculariza. Hoffmann poderia ter apenas censurado o abuso que a literatura da época fazia desses recursos tradicionais, ou tê-los simplesmente omitido; mas preferiu empregá-los de maneira a interpor um distanciamento crítico entre leitor e texto e, por essa via, contribuir para aprimorar o gosto literário de seu público. (VOLOBUEF, 1999, p. 96).

Podemos ampliar as considerações de Roas e de Volobuef e aplicá-las ao autor português, porque, nos contos de *A lenda da meia-noite*, os "parênteses irônicos" não recaem apenas ao conteúdo narrado, mas também à sociedade da época e, portanto, a moldura pode ser um meio de se fazer a crítica metaficcional e social. Ademais, verifica-se um distanciamento crítico por parte de Chagas, pois a coleção não serve apenas de pretexto para a reunião de antigos contos que ele tinha publicado anteriormente. Essa produção agora é alvo de reflexão, principalmente por via da discussão de modelos literários gastos e, nesse novo contexto, são produções ficcionais de personagens, algo que, de certa forma, acentua o distanciamento crítico, o que não deixa de ser irônico. Sendo assim, o conceito de "ironia romântica" pode ser estendido à coletânea de Chagas, uma vez que essa estratégia

> se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 2001, p. 99).

No contexto da obra de Pinheiro Chagas, teríamos dois tipos de leitores: o primeiro seria o espectador que ouve a narração de outro personagem e que discute as características das narrativas fantásticas; já o segundo seria aquele que lê a obra *A lenda da meia-noite* e que também teria alguma expectativa de leitura. Dialogando com a teoria de Schlegel, Volobuef (1999, p. 91) define a ironia romântica como uma escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Portanto, trata-se de um ato reflexivo sobre a obra literária, pois o texto "deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica." (VOLOBUEF, 1999, p. 93). Ademais, segundo Volobuef (2001, p. 93), a ironia romântica permite o distanciamento crítico de modo que o escritor questione a sua própria obra, algo que ocorre em *A lenda da meia-noite*, visto que esse material literário é comentado e ridicularizado pelas personagens.

A ironia tem como alvo, em grande parte, o narrador que conta a história fantástica aos demais, além do próprio conto em si, haja vista que os contos narrados são criticados pelas personagens da moldura. Dessa forma, apontam-se, ironicamente, os excessos de elementos

sentimentais e as fórmulas literárias gastas, utilizadas pelo próprio Pinheiro Chagas na escrita de seus contos, mas, no volume, supostamente produzidas pelas personagens ficcionais.

Levando em consideração que a maioria dos contos de *A lenda da meia-noite* foi publicada em diferentes momentos (entre 1863 e 1865, e depois em 1874) e em suportes distintos (imprensa e livro coligido pelo próprio autor), a inclusão da moldura não tem a mera função de unificar os contos; pelo contrário, é por meio dela que Pinheiro Chagas faz uma crítica à própria produção, pois cria uma ação em que várias personagens estão reunidas numa casa e lá contam narrativas insólitas, as quais em sua maioria já tinha sido publicada anteriormente, alterando os sentidos de leitura dos contos.

Por fim, devemos considerar que a coletânea de Chagas apresenta diferentes narradores: primeiramente, o narrador da moldura; em segundo lugar, um personagem que narra ao grupo e, por fim, o narrador da história contada pelas personagens. Assim, a ironia recai em grande parte sobre o narrador que compartilha a história aos demais integrantes do grupo, já que os contos compilados são criticados e, muitas vezes, depreciados pelas personagens ouvintes da moldura. Ou seja, Pinheiro Chagas, nesta coletânea, pela voz de suas personagens, aponta para os excessos de elementos sentimentais e para os modelos de fantástico de sua própria produção, não só fazendo uma autocrítica (e aqui também reside a ironia), mas também tendo como alvo outras obras literárias do contexto oitocentista.

Na moldura desta obra de Pinheiro Chagas, caracteriza-se o espaço onde estão reunidas as personagens, de modo a ressaltar os elementos naturais que reforçam a escuridão: “no outono e no inverno a paisagem toma uns tons mais carregados e lúgubres […] a trovoada vai-se repercutindo de eco pelas concavidades dos vales, e os relâmpagos iluminam, com a sua luz sinistra, o arvoredo que se estorce nos braços doidos do vendaval” (CHAGAS, 1874, p. 4). Se levarmos em consideração as assertivas de Chagas, no artigo anteriormente analisado, acerca do poema *A morta*, de Marecos, podemos inferir que os elementos naturais, relativos à tempestade e à escuridão, preparam o leitor para a irrupção do efeito fantástico.

A grandiosidade da residência, assim como o barulho da chuva e do vento, remete aos elementos típicos das narrativas góticas e de terror: “nos amplos salões desses edifícios isolados ouvem-se rumores sinistros, e sons misteriosos, e o vento, fazendo ranger os pilares da varanda, entoa a música triste das lendas populares” (CHAGAS, 1874, p. 4). Ademais,

> O salão era vasto e simples, mobiliado à antiga. Nas paredes alguns velhos quadros sombrios; pesadas cadeiras, de pés torneados, forradas de couro lavrado, dispostas em círculo, em torno de uma mesa de pau santo, ornavam apenas um canto da sala imensa. Nesse canto, onde se agrupava a família e os convidados, havia uma profusa iluminação. O resto da sala ficava perdido na sombra. De vez em quando surgiam

> desse fundo escuro os criados, que vinham fazer algum serviço. O toque da campainha não parecia que os chamava, parecia que os evocava. Saíam de súbito da penumbra, como se surgissem do chão. O aspecto da casa era portanto o mais legendário que podia imaginar-se. (CHAGAS, 1874, p. 5).

Privilegia-se a descrição do espaço e de seus aspectos sinistros, como os móveis antigos, os quadros sombrios, o contraste entre o claro e o escuro, além dos empregados, que lembram seres insólitos. O aspecto legendário, como aponta o narrador, por si, já acentua o efeito fantástico da casa. No entanto, ao contrário das primeiras narrativas góticas inglesas, as quais tinham um castelo como um cenário comum, a moldura de Pinheiro Chagas tem como espaço uma casa situada numa área rural de uma vila, na Serra da Estrela: "num dos sítios mais pitorescos da Beira-Baixa, nessa montanha vestida de verdura, onde se recosta Alpedrinha, e que domina o verdejante vale do Fundão, ergue-se uma casa ampla e antiga […]" (CHAGAS, 1874, p. 3). Por trocar o típico castelo por uma quinta isolada numa serra, Chagas traz os elementos das narrativas góticas inglesas para mais perto do seu público leitor, adaptando assim as convenções do gênero para o contexto português.

Os donos da residência são os Viscondes da Fragosa, que recebem convidados para uma temporada de caça, mas, por causa dos dias chuvosos e frios, a atividade é interrompida. Também estão presentes seus três filhos: a jovem Leonor e as crianças Álvaro e Julia; além dos seguintes convidados: o doutor Macedo, médico que está na serra, para cuidar da própria saúde; Lúcio Valença, escritor de "certa aura"; Comendador Madureira e sua jovem filha Isaura; Henrique Osório, morador da região de Fundão; e Roberto Soares, jornalista e antigo escritor. Devido à adversidade climática e ao medo da tempestade sentido por alguns convidados, o doutor Macedo sugere uma contação de histórias:

> O mau tempo ameaça prolongar-se, e nós ou não podemos caçar, ou não podemos prolongar a caça por todo o dia, sob pena de estoirarmos aí de frio por essa serra. Portanto à noite estamos frescos e descansados, e podemos protrair o serão. Proponho que organizemos um *Decamerone* para zombarmos da meia-noite, como os narradores de Boccaccio zombaram da peste em Florença. Cada um de nós, que se sentir para isso com forças, se compromete a compor uma história fantástica, uma lenda, um conto maravilhoso que será lido aqui ao bater da meia-noite. (CHAGAS, 1874, p. 14).

De acordo com essa personagem, a contação de histórias ameniza o temor da noite e é uma forma alternativa de entretenimento. O esquema proposto pelo convidado remete à estrutura do *Decamerão*, obra que contextualiza o período de peste negra que assolou a Itália, entre 1348 e 1398, composta por cem narrativas contadas durante dez dias por dez personagens, que fogem de Florença. Embora não seja objetivo uma comparação minuciosa entre as duas produções, há algumas similaridades entre elas: as narrativas servem como entretenimento para

as personagens, que se encontram no campo, devido a uma adversidade, além da utilização da moldura.

Segundo Dóris Nátia Cavallari (2006), por meio da moldura, a obra de Boccaccio apresenta uma coerência temática que garante uma organicidade, fazendo do texto um conjunto de narrativas coligidas para um fim, o de organizar o caos – motivado pelos temores da peste – por meio da narrativa. Assim como no *Decamerão*, há uma coerência temática nas narrativas de *A lenda da meia-noite* e uma tentativa de organizar o caos, como defende essa pesquisadora, pois a contação de histórias é uma proposta para atenuar o medo da tempestade. Na obra de Boccaccio, a temática é definida conforme o dia; já na de Pinheiro Chagas são reunidas histórias fantásticas, lendas e contos maravilhosos, considerados múltiplas formas do fantástico, ou seja, há também uma coerência em relação ao tipo de história contada pelas personagens.

Cavallari também destaca que, no *Decamerão*, "os amigos unem-se e rompem com a impotência causada pela solidão e pelo medo. O agrupamento possibilita o resgate da civilidade" (CAVALLARI, 2006, n.p.). Como veremos adiante, o pedido de casamento entre dois jovens, conhecidos desde a infância, evidencia que a reunião colabora não só para o entretenimento, mas também para a socialização, tal como na obra florentina. Em relação à moldura de Pinheiro Chagas, ainda que o grupo esteja reunido numa região rural, como em Boccaccio, a socialização faz com que as personagens se sintam mais próximas da cidade: "acendeu-se a braseira, e, esquecendo-se o frio e o vento, entrou-se numa palestra tão animada, como se se estivessem numa sala de Lisboa, a dois passos do Teatro Italiano, e sentindo-se, a rodarem nas ruas, as carruagens da cidade" (CHAGAS, 1874, p. 5). Assim, a contação de histórias, tanto na obra florentina quanto na portuguesa, diminui o medo de algo ameaçador, respectivamente, a peste e a tempestade.

Tornando à citação acima exposta de *A lenda da meia-noite*, reiteramos que as histórias contadas na moldura pelas personagens têm o objetivo de amenizar o medo da meia-noite, hora considerada soturna por alguns convidados. A utilização da expressão "zombar [...] da meia-noite" (CHAGAS, 1874, p. 14) indica que ocorre nesses contos a inversão de sentidos, isto é, pretende-se que o medo dê lugar ao riso. Mais adiante, veremos que grande parte dos contos é depreciada pelo grupo, quando as personagens, noite após noite, reúnem-se para ouvi-los. Ademais, é na moldura que se concentra a crítica metaficcional, ou seja, a ridicularização do próprio conteúdo narrado, por meio de comentários, os quais podem ser considerados "parênteses irônicos", segundo a acepção de Roas.

Com a afirmação de Isaura, amedrontada pela trovoada, tem-se uma discussão sobre o que pode ser considerado fantástico. Segundo a jovem, o clima tempestuoso, de ventos lúgubres

que lembram queixas de fantasmas, assemelha-se a uma noite de lenda alemã. Por sua vez, o doutor Macedo rebate que o vento não é o único atributo das lendas germânicas, pois, segundo ele, faltam ainda "a chuva, a trovoada, a neve e muitos outros acessórios" (CHAGAS, 1874, p. 7). Esse personagem, além de replicar a imagem-comum da Alemanha como um país ideal para o fantástico, apresenta uma perspectiva similar à defendida por Chagas em seu artigo do periódico *O panorama*, sobre a relação do fantástico com os alemães e com os elementos noturnos. Por isso, acreditamos que, como "Julieta", a moldura de *A lenda da meia-noite* também contém índices de como a literatura fantástica é entendida no contexto do Oitocentos.

Por isso, as postulações de Pinheiro Chagas, no referido artigo de 1868, bem como a discussão entre as personagens da moldura, podem ser colocadas em diálogo com as considerações teóricas modernas acerca do fantástico, sobretudo com os lugares-comuns, que se referem aos elementos de uso generalizado e repetido (cf. CEIA, 2009), como a escuridão e a noite, ressaltados pelas personagens e destacados por alguns estudiosos, como Ceserani, quando afirma que a "a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno" (CESERANI, 2006, p. 77). Assim, as produções fantásticas ambientadas na noite, como as de Hoffmann, podem servir de parâmetro para essas personagens ficcionais e para o próprio autor, Pinheiro Chagas, uma perspectiva que estava em voga na época.[51]

Ademais, para as personagens da moldura, o fantástico de uma produção somente teria efeito se fosse consumido sob determinadas circunstâncias. Isaura afirma gostar das lendas, porém "gosto de as ler em Lisboa, no meu gabinete e à luz do sol" (CHAGAS, 1874, p. 7). O doutor Macedo lembra que essa atitude comprometeria a *mise-en-scene*, termo empregado no teatro, mas também utilizado como um procedimento formal típico da literatura fantástica. Em outras palavras, "isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo […] e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de 'ilusão'" (CESERANI, 2006, p. 75).

Se consideramos a relação entre a lenda e o fantástico, são válidas as afirmações de Miraglia, de que muitos autores românticos, ao trabalharem com a lenda, sentiriam "a necessidade de fornecer ao leitor uma espécie de 'instrução para o uso' do texto, reconhecendo que este só poderia alcançar o efeito desejado com a colaboração activa dum leitor que saiba recriar no seu espírito as condições propícias e adequadas para a recepção da história."

[51] Como exemplo, reproduzimos um trecho de *Noite na taverna* (1855), do brasileiro Álvares de Azevedo. Numa das narrativas da obra, uma personagem cita Hoffmann como sinônimo de fantástico, reproduzindo o imaginário da época e vincula-o a uma produção que conteria elementos assustadores: "[…] o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg! – Uma história medonha, não, Archibalde? Falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. Pois bem, dir-vos-hei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror." (AZEVEDO, 1878, p. 6).

(MIRAGLIA, 2007, p. 59). Assim sendo, tem-se, em Pinheiro Chagas, uma reflexão acerca dos procedimentos narrativos que contribuiriam para a fruição da leitura pelo leitor, que deveria estar envolvido com a história, o que reforçaria a ironia romântica. Segundo essas personagens, o efeito do fantástico seria atingido por uma série de elementos que criam um efeito de ilusão, por exemplo, a constituição do cenário e o envolvimento do leitor, propiciando-lhe determinadas sensações, como o medo provocado pela narrativa. Outro trecho da moldura que insinua a "instrução para o uso" da lenda é a afirmação da personagem doutor Macedo:

> As lendas são como os ananases. Há os nascidos ao ar livre, na sua terra própria, e há os desabrochados artificialmente com o calor da estufa. Num velho solar provinciano, ao som lúgubre do vento nos corredores, numa noite de inverno sulcada de relâmpagos, nasce a lenda tão naturalmente como o ananás no Brasil. Numa sala de Lisboa, forrada de espelhos, ornada de macios sofás, entre os rumores meridianos da rua, à luz clara e alegre do sol, a lenda não pode ter mais sabor do que um ananás de estufa. (CHAGAS, 1874, p. 8).

A título de ilustração, Miraglia menciona a narrativa "A sina de família" (1860), de José Maria de Andrade Ferreira, cujo trecho reproduzimos aqui, por considerarmos que a moldura de Pinheiro Chagas pode estabelecer um diálogo com esse conto de Ferreira, pois ambos chegam a fazer analogias, de modo semelhante, ao se referirem ao mundo vegetal (os abacaxis, em Pinheiro Chagas; as plantas exóticas, em Ferreira). Nesses dois textos, tem-se uma reflexão metaficcional acerca do pacto de leitura, isto é, tratam de condições que tornariam a leitura mais prazerosa para os leitores, criando assim condições ideais: o texto deveria ser lido como se estivesse em uma noite fria de inverno, em que o leitor ficaria perto de uma lareira, reunido com um grupo de pessoas:

> Vou contar-lhes um conto, destes que lembram nas longas e relegadas noites de inverno, principalmente se nos achamos na província, quando as lufadas impetuosas do nordeste assoviam lá fora e açoitam as portas e janelas com a geada desapegada dos vistos da serrania próxima, e o frio nos convida a assentarmo-nos uns contra os outros, em folgazão e cordial conchego […] O meu intento é só lembrar o ensejo e o local adequados para o meu conto, porque há certas coisas que para serem saboreadas ou compreendidas, carecem de um especial quadro de circunstâncias, como as plantas exóticas, que fora das suas condições climáticas, não vegetam nem enfloram, e ainda menos frutificam. Ide a um salão dourado da capital falar num conto de bruxas ou de defuntos, que todos se rirão de vós pela simpleza da vossa narração. Mas ide também cantar uma aria de Verdi, com toda a intimativa da sua acentuação melodramática, ao humilde e sossegado albergue de qualquer aldeia, e vereis como a zombaria vos acolhe. Por isso tudo tem a sua hora e o seu local, porque tudo conta igualmente a sua influência e a sua impressão. (FERREIRA, J. M. A., 1860, p. 399-400).

As personagens de Pinheiro Chagas defendem que a lenda ou, em outras palavras, o texto fantástico, depende de condições específicas para seu efeito. Novamente, tem-se a defesa

dos aspectos sombrios, como uma casa antiga e uma noite de inverno com raios e trovões. Ou seja, tem-se uma crítica aos lugares-comuns, os quais estão presentes tanto na moldura, como em outros contos de *A lenda da meia-noite*. No trecho citado anteriormente, também há a defesa de que a narrativa fantástica não teria efeito se tivesse como cenário um ambiente urbano e ensolarado, como Lisboa, ou se não apresentasse cenários sombrios. Tal afirmação é bastante questionável, visto que ela não depende exclusivamente do espaço narrativo. Ceserani, por exemplo, argumenta que, ao longo da produção do francês Theóphile Gautier, o fantástico nórdico, noturno e perturbador "sutilmente vai mudando para um fantástico mediterrâneo – ou até oriental – luminoso e sublimado" (CESERANI, 2006, p. 111). Além disso, outra afirmação problemática defendida pelo doutor Macedo é a crítica à profusão de espelhos, aqui associados à vida urbana. Devemos lembrar que esse artefato é bastante usual na literatura fantástica, como "A casa deserta", de Hoffmann, e "O espelho", de Machado de Assis.

Por sua vez, Lucio ironiza esse pacto de leitura, pois comenta com o doutor Macedo:

> o doutor entende que as lendas devem ser lidas e apreciadas à noite, no meio do silêncio geral, quando se está sozinho, num velho castelo de Anna Radcliffe, cheio de alçapões e de subterrâneos, quando o vento geme lugubremente nos corredores, e faz oscilar a luz da vela que alumia a nossa solitária vigília. Creio que o doutor, acudiu Lucio voltando-se rindo para ele, dispensa que a vela esteja num crânio, em vez de estar num castiçal, e que haja um cemitério por baixo da janela.
> – Dispenso… dispenso… acudiu o doutor com a mesma imperturbável gravidade, quero dizer… não julgo indispensáveis esses acessórios, mas não posso negar que aumentavam de um modo notabilíssimo o efeito fantástico da narrativa legendária. (CHAGAS, 1874, p. 7).

O comentário de Lucio revela uma crítica metaliterária aos lugares-comuns da literatura voltada ao insólito. Dessa forma, com ironia, a personagem critica as tópicas do romance gótico e das narrativas de terror, como cemitérios e velas dentro de crânios, popularizadas por Radcliffe e imitadas por seguidores. De acordo com Sandra Vasconcelos, Radcliffe

> popularizou o gênero [gótico], angariando e inspirando inúmeros seguidores. […] retomou o enredo do romance sentimental, calcado nas atribuições de uma bela e solitária jovem envolvida em perigos e perseguições de toda ordem, e envolveu-o em mistério e suspense, providenciando paisagens magnificentes e pitorescas, câmaras mortuárias e propriedades em ruínas como cenário para suas histórias […] Sua técnica narrativa, protagonistas jovens e virtuosas, cenários mediterrâneos, a forte presença do catolicismo, sempre associado à superstição, ao poder arbitrário e às paixões, castelos e abadias em ruínas, passagens secretas, bandidos: tudo isso passou a fazer parte do repertório e do imaginário de leitores e romancistas naquele final de século. (VASCONCELOS, S. G., 2002, p. 127-130).

Quando a moldura de Chagas menciona a autora inglesa, percebe-se a importância de Radcliffe como um modelo e compreende-se que a personagem faz uma crítica ao público que

tem como expectativa de leitura encontrar esses atributos que incitavam o medo e que eram utilizados com frequência pelos escritores. Inclusive, a autora inglesa é também citada na moldura, como veremos adiante, de modo a reforçar que, em *A lenda da meia-noite*, há uma sobreposição entre o fantástico e o gótico, afinal os personagens referem-se genericamente a essas narrativas utilizando o termo "fantástico".

Luciene Marie Pavanelo (2013, p. 101) menciona, em seu estudo sobre Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo, um artigo do já citado José Maria de Andrade Ferreira, publicado na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, em que o autor elogia a obra fantástica *Mil e um fantasmas,* de Alexandre Dumas. O texto nos ajuda a compreender qual era a perspectiva do público leitor de meados do século XIX. No artigo intitulado "Poesia popular", Ferreira enfatiza a importância das convicções religiosas e das crenças populares para a formação da poesia popular. Para ele, as superstições e as lendas formam essa poesia, uma vez que elas replicam e mantêm vivas as tradições de um povo. Assim, os costumes populares, por estarem representados na poesia, acabam se integrando à própria história de uma nação: "são muitas vezes uma parte da própria história, não só ideal, mas íntima, de certos povos" (FERREIRA, J. M. A., 1859, p. 513). Para o autor, *Mil e um fantasmas,* de Dumas, é um livro representativo de como as superstições populares são bem retratadas:

> Há certo gênero de livros cuja leitura parece destinada para ser feita nessas estiradas noites de inverno, em que o frio e a geada nos convidam a buscar o conchego doméstico, assentados com expansiva e íntima familiaridade, em círculo apertado, ao calor de um bom brasido. Alexandre Dumas escreveu um destes livros, a que pôs o título de *Mil e um fantasmas.*
> O título deste livro inculca, à primeira vista, um supremo esforço do gênio lúgubre e fantástico de Anna Radcliffe, capaz de pôr os cabelos em pé a quatro velhas de lareira, e fazer transir de pavor as crianças mais afeitas a contos de bruxas e duendes.
> E todavia não é assim.
> Antes de correr essas primeiras páginas, uma certa preocupação, aquela preocupação misteriosa que suscita tudo que tenha relação com os que já não são deste mundo, nos obscurece o ânimo de nuvens pesadas e melancólicas, através das quais julgamos ver espectros sinistros, revoando-lhes em torno todo esse cortejo de espíritos maus, gnomos, vampiros, larvas, brocolacos, abejões, ogros, trasgos, de que a fantasia dos povos cristãos povoa os seus criptos e cemitérios: mas folheando o primeiro capítulo, a imaginação começa a desanuviar-se destas ideias pavorosas, e a curiosidade a seguir, a prender-se, a identificar-se às cenas que o engenhoso romancista nos põe diante dos olhos tão palpitantes de vida e sentimento pelo efeito prestigioso da singeleza e naturalidade do seu estilo narrativo.
> O assunto desta obra abrange efetivamente uma parte das crenças supersticiosas, legadas pela tradição à credulidade popular. É uma série de contos, que Alexandre Dumas colheu em o norte da França, na Alemanha, e parte da Itália, sem dúvida numa dessas suas viagens de fantasia, que ele empreende com tanta facilidade […] Aparições, fantasmas, emprazamentos, transes em que o amor e a morte se debatem como inimigos implacáveis além da campa, esconjuros, promessas afetuosas por toda a vida e ainda confirmadas do fundo do sepulcro, tudo o assunto deste quadro reúne e resume. (FERREIRA, J. M. A., 1859, p. 513-514).

Na perspectiva de Ferreira, o título da obra de Dumas aproxima-se do "gênio lúgubre e fantástico" de Radcliffe, ou seja, pode ser enquadrado no gótico. Segundo o crítico, esse gênero literário é propício para ser lido numa noite de inverno, na qual o leitor fica próximo a uma lareira, como uma forma de amenizar o medo sentido durante a leitura, já que nesse tipo de literatura haveria criaturas insólitas. A nosso ver, essa imagem idealizada de leitura é replicada em *A lenda da meia-noite*, pois o grupo que conta histórias está reunido em um casarão isolado, em dias chuvosos e frios, aquecidos pela lareira, como uma forma de "zombar da meia-noite", e tal pacto de leitura seria ironizado na própria moldura. Todavia, para Ferreira, apesar do título insólito sugestivo, as criaturas fantásticas da obra de Dumas não provocam, necessariamente, o medo no leitor. Em outros termos, o autor não replicou os lugares-comuns dessa literatura. Dessa forma, Pavanelo conclui que,

> Neste ensaio, o crítico enaltece a obra de Dumas pelo fato de o autor francês desviar-se de algumas das convenções da literatura fantástica, produzindo um enredo cativante e verossímil. Por outro lado, é possível depreender deste trecho as expectativas de leitura que o público oitocentista tinha ao se deparar com uma narrativa fantástica: o esperado era encontrar histórias lúgubres e terríficas com criaturas lendárias ou sobrenaturais, as quais, por serem baseadas nas superstições populares, contribuiriam para incitar o medo no leitor. (PAVANELO, 2013, p. 102).

De acordo com Sousa, o que garantia êxito para a divulgação da literatura gótica, em Portugal, era a replicação de certos lugares-comuns: "uma linguagem 'à d'Arlincourt', castelos 'à Radcliffe', um herói com 'uma fisionomia de Werther, uma palidez de Hamlet, um olhar de Antony e uma fatalidade de Manfredo'; e, de um modo geral, a receita com que Garrett satirizou a 'indústria literária' do seu tempo." (SOUSA, 1979, p. 50). Mais precisamente, em *Viagens na minha terra* (1846), Almeida Garrett faz uma crítica à literatura da época:

> Todo o drama e todo o romance precisa de:
> Uma ou duas damas.
> Um pai.
> Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos.
> Um criado velho.
> Um monstro, encarregado de fazer as maldades.
> Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.
> Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrapbooks*, forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crônicas, tiram-se um pouco de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se*... (estilo de pintor pintamo-nos). E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (GARRETT, 1846, p. 41-42).

Outro exemplo significativo é o trecho do prefácio de *O que fazem mulheres* (1858), de Camilo Castelo Branco, que também apresenta uma espécie de "receita" dos elementos que comporiam uma narrativa insólita. Tal como Garrett, o autor de *Amor de perdição* é atento para as preferências do público leitor e apresenta "uma paródia dos clichês do romance gótico, mostrando o seu olhar crítico perante o subgênero." (PAVANELO, 2016, p. 126):

> É uma história que faz arrepiar os cabelos.
> Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demônios. […]
> Isto sim que é romance! […]
> Escreve-se esta crônica enquanto as imagens dos algozes e vítimas me cruzam por diante da fantasia, como bando de aves agourentas, que espirram de pardieiro esboroado, se as acossa o archote de um fantasma.
> Tenebroso e medonho! É uma dança macabra! Um tripúdio infernal! Coisa só semelhante a uma novela pavorosa das que aterram um editor, e se perpetuam nas estantes, como espectros imóveis.
> Há aí almas de pedra, coração de zinco, olhos de vidro, peitos de asfalto?
> Que venham para cá.
> Aqui há cebolas para todos os olhos;
> Broca para todas as almas;
> Cadinhos de fundição metalúrgicas para todos os peitos.
> Não se resiste a isto. Há de chorar toda a gente […] (CASTELO BRANCO, 1863, p. 5-6).

Dessa forma, como Garrett e Camilo, Pinheiro Chagas em sua moldura também sinaliza para os lugares-comuns e para as fórmulas gastas da literatura fantástica, chegando a replicar uma espécie de "receita" para essas narrativas, pois lista elementos desejáveis para elas. Ou seja, a discussão proposta pelas personagens trata das convenções do fantástico, que seriam conhecidas pelas personagens e pelos leitores de sua obra. Para Roas (2014, p. 147-148):

> o fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer. O problema do fantástico é que, quando essas convenções se automatizam […], o argumento ou a trama se tornam previsíveis e, com isso, deixam de cativar o leitor. A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero […], o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompam as expectativas.

Assim, a moldura de *A lenda da meia-noite* trata das convenções da literatura fantástica, pois as personagens discutem sobre o que pode ser considerada como tal, com base no conhecimento dela. Todavia, esse procedimento utilizado por Chagas é ambíguo, já que os lugares-comuns são criticados por essas mesmas personagens. Por essa razão, poderíamos afirmar que a forma de cativar o leitor seria justamente apontando para os lugares-comuns dessa literatura, quebrando as expectativas de leitura dele.

De acordo com as personagens, o fantástico depende não só do cenário, mas da reação do leitor, porque a leitura do texto deve provocar emoções específicas, como o medo, conforme defende Pinheiro Chagas, na crítica feita ao poema *A morta*, perspectiva compartilhada por estudiosos, como Lovecraft (2007, p. 17) e Roas (2014, p. 135). Para a personagem Isaura, "o fantástico só pode produzir toda a impressão de que é suscetível no cenário que o doutor [Macedo] descreve; mas é que levado a esse ponto; o fantástico produziria no meu peito um funesto efeito. Matava-me ou enlouquecia!" (CHAGAS, 1874, p. 8). Assim, se a narrativa tiver certas características, ela pode provocar as sensações esperadas, pelas convenções, no leitor.

Por ser quem mais sente medo da tempestade, Isaura é uma das personagens mais relevantes na moldura, pois o temor sentido por ela inicia a reflexão sobre as convenções do fantástico. Isaura não só é uma típica heroína sentimental, porém o oposto de outra personagem, Leonor. Ao longo da ação da moldura, são contrastadas as diferenças entre ambas, as quais recebem atenção de Henrique. Nas palavras do narrador, Isaura é uma "jovem senhora, de notável formosura, extraordinariamente pálida, mas com umas opulentas tranças negras, e uns olhos negros também grandes, rasgados que lhe iluminavam com estranho fulgor o rosto de alabastro" (CHAGAS, 1874, p. 6). Além de sensível, ela é fútil, já que se ocupa das "preocupações pueris da mulher da moda, e da lisboense frívola" (CHAGAS, 1874, p. 11). De forma oposta, Leonor é caracterizada como uma "gentil menina, simpática, alegre e desembaraçada, que apesar de ter vivido sempre em Castelo Branco, e de ter ido apenas uma ou duas vezes a Lisboa, não tinha nenhum dos acanhamentos tradicionais das provincianas de romance" (CHAGAS, 1874, p. 6). Apesar de Henrique ter tido uma "impressão profunda" com "os olhos negros e a romântica palidez" de Isaura, e ambos flertarem em alguns momentos, no final da narrativa, o jovem pede Leonor, sua amiga de infância, em casamento.

Percebe-se que a sensibilidade e o idealismo de Isaura são os traços mais marcantes dela, os quais são criticados pelos demais; por exemplo, o medo provocado pela leitura de determinadas narrativas fantásticas é tratado com desdém e é criticado por Leonor e Henrique:

> – Tu, Isaura, sentes que se partiriam as cordas da tua alma, se quisesse ler à noite, num quarto de uma velha casa provinciana uma história de fantasmas. Morrias se te achasses sozinhas à noite numa sala de lúgubre aspecto. Por quê? Porque tens a imaginação exaltada, a sensibilidade nervosa das Ofélias e das Marias de Noronha! […]
> – Não admirava […] D. Isaura, que v. ex.ª tivesse medo de estar sozinha num castelo de Anna Radcliffe. Nem todas podem ter a imaginação calma, o prosaico bom senso, a fria intrepidez de Leonor. A marquesa de Lusácia, de que fala Victor Hugo num dos seus poemas, preferia perder a soberania do seu marquesado a ir passar a noite sozinha, como o ordenava o costume tradicional, no castelo de seus avós…

> – Isaura, ouviste? Acudiu Leonor rindo com tal ou qual amargura, se quiseres passar alguma noite num castelo legendário, como a marquesa da Lusácia, já tens trovador que te acompanhe, ao bater da meia-noite […] (CHAGAS, 1874, p. 9-10).

Uma vez que Isaura é comparada a personagens literárias, a caracterização dela pode indicar uma crítica ao arquétipo da mulher sensível, leitora assídua de narrativas folhetinescas. Nesse sentido, Graça Videira Lopes nos lembra que, no universo literário oitocentista, a mulher desempenhou o papel de leitora, "ainda que a taxa de analfabetismo feminino seja enorme […] é a um público feminino que muitos escritores declaradamente se dirigem, o que nos mostra que pelo menos nas classes cultas as mulheres fazem parte integrante do público leitor." (LOPES, 1997, p. 327). Dessa forma, a crítica feita pelo narrador de Pinheiro Chagas evoca uma questão difundida no decorrer do século XIX, de que a leitura do romance romântico comprometeria a formação das mulheres, uma crítica visível na literatura da época, como em *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós.

Retornando à ação da moldura, verifica-se que o temor sentido por Isaura, após o sino de uma igreja distante anunciar a meia-noite, motiva a contação de histórias. A jovem considera que a "meia-noite é a hora dos fantasmas, é a hora das aparições!" (CHAGAS, 1874, p. 12). No entanto, para o doutor Macedo, a meia-noite somente assusta pessoas sensíveis – como a própria Isaura –, que pensam ser propício algo acontecer de extraordinário naquele horário. Por acreditar que o grupo é "capaz de afrontar dois subterrâneos de Anna Radcliffe, três conventos de Lewis, reforçados ainda pelos mil e um fantasmas de Alexandre Dumas" (CHAGAS, 1874, p. 12), ele propõe que, nos próximos dias, os convidados contem histórias, para afastar o medo da meia-noite, temor percebido com desdém por ele.

Portanto, as histórias contadas nos dias seguintes deveriam atenuar o medo das narrativas sombrias, como as de Radcliffe e as de Lewis, escritor de *O monge* (1796), e as do francês Dumas, autor de *Os mil e um fantasmas* (1849), uma obra que dialoga com *As mil e uma noites* (1704), por trazer, assim como na coletânea oriental, contos emoldurados. Por ter sido tradutor de Alexandre Dumas, uma hipótese de leitura é que Pinheiro Chagas poderia ter se inspirado no escritor francês, pois nessa obra de Dumas temos um grupo de pessoas que se reúne para caçar e, durante o jantar, são contadas histórias insólitas. Mais precisamente, a menção a esses títulos e autores, em *A lenda da meia-noite*, pode evidenciar o conhecimento de Chagas acerca de obras da literatura de sua época e, assim, por retomar esses modelos, uma tentativa por parte dele de se incluir como um autor do fantástico.

Após a discussão inicial entre as personagens, temos a inserção dos contos, os quais são, no contexto da moldura, produções ficcionais dos integrantes do grupo. A primeira delas,

analisada anteriormente, é "Julieta", narrada por Henrique Osório. Nela, temos a história de Roberto que se apaixona por Julieta, um fantasma, que tenta arrastá-lo para um sepulcro. Anteriormente, ressaltamos que, tanto na coletânea quanto na *Coleção fantástico*, a qual compila a narrativa de Pinheiro Chagas de forma autônoma, no final da narrativa, temos um personagem, recém-casado, que critica os amores idealizados.

Na moldura, após a leitura de Henrique Osório, "aplaudiram fervorosamente os seus indulgentes ouvintes. Só Isaura bocejava de um modo notável" (CHAGAS, 1874, p. 44). É interessante que a personagem mais sensível é a que sente tédio com a leitura do conto, afinal ela está bocejando, o que pode indicar insatisfação. Com isso, Henrique sente-se um pouco raivoso e provoca Isaura, afirmando que a contação "se não cura dos terrores, que sentem as pessoas nervosas, ao menos concilia-se o sono que afugenta os fantasmas" (CHAGAS, 1874, p. 44). A raiva pode ser justificada porque o rapaz não conseguiu impressioná-la. Apesar de ele se sentir atraído por Isaura, os outros integrantes comentam que Leonor, sua antiga amiga de infância, está interessada nele: "Sabe o que lhe digo, Henrique? Você é uma criança. Anda todo enlevado na palidez e nos terrores nervosos de Isaura, que é uma tola com bonitos olhos, e não repara que há por estas serranias uma rapariga, uma pérola, que se fina por você" (CHAGAS, 1874, p. 46). Isaura critica o modo como, em sua narração, ele representa as mulheres: "No seu entender mulher pálida só pode ser mulher desenterrada. Muito agradecida" (CHAGAS, 1874, p. 45). A misoginia também é criticada por Leonor:

> O teu romance é uma loucura. Estás engraçado com as tuas idealizações constantes. Queres mulheres sobrenaturais, entes fantásticos, damas brancas de Avenel! Se achas que é lisonjeiro para uma mulher perder a sua realidade para agradar ao homem que diz amá-la, morrer primeiro para ser depois desposada por ele em forma espectral, como no *Noivado do sepulcro* de Soares de Passos… (CHAGAS, 1874, p. 45).

A crítica recai não só ao idealismo da representação feminina, que é caracterizada pelo narrador como um ser fantástico e estereotipado da mulher-demônio, mas também aos excessos do amor romântico. A balada "O noivado do sepulcro" (1856), de Soares de Passos, é mencionada como um exemplo ultrapassado que traz um casal separado pela morte, que, em busca do amor eterno, acaba unido, no sepulcro. Para além do tema fúnebre, tanto o poema de Soares de Passos quanto o conto de Pinheiro Chagas apresentam um cemitério escuro, com fantasmas, mochos e ciprestes.

Ainda que Pinheiro Chagas utilize em seu conto o tema fúnebre, típico das baladas românticas, Júdice faz uma distinção entre a obra de Pinheiro Chagas e a de Soares de Passos:

> O poema de Soares de Passos coloca-se decididamente no domínio do inverossímil: hoje, será quando muito uma relíquia, que se poderá guardar numa antologia, e pouco mais. O herói de Pinheiro Chagas tem um sangue diferente nas veias: é, com as devidas diferenças, o sangue do narrador da "Impressão indelével" de Camilo – criaturas possuídas pela obsessão de uma figura feminina cujo contorno físico pouco a pouco vai dando a conhecer a sua verdadeira natureza. (JÚDICE, 1985, n. p.).

A busca pelo amor eterno pode ser ilustrada nas duas estrofes abaixo do poema de Soares de Passos, e a última delas inclusive é mencionada pela personagem Leonor, em um tom jocoso:

> Oh vem! Se nunca te cingi ao peito,
> Hoje o sepulcro nos reúne enfim…
> Quero o repouso do teu frio leito,
> Quero-te unido para sempre a mim!
>
> E ao som dos pios do cantor funéreo,
> E à luz da lua de sinistro alvor,
> Junto ao cruzeiro sepulcral mistério
> Foi celebrado, de infeliz amor! (PASSOS, 1856, p. 14).

No entanto, ao contrário do eu-lírico do poema, que fica no sepulcro com sua noiva, o jovem apaixonado do conto foge dela, mesmo após ter simbolicamente se casado, trocando anéis. Por isso, Pinheiro Chagas, em "Julieta", parece subverter a temática do amor eterno, e o faz criticando as convenções sociais (o casamento) e o idealismo (o amor eterno), pois nem o primeiro nem o segundo triunfam. Essa crítica é mais bem compreendida na moldura, por meio dos comentários das personagens. Assim, tomando emprestada a expressão "parêntese irônico", cunhada por Roas, acreditamos que o contista português faz reflexões metaliterárias na moldura, porque, na obra, (auto)ironiza o teor fantástico de seus próprios escritos.

Apesar de seguir o modelo consagrado de Hoffmann e de inserir as características almejáveis para o fantástico, como é defendido no artigo do periódico *O panorama*, o efeito do fantástico do conto "Julieta" é bastante criticado pelos ouvintes da moldura de *A lenda da meia-noite*. Nessa compilação, Pinheiro Chagas seleciona os recursos que, na perspectiva dele, são os mais eficazes (como a escuridão e o medo), mas o faz com criticidade. Nesse conto, temos um relato de uma aparição fantasmagórica. Todavia, essa superstição popular é questionada por uma das personagens, como uma forma de mostrar a superioridade da ciência. Ademais, em seu artigo de 1868, Pinheiro Chagas comenta sobre *A morta*, que apresenta uma temática sepulcral, mas, em "Julieta", esse tema é considerado ultrapassado pelos ouvintes da narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite*. Aliás, em outro conto, "A visão do precipício", ocorre um procedimento semelhante, visto que o narrador condena os lugares-comuns da literatura

folhetinesca, mas, posteriormente, faz uso desses mesmos elementos. Ou seja, observamos que Pinheiro Chagas utiliza, com criticidade e ironia, atributos que contribuiriam para o efeito do fantástico.

No artigo de *O panorama*, Chagas já teria apontado os principais recursos que caracterizam o fantástico; por outro lado, insere-os em "Julieta", mas com criticidade. Portanto, como a narrativa é ridicularizada pelos ouvintes, o fantástico de Pinheiro Chagas adquire tons metaficcionais, pois ele ironiza sua própria produção, bem como os temas e os elementos típicos, por via dos "parênteses irônicos".

Dessa forma, na moldura da coletânea, ocorre a metaficção, uma vez que o fantástico é tema de discussão das personagens. Concordamos com Linda Hutcheon, ao afirmar que a "metaficção caracteriza-se, decididamente, por uma utilização irónica […] de formas paródicas" (HUTCHEON, 1985, p. 92). Mais precisamente, Patricia Waugh considera que a

> *Metaficção* é um termo dado à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama a atenção para o seu estatuto de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecerem uma crítica dos seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. (WAUGH, 1984, p. 2, grifo do autor, tradução nossa).[52]

De acordo com a Waugh (1984, p. 2), algumas características básicas da metaficção são a imaginação criativa; a autoconsciência sobre a linguagem, a forma literária e o ato de escrever; o estilo paródico etc. Sendo assim, observa-se, na moldura de *A lenda da meia-noite*, comentários críticos sobre os contos compilados e, por meio da metaficção, Pinheiro Chagas reflete sobre sua própria produção, criticando os temas e os lugares comuns do fantástico.

O segundo conto na moldura é "A visão do precipício", narrado por Roberto Soares, na segunda noite, o qual é menosprezado por parte do público ouvinte por motivos similares aos da primeira narrativa, isto é, pela escolha de uma temática considerada ultrapassada para a época. Nos primeiros parágrafos, o narrador declara ao leitor o conteúdo romântico da própria narração, enfatizando os lugares-comuns da literatura gótica:

> O meu romance anuncia-se de um modo terrível. Começa por uma tempestade. Estou obrigado moralmente a apresentar alçapões, subterrâneos e donzelas perseguidas. Se não invento por aí uns quatro assassínios, estou perdido no conceito de certos leitores.

[52] No original: "*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text." (WAUGH, 1984, p. 2, grifo do autor).

> Tenham paciência os amadores das *Nódoas de sangue* e dos *Amantes infelizes ou as vítimas de uma paixão*, mas desta vez hão de se contentar com um romance bem morigerado, cujos heróis, todos eles pessoas honestas, não hão de incomodar, enquanto durar o enredo, nem as partes de polícia, nem os regedores de paróquia, nem os jovens advogados, nem as colunas dos jornais destinadas pelos noticiaristas aos acontecimentos trágicos do país. (CHAGAS, 1874, p. 49, grifo do autor).

Ainda que na moldura do livro de 1874 predomine a ironia e a crítica metaliterária, nota-se que este conto, quando lançado na imprensa em 1863, já tinha um narrador que tratava, com criticidade, as tópicas da literatura gótica, sugerindo um modelo que agradaria aos leitores habituados a esse tipo de literatura, entendida como mero entretenimento, em oposição às notícias mais sérias dos jornais. A crítica recai aos leitores da própria narrativa, pois, em certo momento, ao enfatizar o entusiasmo de José Augusto, o narrador sugere que o enredo poderia não provocar o interesse do público: "José Augusto de Albuquerque, que estava desejoso de conhecer a lenda, e o leitor, que talvez nem esteja para a ouvir" (CHAGAS, 1874, p. 58).

Sendo assim, o narrador procura replicar os lugares-comuns da literatura gótica, principalmente a ambientação noturna e assustadora: "contemplo com delícias a fisionomia terrivelmente fantástica das planícies e dos bosques, onde paira, batendo as asas chamejantes, o sinistro arcanjo da tempestade!" (CHAGAS, 1874, p. 50). No conto, a tempestade é um elemento que provoca o medo nas personagens. Aliás, Pinheiro Chagas, na moldura, também faz uso dela, para desencadear a contação de histórias, sendo esse fenômeno, portanto, uma característica de sua produção fantástica.

Após a narração sobre a lenda do Fantasma do Açude, que trata de Zoraida, abandonada pelo noivo Raymundo, que se atira de um precipício e passa a assombrar o local, como no texto anterior, alguns ouvintes mostram insatisfação. Por exemplo, Isaura dorme durante a contação da história: "enfastiada já destas repetições de histórias fantásticas resistira um momento ao sono que a perseguia, mas, quando se entrara na história dos amores de Raymundo e Zoraida, fora a pouco e pouco encostando a cabeça para traz, e adormecera profundamente" (CHAGAS, 1874, p. 80-81), atitude que pode indicar que a narrativa de amor sentimental teria sido cansativa para ela, visto que, como as leitoras da época, provavelmente estaria acostumada a enredos românticos mais emocionantes. Ademais, a jovem afirma sentir sono por não ter dormido na noite anterior, ainda impressionada pela história narrada por Henrique: "com a sua alameda transformada em cemitério, e com essa mulher pálida desenterrada, atacou-me os nervos de tal forma que fiquei deveras enferma. Cheguei a supor que eu mesma era uma defunta" (CHAGAS, 1874, p. 82). Henrique defende que "se depus a seus pés um ramalhete de rosas, foi porque as flores funéreas eram as únicas que a nossa regra me permitia que colhesse"

(CHAGAS, 1874, p. 83), comentário que é entendido como um galanteio por Isaura e pelos demais, os quais citam alguns versos de poemas românticos, como os do português Thomaz Ribeiro e do francês Alfred de Musset. Por outro lado, o flerte desencadeia ciúme em Leonor.

Ainda que a moldura enfatize os sentimentos amorosos de Henrique e das duas jovens, também há uma crítica metaliterária, já que para o narrador Isaura, que "não tinha de predileções literárias senão o *quantum satis* para ser senhora da moda" (CHAGAS, 1874, p. 80), adormece durante a leitura do conto, ou seja, a atitude dela revela que esse tipo de história não despertava mais o interesse dos leitores naquela época. Ademais, outras personagens criticam a temática gótica da narrativa, cuja tópica é a do cavaleiro medieval que abandona a noiva, para lutar nas Cruzadas, e acaba se apaixonando por uma muçulmana:

> Era inevitável, disse rindo Lucio Valença depois de feitos os cumprimentos do estilo, eu estava já prevendo que íamos descambar em plena Idade Média. O nosso amigo Roberto Soares não pode dispensar-se de consagrar um vivo afeto às couraças da sua adolescência, e às achas de armas da sua criação. Fez-nos voltar para 1830 o nosso bom amigo.
> – E não era época tão má como isso a tal de 1830, disse Roberto Soares. Abusava-se do veneno e do punhal e dos solares e das xácaras e dos cavaleiros que voltavam da cruzada […] (CHAGAS, 1874, p. 80).

O personagem Lucio, um escritor, ironiza a narrativa de Roberto Soares, por ela se passar na Idade Média, um procedimento de recuo no tempo típico do romantismo português e por trazer uma fórmula comum das baladas tipicamente "negras". Segundo Sousa, nesse tipo de estrutura, tinha-se uma "narração de amores de uma donzela e de um cavaleiro, que ia combater os mouros […]" (SOUSA, 1978, p. 200). Roberto Soares, um jornalista aposentado, num tom elogioso, admite que sua narrativa teria alguns desses elementos. Portanto, a utilização desses recursos é favorável para o antigo jornalista, que pode ser considerado um possível representante da geração que fora depreciada por Lucio. Por fim, Henrique, que teve sua narrativa criticada anteriormente, admite que a temática de "A visão do precipício" estava ultrapassada, por utilizar uma fórmula gasta:

> Eu mesmo vi-me em ânsias para resistir ao sono. Quem atura hoje um destes solaios cansados e gastos que deliciaram a velha geração, com seus cavaleiros de armas negras, e os seus diabos disfarçados em mulheres formosas, e os seus fidalgos que venderam a alma a Satanás como na *Dama pé de cabra* de Alexandre Herculano, ou na *Torre de Caim* de Rebelo da Silva? Isso foi bom no seu tempo, hoje está longe do maravilhoso moderno […] (CHAGAS, 1874, p. 81).

Segundo a personagem, o público leitor estava cansado de narrativas protagonizadas por cavaleiros, ambientadas na Idade Média, e de alguns recursos ultrapassados, como a

personagem feminina associada ao diabólico, como ocorre em "A visão do precipício", comum a outros contos góticos portugueses do início do romantismo, como "A dama pé-de-cabra", de Herculano, e "A torre de Caim", de Rebelo da Silva. Portanto, há uma crítica aos procedimentos adotados pelo narrador Roberto, que cansariam o público leitor da década de 1870, momento da publicação da coletânea de Pinheiro Chagas.

A crítica a um modelo romântico ultrapassado, que recriaria a Idade Média e a temática cavaleiresca, como o utilizado por esse narrador, estava em voga naquela época. Germano Meireles, num artigo publicado no jornal *Século XIX*, em agosto de 1865, saído na altura da *Questão Coimbrã*, comenta acerca do papel inovador de *Odes modernas*, de Antero de Quental, em detrimento da poesia romântica de outros autores. O modelo do recuo no tempo e a preferência pelo medieval estava agora esgotado:

> No meio deste funesto ano *mil* da poesia houve um interim, um parêntesis divertidíssimo. Foi o ciclo das xácaras[53], baladas e solaus da poesia "moyenâge". Construía-se um solau como na grande tragédia de Fausto engendrava *homúnculos*, no recesso do gabinete, não sei que trágico personagem. Que importava a vida e a poesia? Bom medidos e pautados aqueles ridículos versinhos, pespontados *d'assi* e outros piegas arcaísmos, e tínhamos solau e xácara! Agora as tendências da *arte* por cá divergem um poucochinho. (MEIRELES, 1980, p. 97, grifo do autor).

Outro exemplo interessante, também de 1865, é a crítica feita por Antero de Quental à obra *A noite do castelo* (1836), de António Feliciano de Castilho, considerada por Sousa (1978, p. 250) como uma das primeiras manifestações de interesse dos escritores portugueses pela ficção "terrífica":

> Ah! A *Noite do Castelo*! Mas é um verdadeiro castelo de cartas aquele castelo, e aquela noite uma verdadeira noite de teatro! O castelo, à borda de um lago, romanesco, elegíaco e trágico ao mesmo tempo, parece sonhado pelo visconde de Arlincourt, de fúnebre mas divertidíssima memória. Há um cavaleiro, um simpático tirano, como em Anna Radcliffe, e não esquece a donzela *tão formosa como pérfida…* O cavaleiro, ao chegar da Palestina, (ainda se chega da Palestina nos poemas do sr. Castilho!) vê-se traído pela ingrata, que já mal o conhece. Era de esperar: e, como também é de se supor há imprecações e choros e terrores e muitas frases atrozes e ferozes, conquanto sempre em estilo doce, brando e encantador. Tudo isto é de um efeito admirável: mas seguramente não é gótico, nem moderno, nem antigo, nem meia-idade, nem romântico, nem histórico. Não se sabe o que é. É o fantasiado mundo romanesco e cavalheiroso dos escritores do primeiro império francês, convencional e falso, cheio de frases imensas e pequenos sentimentos, sem estudo do coração, sem conhecimento dos grandes efeitos das paixões, sem intuição do espírito das épocas históricas, sem unidade, com ditos à Shakespeare e pensamentos dignos do sr. Conselheiro Bastos!...

[53] As xácaras podem ser definidas como uma narrativa popular em verso (cf. CORREIA, 1997, p. 583). Em relação à distinção entre xácara e solaus, Almeida Garrett considera que há, no gênero popular narrativo, "[…] romance, xácara, solau: no romance predomina a forma épica, conta e canta principalmente o poeta; na xácara prevalece a forma dramática, diz o poeta pouco, às vezes nada – falam os seus personagens muito: o solau é mais plangente e mais lírico, lamenta mais do que reconta o fato, tem menos diálogo e mais carpir […]" (GARRETT, 1900, p. 144).

> Tudo isso, em França, depois da *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, depois dos trabalhos de Michelet sobre a Idade Média, depois do Getz Berlichigen de Goethe e dos Salteadores de Schiller, em Alemanha, depois sobretudo do grande voo ideal da poesia levantado pela escola romântica, tudo isso tinha caído miseravelmente em 1830, enterrado como se enterram ninharias e pieguices – às gargalhadas. E é isto o que o sr. Castilho, em 1836, *inventava* em Portugal! O ciúme, que é o dado moral da *Noite do castelo,* quando a gente o vê no Otello de Shakespeare, parece-nos uma paixão imensa, senão pura e santa. No poema do Sr. Castilho aprende-se que não é assim. Essa grande cousa, naqueles versos comicamente terríveis, tem a particularidade de fazer rir. Depois, a ação esgota-se em se chegando à terça parte do poema. O resto (dois terços) são imprecações e frases e ditos, que só variam nas palavras e nunca na vulgaridade do sentimento, superficial e insignificante. Tal é a *Noite do castelo*, tentativa infeliz para naturalizar entre nós um gênero em toda a parte impopular e impossível de sustentar-se, porque era falso e sem fundamento nem na história nem na natureza moral do homem. (QUENTAL, 1865, p. 35-36, grifo do autor).

Vale ressaltar que o próprio Castilho fez uma crítica à própria obra, evidenciando que ele também teve uma postura de criticidade em relação aos elementos utilizados por ele em *A noite do castelo.* Como veremos mais adiante, posteriormente Castilho publicou *Mil e um mistérios* (1845), obra considerada uma sátira aos romances góticos. Sendo assim, Alberto Ferreira discorre que Castilho não pode ser visto estritamente como um autor romântico, tal como era a perspectiva desses intelectuais envolvidos na *Questão coimbrã*: "comparando a sua evolução intelectual após a publicação d'*A noite do castelo* e a posterior rejeição do romantismo e retorno ao neoclassicismo, bem se pode concluir que não foi ele o mestre do sentimentalismo piegas que os jovens escritores de 1865 irão condenar." (FERREIRA, A., s.d., p. 85). Considerando que o teatro romântico foi o domínio literário em que o gótico teve maior repercussão em Portugal (cf. SOUSA, 1978, p. 230), Castilho condena os excessos desses escritores, em 1845 – foi nesse mesmo ano que escreveu sua sátira ao gótico, o que sinaliza para um posicionamento crítico –, quando comenta as peças *Brazia Parda* e *A herança do Barbadão*, de António Pereira da Cunha. Segundo Ferreira, Castilho afirma que esse autor

> pertence à escola reformada e apesar "do estilo chão e caseiro, com muito crime e muita fatalidade". Aproveita aí, mais uma vez, a oportunidade para denunciar os algozes do coração (Hugo & C.ª), a tirania fanática e intolerante da nova escola que ele já castigara em 1843, os desmandos ridículos das vinganças, crimes, fatalidades, venenos, infernos e demónios – receita, é bem de ver, do dramalhão ultrarromântico com que os dramaturgos deliciavam as plateias burguesas. E neste passo, embora elogie Mendes Leal, não se coíbe de lhe pôr reservas quanto ao excesso da produção: "seis dramas originais, todos diversos no fundo e na forma, enchem o curto intervalo que separa os *Dois renegados* d'*A pobre das Ruínas*." (FERREIRA, A., s.d., p. 85-86).

O próximo conto compilado no livro de Chagas, "A igreja profanada", narrado pelo doutor Macedo, segue o modelo lendário. Quando foi publicado primeiramente na imprensa, o

texto tinha como subtítulo “Lenda”, retirado na coletânea. Encontramos três publicações dessa narrativa: a primeira delas, na imprensa (1864), a segunda, em *A lenda da meia-noite* (1874), e a terceira, na *Antologia do conto fantástico português* (1967, 1974 e 2003). Nos três suportes de publicação, após o término da narrativa, há uma nota explicativa sobre a fonte da lenda:

> num magnífico livro do conde de Résie, intitulado *História e tratado das ciências ocultas.* O livro em que falo é um ótimo arquivo de todas as tradições europeias. Há ali tesouros de poesia! Traduzo literalmente o período, que me sugeriu a ideia deste conto. É o seguinte: “Nas costas do Báltico estava outrora situada uma igreja, que alguns ímpios profanaram um dia, e que com eles se sepultou no mar. Quando está sossegada a noite, ouvem-se ainda esses desgraçados cantar soluçando os salmos da penitência; e veem-se brilhar através das ondas tranquilas os círios que acendem no altar, junto do qual estão condenados a chorar até ao fim do mundo”. E mais nada. Como veem, estava tudo por fazer. Mas a ideia era extremamente poética e prestava-se a um grande desenvolvimento. Pena que a não deparassem escritores como o autor das *Lendas e narrativas* [Alexandre Herculano], ou como esse poeta [Rebelo da Silva] da prosa portuguesa, que soube dar tão esplêndido colorido à *Lenda de Santa Olaia*[54]. Enfim o conto aí está, bom ou mau; e com esta nota fica em repouso a minha consciência literária. (CHAGAS, 1874, p. 110).

Quando a nota aparece na versão da imprensa e na antologia organizada por Mello no século XX, a autoria recai sobre o próprio escritor: “Não é *minha* a ideia inicial desta lenda” (CHAGAS, 1864, p. 255, grifo nosso). Porém, quando publicada na versão de *A lenda da meia-noite*, Chagas terceiriza a autoria para Leonor: “não é da *autora* a ideia inicial desta lenda” (CHAGAS, 1874, p. 110, grifo nosso), embora, no final dela, haja uma ambiguidade, pois, como vemos na citação acima, a expressão “minha consciência” remete a um suposto editor. Isso reforça o nosso argumento anteriormente apresentado, sobre a importância das alterações de sentido entre um suporte e outro. A nosso ver, tal mudança também serve como um indício do distanciamento crítico de Pinheiro Chagas da sua própria produção, uma vez que, quando compilados em seu livro, os contos passam a ser produtos ficcionais, sendo criticados pelas personagens. Ademais, a nota sinaliza uma mudança de perspectiva em relação às obras de Herculano e de Rebelo da Silva. Se, por um lado, há uma valorização desses dois escritores na referida nota, após a leitura do conto anterior, “A visão do precipício”, as narrativas de ambos são consideradas ultrapassadas pelas personagens, o que reforça a ironia da moldura.

Embora seja narrado pelo doutor Macedo, “A igreja profanada” não se trata de uma produção dele, mas de uma integrante do grupo que deseja manter-se incógnita. Após a leitura e os aplausos, é revelado que o texto teria sido composto por Leonor. O médico inicia a contação

[54] O conto “O castelo de Santa Olaia: lenda do século XI”, de Rebelo da Silva, foi publicado originalmente no periódico *O panorama,* em 1846. Posteriormente, foi inserido como um capítulo do romance *Ódio velho não cansa* (1848), mas sob o título “A torre de Caim”, com o qual passa a ser conhecido. Também foi compilado pelo autor em sua coletânea *Contos e lendas* (1873).

antes da meia-noite, porque, segundo ele, o conto "precisa de um prólogo, e à meia-noite em ponto o que deve entrar em cena é o elemento fantástico" (CHAGAS, 1874, p. 85). Na narrativa, um barqueiro e um passageiro estão realizando uma travessia pelo mar, quando são surpreendidos por manifestações insólitas vindas da água. Após esses acontecimentos, o barqueiro narra ao rapaz a lenda dos irmãos Guilherme e Inês, que viveram um amor incestuoso.

"A visão do precipício" e "A igreja profanada" seguem o modelo lendário e apresentam algumas similaridades, como a narrativa encaixada, o recuo no tempo e os amantes com destinos trágicos. Todavia, a leitura de ambas as narrativas desperta reações diferentes nas personagens de *A lenda da meia-noite*, pois o primeiro texto é considerado ultrapassado, uma vez que reproduz o modelo gótico de Herculano e de Rebelo da Silva, de trinta anos atrás. Já o segundo é elogiado por praticamente todos os ouvintes, inclusive com apreciação também da leitura feita pelo doutor Macedo: "a sua voz deu-me arrepios, as suas inflexões ressuscitaram a meia-noite […] houve um momento, em que me não atrevi a olhar para a janela, com medo de ver encostado aos vidros o espectro fascinador de Inês" (CHAGAS, 1874, p. 111).

Depois de o doutor Macedo atribuir a autoria a Leonor, o grupo fica surpreso, sobretudo Henrique, que fora o que mais aplaudira a narrativa. A moça, então, revela a Henrique que escrevera o conto para provar-lhe que amadurecera: "quis-te mostrar que já passou para mim o tempo das bonecas, e que o que me preocupa o coração e o espírito não são já as puerilidades dos nossos brinquedos de outrora, mas os afetos e as paixões da mulher" (CHAGAS, 1874, p. 114). Sendo assim, a compilação de "A igreja profanada", na moldura, enfatiza o sentimentalismo da trama, já que serve como um pretexto para impressionar o jovem, levando à formação do par romântico. Henrique, ainda que considere Leonor atraente, até aquele momento, estava mais interessado em Isaura, porém, após ouvir "A igreja profanada", reconhece que sua antiga amiga de infância estava apaixonada por ele e passa a tratá-la como uma mulher adulta. Nesse sentido, a própria composição do conto poderia sinalizar um amadurecimento dela: "A mulher feita revelou-se-me agora, ao ouvir o conto que ela escrevera. Então contemplei-a, e li nos seus formosos olhos a bondade da sua alma, e a virgindade do seu afeto. Só agora percebi o tremo da sua voz nas palavras que me dirigia!" (CHAGAS, 1874, p. 115).

Por outro lado, a leitura do conto causa desconforto em Isaura, que fica "um pouco descontente com a ovação da sua *amiga*, e evidentemente de si para si lamentava que não fosse a pálida menina a sonhadora das fantasias da *Igreja profanada*" (CHAGAS, 1874, p. 113, grifo do autor). Fica notório que Isaura sente ciúme de Henrique e Leonor: na noite seguinte, antes da leitura do próximo texto, o narrador afirma que Isaura está "despeitada, furiosa por ter visto

fugir-lhe um dos seus vassalos […]" (CHAGAS, 1874, p. 116). Como consequência, acentua-se a estima de Henrique por Leonor, de modo que ele compare as duas jovens:

> Henrique não podia deixar de dizer de si para si que havia um abismo entre a pretenciosa frivolidade de Isaura e a desafetada simplicidade de Leonor, que bem se via que não dava ao seu conto maior valor do que ele merecia, e que, escrevendo-o parecia ter querido mostrar apenas que não era estranha as altas preocupações do espírito, e que a sua fantasia também tinha asas para se arrojar ao mundo do ideal. (CHAGAS, 1874, p. 113).

Portanto, a presença do conto na compilação contribui para o desenvolvimento da trama romântica da moldura, pois evidencia a paixão de Leonor, o que faz com que Henrique mude sua perspectiva não só sobre a amiga de infância, mas também sobre Isaura. No trecho acima, além de apontar para o perfil contrastivo das duas jovens, Henrique se pondera sobre a história contada por ele – "Julieta" –, que causou pouca impressão em Leonor, ao contrário de "A igreja profanada", muito apreciada por ele e pelos outros ouvintes.

Dessa forma, "A igreja profanada" destaca-se na moldura, já que sua leitura contribui para a união de Leonor e Henrique. Anteriormente, Henrique era mais atencioso com Isaura e tratava Leonor com desdém, mas, após a leitura da lenda, reconhece a paixão sentida pela antiga colega de infância e corresponde a ela. Portanto, é estratégica a posição da narrativa, uma vez que, na moldura, ela recebe autoria da personagem Leonor, que a teria escrito para impressionar o rapaz. Por ser o terceiro de cinco contos compilados e o mais aclamado, ele é um delimitador entre o início e o desfecho da ação narrativa da moldura e ocupa uma posição central.

Reiteramos que o referido conto é elogiado pelas personagens – ao contrário dos anteriores –, apesar de apresentar características semelhantes aos dois primeiros, como a personagem feminina ser retratada como uma mulher fatal e monstruosa, arquétipo da mulher-demônio. Além disso, o efeito do fantástico também é similar ao do conto anterior, pois ambos seguem o modelo lendário. Todavia, "A visão do precipício" é considerado ultrapassado, porque o narrador, um jornalista, segue o antigo gosto gótico, com cavaleiros medievais, enquanto o conto de Leonor, não. Sendo assim, a apreciação de "A igreja profanada", por parte das personagens da moldura, pode ser proposital, uma vez que indica o amadurecimento pessoal e literário de Leonor e mostra que ela não é fútil como Isaura, de modo a despertar a paixão de Henrique. Em outros termos, "A igreja profanada" está posicionada como marco da formação do par romântico, que culminará no pedido de casamento, após a contação da última história.

Os três primeiros contos apresentam algumas similaridades, pois são narrativas encaixadas, que recorrem a diferentes fontes de informação: a oral e a documental. Em

"Julieta", Roberto narra a um grupo de amigos uma história de fantasmas que ele presenciara; em "A visão do precipício", um camponês, João Moedor, narra a lenda do Fantasma do Açude, que ele teria tido conhecimento a partir dos relatos populares. Por meio da metalepse, isto é, a transição de personagens entre narrativas, em *A lenda da meia-noite*, Roberto Soares narra a mesma história que lhe fora transmitida por José Augusto, personagem que teria ouvido a lenda de João Moedor. Por fim, em "A igreja profanada", um barqueiro conta a um homem a história do amor incestuoso de Inês e Guilherme, mas, no final da narrativa, há uma nota de rodapé informando que a narrativa se baseia em uma lenda retirada de um antigo livro, portanto uma forma documental. Em relação ao fantástico, temos elementos sombrios, que contribuem para a atmosfera de suspense. Os acontecimentos insólitos ocorrem à noite, mais precisamente à meia-noite. Lembramos que a irrupção do fantástico nesse horário também é visível em outros contos oitocentistas, como "A vestal" e "Os canibais", de Álvaro do Carvalhal, e "A caveira", de Camilo Castelo Branco. Além disso, é exemplar a descrição presente em *Mil e um mistérios* (1845), de António Feliciano de Castilho, acerca dessa hora soturna:

> Meia-noite!
> É a hora em que uma fantasia desta idade, inebriada com as exaltações do sangue juvenil a ferver em torrentes, magnetizada pelos fantasmas dos heróis e heroínas das novelas, se acolhe ao leito, como um asilo, para gozar presente o seu futuro, longe dos olhos e ouvidos que lho profanem, longe da luz que lho agoirem.
> Hora das feiticeiras! Das feiticeiras de ambas as espécies; das terríveis e barbudas, que espipam pelas chaminés, a cavalo no pau da vassoura, para se irem por cima de toda a folha para as encruzilhadas com suas asas de morcego; das alvas e melindrosas, que voam com suas asas de anjo, sem que nem as estrelas as percebam, para se irem reclinar, entre flores, em paraísos de que só elas têm a chave. (CASTILHO, 1907, p. 9-10).

Assim sendo, a exemplo desse trecho, no qual o leitor tem a impressão de estar mergulhado na leitura de um romance, junto com a personagem (PAVANELO, 2020, p. 44), temos uma ênfase de que esse horário seria propício a seres insólitos, como fantasmas e bruxas. Por essa razão, é a hora escolhida para a contação de histórias fantásticas, lendárias e maravilhosas pelas personagens de Pinheiro Chagas, simulando uma possível abertura para o fantástico, enfatizada pelo elemento sombrio que representaria aquele horário. É nessa simbologia da noite que lembramos também de "A dama pé-de-cabra", de Herculano. Como adverte Miraglia (2007, p. 57), a noite tem relativa importância, pois é quando se tem o efeito do fantástico, como a transgressão do pacto diabólico, de modo que esse período, aliado à caracterização insólita, que remete ao *locus horrendus*, como a escuridão, as trevas, a cor negra, formaria um campo semântico que apontaria para o domínio do mal e dos poderes infernais. Além disso, como indicamos em outro momento, as narrativas de Hoffmann têm sido lidas

como “contos da noite”, o que permitiu a alguns estudiosos considerar a noite como uma temática da literatura fantástica. Por essa razão, Pinheiro Chagas pode ter preferido situar suas narrativas em ambientes noturnos, para simular uma atmosfera de mistério e de suspense, que seria ideal para a irrupção do efeito de fantástico, como era comum em textos da época. Mais tarde, em sua coletânea, essas mesmas características seriam consideradas as esperadas de um conto fantástico pelos personagens da moldura, o que evidencia que o nosso autor tinha conhecimento das convenções literárias.

Os dois contos seguintes, “Memórias de uma bolsa verde” e “*Dominus tecum* (conto para crianças)”, apresentam o fantástico com temáticas menos sombrias que os três primeiros. Assim, a posição dos dois últimos textos também é estratégica, por enfatizar a socialização do grupo, já que o aspecto insólito nesses contos é mais “leve” se comparado aos três primeiros. O narrador afirma que “na noite imediata, esqueceu completamente a hora fatídica” (CHAGAS, 1874, p. 116). Em outros termos, a contação de histórias, entretenimento do grupo, fica em segundo plano. Já os ouvintes mostram um certo descontentamento ou falta de interesse pela narração: “o doutor [Macedo] fizera uma careta ao avaliar o número de páginas que ia ter que ouvir; Henrique Osório e Leonor, enlevados nas doçuras de um amor nascente, não tendo olhos senão um para o outro, amaldiçoavam a leitura que os ia privar de algumas horas de doce conversação […]” (CHAGAS, 1874, p. 116-117).

Por estarem desinteressados, após a leitura de “Memórias de uma bolsa verde”, as personagens criticam a falta de elementos mais sombrios:

> Três noites a fio se contaram coisas medonhas, coisas de arrepiar os cabelos, vieram aqui à praça defuntas que vão a S. Carlos, fantasmas da meia idade, igreja submarinas que se iluminam misteriosamente à meia-noite. […] A meia-noite hoje passou, e ninguém deu por tal. (CHAGAS, 1874, p. 202-203).

Dessa forma, ocorre uma atenuação do fantástico nos dois últimos contos. “Memórias de uma bolsa verde” é um apólogo. Por seu turno, “*Dominus tecum*” é um conto maravilhoso e tem o subtítulo “conto para crianças”, por isso não é ouvido pelos adultos, mas somente pelas crianças do grupo.

Quando reunido na moldura de *A lenda da meia-noite*, “Memórias de uma bolsa verde” é contado por Lucio Valença, que adianta a leitura para as dez e meia da noite, justificando que seu “romance” é longo, porém pertencente ao gênero: “sendo fantástico, por isso que o personagem principal era um ente inanimado, tinha contudo uma pequena parte propriamente legendária, e que portanto podia começar a ser lido antes da meia-noite” (CHAGAS, 1874,

116). Sendo assim, para a personagem, o efeito do fantástico se justificaria em razão de uma personagem inanimada, mais precisamente, uma bolsa verde, que narra, a um escritor, a sua vida, desde a fabricação até a "velhice" e, assim, aproxima-se da estrutura de um apólogo, um tipo de narrativa protagonizada por objetos e com uma moral (cf. MOISÉS, 2004, p. 34). No entanto, o apólogo, geralmente, é breve, ao contrário dessa narrativa, dividida em dezenove capítulos, a mais extensa da coletânea de Pinheiro Chagas.

Na moldura, o conto não é apreciado pelo público, que reclama da falta de elementos fantásticos. Ademais, alguns ouvintes, como o conselheiro Madureira e o Visconde da Fragosa, dormem durante a leitura, o que evidencia o desinteresse pela narrativa. O doutor Macedo defende que Lucio saiu do programa e não narrou um conto fantástico: "Impingiu-nos um romance humorístico debaixo da bandeira de conto da meia-noite" (CHAGAS, 1874, p. 202). Para a personagem, a narrativa não tem os atributos típicos do gênero literário: "Então isto é um conto fantástico? Você nunca leu Hoffmann? Você nunca leu Carlos Dickens? […] Então onde há aqui espectro? Onde há visão? Onde há os terrores legendários da meia-noite?" (CHAGAS, 1874, p. 202).

O comentário reforça as expectativas de leitura dos ouvintes e do público leitor oitocentista como um todo acerca de um conto fantástico. Para eles, devem-se privilegiar o noturno, sobretudo a meia-noite, as tempestades e as criaturas sobrenaturais (como os fantasmas), tal como nas três primeiras narrativas. Portanto, "Memórias de uma bolsa verde" pode ser considerado um apólogo, por ser protagonizado por uma bolsa (um objeto inanimado), mas isso não seria suficiente para o efeito do fantástico na acepção dos ouvintes. Dessa forma, após a leitura do texto, o doutor Macedo solicita a "dissolução da sociedade *Inimiga da meia-noite*" (CHAGAS, 1874, p. 203, grifo do autor), de modo a encaminhar a ação ao desfecho, no qual se tem ainda a formação de um novo casal: Isaura, rejeitada por Henrique, passa a cortejar Lucio Valença, o autor de "Memórias de uma bolsa verde". Aliás, ela e o casal Henrique e Leonor são os únicos que apreciam o conto, o qual tem um desfecho tipicamente romântico, com a união de um casal, ou seja, a narração somente é elogiada pelos apaixonados.

A afirmação do doutor Macedo, acerca da dissolução da sociedade *Inimiga da meia-noite*, enfatiza a posição estratégica do conto, evidenciando que a sequência escolhida por Pinheiro Chagas na coletânea não é aleatória e tem alguns propósitos. A primeira narrativa, "Julieta", é contada por Henrique Osório, personagem de destaque na moldura, como uma tentativa de impressionar Isaura. Por seu turno, o conto é pouco apreciado pelos ouvintes, e a temática é criticada em outros trechos da moldura; por exemplo, após a contação de "Memórias de uma bolsa verde", Henrique confessa:

> Transformam-se em espectros ou em nada que é a mesma coisa as loucas visões que sonha a fantasia enferma. Esses sonhos, quando se desperta, deixam apenas uma impressão pesada e mórbida. E quando se acorda é que se percebe que as Julietas nunca foram amadas com o coração, foram sempre um pretexto para as divagações de uma imaginação desnorteada. (CHAGAS, 1874, p. 205).

Ou seja, na moldura, "Julieta" é uma produção ficcional de Henrique, e a narração desse conto teria feito com que ele despertasse de uma fantasia, na qual acreditava estar apaixonado por Isaura. Portanto, um amor idealista e falso, fruto de sua imaginação desnorteada, ao contrário do que irá sentir por Leonor, que se revelará como o seu verdadeiro amor, justamente após a leitura de "A igreja profanada", de autoria de Leonor.

Dessa forma, as duas últimas narrativas têm como pretexto o encaminhamento para o desfecho romântico. Por seu turno, as próprias personagens reconhecem que os três primeiros contos apresentam temáticas mais sombrias, que apresentam os elementos típicos do fantástico, ao contrário dos dois últimos contos, que recebem pouca atenção dos ouvintes. A maioria das personagens considera que "Memórias de uma bolsa verde" se distancia dos objetivos do grupo. Ao anunciar o encerramento das atividades, há um rebaixamento da última narrativa, uma vez que ela só é ouvida pelas crianças, ou seja, deixa-se explícito que será uma narração mais leve.

Assim, no último dia, o doutor Macedo narra "*Dominus tecum…* (conto para crianças)", para os filhos pequenos do Visconde de Fragosa, Julia e Álvaro. Embora o doutor refira-se ao texto como "a lenda do *Dominus tecum*" (CHAGAS, 1874, p. 225), trata-se, mais precisamente, de um conto maravilhoso sobre um duende, no qual os eventos insólitos são aceitos pelo leitor, por serem tratados com naturalidade.

Após a compilação do quinto conto, há o desfecho da moldura. No dia seguinte à leitura de "*Dominus tecum",* com a melhora do tempo e a partida do grupo, a mãe de Henrique Osório chega à casa dos Viscondes de Fragosa, para "pedir para seu filho a mão de Leonor" (CHAGAS, 1874, p. 225). Portanto, o desfecho é romântico, culminando num pedido de casamento. Embora o doutor Macedo afirme que "a *lenda da meia-noite* [teria] uma conclusão inesperada; mas isso foi bom para que tivesse alguma" (CHAGAS, 1874, p. 226), precisamos considerar que, ao longo da moldura, são destacados os interesses sentimentais não só de Henrique, mas de Isaura e de Leonor, ou seja, é um desfecho previsível, visto que há, primeiramente, a formação do casal e, posteriormente, o pedido de casamento.

O doutor Macedo e Henrique concluem que fracassaram na missão de debocharem da meia-noite, pois "as pessoas nervosas quando estiverem sozinhas à meia-noite, num quarto de lúgubre aspecto, hão de continuar a tremer de espectros. Afrontá-los em boa companhia não

torna aguerrido ninguém" (CHAGAS, 1874, p. 227). Em outras palavras, se a reunião do grupo não serviu para amenizar o medo das manifestações insólitas, ao menos contribuiu para a socialização, que ensejou o pedido de casamento e o entretenimento do grupo: "e ainda que não se alcançasse [o casamento]; logrou-se passarem-se algumas noites agradavelmente" (CHAGAS, 1874, p. 227). O entretenimento também é enfatizado nas linhas finais da moldura, nas quais o narrador almeja a diversão do leitor: "Possam dizer o mesmo os leitores deste despretensioso livro" (CHAGAS, 1874, p. 227), afirmação que reitera a ironia romântica, visto que coloca em jogo a ficcionalidade da própria narrativa.

Conclui-se que, na moldura de *A lenda da meia-noite*, há "parênteses irônicos" que tratam sobre o fantástico, um conceito empregado pelas próprias personagens. Tendo como motivação o aspecto soturno da casa dos Viscondes de Fragosa e as noites de tempestade, tem-se uma discussão sobre os lugares-comuns dessas narrativas, o que motiva as personagens a contarem, noite após noite, uma história. As três primeiras preenchem as expectativas de leitura deles, pois, nelas, são encontrados os atributos mencionados por eles, quando discutem acerca do fantástico. Mesmo assim, as duas primeiras são rebaixadas: a temática de "Julieta" é considerada misógina e a de "A visão do precipício", ultrapassada. Por outro lado, a moldura, além de ser uma narrativa metaficcional, que conceitua o fantástico, reproduz uma história romântica, levando à formação de dois casais e a um pedido de casamento.

A metaficção pode, portanto, ser uma forma de Pinheiro Chagas criticar o modelo folhetinesco e a fórmula das narrativas fantásticas. Sendo assim, ao republicar as narrativas, Pinheiro Chagas reflete sobre os lugares-comuns da literatura produzida por ele, em um processo consciente que outrora também foi utilizado por outros autores, como o já mencionado Gautier, quando dá um tratamento paródico a um conto fantástico, cujo personagem é Hoffmann. Em Portugal, devemos lembrar de *Memórias d'um doido*, de António Pedro Lopes de Mendonça, publicado em folhetim em 1849, mas reeditado dez anos depois, bastante alterado, escolha justificada pelo autor em razão de sua inexperiência profissional na época da primeira versão, afinal ele era um jovem autor, e da forma com que o texto fora então publicado. Contudo, essa nova edição viria a satisfazer o desejo dos leitores, que estariam descontentes com o estilo folhetinesco, o que evidenciaria uma fase de transição:

> nesta nova edição, expurgando-o das negligências de estilo, e das declamações um pouco vagas e obscuras, que revelavam a inexperiência do escritor, e o improviso que exigem os trabalhos da imprensa. Deixaríamos realmente expirar esta obra, que é mais um esboço do que um romance, se o público, justa ou injustamente, não nos indicasse a necessidade de uma nova edição, por reiterados pedidos. (MENDONÇA, 1859, s.p.).

Cabe estabelecer uma relação entre o folhetim e a literatura fantástica. Os textos publicados nas páginas dos periódicos abriam "aos escritores a possibilidade de atingir a um maior número de leitores; os contratos oferecidos pelos proprietários das empresas jornalísticas àqueles autores mais destacados na preferência junto ao público tornavam-se muito vantajosos." (ALVES, 1990, p. 23). Ou seja, o folhetim teve uma relativa importância para a consolidação de um público leitor e um papel fundamental para a divulgação da literatura fantástica. Bruno chega a precisar que, "Pelo folhetim, um género de contos foi tentado com melhor escrúpulo e filia-se mais perfeitamente na pura categoria da obra de arte, definida e determinada. É o conto fantástico." (BRUNO, 1984, p. 92). Ademais, segundo Sousa (1978, p. 189), a atividade jornalística do Romantismo teve um papel importante na divulgação da literatura "negra" em Portugal, ou seja, foram nas páginas dos periódicos que boa parte da ficção fantástica oitocentista foi divulgada naquele país, como as revistas *O mosaico, O correio das damas* e a *Revista universal lisbonense.* Sousa (1978, p. 190) também cita a *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, como um exemplo de "periódico de nível mais elevado […]" que publicou ficção do tipo "negro". Essa revista particularmente nos interessa, porque foi nela que Pinheiro Chagas e Teófilo Braga publicaram alguns de seus contos. Também não poderíamos deixar de mencionar a revista *Arquivo pitoresco*, que tinha uma relativa distribuição no país; França (1974b, p. 829) assevera que a revista era distribuída para 600 escolas primárias, cobrindo o país inteiro. Foi nela que Pinheiro Chagas publicou três dos contos compilados posteriormente em *A lenda da meia-noite.* Cabe enfatizar ainda que, segundo o parecer de Sousa (1978, p. 191-193), o aspecto "negro" dessa produção publicada na imprensa residiria no ambiente, ou seja, no cenário, e elas apresentariam um espaço que não era contemporâneo, ou seja, teriam uma inspiração gótica, no sentido de medieval, uma observação relevante, pois vimos que, para Pinheiro Chagas, fantástico é sinônimo de ambientação noturna e dois de seus contos, "A visão do precipício" e "A igreja profanada", tratam de lendas antigas.

Um ponto interessante é mencionado por essa mesma pesquisadora, a de que os autores portugueses faziam uma crítica a essa produção: "Muito cedo, e numa atitude pelo menos pouco coerente, as mesmas revistas começaram a fazer a sátira a estas histórias" (SOUSA, 1979, p. 22), visando ridiculizar principalmente a crença dos fantasmas pelos ingleses. Lembramos que a autocrítica da literatura insólita não é exclusiva dos portugueses, tendo em vista que, na Inglaterra, Jane Austen já tinha publicado *A abadia de Northanger* (1817), uma sátira aos romances góticos, o que indicaria para um esgotamento daquela literatura.

Em relação à metaficção, Waugh (1984, p. 65) considera que ela pode ser um modo de representação de uma literatura em crise, na qual ela retrabalharia as convenções ficcionais.

Sendo assim, a paródia, "como uma estratégia literária, deliberadamente se propõe a quebrar normas que se tornaram convencionalizadas." (WAUGH, 1984, p. 65, tradução nossa).[55] Para essa pesquisadora, a paródia é uma estratégia da metaficção:

> A paródia metaficcional revela a forma como um determinado conjunto de conteúdos foi expresso em um determinado conjunto de convenções reconhecidas como "literatura" pelos seus leitores, e considera a relevância que estas podem ainda ter para os leitores situados num ponto diferente da história. Explora a indeterminação do texto, forçando o leitor a rever os seus preconceitos rígidos baseados em convenções literárias e sociais, jogando paradigmas contemporâneos e anteriores uns contra os outros e, assim, quebrando as expectativas do leitor sobre ambos. (WAUGH, 1984, p. 67).[56]

As considerações de Waugh ajudam-nos a esclarecer que a paródia, aliada à metaficção, coloca em evidência o conhecimento das convenções literárias por parte do leitor, forçando-o a lidar com as expectativas de leitura. A nosso ver, Pinheiro Chagas pode ter escolhido a metaficção para reaproveitar uma produção outrora publicada, mas, com a publicação em volume, agora prefere fazer uma autocrítica, de modo a ressaltar as fórmulas ultrapassadas do folhetim, que seria caracterizado, de um modo geral,

> Com intriga bastante complicada, a fim de manter a atenção do público, ele privilegia quase sempre o mistério e o terror; as personagens são simplificadas ao máximo, restringindo-se aos tipos; há, bem destacado, o gosto pelos golpes teatrais e pelas aparições súbitas de certas personagens quase esquecidas, tanto pelo leitor, quanto pelo próprio autor; frequentes são também as interrupções em pontos críticos ou no clímax. (ALVES, 1990, p. 25).

Para melhor compreender a produção de Pinheiro Chagas, cabe uma aproximação ao escritor Camilo Castelo Branco, que, antecedendo Chagas, também se apropriou de estratégias semelhantes. Duarte (2013, p. 119) aproxima obras de Camilo, como *Vinte horas de liteira* (1864), aos *Contos do Tio Joaquim* (1861), de Rodrigo Paganino, afirmando que aquele aderiu à tradição do conto rústico, mas com efeito distinto deste, pois faz uso da reflexividade metaficcional de natureza paródica. Em relação ao aspecto metaliterário do romance, Pavanelo esclarece que a literatura, sob vários aspectos, é o assunto principal: "a profissão do escritor; o

[55] No original: "[…] as a literary strategy, deliberately sets itself up to break norms that have become conventionalized." (WAUGH, 1984, p. 65).
[56] No original: "Metafictional parody reveals how a particular set of contents was expressed in a particular set of conventions recognized as 'literature' by its readers, and it considers what relevance these may still have for readers situated at a different point in history. It exploits the indeterminacy of the text, forcing the reader to revise his or her rigid preconceptions based on literary and social conventions, by playing off contemporary and earlier paradigms against each other and thus defeating the reader's expectations about both of them." (WAUGH, 1984, p. 67).

papel edificante (ou não) da literatura; as expectativas do leitor – e como utilizá-las para vender a sua obra […]" (PAVANELO, 2013, p. 82). Ademais, segundo Duarte (2013, p. 119), "Camilo procura marcar uma diferença da cultura em vigor", cuja escolha dialogaria com as preferências literárias da época. Camilo escreveria uma narrativa que se aproximaria do conto rústico, mas com a intenção de criticá-las: "Contra a hegemonia do modelo rústico do conto, o autor impõe sobre ele uma visão crítica. A paródia, neste sentido, actua como instrumento de controlo dos excessos da moda literária e interroga a prática alheia." (DUARTE, 2013, p. 120).

Em *Vinte horas de liteira*, temos um narrador "que sugere ser o próprio Camilo" (PAVANELO, 2013, p. 73) que está fazendo uma viagem de liteira, entre Vila Real e Porto, acompanhado de António Joaquim, que lhe conta histórias. Uma característica dos contos tradicionais é a função moralizante da literatura, que é parodiada nesta obra. Pavanelo, ao analisar essa produção, afirma que

> As histórias narradas pelo personagem-acompanhante sempre terminam com um ensinamento […] característica que faria as digressões deste romance terem um caráter didático e doutrinário-pedagógico tal como o esperado de uma narrativa de viagem tipicamente romântica. Entretanto, o moralismo de António Joaquim é contrastado com o seu caráter duvidoso, descrito com ironia pelo narrador camiliano […] (PAVANELO, 2013, p. 75).

A mesma pesquisadora advoga que, nesse romance, Camilo também critica o excesso de melodrama[57], típico do romance sentimental, além das narrativas de terror e dos romances históricos. Essas estratégias revelam um processo consciente da parte do escritor, pois, segundo Pavanelo (2013, p. 84), Camilo utilizaria aspectos convencionais para atrair a atenção do leitor, mas também se dedica a questionar as formas de produção do romance romântico. Ou seja, ele utiliza estratégias que cativariam o público, mas ao mesmo tempo adota uma postura crítica.

A percepção de Camilo em relação às mudanças nas preferências do público pode ser observada logo no início do romance, quando o narrador se apresenta como um escritor e narra o encontro com António Joaquim, um antigo camarada, homem de quarenta anos, residente de uma quinta na região do Minho, que "passara alguma hora muito feriada na leitura de livros agrícolas […] [e que tinha] aptidão para estudos econômicos, fala corretamente e ao nível do entendimento popular." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 9). Traçamos esse perfil para

[57] Segundo o *Dicionário do romantismo literário português,* o melodrama se refere a um gênero dramático que teria se originado na Itália e que se caracteriza por ser cantado. Todavia, ele teria se desenvolvido e também serviria para designar um gênero em que a música seria utilizada como "[…] mero suporte da ação, destinada a sublinhar momentos culminantes desta ou as entradas e saídas de cena de certas personagens. É neste último sentido que hoje o vocábulo aparece geralmente referido para denominar uma obra teatral de 'situações violentas e caráter popular'." (REBELLO, 1997, p. 314).

evidenciar que esse personagem teria alguma instrução e pode ser um exemplar típico de um leitor comum, tanto é que ele afirma ler os romances do narrador-Camilo, mas os critica, por não os compreender: "Sabes que eu leio os teus romances: é o máximo sacrifício que posso fazer-te das minhas horas de repouso." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 12). Além disso, é dele que vem uma observação ao papel marginal que ocupa o escritor na sociedade, pois "a profissão do escritor é vista como o pior dos ofícios, cuja falta de dinheiro é representada pela constante magreza do narrador camiliano […]" (PAVANELO, 2013, p. 82): "Olha que a natureza fez homens, não literatos. O Criador, quando expulsou Adão do paraíso teve a piedade de lhe não dizer: 'Serás escritor!' O que lhe disse foi: 'Viverás trabalhando até suar.'" (CASTELO BRANCO, 1907, p. 11). Assim, o comentário desse personagem camiliano dialoga com algumas narrativas do nosso *corpus* de pesquisa, como "Memórias de uma bolsa verde", de Pinheiro Chagas, e alguns contos de Teófilo, como "O sonho de Esmeralda" e "Lava de um crânio", os quais tratam de personagens escritores que buscam se projetar no mercado literário, porém falham, por não conseguirem sobreviver nesse meio. De certa forma, tal questionamento também está alinhado com as questões discutidas na *Questão Coimbrã*, sobre o papel do escritor na sociedade.

Por fim, da voz dessa personagem, há uma crítica ao estilo dos romancistas atuais, que seria difícil para o público: "aí vem o estilo ramalhudo […] O absurdo não fica melhor justificado com a linguagem absurda. […] é um desperdício espantoso de potestades celestiais o que fazem os escritores à moda." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 14), uma reflexão que, a nosso ver, evidencia a atualidade e a pertinência desse narrador, por apontar para uma pauta que viria a ser debatida na *Questão Coimbrã*, alguns anos depois, que diz respeito ao estilo literário em voga na época. De um lado, teríamos um estilo mais simples, como o do grupo de Castilho; do outro, um estilo mais rebuscado, de autores como Teófilo. Essa questão foi tratada por nós na introdução deste trabalho, quando mobilizamos a crítica feita por Pinheiro Chagas ao estilo de Teófilo.

Ainda em relação ao romance *Vinte horas de liteira*, cabe enfatizar que se tem uma discussão acerca das convenções dos gêneros literários. António Joaquim confessa a Camilo-personagem que: "Reprovo a contrafacção dos tipos, que modernamente se dão no romance, e com particularidade nos teus romances." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 15). Assim sendo, ele discorre acerca de suas preferências literárias, dando três modelos: o primeiro, modelo tipicamente insólito, lido por mero entretenimento; o segundo, da escola realista francesa; e o terceiro, uma forma mista, que seria pouco verossímil para o leitor, por trazer situações distantes da realidade. Segundo António Joaquim,

> Quando eu lia novelas, preferia as da escola dos castelos lôbregos, dos fantasmas da meia-noite, dos vampiros que dispensavam as sanguessugas, e dos carnífices de olhos esbugalhados, que relampejavam nas trevas das masmorras. Isto entretinha-me e horrorizava-me, enquanto lia. Lido o volume, dava uma gargalhada, e dizia em elogio do autor: "Que grande patusco!" Porém, se lia algum raro romance da escola real, ou realista, como dizem os franceses, acabada a leitura, não ria; ficava-me a cismar tristemente, e dizia comigo: "Isto é verdade; o mundo é assim; as misérias do gênero humano argumentam contra a perfeição das obras divinas dos astros para baixo. O físico do homem é admirável como o físico do inseto microscópico; mas o moral do homem é repelente, é hediondíssimo!" Aqui tens a causa da minha abominação dos romances traslados da natureza. Agora, cuido eu que há uma escola mista, a qual pertencem os teus livros.
> – Mista?!
> – Sim: vocês inventam virtudes impossíveis de par com perversidades incombináveis.[58] (CASTELO BRANCO, 1907, p. 15-16).

Essa personagem debate diferentes gostos literários que estariam em voga no momento de publicação daquela obra, isto é, a década de 1860. É de nosso interesse os comentários feitos ao primeiro modelo, da qual a literatura fantástica pode ser representante por ser a literatura dos "castelos lôbregos", "dos fantasmas da meia-noite", "dos vampiros" e dos "carnífices de olhos esbugalhados", elementos típicos dessas produções. Embora as convenções literárias sejam do agrado dele, trata-se somente de uma literatura de entretenimento, cuja fórmula é ironizada, porque a personagem se refere aos escritores como "patuscos", alguém que ludibriaria o leitor, por meio de técnicas que lhe chamariam a atenção. Em oposição, teríamos um modelo mais sério, o do romance realista, que embora cause uma reflexão no leitor, por tratar da natureza e dos problemas do homem, também não é o modelo ideal, pois a personagem afirma repudiar esse tipo de literatura, já que, segundo ele, a literatura realista o faz refletir sobre "as misérias do gênero humano" e se indignar com a falta de moral dos homens.

Assim sendo, com base em Duarte e Pavanelo e nos trechos destacados acima, podemos inferir que o narrador camiliano, por via da crítica metaliterária, propõe uma abordagem do mercado literário, principalmente em relação aos gostos do público oitocentista. Duarte se atenta para essa questão, ao afirmar que, naquela época, Camilo era um escritor prestigiado e

[58] Como a personagem afirma que os romances de Camilo seriam exemplares da escola mista, cabe ressaltar um outro comentário acerca das suas produções: "Prendem-me a curiosidade uns paradoxos de virtude que tu estendes a trezentas páginas. Já fizeste chorar minha mulher: quase que m'a ias fazendo nervosa! Foi-me preciso dizer-lhe que tu mentias como dois ministérios, e que timbravas em ter um estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto. Nem assim consegui desacreditar-te! Assim que sai romance teu, minha mulher, combinada com o editor, seca-me a paciência, até que o livro chega de Braga entre um papeliço de açúcar, e o saco do arroz. A pobre mulher começa a chorar no título; estrenouta-se a ler; e, ao outro dia, está desolhada, e amarela como as doze mulheres tísicas, que tens levado à sepultura num rio de lágrimas." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 12-13). Ou seja, seria um modelo romântico, tipicamente sentimental. Como bem analisa Pavanelo (2013, p. 76): "Neste trecho autoirônico, temos a definição dos romances camilianos como meras mercadorias […] voltadas para o entretenimento e o arrebatamento das emoções – segundo as expectativas de leitura dos romances sentimentais românticos –, contendo histórias distantes da realidade.".

atento à prática literária de seu tempo, porque tenta se adaptar aos gostos de seu leitor: "na década de 1860, a cena literária portuguesa era dominada por figuras, tendências, e grupos que condicionam a afirmação de uma ruptura com o passado estético, mas já se vislumbra alguma movimentação nesse sentido." (DUARTE, 2013, p. 139). Sendo assim, é possível observar, no trecho acima do romance de Camilo, que um modelo romântico sentimental, com traços insólitos, tipicamente de entretenimento, era coetâneo e, portanto, disputava a preferência do público com um modelo mais autêntico, como o realista. Cabe ainda mencionar que Camilo também publicou outras obras que dialogam com o fantástico, no decorrer dos anos 1860, como *O esqueleto: romance*, lançado em folhetim em 1864 e editado em livro no ano seguinte. Conforme Pavanelo, o sugestivo título dessa obra, a princípio, poderia induzir o leitor a uma chamativa história de terror, todavia, "ao longo da leitura do romance, percebemos que ele praticamente nada tem de terrífico – e o tal esqueleto, de fato, só aparece no antepenúltimo capítulo." (PAVANELO, 2016, p. 120).

Pavanelo também evidencia que Camilo reveste suas obras com aspectos típicos das narrativas fantásticas, "de forma a chamar a atenção do leitor, mas que acabam, por fim, quebrando as expectativas de leitura, propondo, em seu lugar, a reflexão sobre a sociedade e o próprio fazer literário." (PAVANELO, 2016, p. 120). Portanto, acreditamos que a obra de Pinheiro Chagas pode ser colocada em diálogo com a de outros autores da época, sobretudo com Camilo, pois ambos propõem uma reflexão sobre as convenções literárias, por via de comentários metaficcionais. Usualmente, Camilo faz isso por meio da paródia, na diegese, de modo a ridicularizar e rebaixar os lugares-comuns das narrativas fantásticas, como uma forma de inverter os sentidos esperados, isto é, ocorre uma quebra de expectativas de leitura do público que estava acostumado com esses recursos. Assim sendo, a inclusão desses elementos seria uma estratégia de Camilo para conquistar o público acostumado a tal tipo de literatura: "a fim de atender às demandas do público que avidamente consumia essas narrativas, Camilo propunha a crítica não somente a esse modelo literário, […] frustrando as expectativas de leitura, criando histórias que propositadamente não faziam arrepiar os cabelos." (PAVANELO, 2016, p. 133).

Por exemplo, em *Vinte horas de liteira,* temos a narração de um episódio com elementos típicos das histórias de terror, quando o narrador e seu amigo se hospedam numa estalagem em Baltar. António Joaquim conta que, há dez anos, num dos quartos, havia ocorrido uma "cena calamitosa. – Dois cadáveres saíram dali!..." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 185). Impressionado com o mote sobrenatural, a personagem Camilo começa a "ver cadáveres pendurados na parede como enormes cavalas escaladas; a vitela trescalava-me a carne humana; as canecas pareciam-me crânios, e o vinho vaporava um fartum de sangue, escumava líquidos

intestinais." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 185). Ou seja, há uma ridicularização dos lugares-comuns da narrativa de terror, porque o personagem fica alucinado assim que ouve acerca de um possível evento que supostamente teria culminado na morte de duas pessoas.

António Joaquim narra, num estilo que conteria os estereótipos da ficção de terror, como uma forma de ensejar o suspense e chamar a atenção de seu ouvinte, que os dois cadáveres seriam amantes e teriam passado uma noite naquela estalagem, numa noite de tempestade, todavia não explica o motivo pelo qual o casal apaixonado teria morrido, nem como eles foram transformados em cadáveres, afirmando que terminaria de contar a história no dia seguinte, como uma forma de manter a ansiedade de seu ouvinte.

Naquela noite, a personagem se hospeda no mesmo quarto que supostamente seria o local dos eventos insólitos e é surpreendida "sacudindo dos ombros os grifos encravados de uma legião de demônios" (CASTELO BRANCO, 1907, p. 189). Todavia, ao contrário do que ele imaginava, não se trata de um acontecimento fantástico, mas racional e, de certa forma, patético: "eram grosas de esquadrões de percevejos, que irrompiam em caravanas das cavernas do catre, e das luras do tabique." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 189). Posteriormente, António Joaquim explica que os dois personagens de sua história eram ele e sua esposa, e que os cadáveres seriam um modo de dizer, ou seja, teriam um sentido figurado, pois eles também tinham sido atacados pelos insetos:

> Mas disseste que deste quarto haviam saído dois cadáveres…
> – E saíram – replicou António Joaquim.
> – Como? Não entendo!...
> – O que daqui saiu foram duas almas cerceadas. O sangue, que é a vida, tinha aqui ficado nas goelas desta alcateia de feras. Que éramos nós sem sangue? Dois cadáveres com um pouco de espírito para nunca mais deitarmos em camas da taverna de Baltar. (CASTELO BRANCO, 1907, p. 192).

Em relação à metaficção, tem-se uma ênfase aos elementos típicos das narrativas folhetinescas. Primeiramente, António Joaquim insere tais recursos, como um cavaleiro e sua amante: "Um cavaleiro apeou do seu frizão à porta desta estalagem, e ofereceu a mão para receber o pé de uma aérea dama, que saltou de uma hacanea aos braços do garboso cavaleiro" (CASTELO BRANCO, 1907, p. 185); e uma noite de tempestade: "O céu, de súbito, velou-se de nuvens acossadas em turbilhões pelo vento septentrional. […] Lá fora a ramagem varejada pela chuva torrencial rangia e gemia, rouca e formidável, como milhares de homens partidos pela espinha dorsal!" (CASTELO BRANCO, 1907, p. 188). Em seguida, ele faz uma crítica desses lugares-comuns, como a temática de mistério: "*Dois cadáveres!*… Esta casa dá títulos para os romances de Frederico Soulié." (CASTELO BRANCO, 1907, p. 185, grifo do autor);

ao estilo melodramático da narração de António Joaquim: “Que estilo, santo nome de Jesus! O horror local fez-te perder a portuguesa e minhota simplicidade da tua linguagem!” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 187); e à estratégia de manter o suspense, quando António Joaquim pausa a narração e afirma que contaria o restante no dia seguinte.

Álvaro do Carvalhal é outro autor que merece ser mencionado, por ter escrito contos fantásticos em uma época próxima a Pinheiro Chagas e por ter utilizado comentários metaliterários para tratar sobre os gostos do público leitor e as convenções literárias. Este autor utiliza o fantástico como uma estratégia metaficcional, possibilitando “o exercício do julgamento crítico sobre os géneros (romance-folhetim, conto oral e conto escrito) e a contribuição das estéticas a partir do discurso narrativo […]” (DUARTE, 2013, p. 282-283).

No drama *O castigo da vingança!* (1862), Carvalhal assume uma postura crítica, por meio de comentários metaficcionais, acerca do desgaste do estilo dramalhão, que estaria em desuso, naquela época, cujos elementos também são criticados na moldura de Chagas, o que revela que Carvalhal estava “atento às evoluções poéticas do seu tempo” (CARNEIRO, 1992, p. 35):

> Pensei, senti, e escrevi em estylo já pouco em moda; e contudo eu bem sabia, que não devia tomar Victor Hugo por mestre, pois que a moderna escóla me não era totalmente desconhecida. Mas as minhas ideias, o meu pensar e porventura um impulso ignoto fizeram-me esquecer até as regras d'arte, e, senão dou ao esquecimento o meu primeiro ensaio neste genero, é, por comprehender, que todo o pae ama por força o seu filho, ainda que este seja desfavorecido da natureza. (CARVALHAL, 1862, p. 5-6 *apud* VARIANI, 2016, p. 218).

Já Miraglia (2004b, p. 307-308) afirma que os comentários metaliterários acerca da construção do texto são numerosos no volume *Contos*, de Carvalhal, tratando de questões como as eventuais imperfeições do discurso ou para tornar mais eficaz o desenvolvimento da intriga, o diálogo com o leitor, como uma forma de atenuar trechos que apresentariam estereótipos da ficção sensacionalista e até mesmo para apontar os graves defeitos da narrativa, como ocorre em “Os canibais”:

> Sobretudo imperdoável é o desaire com que o demónio do escrevinhador deixa transluzir das combinações do seu espantoso imbróglio o presunçoso intento de fazer um romance, que lhe dê azo a fingir-se modesto, chamando conto ao que, no juízo dele, vale bem um romance. Ora, meu senhor, se queira rabiscar coisa como romance, sofreasse um tanto os ímpetos com que os seus esfalfados heróis se precipitam no *epílogo*; demorasse as situações com peripécias, episódios e tudo o que lhe lembrasse, capaz de aumentar o interesse e aperfeiçoar o lavor artístico da obra. Não basta encadear dois dissaboridos diálogos e alguns ditinhos simplórios e afectados. Diálogos! Nada mais fácil! Duas pessoas que falam, uma depois da outra, com intermédio de pausas e reticências… Se queria fazer-se notado saísse a campo com seis, oito, vinte palradores, prendesse-os a uma geral conversação em que falassem todos, alternados e simultaneamente, em grita e com moderação. Então, sim. Aí

> encontraria oportunidade de desvendar a sua maestria nas dificuldades da arte. (CARVALHAL, 2004, p. 253-254, grifo do autor).

A crítica do narrador se detém aos elementos que seriam esperados de um romance, que não estariam presentes naquela própria narrativa. O comentário revela uma autoironia, uma vez que a crítica refere-se ao próprio texto. Ademais, à semelhança de Camilo, Carvalhal rebaixa o evento insólito, pois dá-lhe uma explicação racional e banal. Assim, tem-se uma quebra de expectativa de leitura, porque os comentários metaficcionais dissolvem o efeito de fantástico, como ocorre neste trecho de "J. Moreno":

> Reflete-se-lhe no espelho a transtornada fisionomia. Uma cabeça de finado! Recua e novamente avança, antes de se reconhecer. Afinal observa que tem, na fronte, larga mancha de sangue, e indícios como duma garra, que ali profundara. Aproxima a lâmpada. Maravilha! É o selo do pacto infernal.
> Asfixiado, cambaleia e vai encolher-se a um canto, clamando misericórdia com gritos de arrepiar os cabelos.
> […] E logo achamos, quase sempre, fácil explicação para aquilo, que, em consciência, nos parecia inexplicável.
> Foi o que sucedeu no caso em questão.
> Era a cadeira, em que dormia J. Moreno, uma alfaia de tão notável como esquisito labor. No recosto inclinado, da mesma maneira que nos prolongados braços, não mediava espaço entre um e outro dos relevos, que a ornamentavam. E confusão era a sua singularidade. Cabeças de javalis, garras de águias, pés de sátiros, roscas de serpes fabulosas, folhas de acanto, flores exóticas baralhavam-se em inexcedível capricho.
> Ora J. Moreno, num jeito de alucinação febril, ferira a fronte nas protuberâncias dum relevo, o que pela coincidência do sonho deu o resultado, que detrás sabemos. E coincidências, de bem superior calibre, todos os dias se repetem por esse mundo além. (CARVALHAL, 2004, p. 93).

Na passagem acima, o suposto acontecimento fantástico, o avistamento de uma sombra no espelho, que se assemelharia ao Diabo, é explicado de modo rebaixado, portanto uma paródia. Na verdade, trata-se da sombra dos móveis e de ornamentos feitos de animais, como chifres de javalis e garras de águia, além de plantas e flores, que lembrariam a figura do Diabo. Sendo assim, por misturar elementos do mundo animal e vegetal, o efeito surtido é o grotesco. Miraglia (2004b, p. 308) explica que esse comportamento do narrador não favorece a criação da atmosfera de tensão, essencial ao fantástico, e dificulta a participação emotiva do leitor, contrariando algumas das teorias, como a de Todorov e a de Furtado, que defende que o personagem testemunha, perante um acontecimento sobrenatural, "fique aterrado ou, no mínimo, perplexo – nunca divertido." (FURTADO, 1980, p. 52). Miraglia afirma que o efeito do humor é comum nos contos de Hoffmann, cujas traduções para o francês marcariam o nascimento do gênero fantástico. Já Pavanelo nos lembra que "Sabemos que havia alguns escritores, como E. T. A. Hoffmann, que também inseriam o humor em suas obras fantásticas.

Entretanto, essa não é a regra verificada no subgênero, que, em sua maioria, pretendia suscitar o terror no leitor através da tensão constante da narrativa." (PAVANELO, 2016, p. 116).

Para além de Camilo e de Carvalhal, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão fazem uma análise do mercado editorial e das preferências de leitura do público leitor oitocentista, sobretudo de uma época próxima à da publicação dos contos dos dois autores destacados nesta pesquisa. Em 1870, publicam no jornal *Diário de notícias*, de Lisboa, *O mistério na estrada de Sintra*, considerado um "romance de paródia romântica" (FRANÇA, 1974c, p. 1084). Ana Luísa Vilela resume a publicação da seguinte forma:

> Assumiu o folhetim a forma de cartas relatando acontecimentos supostamente autênticos, como tal deliberadamente aceites pela direção do jornal, que assim colaborou ativamente na mistificação. O texto do romance foi sendo, pelo menos inicialmente, lido pelo público como uma narrativa noticiosa e factual, embora de recorte vincadamente folhetinesco – e publicado, aliás, no espaço habitualmente [dedicado] ao folhetim. Operando num terreno ambíguo, insinuando e negando a sua própria ficcionalidade, o texto tratava de levar ao absurdo, ao mesmo tempo defraudando-as, as expectativas literárias (e jornalísticas) dos leitores do periódico. (VILELA, 2015, p. 15).

A mesma pesquisadora enfatiza que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão almejavam, com essa narrativa, intervir na cena literária para a agitar, cativando o público, por meio de uma intriga inverosímil, ao gosto do leitor, com elementos paródicos (VILELA, 2015, p. 20). Sendo assim, esses dois autores também refletem sobre os gostos do público e enfatizam que esse período pode ser compreendido como de transição, dado que as narrativas folhetinescas, ainda que em desgaste, eram lidas pelo leitor da época. Conforme França (1974c, p. 1080), "Entre 1865 e 1871 o processo da cultura romântica, que não era senão o processo da sociedade liberal do Romantismo, tinha tomado um aspecto novo: o do realismo crítico à maneira de Proudhon.". Inclusive, em 1884, sai uma carta ao Editor do *Mistério da estrada de Sintra*, que serve de prólogo à terceira edição dessa obra, ocasião em que os autores comentam acerca da inovação dessa publicação, quatorze anos atrás, quando "Lisboa efetivamente despertou, pela simpatia ou pela curiosidade […]" (QUEIRÓS, 2015, p. 93), discorrendo acerca dos gostos do público daquela época, principalmente o estilo romântico de autores franceses, que ainda eram publicados nos folhetins dos periódicos portugueses: "encarregava-se também de falar às imaginações o sr. Octave Feuillet. O nome de Flaubert não era familiar aos folhetinistas. Ponson du Terrail trovejava no Sinai dos pequenos jornais e das bibliotecas econômicas." (QUEIRÓS, 2015, p. 93). Ou seja, naquele período, o estilo realista, como o de Flaubert, ainda era pouco conhecido dos escritores e do público leitor. Ademais, conforme França (1974c, p. 1103), "ao fim dos anos 70, o público devorava ainda as edições da Empresa Serões Românticos e da

Empresa Horas Românticas, os seus Montépin, Paul de Kock e Ponson du Terrail.". O mesmo investigador pontua que alguns intelectuais, como Rebelo da Silva, Arnaldo Gama, Teixeira de Vasconcelos e o próprio Pinheiro Chagas, continuaram a publicar romances românticos convencionais nesse período. Por outro lado, é justamente a geração de Eça de Queirós que tornaria a estética realista popular em Portugal.

França também nos informa algumas obras "nas quais os hábitos ou as formações mentais românticas entram em conflito com novos programas […]" (FRANÇA, J.-A., 1974c, p. 1104), como *A ermida de Castromino* (1870), de Teixeira de Vasconcelos, na qual se tem uma história de amor que termina com um acidente e com o retiro de um eremita. Segundo França (1974c, p. 1105), nessa narrativa, "construía-se uma intriga que o realismo seria mais capaz de explorar.". Outro exemplo é o romance *Eva* (1870), de Santos Nazaré, que conta as aventuras de um jovem escultor e uma mulher casada, mais velha. Por tratar-se "duma paixão cerebral que o desespero espreita a todo o momento, em dois seres que não escondem os seus próprios sentimentos" (FRANÇA, J.-A., 1974c, p. 1106), França a considera uma obra ímpar na literatura da época, que não encontraria equivalente nos romancistas do realismo português. Por fim, Camilo Castelo Branco, que teria supostamente aderido às novas fórmulas realistas-naturalistas, é mencionado por França como um exemplo que ilustraria a viragem do gosto literário. Em *Eusébio Macário* (1879), Camilo teria utilizado o estilo de autores como Eça e Teixeira de Queirós, mas assim o faz por meio de uma "operação crítica […] que pretendia denunciar o que para si não passava dum processo, duma moda cujo caráter científico devia repugnar-lhe." (FRANÇA, J.-A., 1974c, p. 1107). Ou seja, mesmo quando faz uso dos lugares-comuns do realismo-naturalismo, Camilo tem intuito paródico, como é possível observar no próprio prefácio de sua obra, no qual se percebe que ele não queria exatamente dialogar com escritores naturalistas consagrados, como Émile Zola, "mas com a imagem difundida em Portugal, de certa forma estereotipada, da literatura naturalista" (PAVANELO, 2013, p. 181).

Tornando a *O mistério da estrada de Sintra*, reproduzimos um trecho publicado no *Diário de notícias*, no dia 23 de julho de 1870, que anuncia a publicação das cartas que supostamente abordariam o crime ocorrido em Sintra, para evidenciar o modo como o estilo folhetinesco chamaria a atenção do público:

> A hora já adiantada recebemos ontem um escrito singular. É uma carta, não assinada, enviada pelo correio à redação, com o princípio de uma narração estupenda, que dá ares de um crime horrível, envolto nas sombras do mistério, e cercado de circunstâncias verdadeiramente extraordinárias, e que parece terem sido feitas para aguçar a curiosidade, e confundir o espírito em milhares de vagas e contraditórias conjecturas. Trata-se da sequestração noturna de um médico, e de um amigo seu para

> assistirem a um ato gravíssimo, e, demais factos subsequentes. O interesse que esta narração desperta, a forma literária que a reveste, e o crime que parece revelar nos obrigam a não buscar a resumi-la, e dá-la na íntegra aos nossos leitores. (*apud* VILELA, 2015, p. 21).

O próprio jornal visa captar a atenção do leitor utilizando como estratégia a menção aos elementos típicos das narrativas folhetinescas, como a atmosfera de mistério que envolveria um crime, um estilo narrativo que garantia o suspense e a curiosidade do leitor, além de uma história com várias peripécias. Ademais, conforme José-Augusto França (1974c, p. 1099), o esquema da obra de Eça e de Ramalho remete a outros "mistérios" que tinham conquistado os leitores dos anos 1840 e 1850, como *Mistérios de Paris* (1842), de Sue, *Mistérios de Lisboa* (1854), de Alfredo Possolo Hogan, e *Mistérios de Lisboa* (1854), de Camilo. Todavia, *O mistério da estrada de Sintra* trazia uma abordagem crítica a esse modelo. Segundo França (1974c, p. 1099-1100), "Tratava-se duma paródia aos hábitos e gostos que subsistiam ainda – uma paródia da própria literatura romântica.".

Eça de Queirós aponta para o esgotamento do modelo folhetinesco numa carta a Joaquim de Araújo, em 1878: "Pela aceitação passiva das opiniões impostas pelo apagamento das faculdades críticas, por preguiça de exame – o público vê como lhe dizem que é." (QUEIRÓS, 1961, p. 23). Ou seja, para um leitor ingênuo – e devemos considerar que "os primeiros capítulos [de *O mistério da estrada de Sintra*] foram inteiramente tomados a sério" (BRUNO, 1886, p. 138) –, tais elementos presentes nos folhetins satisfariam suas expectativas de leitura. É justamente esse público, que aceita passivamente aquilo que é publicado nos jornais, o alvo da crítica feita por Eça. Além dela, Eça, nos seus artigos das *Farpas*, publicados em 1872, também reflete sobre os gostos do público, que ainda estaria "ávido de melodramatismo fantasioso, plasmado em narrativas de terror, crime, fantasmagoria e paixões arrebatadas […]" (VILELA, 2015, p. 19).

Por fim, não poderíamos tratar da paródia em narrativas insólitas sem deixar de mencionar *Mil e um mistérios* (1845), de António Feliciano de Castilho. Como esse autor foi um pivô no desencadeamento da *Questão Coimbrã* e foi criticado por Teófilo e por Antero, a menção a sua referida obra permite um outro olhar sobre ele, enfatizando a necessidade de estudos revisionistas sobre autores pouco conhecidos atualmente, mas que caíram ao esquecimento, como também é o caso de Pinheiro Chagas.

Mil e um mistérios pode ser considerado uma "sátira ao romance 'gótico'." (FRANÇA, J.-A., 1974a, p. 465). Essa autocrítica fica evidente na "Advertência aos leitores", na segunda edição dessa obra, publicada postumamente pelo filho de Castilho em 1907. Afirma-se que a

intenção do autor era "reagir contra os enredos misteriosos, tenebrosos, emaranhados, de alguns escritores franceses da escola romântica, as exagerações apaixonadas, as sedes de sangue, os punhais e as peçonhas, que animavam tantos livros e dramas daquele ciclo literário." (CASTILHO, 1907, p. 5-6). Nas palavras de Pavanelo, o autor utiliza a fórmula tradicional da narrativa gótica, "com o intuito de criticar as convenções literárias […]" (PAVANELO, 2020, p. 43). De um modo geral, a reflexão sobre essas convenções se dá pelo fato de o autor ridicularizar os lugares-comuns do gótico, como a idealização do herói, que é patético, o efeito de suspense e medo, que é abrandado por situações jocosas, como numa cena de luta entre o herói e um galo, e explicações que nada têm de assustadoras, como o disfarce de fantasma.

Assim sendo, consideramos suficientes os exemplos de Camilo Castelo Branco, Álvaro do Carvalhal, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e António Feliciano de Castilho, por mostrarem uma adesão às diferentes formas da literatura fantástica e, ao mesmo tempo, uma consciência crítica acerca das convenções literárias, que acabam sendo alvo de comentários metaliterários ou de construções paródicas. Dentro desse escopo, tais escolhas não podem ser consideradas isoladas na literatura portuguesa oitocentista, pois outros autores citados neste trabalho também fizeram uma reflexão sobre a literatura, como Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*. Desse modo, a autocrítica ou, em outros termos, a reflexão sobre os lugares-comuns da literatura fantástica permite ao escritor não só ponderar sobre sua própria produção, mas também sobre as mudanças do gosto do público, o que nos faz aproximar as criações dos autores supracitados a *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas, uma vez que o autor publica essa obra num momento de transição, isto é, quando já havia um esgotamento da literatura romântica (que, no entanto, seguia sendo lida) e o advento da narrativa realista.

Por meio da leitura da moldura, acreditamos que Pinheiro Chagas merece ser reconhecido como um escritor que também cultivou a literatura fantástica em Portugal, cujos aspectos são variados. O autor utiliza o modelo de Hoffmann em "Julieta", uma vez que há, inicialmente, um mundo cotidiano (o teatro e as ruas de Lisboa), passando depois para um mundo desconhecido e alucinatório (o cemitério). Além disso, a personagem, ainda que acredite ter visto um fantasma, não se recorda atentamente dos detalhes e afirma ter uma imaginação desregrada, sugerindo a dúvida. Assim, a sanidade também é questionada, como ocorre em parte dos contos de Hoffmann, como observa a crítica especializada. Os dois contos seguintes, "A visão do precipício" e "A igreja profanada", seguem o modelo lendário, situadas em um tempo distante do leitor, sem que ocorra a racionalização dos eventos. Em outros termos, deixam como possibilidade, ao leitor, a ocorrência do fantástico (caso se questione os fatos narrados) ou a aceitação das manifestações (caso não ocorra a dúvida dos acontecimentos),

ambiguidade típica. Ademais, as personagens femininas, como Julieta, Zoraida e Inês são associadas ao mal e ao monstruoso, o que gera uma comparação, por parte dos ouvintes da moldura, a outros contos do romantismo português, o que pode sinalizar uma tentativa de Pinheiro Chagas de dialogar com outras narrativas fantásticas portuguesas. Por fim, "Memórias de uma bolsa verde" e "*Dominus tecum"*, respectivamente um apólogo e um conto de fadas, são narrativas que estão no âmbito do maravilhoso.

Assim, Pinheiro Chagas utiliza, nessa obra, diferentes vertentes do fantástico: o modelo de Hoffmann, a lenda, o maravilhoso, o gótico e elementos das narrativas de terror. Mostra-se, portanto, ser um escritor versátil, visto que reaproveita a maioria de seus contos que já tinha sido publicada anteriormente na imprensa, no decorrer da década de 1860, e depois os compila em *A lenda da meia-noite*, em 1874, quando são unificados por uma moldura. Sendo assim, o leitor pode ter diferentes interpretações caso opte por um ou outro suporte. A moldura é um procedimento que não só garante uma coerência temática, mas que dá novas possibilidades de leitura, enfatizando a crítica metaliterária, já que o fantástico dessa produção é criticado pelas personagens.

Consideramos, por conseguinte, a moldura um grande mérito da produção fantástica de Pinheiro Chagas, pois nela a discussão sobre esse conceito ocupa grande parte da ação; inclusive, a contação de histórias é ensejada pelo aspecto sombrio da noite, que lembra a ambientação típica de um conto fantástico alemão, um modelo considerado ideal, visto que, no entender das personagens, alguns elementos fundamentais são uma casa antiga ou um castelo, uma tempestade, um espectro ou outra entidade sobrenatural.

Assim, as considerações acerca do fantástico, proferidas pelas personagens, não são levianas, mas irônicas, porque Pinheiro Chagas, no artigo de *O panorama*, conceitua o termo, chegando a empregar, em alguns de seus contos, os elementos que ele considera favoráveis para o êxito dessa literatura. No entanto, ainda que alguns textos manifestem características que, no entender dele, mantêm o efeito de suspense e contribuem para a irrupção do fantástico, tais produções também são depreciadas. Desse modo, a crítica metaliterária, na obra, é outra qualidade do autor português em foco. Em *A lenda da meia-noite*, ela ocorre porque os contos reunidos são alvos de comentários das personagens da narrativa-moldura.

Apesar de não ser muito conhecido como um autor vinculado ao fantástico, Chagas publica grande parte dos seus contos durante a década de 1860, alguns deles antes mesmo do lançamento de outros autores que ficarão mais conhecidos como expoentes da "florescência" do fantástico em Portugal, como Teófilo Braga, Álvaro do Carvalhal e Eça de Queirós. Se levarmos em consideração a produção desses autores mencionados, *A lenda da meia-noite*

merece destaque por apresentar uma moldura, procedimento que mantém uma coerência temática. Embora não seja indispensável à obra, a moldura garante originalidade, por dar um tratamento metaficcional. Pinheiro Chagas pode ter preferido reunir os contos por meio da unificação da moldura como forma de distanciamento crítico ou, em outras palavras, para fazer uma autocrítica à própria produção e, por isso, na moldura, encontramos os "parênteses irônicos" e reflexão sobre as expectativas de leitura de um texto fantástico.

4.2 A unidade e o duplo em *Contos fantásticos*

Passemos, então, à leitura da unidade presente na terceira edição de *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga. Como a referida edição faz parte das Obras Completas de Teófilo Braga, faz-se necessário comentar alguns trechos do ensaio de Teixeira Bastos, de 1892, acerca da obra de Teófilo, no qual se ressalta que, naquela época, intencionava-se publicar as obras completas desse autor, seguindo-se uma determinada sistematização: "Em 1888 chegou a imprimir-se um prospecto para a edição definitiva das obras completas de Teófilo Braga, onde pela primeira vez apareceu o elenco da sistematização de todos os seus trabalhos literários." (BASTOS, 1892, p. vi-vii). Bastos transcreve a projetada ordenação, aparentemente inédita, que se faziam da produção de Teófilo:

> As suas Obras dividem-se naturalmente em três ordens de concepções, que psicologicamente se subordinam, e que mutuamente se completam: primeiramente as *estéticas*, em que se manifestou o artista, e em que a idealização poética provocou o desenvolvimento da meditação; seguiu-se uma fase *científica*, especialmente dedicada à investigação etnográfica, e à história literária, jurídica e política, tendo exclusivamente em vista a Civilização portuguesa como um dos fatores da grande Civilização ocidental (greco-romana e medieval); por último, a anterior idealização da Epopeia humana e o estabelecimento da solidariedade dos povos românicos determinada pela História, cooperaram para os trabalhos de especulação *filosófica*, que se concentram fundamentalmente em uma sistematização da Sociologia. (BASTOS, 1892, p. vii-viii, grifo do autor).

Sendo assim, segundo a ordenação apresentada por Teixeira Bastos, no primeiro grupo, aparecem obras poéticas como *Visão dos tempos* (1864), *Tempestades sonoras* (1864), *Ondina no lago* (1866), *Torrentes* (1869), *Miragens seculares* (1884) e *Alma portuguesa* (1893). Por sua vez, o segundo grupo é vasto e reúne obras como *História da poesia popular portuguesa* (1867), *Cancioneiro popular* (1867), *Romanceiro geral* (1867), *Contos tradicionais do povo português* (1883), *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* (1885), além da historiografia literária, como *História da literatura portuguesa* (1870), *História do romantismo em Portugal* (1880) e *As modernas ideias na literatura portuguesa* (1892). Por fim, o último

grupo é formado por obras de sociologia, política e história, como *Sistema de sociologia* (1884) e *As lendas cristãs* (1892).

Percebe-se que os *Contos fantásticos* não figuram no grupo artístico, ao lado das produções poéticas. Embora a sistematização enfatize que a primeira concepção reúne as idealizações poéticas, parece haver uma dificuldade em se classificar a prosa contística fantástica de Teófilo, uma vez que o agrupamento leva em consideração que a produção artística se restringe a obras poéticas, de modo a ignorar os contos, que não deixam de ser trabalhos artísticos, mas em prosa.

Teixeira Bastos (1892, p. 458) esclarece que os *Contos fantásticos* integram a seção "Vária", composta pela produção juvenil ("Juvenília"), pelos opúsculos, pelas separatas e pela colaboração jornalística, um grupo também denominado "pequenos escritos", o que reforça o rebaixamento da coletânea no conjunto das obras completas de Teófilo, pois ela aparece ao lado de produções díspares, como os poemas de *Folhas verdes* (1859), a *Gramática portuguesa elementar* (1876) e as *Cartas curiosas do abade António da Costa* (1879). Ademais, a inferiorização se dá pelo fato de tais produções serem denominadas "pequenos escritos", informação que é replicada na página de rosto da terceira edição de *Contos fantásticos*.

Antes de passarmos à análise da disposição da edição de 1914, comentaremos a nota preliminar que abre a segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), na qual Teófilo comenta sua produção juvenil e contextualiza-a. Segundo ele, a republicação de seus contos foi motivada pelo convite do editor António Maria Pereira, que tinha manifestado "o desejo de fazer uma nova edição destes *Contos*. Como recusar-me a uma tão honrosa proposta?" (BRAGA, 1894, p. vi). Pelo tom, percebemos que os contos foram relegados pelo próprio autor, já que ele afirma que, até aquele momento, quase trinta anos após o lançamento da primeira edição, não tinha tido muito interesse pela sua prosa escrita na juventude, nem tinha intenção de republicá-la:

> Em boa verdade, nunca mais passei os olhos por este livro, que me aparece agora como obra de um estranho. Não tornei a ler esses contos, não por um afetado desdém pela minha obra, desdém que condeno em todo o escritor que se não preocupa com a coordenação definitiva dos seus trabalhos, mas porque este pobre livro ficara ligado a impressões dolorosas cuja renovação evitava. (BRAGA, 1894, p. v).

Segundo a apreciação de Teófilo à própria obra, os *Contos fantásticos* lhe seriam estranhos, provavelmente, por ele ter se convertido aos princípios positivistas, no decorrer da década de 1870, após a primeira publicação deles em livro ou por ele ter se dedicado a outras atividades, como uma forma de evitar as "impressões dolorosas" que ele teria sentido na época em que publicou sua obra. Ele também lamenta o contexto de publicação de sua coletânea:

> Foram reunidos em volume em 1865 os *Contos fantásticos* no meio das refregas da conhecida *Questão de Coimbra*; publicara a maior parte deles no *Jornal do Comércio*, em cuja colaboração literária auferia uns tanto réis com que ia seguindo o meu curso da Universidade. De repente achei-me cercado de ódios; cortaram-me os víveres na empresa do jornal, nas aulas de Direito tiraram-me a mesquinha distinção acadêmica, os críticos espalmaram-me rudemente, os livreiros recusaram-se a dar publicidade ao que se escrevia, e os patriarcas das letras com o peso da sua autoridade sorriam com equívocos sobre o meu valor intelectual, chegando a circularem lendas depressivas do meu caráter e costumes que só consegui desfazer com uma vida às claras e cheia de ignorados sacrifícios. Outro qualquer ter-se-ia rendido.
> Vi-me forçado a inverter as bases da minha existência, abandonando a Arte que me seduzia, porque me abandonara a serenidade contemplativa, e lancei-me à crítica, à erudição, à ciência, à filosofia. Neste campo os meus erros e exageros bem merecem ser perdoados. Só muito tarde é que consegui conciliar em mim estas duas tendências do espírito; mas não pensava em reimprimir os *Contos fantásticos*, a não ser um dia em uma coleção de coisas avulsas constituindo a ingênua miscelânea das minhas *Juvenília.* (BRAGA, 1894, p. v-vi).

O depoimento de Teófilo corrobora a projeção da ordenação de sua própria obra, como também apresentou Teixeira Bastos, pois o próprio autor afirma que, no caso de uma reimpressão dos *Contos fantásticos*, tal volume deveria estar numa "coleção de coisas avulsas", a qual constituiria a "ingênua miscelânea" de sua *Juvenília*. Em outros termos, ele parece concordar com a referida sistematização, discutida por Bastos, na qual os contos devem integrar uma seção "Vária", contemplando escritos diversos, principalmente os do início da carreira.

Teófilo destaca que o lançamento da primeira edição de *Contos fantásticos* se deu na mesma época da *Questão Coimbrã*, na qual ele estivera envolvido e foi uma figura de destaque, ao lado de Antero de Quental (cf. FERREIRA, A., 1980, p. 52). Conforme aponta a crítica especializada, o lançamento das obras poéticas dele, como *Visão dos tempos* e *Tempestades sonoras*, ambas de 1864, assim como as *Odes modernas* (1865), de Antero de Quental, suscitaram a reprovação do grupo liderado por António Feliciano de Castilho. A crítica recebida por Teófilo por parte do grupo liderado por Castilho pode ser observada na carta de Pinheiro Chagas, presente em *Poema da mocidade.* Ainda que Chagas estivesse se referindo à produção poética de Teófilo, a sua prosa ficcional também pode ter servido de motivo para a oposição do grupo mais conservador, conforme apontam alguns críticos:

> a preocupação de Teófilo, ao escrever aquela obra de juventude, não era tanto defender uma ideia filosófica ou política mas sobretudo "inovar" na literatura portuguesa, criando formas e estilos duma estética literária que se aproximasse do novo espírito dos novos tempos em oposição ao "ultrarromantismo cediço" de António Feliciano de Castilho. (MACEDO, 2001, p. 7-8).

Além de Macedo, outros críticos apontam para algumas inovações das produções de contistas fantásticos, como Teófilo Braga, Eça de Queirós e Álvaro do Carvalhal, em oposição a obras ultrarromânticas em voga naquela época:

> Teófilo Braga publica *Contos Fantásticos* no mesmo ano da Questão Coimbrã, 1865. Esta colectânea, bem como *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queirós, e *Contos*, de Álvaro do Carvalhal, são fruto de certo romantismo tardio, que difere do representado pela geração ultrarromântica. Assim sendo, quer a obra de Eça de Queirós quer a de Álvaro do Carvalhal representam já uma investida contra o sentimentalismo exacerbado vulgarizado por esta geração, demonstrando uma preferência pela intelectualização herdada do romantismo germânico, embora neles seja ainda notória a tutela de Herculano e alguma tendência sentimental do ultrarromantismo. Na sua obra, Teófilo inclui catorze narrativas, que ora são marcadas pelo sobrenatural ora pelo insólito, relacionados com a crítica à sociedade burguesa. Estes contos denunciam, porém, a interferência do crítico erudito, que tenta afastar-se do ultrarromantismo, mais do que a do criador literário. (DUARTE, 2013, p. 139-140).

Na referida nota de sua coletânea, Teófilo relembra que foi perseguido e criticado pelos "patriarcas das letras", isto é, pelos simpatizantes de Castilho, e, por isso, deixa de se dedicar a uma estética que lhe interessava naquele momento – uma arte voltada ao fantástico – e passa a elaborar estudos críticos, científicos e filosóficos. Na nota preliminar da segunda edição de *Contos fantásticos*, Teófilo assim julga sua produção da juventude[59]:

[59] É pertinente fazer um paralelo com a obra de outro contista fantástico da época. Em 1873, Silva Pinto publica *Horas de febre* e, dois anos depois, reedita essas narrativas no volume *Contos fantásticos*. O editor J. de Mattos Carvalho contextualiza a produção de Silva Pinto, mencionando que o escritor recebeu duras críticas, fazendo dele um incompreendido: "A crítica de Lisboa ocupou-se então, pela primeira vez, detidamente, do autor do livro, da sua índole literária e, seguindo o processo de Taine, procurou nos incidentes diversos do viver do escritor lisbonense, a explicação do seu trabalho. É esta suspensão de hostilidades surdas que hoje nos anima a coligir as produções do sr. Silva Pinto, neste gênero que em Portugal fora tentado por Álvaro de Carvalhal e pelo sr. Teófilo Braga, embora com resultado inferior aos méritos da dupla tentativa. O autor deste livro julgou dever dispensar-se de considerações estéticas, muito em voga; tal abstenção foi-lhe ditada pela crença de que tais considerações tendo em vista a definição do trabalho seriam inúteis para os lidos neste gênero de literatura e estariam fora do alcance de certa porção dos leitores. [...]" (CARVALHO, 1875, p. 111-112). Percebe-se no comentário do editor que alguns críticos da época fizeram uma análise biográfica, por vincularem a temática insólita da obra à vida de Silva Pinto, uma abordagem que estava em voga no Oitocentos, a exemplo de Hoffmann, como explicamos anteriormente, e Carvalhal, em Portugal. Aliás, o editor deixa como sugestão que Silva Pinto teria seguido o modelo de Carvalhal e Teófilo, mostrando a novidade da literatura fantástica para a época, que era considerada inferior, haja vista que foi recebida por "hostilidades surdas" da época. O próprio editor afirma que, para alguns amigos do autor, os contos compilados seriam exemplos de "mau gosto literário" (CARVALHO, 1875, p. 113). Ademais, como Teófilo, Silva desqualifica sua própria produção, ao se referir a *Horas de febre:* "Este livro é uma aberração." (PINTO, S., 1873, n. p.). Ainda nesse volume, Pinto se detém ao caráter subversivo da literatura fantástica: "A *forma* desses *contos* é subversiva, como a ideia que neles reside." (PINTO, S., 1873, p. 97, grifo do autor). O próprio autor justifica os motivos pelos quais ele teria composto a obra: "Essas páginas que ali ficam constituem de certo modo o cumprimento de uma promessa. Aparecera em tempos a notícia d'uns *Contos fantásticos* em via de publicação. Realiza-se hoje o prometido, aproximadamente pelo menos." (PINTO, S., 1873, p. 97). Essas afirmações são instigantes para nós, porque a obra intitulada *Contos fantásticos*, mencionada pelo escritor, pode se referir à coletânea de Teófilo. É possível que Silva Pinto tenha escrito seus contos como uma forma de se aproximar esteticamente de Braga. Afinal, como mencionamos acima, o editor J. Mattos Carvalho aproxima os contos de Silva Pinto aos de Teófilo. Por fim, de modo severo, Pinto censura a crítica da época: "Árdua tarefa é a que consiste em arrancar a máscara aos Escribas e Fariseus da imprensa venal, aos homens ridículos, que a geral ignorância arvorou em potentados e que se arvoram, eles – os devassos!" (PINTO, S., 1873,

> Achei ali uma fraca penetração do mundo subjetivo ou moral, encoberta com o esforço das comparações poéticas e dos epítetos; desgostou-me o estilo em que a prosa se confunde com o verso, – apresentando ainda a falta de nitidez de quem não pensa com segurança; e enquanto ao drama da vida, que é o tema eterno das obras de arte, notei também pouco movimento, as situações são narradas em vez de sucedidas.
> O que salva então o livro?
> Uma pequena coisa, que é tudo, – a paixão. Ao fim de trinta anos ainda achei ali calor, a ardência de um organismo que se queima, a vibração sensorial de uma mocidade plena que se lança de peito aberto ao combate da vida. (BRAGA, 1894, p. vi).

Teófilo critica a própria produção, mas sugere que ela carrega a paixão, sentida durante os anseios de sua juventude. A nosso ver, a obra pode indicar que o fantástico fez parte do interesse artístico dele, naquela época, uma inferência que pode ser corroborada pelo fato de Teófilo, na já mencionada carta a Inocêncio Francisco, afirmar que estaria se dedicando à arte do fantástico em meados de 1864, assim como o desejo de uma possível vinculação à tradição da literatura fantástica oitocentista, a qual é explícita pelo título escolhido, utilizado por diferentes autores no decorrer do século XIX.

Devemos lembrar que, na época da sua manifestação pública na *Questão Coimbrã*, no seu texto *Teocracias literárias*, ele cometeu "a imperdoável deselegância de considerar que a reputação de que gozava Feliciano de Castilho se devia ao facto de ser cego. Num repente, viu sumir-se a torrente de elogios que sobre ele fora anteriormente espargida e também minimizados os proventos que ia auferindo." (HOMEM, 2010, p. 219). Dessa forma, a perseguição sofrida, além de desmoralizá-lo, teria lhe tirado a fonte de renda, visto que os jornais se recusaram a publicá-lo. Todavia, "não é verdade que o seu equilíbrio económico tivesse ficado irremediavelmente comprometido. Os *Contos Fantásticos*, que José Fontana lhe fez imprimir através da livraria Bertrand, tiveram bom acolhimento e a *Ondina do Lago* viria a proporcionar-lhe a correspondente remuneração." (HOMEM, 2010, p. 219). Para esse pesquisador, não fora o prejuízo financeiro o maior problema de Teófilo, mas a mudança de sua personalidade, afetada pela contenda, que iria alterar a relação dele com outros intelectuais. Esse estado de espírito agitado "iria cavar ainda mais os alicerces de uma cidadela psicológica sumamente individualista, de iniludíveis contrafortes narcísicos, associados à agressividade implacável com que passou a encarar quase todas as relações de coexistência social." (HOMEM, 2010, p. 219-220). Talvez, por essa razão, Teófilo teria afirmado que "outro

p. 99). Tal comentário nos ajuda a compreender o contexto da época, no qual obras consideradas subversivas, como a literatura fantástica, não eram bem recebidas pelos críticos. Ademais, é preciso ressaltar que todas as citações desta nota de rodapé foram retiradas de paratextos de *Contos fantásticos* e *Horas de febre*, respectivamente, o que mostra que havia uma necessidade de contextualizar essas narrativas para os leitores da época.

qualquer ter-se-ia rendido", uma assertiva que pode inclusive sugerir que ele poderia ter quase desistido da carreira das letras ou, pior, até mesmo ter pensado no suicídio.

Ademais, o depoimento de Teixeira Bastos nos ajuda a compreender o contexto de publicação desta obra ficcional de Teófilo:

> Castilho e os seus adeptos faziam-lhe uma guerra desapiedada e desleal; não se contentando com os ataques pela imprensa, moviam-lhe perseguição surda e miserável, cerceavam-lhe os meios de vida fechando as portas do *Jornal do Comércio*, onde o ilustre escritor publicava os seus excelentes *Contos fantásticos*, reunidos depois em volume, e os primeiros estudos da Poesia popular portuguesa. (BASTOS, 1892, p. 9).

Ainda que os *Contos fantásticos* tenham saído na mesma época da famigerada querela, tal volume não foi o alvo principal da crítica do grupo liderado por Castilho, pois o foco foi sua obra poética. Contudo, a coleção de Teófilo foi citada em alguns textos que compõem a *Questão Coimbrã*, como o artigo de Olímpio de Freitas e o de João Félix Rodrigues. Ademais, Camilo Castelo Branco, na sua contribuição pública à querela, em *Vaidades irritadas e irritantes*, louva o mérito de Teófilo Braga (cf. FERREIRA, A., 1980, p. 230), faz um panorama da literatura da época, de um lado, manifestada pela literatura oficial, tutelada por Castilho, e de outro, a da geração nova, chegando a sugerir, de forma bem-humorada, a leitura de *Contos fantásticos*, de Teófilo, para alguém que estivesse procurando uma leitura mais rebuscada:

> Nestas duas espécies literárias é que os desgraçados lavradores têm aprendido requebros de frases e palavras ocas, esterilmente harmoniosas. Estão tolhidos com o culteranismo do reportório e com as literaturas requebradas e oficiais do escrivão da Fazenda. Faz-se mister levantar-lhes a espinhela moral com emplastos de algumas drogas confortativas da Alemanha. Remediamos: Os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga para Castro Laboreiro; e outra coisa assim bem fraseada sem requebros e bem palavrosa sem harmonia, para Barroso. (CASTELO BRANCO, 1980, p. 247).

Sendo assim, o lançamento de *Contos fantásticos* não passou despercebido naquela altura, conforme relata Teófilo, na nota preliminar da segunda edição:

> Voltando então de umas férias para Coimbra, felicitou-me Eça de Queirós, afirmando-me que nos cafés em Lisboa cortavam-se os folhetins, quando traziam algum conto meu. […]. Nesse mesmo ano José Fontana quis publicá-los em um livro […] Cartas, que ainda guardo, me falaram da impressão de um ou outro conto, por esse tempo. (BRAGA, 1894, p. vi-vii).

Segundo Simões (1987, p. 560), o aparecimento dos *Contos fantásticos* pode ter representado muito para a formação do conto moderno português. Tomando o testemunho do próprio Teófilo, de que Eça teria sido leitor dos seus contos, Simões considera que "O próprio

Eça, ao publicar dentro de dois anos os seus primeiros folhetins da *Gazeta de Portugal*, mostra ter lido os *Contos fantásticos* de Teófilo. É natural que através deles se tivesse dado conta do fascínio que o 'fantástico' exercia na literatura da época" (SIMÕES, 1987, p. 561). Portanto, além de os contos de Teófilo terem sido apreciados por parte do público leitor, fica evidente que a literatura fantástica estava em voga naquele tempo.

Olímpio Freitas, em artigo da *Gazeta de Portugal*, em 20 de setembro de 1865, manifesta uma demonstração pública de apoio à poesia e à ficção de Teófilo, dentro do contexto da *Questão Coimbrã*: ele afirma que "confesso que tenho medo de recomendar aos leitores os *Contos fantásticos* de Teófilo Braga" (FREITAS, 1980, p. 106), denunciando uma possível censura que ele receberia de outros críticos coevos, a exemplo da perseguição sofrida pelo próprio Teófilo. Calorosamente, defende o colega perante o grupo de Castilho e recomenda, aos leitores, os *Contos fantásticos*, ainda que não compreenda certas abstrações da obra:

> Pela minha parte ensoberbeço-me de protestar aqui solenemente contra o procedimento dos que assim se têm portado contra o autor das *Tempestades Sonoras.* O que ele vale é muitíssimo, sabem-no todos que de boa fé e com o entusiasmo no coração têm aplaudido e festejado as esplêndidas revelações do seu admirável talento. Pena tenho eu de não possuir voz bem autorizada para mais eficazmente protestar contra a indignidade dos seus detratores.
> Relativamente aos *Contos fantásticos* apenas me limitarei a recomendar ao leitor aquelas páginas tão repassadas de sentimento […] Não lhes dou a ideia do livro; peço-lhes apenas que o leiam, e que me digam depois se, pondo de parte aquelas abstrações de que o público não gosta (como o próprio autor confessa no prólogo), e de que eu não gosto também porque sinceramente confesso que as não entendo (e sou de opinião que um livro deve ser escrito para ser entendido), pondo de parte tudo isso, repito, peço que me digam se não cabe um lugar distinto entre os nossos primeiros prosadores ao poeta que naquele volume dos *Contos* escreveu *O evangelho da desgraça, O sonho de Esmeralda, O véu, Aquela máscara*, e finalmente aquela delicadíssima lenda que tem por título *A ogiva sombria*, e que tanto faz recordar a *Abóboda* do nosso Alexandre Herculano, e *La mujer del arquitecto* do espanhol D. António de Trueba. (FREITAS, 1980, p. 108-109).

Freitas critica certos atributos da escrita de Teófilo, como as abstrações, mas afirma que o próprio autor também condenou esses mesmos artifícios, que não agradaram ao público leitor. Tal apontamento nos faz pensar que Teófilo pode não ter estimado plenamente sua própria produção e por isso teria afirmado que fora obra de um estranho, como sugere na mencionada nota da segunda edição dos *Contos fantásticos*, e a edição de 1894 pode ter sido revista, como uma tentativa de corrigir aquilo que considerava inadequado na primeira edição. Apesar das mudanças, na terceira edição, os contos são novamente alterados e reordenados, o que pode indicar a insatisfação dele para com as duas primeiras edições e/ou a necessidade de reunir tal produção num volume que lhe garantisse certa unidade, como é o caso da edição de 1914.

João Félix Rodrigues, em artigo de 21 de janeiro de 1866, apoia Teófilo. O comentador menciona que Castilho, na "Crítica literária, ao *Poema da mocidade*", defende que os livros

> mais queridos do povo, e o mais às rebatinhas procurados, não são os das idealidades e abstrações mascaradas em literatura e poesia; mas sim aqueles em que a natureza humana se apresenta como Deus a fez e o Diabo a desfez em parte, em que o mundo físico se pinta pelo natural, em que a sociedade se reproduz, em que as fábulas mesmo da poesia têm a sua verdade, e toda a verdade sua utilidade, em que a pátria que foi, ou que é, ou que se deseja, se debuxa para outras tantas lições, e em que, finalmente, desde as concepções mais remontadas, até ao estilo e à linguagem, tudo é inteligível, fluente, conchegado com a nossa índole, com a nossa criação, com os nossos hábitos, e com os nossos interesses. (CASTILHO, 1980, p. 118).

Para Rodrigues, a crítica de Castilho se refere à obra de Teófilo. Todavia, para provar que as idealidades e as abstrações não seriam pontos negativos, ele relembra alguns comentários de críticos da época, como Ernesto Biester, Camilo Castelo Branco e Julio César Machado, que elogiaram *Visão dos tempos*, alvo do grupo de Castilho. Com base na crítica feita a esse livro de poemas, Rodrigues conclui que "*A visão dos tempos* é uma obra com cunho do verdadeiro poeta, do poeta de invenção, do poeta de imaginação. A imaginação é a faculdade mais preciosa no poeta e no escritor como disse Madame de Staël." (RODRIGUES, J. F., 1966, p. 356). Rodrigues vai além e questiona acerca da idealidade e das abstrações em outras obras de Teófilo, como os *Contos fantásticos* e a *Poesia do Direito*, que não seriam compreendidas por parte do público leitor: "*Não entendemos,* dizem o presidente e mais ilustres sócios da sociedade de *admiração mútua*. De acordo, não entendem, nem é fácil entender aqueles belos livros, sem conhecimentos especiais e grande estudo. Mas, porque não os entendeis, é isso razão para os condenardes?" (RODRIGUES, J. F., 1966, p. 356, grifo do autor). A conclusão do comentarista é a de que a leitura superficial poderia comprometer os sentidos da obra; para uma melhor compreensão, seria necessário um arcabouço teórico vasto, sobretudo no que refere ao conhecimento filosófico: "*Contos fantásticos* e a *Poesia do Direito* têm um alto mérito para quem os não ler superficialmente, e tiver o pecúlio científico e filosófico indispensável para compreender aquelas sublimes páginas […]" (RODRIGUES, J. F., 1966, p. 357).

Numa nota que antecede as narrativas da terceira edição de *Contos fantásticos*, discute-se sobre a questão da unidade:

> Quando foram publicados estes Contos em 1865, no *Jornal do Comércio* de Lisboa, e *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, lembrou-se o livreiro José Fontana de reuni-los em volume; ele os coligiu sem coordenação conforme obteve os folhetins, e assim apareceram nesse mesmo ano com o título de *Contos fantásticos*. Ressentiam-se essas pequenas fantasias da impressão dos Contos filosóficos de Balzac e daquela emoção do maravilhoso da *Recherche de l'absolu* e da *Séraphite*; e por ventura desse

> lampejo do mestre veio o prestígio para serem lidos. Pediu-nos o editor Antonio Maria Pereira em 1894, para incorporar na sua Coleção os *Contos fantásticos*; aí apareceram com alguns retoques de estilo e acrescentados com mais duas narrativas, *A rosa de Sáron* e *Os quatro filhos de Aymon*.
> Hoje os *Contos fantásticos* vão ocupar nas OBRAS COMPLETAS o lugar que lhes compete na seção das *Juvenília*; ficam sistematizados em uma ação fundamental, com capítulos que se relacionam entre si, dando mais relevo às situações vagas e interesse às expansões subjetivas, com a unidade de um romance.
> Além de mais dois[60] contos inéditos, reúnem-se também aqui as traduções francesas e italianas, que algum tanto valorizam a obra desse pobre estudante da Coimbra de 1865, ferinamente combatido. (BRAGA, 1914, p. v-vi).

Como não há assinatura, não fica evidente que se trata de uma nota do próprio Teófilo Braga ou de seu editor. Todavia, Simões, ao comentar sobre esta edição de *Contos fantásticos*, afirma que a obra é composta de duas partes, indicando que Teófilo seria o possível autor dessa nota: "Teófilo Braga, graças ao seu espírito sistemático chama à coleção dos seus contos 'romance'" (SIMÕES, 1987, p. 559). Em todo caso, fica explícito o desejo de dar unidade à coletânea e, assim, a reestruturação dessa edição pode ter sido uma forma de corrigir as "imperfeições" das duas edições anteriores, porque essa seria uma edição "correta", uma vez que os responsáveis pelas duas primeiras publicações compilaram as narrativas conforme recebiam os materiais, ou seja, parece que nelas não houve a interferência direta do autor, com exceção da ampliação e da inserção das novas narrativas, na segunda edição.

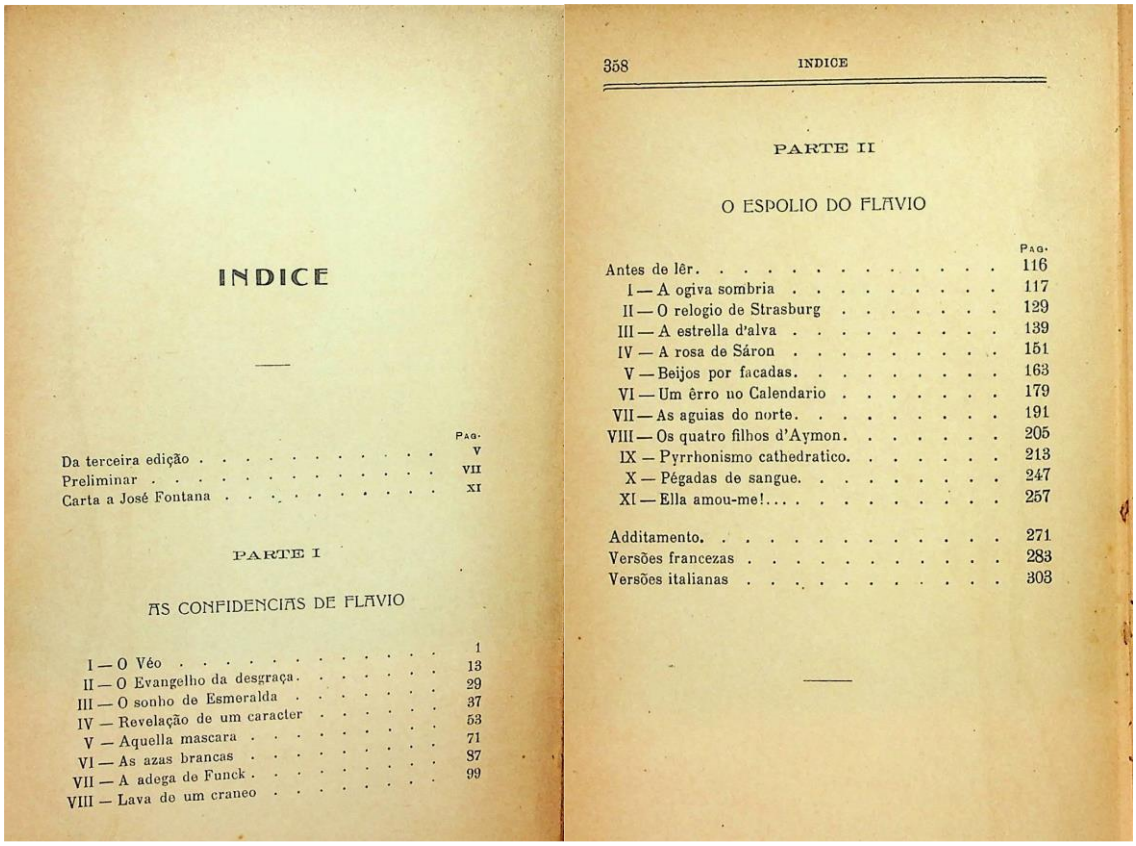
O efeito de unidade, na terceira edição de *Contos fantásticos*, é um procedimento que proporciona uma leitura diferente das duas edições anteriores, pois se altera não só a ordem dos textos, mas também os sentidos deles. A "ação fundamental", mencionada na nota anteriormente citada da edição de 1914, refere-se a uma narrativa desenvolvida que aborda um personagem não nomeado e Flavio. Ademais, os escritos deixam de ser contos e passam a ser "capítulos que se relacionam entre si", conforme a nota. Sendo assim, a unificação dá "relevo às situações vagas e interesse às expansões subjetivas", ou seja, é uma forma de garantir uma coerência, conferindo novos sentidos às supostas "situações vagas" e objetivando manter o interesse do público leitor, que poderia se aborrecer com algumas lacunas nos textos. Tais "imperfeições" já tinham sido alvo do próprio Teófilo, já que ele mesmo teria corrigido seus contos em ao menos duas ocasiões, isto é, na edição de 1894 e posteriormente na de 1914. O escritor demonstrou descontentamento com sua coletânea, no prólogo da segunda edição de *Contos fantásticos*, e alguns críticos coevos da época da primeira publicação ressaltam a erudição desse autor, como Olímpio Freitas, que recomenda a leitura dos contos de Teófilo, porém alerta para o excesso de subjetividade, nas palavras dele "abstrações de que o público

[60] Na verdade, são três os contos inéditos: "Pirronismo catedrático", "Pegadas de sangue" e "Ela amou-me".

não gosta", pois elas dificultariam o entendimento da obra. Tendo uma postura diferente, outro comentador da época, José Félix Rodrigues, defende que a incompreensão das abstrações da obra ficcional do autor se dá pela falta de estudo e de uma leitura mais atenta.

A terceira edição se estrutura com a organicidade de um romance (Figura 4).

FIGURA 4 – Índice da terceira edição de *Contos fantásticos*



INDICE

Pag.
Da terceira edição V
Preliminar VII
Carta a José Fontana XI

PARTE I

AS CONFIDENCIAS DE FLAVIO

1
I — O Véo 13
II — O Evangelho da desgraça 29
III — O sonho de Esmeralda 37
IV — Revelação de um caracter 53
V — Aquella mascara 71
VI — As azas brancas 87
VII — A adega de Funck 99
VIII — Lava de um craneo . . . . .

PARTE II

O ESPOLIO DO FLAVIO

Pag.
Antes de lêr. 116
I — A ogiva sombria 117
II — O relogio de Strasburg 129
III — A estrella d'alva 139
IV — A rosa de Sáron 151
V — Beijos por facadas. 163
VI — Um êrro no Calendario 179
VII — As aguias do norte. 191
VIII — Os quatro filhos d'Aymon. 205
IX — Pyrrhonismo cathedratico. 213
X — Pégadas de sangue. 247
XI — Ella amou-me!... 257

Additamento. 271
Versões francezas 283
Versões italianas 303

Fonte: BRAGA, 1914, p. 357-358.

Nesse volume, constam também o texto preliminar inserido na edição anterior e a Carta a José Fontana, além da tradução de alguns contos para o francês e o italiano.[61] Por sua vez, os textos se dividem em duas partes: a primeira delas, intitulada *As confidências de Flávio*, é composta por "O véu", "O evangelho da desgraça", "O sonho de Esmeralda", "Revelação de um caráter", "Aquela máscara", "As asas brancas", "A adega de Funck" e "Lava de um crânio"; e a segunda, *O espólio do Flávio*, subintitulada *Cyclorama*, apresenta "A ogiva sombria", "O relógio de Strasburg", "A estrela d'alva", "A rosa de Sáron", "Beijos por facadas", "Um erro

[61] Os contos traduzidos de Teófilo Braga são compilados na parte final da obra. Trata-se das traduções francesas "L'ogive sombre" e "L'horloge de Strasbourg", além das traduções italianas "La Stella Mattutina (racconto marittimo del secolo XV)", "Un episodio della Inquisizione di Spagna", "L'orologio di Strasburgo (racconto del 1352)", "La rosa di Saron", "I quattro figli di Aimone" e "La cantina di Funck (racconto cavato dalle note di Hoffmann)".

no calendário", "As águias do norte", "Os quatro filhos de Aymon", "Pirronismo catedrático", "Pegadas de sangue" e "Ela amou-me!".

Na terceira edição, ocorre o efeito da unidade, por intermédio do procedimento do manuscrito encontrado. Nesse volume, os contos compilados na primeira parte passam a ser produções literárias envolvendo Flávio, personagem recorrente dessas narrativas. Por outro lado, na segunda parte, uma nota intitulada "Antes de ler" explica que, após a morte de Flávio, um antigo amigo dele, o sósia desse personagem, tivera conhecimento do espólio do falecido e, como os alfarrabistas não tinham interesse pelos seus textos literários, ele mesmo resolve comprar tal produção e compilá-la num volume intitulado *Cyclorama*. Esse é um vocábulo presente num dos contos, que remete a narrativas ambientadas em tempos passados, justificando o aspecto histórico dos textos:

> A autoridade administrativa que tomou conhecimento *ex-officio* do falecimento daquele rapaz sem família, sem assistência médica, entregou-me ao hospital para o mandar para a morgue e para a vala, e fez venda em praça do seu mesquinho espólio. Os ferros-velhos e os alfarrabistas pouco dispenderam na aquisição dos lotes das suas especialidades. A papelada foi acumulada a eito em um saco de serapilheira; o alfarrabista lamentava os seus cobres, porque nem para embrulho servia. Era o seu critério. Extraindo do saco uma folha à ventura, li o título *Cyclorama*, que encontrara no Conto da *Adega de Funck*. Por um impulso intuitivo paguei duas vezes ao alfarrabista o que ele dera pelos papéis do pensador isolado, e meu antigo amigo. Com vagar os fui coordenando, e pude inteirar entre esboços de Sátiras, e elencos de futuras cenas de tragédias, os Contos, a que dera o título de *Cyclorama*, por serem representação de épocas e idades passadas inteiramente reconstituídas. (BRAGA, 1914, p. 116).

Sendo assim, estrategicamente, os contos de *As confidências de Flávio* giram em torno desse personagem, e, por conseguinte, em *O espólio do Flávio*, há um predomínio de narrativas históricas. Pelo fato de o antigo camarada do falecido, que assume o papel de editor, afirmar que tal material é a "representação de épocas e de idades passadas inteiramente reconstituídas", concordamos com António do Prado Coelho (1921), que defende que Teófilo produziu o subgênero conto histórico em *Contos fantásticos*.

A unidade da terceira edição é pouco comentada, com exceção de uma pequena parcela da crítica. Anteriormente, mencionamos um verbete acerca do conto em Portugal, assinado por Ideias (1997). No que diz respeito à apresentação dos contos de Teófilo, esse pesquisador afirma que a coletânea se estrutura em duas partes; portanto, Ideias tem como base a terceira edição. Embora pareça um detalhe sutil, teria sido importante enfatizar as diferenças entre as edições, pois a interpretação da obra pode ser alterada, caso o leitor opte por uma ou outra edição. Também sem enfatizar as diferenças entre os volumes, Simões comenta a coleção e acredita

que a explicação de Teófilo, sobre os capítulos, ou melhor, os contos se relacionarem entre si de modo a dar relevo às situações e a desencadear a unidade de um romance, tem "algo artificial […]" (SIMÕES, 1987, p. 559). Para ele, a unidade é aparente e não contribui para o desenvolvimento de uma ação maior, característica de um romance:

> Unidade aparente, diga-se desde já. A leitura da obra mostra-nos não haver propriamente nem conto nem "romance" no texto de Teófilo. Aliás a essência fantástica (ou subjetiva) dos contos quase desaparece. Há mais ficção histórica que outra coisa nas narrativas de Teófilo. Assim, *A ogiva sombria* é a lenda da construção da catedral gótica de Colónia, *A estrela d'alva*, "um conto marítimo do século XVI", *Os quatro filhos de Aymon*, um relato do cerco do Porto. (SIMÕES, 1987, p. 560).

É verdade que o efeito do fantástico pode "quase desaparecer" em *As confidências de Flávio*, se o leitor tiver uma acepção mais restrita do termo. Todavia, na segunda parte da coleção de Teófilo, o fantástico ganha novas nuances, fundindo-se à lenda, conforme nota Simões, mas também ao gótico. Nesse sentido, para nós, importa também valorizar a ficção histórica, mencionada por esse crítico, por ela ser característica da estética fantástica de Teófilo.

Sendo assim, é pertinente relativizar aquilo que pode ser considerado fantástico. A crítica feita por Simões à suposta falta de uma "essência fantástica" na coleção de Teófilo parece indicar que o estudioso tem como expectativa uma narrativa relacionável a Hoffmann, pois ele comenta que Teófilo, em "A adega de Funck", traz uma definição de fantástico pautada no autor alemão, mas que não se estenderia ao restante daquela obra:

> Fantástico, propriamente fantástico, no contexto que Teófilo lhe dá, só o primeiro conto, *O véu*, isto é, a primeira parte do livro, série de abstrações entre poéticas e visionárias intituladas *As confidências de Flávio*, trecho confessadamente inspirado na leitura dos "romances filosóficos" de Balzac – particularmente na *Seraphite*. Em Balzac, em Hoffmann, e também em Diderot, cujo romance *Le neveu de Rameau* aparece citado no conto *Revelação de um caráter*, conto que pretende ser como que uma variante da obra-prima de Diderot, "espantosa maravilha de arte" no campo do aprofundamento do coração do homem, segundo Flávio, seu protagonista, para não falarmos de Swedenborg, o iniciado esotérico, com o dom "da segunda vista", encontrara Teófilo os seus mestres. (SIMÕES, 1987, p. 560).

Fica ambíguo se Simões considera fantástico apenas "O véu", o primeiro conto de *As confidências de Flávio*, ou toda a primeira parte da obra. Em todo caso, interessa-nos que Simões foi pioneiro ao reconhecer a aproximação entre "O véu" e obras como a *Séraphîta* (1834), Honoré de Balzac, *Le neveu de Rameau*, de Diderot, e os escritos esotéricos de Swedenborg. Posteriormente, Macedo (2001), na introdução de uma edição recente de *Contos fantásticos* também se atenta a esse contato, o que revela a existência de outros modelos seguidos por Teófilo, além de Hoffmann e Poe, ainda que nem o romance de Diderot, nem os

ensaios de Swedenborg sejam propriamente fantásticos, mas filosófico e esotéricos, respectivamente.

A nosso ver, o principal atributo fantástico da unidade da terceira edição da coletânea é o duplo, porém essa é uma característica presente somente na primeira parte da obra. Também podemos questionar a afirmação de Simões (1987) sobre o efeito de unidade ser aparente. Embora não tenhamos o desenvolvimento de uma narrativa maior, há uma coerência temática, com o predomínio do elemento histórico. Ademais, algumas personagens aparecem em mais de um conto, principalmente nos que só foram compilados na terceira edição; ou seja, a unidade não está, portanto, desfeita na segunda parte da coletânea.

Pretendemos analisar os contos da primeira parte da terceira edição de *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, intitulada *As confidências de Flávio*, de modo a evidenciar o efeito de unidade dessas narrativas. Para isso, acreditamos que o duplo pode ser considerado uma chave de leitura, pois ele está relacionado à literatura fantástica. Para Ceserani (2006, p. 83), aspectos como o desdobramento de corpos, gêmeos, sósias e a duplicidade da personalidade não são exclusivos da literatura voltada ao insólito, mas da literatura universal, desde o teatro antigo, seja na comédia ou na tragédia. Julio França (2009) complementa essa ideia afirmando que gêmeos, sósias, identidades duplicadas, semelhanças físicas entre personagens já foram utilizadas, por exemplo, por Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Corneille, Calderón e Molière.

Definido como "qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao lado de se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma." (FRANÇA, J., 2009, p. 7-8), ganha novos estatutos na literatura fantástica, por intermédio de alguns motivos recorrentes, como o retrato, o espelho, a refração da imagem humana, a duplicação do indivíduo e a sombra (cf. CESERANI, 2006, p. 83). Dessa forma, segundo França (2009, p. 9), esse tema aparece em obras capitais da literatura fantástica, como "O homem da areia", de Hoffmann, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, "William Wilson", de Poe, entre outras.

Assim, o duplo pode evidenciar o pendor transgressor da literatura fantástica de Teófilo Braga, uma vez que, para Ceserani, "Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise [...]" (CESERANI, 2006, p. 83). De um modo geral, o efeito de fantástico, nesta parte da coletânea de Teófilo, relaciona-se a questões internas do homem: "O modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de

nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, frequentemente protagonista da experiência do duplo [...]" (CESERANI, 2006, p. 104).

Teófilo retrata a complexidade da personalidade humana e discorre sobre sujeitos que estão deslocados, isto é, estão alheios ao seu corpo ou à sociedade, podendo estar também em busca de uma autoconsciência. Devemos lembrar que, segundo França (2009, p. 8):

> O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Outras vezes, porém, o processo revela um mal, uma doença ou mesmo a finitude da existência humana, suscitando dessa forma o horror.

Se o duplo pode despertar o homem para a sua autoconsciência, ele também pode revelar um lado desconhecido do caráter, evidenciando a complexidade da personalidade humana. A nosso ver, essa temática reafirma o poder transgressor da literatura fantástica. Por exemplo, Jackson, numa abordagem psicanalítica, aborda a fragmentação da personalidade e o desmembramento do corpo, defendendo que

> Os textos fantásticos que buscam negar ou dissolver as práticas de significação dominantes, especialmente a representação do "caráter" pessoal, tornam-se, desse ponto de vista, radicalmente perturbadores. As subjetividades parciais ou desmembradas rompem uma prática de significação "realista" que representa o *ego* como uma unidade indivisível. As fantasias procuram *inverter* ou interromper o processo de formação do *ego* que se realizou durante o estágio de desenvolvimento, isto é, procuram adentrar no imaginário. Dualismo e desmembramento são sintomas desse desejo do imaginário. (JACKSON, s.d., p. 90 *apud* CESERANI, 2006, p. 84, grifo do autor).

Dessa forma, os contos de Teófilo pertencem à esfera do fantástico por apresentarem uma faceta perturbadora, indo contra a representação "realista" da personalidade humana, geralmente representada como uma entidade indivisível, como defende Jackson.

"O véu" é um conto de Teófilo que tem sido lido pelo viés do duplo. Silva já se atenta de que, nesse texto, temos dois narradores: "um que poderíamos chamar de principal, por iniciar a narrativa; e um duplo, que assume a partir de certo ponto a narração e se coloca como personagem em relação aos fatos que passa a apresentar." (SILVA, 2015, p. 169). Logo nas primeiras linhas da narrativa, essa temática é enfatizada:

> Tive apenas um amigo na infância.
> Sinto abrir este conto com a minha personalidade; e, sem pretensões a *humorismo* nem a estilo digressivo, conheço que a pessoa de um autor inculcando-se na sua obra produz o efeito desagradável, que o senso estético original de João Paulo nota no

> quadro em que o pintor agrupasse também a palheta, o cavalete e os pincéis. O valor da personalidade pouco é; os antigos compreenderam-na perfeitamente, quando deram o nome de *persona* à máscara que o ator trazia para reforçar a voz. A personalidade que se toca, serve para o trato da rua; a individualidade, o caráter, revelado na vontade, são imanentes no livro, são o livro. Antes porém de fechar o parêntesis aí vão algumas linhas sobre a pessoa do meu único e primeiro amigo, um *alter ego* ou *fidus Achates*, como diriam dois estudantes de seleta. Não nos demos de repente. Tínhamos o mesmo nome de batismo, fazíamos anos no mesmo dia, começamos a versejar ao mesmo tempo; a afinidade eletiva entre nós não provinha destas coincidências, nunca reparamos nelas; era uma amizade de terror, respeitávamo-nos. Na escola fomos sempre antagonistas; quando passamos a estudar latim, ficamos surpreendidos ao vermo-nos algemados ao *hora, horœ.* Ainda os mesmos desforços, o mesmo orgulho. Então já nos consultávamos sobre alguma dúvida de sintaxe, como de potência a potência. Mais tarde encontramo-nos sobre o mesmo banco a ouvir preleções estúpidas de lógica, a lógica que nos havia de tornar maus, capiciosos, ergotistas. Já não nos temíamos, éramos amigos, tínhamos necessidade um do outro. Depois vieram as confidências estreitar mais esta afeição. Foi ele o primeiro a fazê-las. Não sei se era amor, compaixão ou cinismo a primeira aventura que me contou. Era assim a narrativa a que chamava o *Idílio de Flavio e Olnira:* [...]. (BRAGA, 1914, p. 1-2).

Ao contrário da grande maioria das narrativas da segunda parte de *Contos fantásticos*, tem-se aqui – e nos demais contos da primeira parte – um narrador em primeira pessoa. Trata-se mais precisamente de um narrador que aparecerá em outros contos e narrará sobre a personagem Flavio, considerada por ele seu único e primeiro amigo. Porém, antes mesmo de relatar o que acontecera com Flavio, ele já se demonstra preocupado com o fazer literário, ponderando que a personalidade do escritor transparece em sua obra. Por escolher iniciar a narração comentando acerca de sua personalidade, nota-se que o tema do duplo, o ocultamento da identidade e a impossibilidade de distinção entre as personagens se mostram presentes, por meio do campo lexical, como "personalidade", "*persona*", "máscara", "caráter", "individualidade", "*alter ego*" e "vontade", que remetem à questão da complexidade da personalidade humana. Além disso, o narrador critica o racionalismo, "preleções estúpidas de lógica", e assim "recorre ao discurso avesso ao cientificismo e ao logicismo" (SILVA, 2015, p. 171), reforçando a ambiguidade do discurso do fantástico, afinal ele não seria capaz de precisar aquilo que o outro vivera e ele ouvira: "Não sei se era amor, compaixão ou cinismo a primeira aventura que me contou." (BRAGA, 1914, p. 2).

Ao comentar sobre o fazer literário, o tema do duplo ganha novos estatutos, visto haver uma duplicidade entre o papel de um narrador em um texto literário e o autor real, que, segundo ele, confundem-se, porque a personalidade do autor deixa-se transparecer na narração. No conto, há uma narrativa sobre um duplo e uma personagem considerada o alter ego desse mesmo narrador, uma estratégia que acrescenta um afastamento do narrador à história vivida por seu amigo: "Esta dissimulação pode ser entendida como o distanciamento adotado pelo próprio

narrador para preservar a inocência de um eu que deixa de ser responsável pelos desmandos cometidos pelo seu outro eu." (SILVA, 2015, p. 170).

Tal como em obras clássicas da literatura fantástica, como "William Wilson", de Poe, o narrador tem uma relação próxima com o seu duplo, considerando-o como seu único amigo, compartilhando a mesma data de nascimento e algumas experiências da infância, contudo essas semelhanças não eram notadas por eles. Embora se respeitassem, ambos não eram amigos no início, mas antagonistas. Todavia, é no tempo da escola que eles estreitam a amizade e sentem a necessidade de estarem um com o outro.

Acreditamos ser pertinente mencionar alguns paralelos entre "O véu" e "William Wilson", de Poe. Na obra do autor estadunidense, também há um narrador que se identifica com seu duplo, que teria aparecido na infância, mais precisamente na época de estudante, como no conto de Teófilo. Percebe-se, ademais, que, nos dois textos, há um comportamento similar entre as personagens, isto é, primeiramente, um estranhamento pela coincidência dos nomes e da personalidade, em seguida, uma inimizade e, por fim, um sentimento complexo, ora positivo, ora negativo:

> Essa exceção se encontrava na pessoa de um aluno que, embora sem parentesco comigo, ostentava o mesmo nome de batismo e sobrenome; – circunstância, na verdade, pouco provável; pois, não obstante uma linhagem nobre, o meu era um desses nomes ordinários que parecem, por direito prescritivo, ter sido, em tempos imemoriais, propriedade comum do vulgo. Nessa narrativa portanto intitulei a mim mesmo William Wilson – nome fictício não muito diferente do real. Apenas meu homônimo, dentre todos os que no linguajar escolar constituíam "nosso círculo", ousava competir comigo nos estudos da sala de aula, nos esportes e altercações do pátio – ousava recusar-se a crer implicitamente em minhas asserções, e submeter-se a minha vontade. [...] A rebeldia de Wilson para mim constituía fonte do maior constrangimento [...] E contudo essa superioridade – mesmo essa igualdade – não era com efeito admitida por ninguém mais a não ser eu mesmo; nossos colegas, devido a uma cegueira inexplicável, pareciam nem sequer desconfiar disso. (POE, 2012, p. 30).

Para além dessas similaridades, também precisamos lembrar que no conto de Poe, como lembra Paul Chrisian Jones, o narrador "apresenta-se ao leitor como uma figura insistente na sua identidade coerente e na sua autodeterminação." (JONES, 2018, p. 238, tradução nossa)[62], uma observação similar ao que ocorre em "O véu". Afinal, o narrador de Teófilo lamenta iniciar a narração comentando acerca de sua própria personalidade. Jones (2018, p. 239) também ressalta que os estudiosos têm interpretado esse duplo de Poe como uma representação da consciência do narrador, motivada pela sugestão da epígrafe do conto, uma citação de

[62] No original: "introduces himself to the reader as a figure insistent on his coherent identity and self-determination." (JONES, 2018, p. 238).

Chamberlain: “Que dizer dela? Que dizer da austera consciência, / Esse espectro em meu caminho?” (POE, 2012, p. 25). Acreditamos que essas considerações podem nos ser úteis para a análise do conto de Teófilo, pois, como veremos nas próximas narrativas da primeira parte de *Contos fantásticos*, há uma assimilação entre a consciência do narrador e a de Flavio. Aliás, é interessante que, no conto de Poe, o narrador não deseja ter seu nome revelado, preferindo se autonomear como William Wilson, enquanto, no conjunto de narrativas de *As confidências de Flavio*, não há menção explícita ao nome completo do narrador, apenas o de Flavio, uma escolha que, a nosso ver, mantém a ambiguidade e a indeterminação das personagens. Apesar da aproximação à narrativa de Poe, o conto de Teófilo se distancia de “William Wilson”, haja vista tratar de outros assuntos, concentrando-se na narração amorosa de Flavio.

O narrador intitula como “Idílio de Flavio e Olnira” a história de Flavio sobre o seu primeiro amor. Em relação ao nome das personagens, Silva disserta que “estes dois narradores que se complementam não são nomeados no decorrer da narrativa, apenas a prima recebe o nome de Branca, revelando, por um lado, a impessoalidade dos narradores e, por outro, a tentativa de associar a personagem feminina à pureza insinuada pelo seu nome.” (SILVA, 2015, p. 172). Muito provavelmente, o estudioso não utiliza como referência a terceira edição de *Contos fantásticos*, de modo a provocar uma leitura diferente da nossa. Aqui, a moça não se chama Branca, mas Olnira. Nesse sentido, de fato, pode haver uma atenuação da imagem de pureza da personagem feminina. Flavio conta que Olnira era sua prima e, ao descrevê-la, notamos um outro tema recorrente do fantástico, que é a necrofilia. A prima é descrita como uma “pobre criança [que] possuía uma morbidez voluptuosa no olhar, não o tirava de mim” (BRAGA, 1914, p. 7). Sempre que se refere à prima, Flavio realça algum aspecto físico dela, que remete à necrofilia, como a palidez, as mãos frias, o sono – um estado físico que simula a morte – ou a aparência doentia da jovem: “Senti uma mão fria passar-me de leve nas faces, acordei. Era ela! Apareceu desmaiada, como a vi uma vez ao luar silencioso, como uma cor que lhe realçava a candidez” (BRAGA, 1914, p. 5).

Tal como o duplo, o tema da necrofilia percorrerá o conto, de modo a atingir o ápice no desfecho, quando Flavio encontra o corpo de Olnira numa praia, após ela cometer suicídio. De certo modo, a necrofilia evidencia que os contos de Teófilo são subversivos, pois tratam de assuntos tabus. Em “O véu”, o corpo da jovem morta é descrito com certo grau de erotismo, reforçando a subversão.

Apesar de nutrirem um sentimento pueril, os primos têm o primeiro contato físico após a jovem se afogar numa praia, quando se tem uma insinuação sobre o tema da necrofilia, já que Flavio abraça Olnira quando ela estava desmaiada, após ter-se afogado: “Abracei-a pela

primeira vez, impelido por uma força interior; sustive-a nos braços, estava fria, pálida. […] Trouxe-a sem custo para a praia, e continuei em carreiras no dorso da vaga, que se encapelava. Fora o meu primeiro passo para homem." (BRAGA, 1914, p. 4). A primeira experiência que afloraria sua sexualidade – o "primeiro passo para homem" – ocorre justamente quando sua prima está desmaiada, sendo, portanto, insólita. Após esse acontecimento, no mesmo dia, ambos se beijam numa brincadeira infantil de passar anel, um beijo que teve um peso significativo diferente para ambos, isto é, para Olnira, foi o despertar de uma paixão, mas, para Flavio, o despertar de sua sexualidade: "Eu não devia contar-te mais, porque me sinto infame! Este beijo perdeu-a para sempre […] Quando ela me sorriu com amargura, e corou de sua queda, sorri também por compaixão, iludi-a. Que fazer, se eu era tão novo, inconsciente, e queria à doida, divertir-me, gozar o mundo?" (BRAGA, 1914, p. 5). Tal comentário revela que Flavio sente pela prima mais desejo físico do que paixão, pois, posteriormente, o jovem frequentará orgias e dormirá com outras mulheres.

Certa noite, após Flavio voltar de uma orgia, encontra Olnira, que lhe relata um sonho, no qual a fantasia e a realidade se confundem. A jovem sonhara estar voando e se encontrara com um ser celestial: "Foi quando descobri a meu lado uma aparência angelical, a falar-me de mansinho uma linguagem que eu mal entendia: Que o Senhor o enviara para chamar-me. Eu não pude voar, voar com ele, e sinto agora que a alma me foge; venho dizer-te adeus" (BRAGA, 1914, p. 6). Esse sonho, que relata um encontro com um anjo, anuncia o destino fatal da jovem, porque, posteriormente, ela cometerá suicídio, atirando-se de uma rocha, próxima ao mar, como uma forma de aproximar-se dos anjos. No conto "As asas brancas", a protagonista Emma também conversa com anjos, de modo a garantir uma continuidade temática no conjunto de contos de Teófilo. Lá, a personagem feminina sonha que estaria sendo enviada ao céu, por intermédio de uma figura angelical. Nesse sentido, como trataremos mais para frente, há um contato com a obra *Séraphita* (1834), de Honoré de Balzac, em que uma personagem se transforma em serafim, um diálogo possível, já que a própria nota introdutória da terceira edição de *Contos fantásticos* aponta para tal quando se afirma que, naquelas páginas, ressentiam "pequenas fantasias da impressão dos Contos filosóficos de Balzac e daquela emoção do maravilhoso […] da *Séraphite*" (BRAGA, 1914, p. v).

Além disso, o sonho mantém a ambiguidade do conto, visto que a fantasia se mescla com a realidade. Embora Flavio acredite que "os sonhos mentiam sempre, que eles a matavam. – Não são os sonhos que me matam, gemeu a desgraçada, é a realidade, a crua realidade." (BRAGA, 1914, p. 7), percebemos que os sonhos ganham certo relevo, pois há uma indefinição

entre os limites da realidade e da fantasia, isto é, eles mostram aquilo que não pode ser explicado racionalmente, contribuindo para o efeito de fantástico.

Na mesma noite, Flavio tem um sonho, no qual se encontra em uma orgia, com várias mulheres, mas, entre elas, descobre "uma figura de mulher linda, etérea; o semblante tinha a serenidade de uma grande agonia que cauteriza, uma tristeza mais vaga do que a impressão de saudade que a lua desperta quando se reflete numa lagoa quieta" (BRAGA, 1914, p. 9). Esse semblante é Olnira, que relata estar morta – o que reforça a temática da necrofilia, já que, mesmo morta, ela estaria bela e desejaria estar com o amado – e clama por um amor eterno, com o desejo de perdoar Flavio, por ele não a amar e por ele frequentar orgias e preferir a companhia de outras mulheres: "Não sabes quanto te amo ainda além da campa! O gelo do sepulcro não pôde apagar o fogo em que os teus olhos me abrasaram. Esqueci o teu desprezo para perdoar-te." (BRAGA, 1914, p. 9).

Nessa mesma noite, logo após o sonho no qual vê a prima morta, a lhe perdoar, Flavio acorda com gritos na casa, que seriam as pessoas procurando Olnira, que desaparecera: "Cheguei a convencer-me da realidade do sonho, que um anjo a levara consigo" (BRAGA, 1914, p. 10), reforçando a ambiguidade entre a realidade e o sonho. Embora Flavio tenha afirmado, anteriormente, que os sonhos mentem, ele tem o pressentimento de um acontecimento funesto, pois lembra que a prima costumava se sentar numa rocha perto do mar, para respirar ar fresco, como uma forma de ajudar os seus pulmões frágeis. Todavia, os acontecimentos trágicos – o desaparecimento de Olnira e sua morte – não foram acidentais, mas propositais, visto a jovem atirar-se ao mar, como forma de escapismo:

> Houve quem a visse dependurada na aresta dos fraguedos, o véu branco que levava flutuar ao vento, como num adeus de despedida. Ela sentira nesse instante a atração do abismo; lembrou-se daquela tarde de agosto, em que eu a salvara, trazendo-a com um abraço à vida; quis morrer com a recordação mais doce que levava do mundo. Precipitou-se. (BRAGA, 1914, p. 10).

Ao analisar o conto, Silva (2015, p. 178) chama a atenção para o simbolismo do nome Branca – Olnira, na terceira edição de *Contos fantásticos* –, notando que seria um nome que remeteria à alvura, à inocência e à candura. Aqui, o véu branco também pode reforçar esses traços por trazer uma imagem de uma mulher que perdeu a virgindade, portanto sua inocência, e é deixada pelo amado. Sendo assim, o véu pode ser um índice de castidade, conforme o estudioso defende. Também na cena final, quando o primo encontra a moça nua, a ausência do véu poderia indicar a perda de sua castidade: "Ao tomar-lhe o véu, assim como todas as suas

roupas, o mar desnuda seu corpo e torna pública a perda da sua inocência, facultando a vitória de uma sensualidade mórbida e deformada." (SILVA, 2015, p. 178).

O primeiro contato físico entre os primos, quando Flavio salvara a moça de um afogamento, tem um poder grande sobre a jovem, que fica apaixonada, o amor, porém, não é recíproco, pois o primo prefere estar ao lado de outras mulheres. Em "As asas brancas", há também o tema do suicídio feminino, porém, dessa vez, relacionado à angústia da personagem por não compreender certas questões humanas. Ou seja, podemos depreender que, em ambos os contos, as personagens femininas compartilham características comuns, como a tristeza, que as leva a tirar a própria vida. Assim, a morte é uma forma de solução aos problemas mundanos, que poderia trazer uma outra resolução para suas angústias.

É justamente após a morte de Olnira que Flavio sente remorso por não amar a jovem, ao mesmo tempo que nutre um sentimento entrelaçado à necrofilia, já que o primo deseja encontrar o corpo da morta e profaná-lo: "mas eu tinha uma vontade fervente, absoluta, o desespero de torná-la a ver linda, roxa, nua, desfigurada." (BRAGA, 1914, p. 11). Sendo assim, Flavio não apenas sente desejo sexual pela prima, mas vê beleza em um corpo morto, algo grotesco. Todavia, o primo reconhece ser o sentimento algo subversivo, porque o considera doentio, monstruoso e perturbador, evidenciando a transgressão do fantástico:

> Comecei desde então a sentir uma paixão por ela depois de morta; se a terra a tivesse escondido, eu a iria arrancar ao repouso sagrado da sepultura, beijá-la, animá-la com o fogo do meu delírio, despedaçá-la nestes braços convulsivos, e cair também inânime. Queria sentir bem junto do peito o contato gélido de um corpo que eu tantas vezes apertei […] Havia neste amor um pensamento de alucinado, um tanto de selvagem, de monstruoso; impelia-me uma inquietação contínua, sentia em mim um como ranger de puas do remorso […] Eu ia sentar-me também na rocha escarpada, a ver o mar, procurando a serenidade que me inspirava a contemplação do misterioso sepulcro da minha amada. (BRAGA, 1914, p. 10-11).

O tema da necrofilia, tabu e transgressor, atinge o ápice quando Flavio encontra o corpo nu de Olnira, na praia:

> Era uma criança descuidada, adormecida; a onda que a tinha despido para namorar-lhe a alvura do corpo, viera depositá-la na praia. Ia a precipitar-me para ela, uni-la a mim no frenesim dessa loucura. Tive medo! Recuei sem encará-la. Temi profaná-la com a vista; estava semi-nua, de costas, com os olhos no céu, como pedindo à noite que viesse recatá-la no seu manto de trevas. Quando tornei junto dela com o lençol para a envolver, senti uma ânsia de passamento, a lucidez de quem entrevê a eternidade: reconheci que o cadáver de Olnira se voltara de bruços, furtando à vista profanadora o verticelo pudibundo da flor que eu fizera pender sobre o caule e cair emurchecida. O inexplicável deixou-me um terror que ainda me dura… (BRAGA, 1914, p. 11-12).

O erotismo não reside apenas no fato de Flavio sentir desejo sexual ao ver o corpo adormecido da prima, na praia, mas também porque há uma sugestão de que o mar tinha profanado o corpo de Olnira. Apesar de sentir medo em estabelecer contato físico com ela, há uma ambiguidade na cena, pois, inicialmente, o corpo se encontra de costas, com o rosto olhando para o céu, porém, após Flavio se aproximar para cobri-lo com um lençol, o corpo está de bruços, um acontecimento inexplicável e característico do fantástico. Sendo assim, não sabemos se o corpo foi violado pelo primo, uma vez que ele sente desejo e considera o que sente uma loucura, ou se a posição do corpo foi alterada por uma explicação natural, como o movimentar das ondas, ou até mesmo por uma explicação insólita, com a sugestão de que o cadáver teria se virado sozinho. Nesse sentido, lembramos as considerações de Schneider, que afirma que o fantástico lida com os desejos: "Com ele, podemos libertar os nossos desejos mais ávidos, os nossos sonhos mais tenazes, e dar corpo à nossa esperança. Estes desejos, estes sonhos, esta esperança são precisamente aqueles contra os quais as teologias, as leis e a moral aceita conjuraram os seus poderes." (SCHNEIDER, 1985, p. 441, tradução nossa)[63]. Ou seja, o fantástico pode abordar questões como a do desejo – e no conto de Teófilo não é um desejo qualquer, mas o desejo por um corpo morto –, uma temática que vai contra a moral, ou seja, contra um tipo de literatura didática, por tratar de assuntos proibidos e subversivos, questão enfatizada por estudiosos como Todorov e Jackson.

O erotismo do trecho final do conto se destaca, de modo a perturbar o leitor, pois traz a ambiguidade e a sugestão de necrofilia. Após esse acontecimento, o amigo de Flavio encerra a narração, considerando a experiência da personagem chocante: "Não tive ânimo para lhe pedir que continuasse." (BRAGA, 1914, p. 12). Esse trecho final evidencia a subversão do fantástico, já que os fatos são considerados perturbadores pelo narrador, ao ponto de ele ter de interromper a narração. Isso também ocorre em "As asas brancas", no qual se tem o suicídio feminino, uma estratégia que reforça o caráter fantástico e que mostra o quanto esse tema era chocante.

Posteriormente, as narrativas seguintes dão continuidade à temática do duplo, porque abordam a vida das duas personagens, Flavio e o outro. O segundo conto, "O evangelho da desgraça", contribui para a manutenção da unidade na coletânea de Teófilo, visto que se concentra numa personagem secundária mencionada no texto anterior, mais precisamente na passagem em que Flavio e Olnira brincam de passar anel, ocasião da troca do primeiro beijo: "Tinha o *anel* a filha do feitor, que brincava conosco, Annita, rapariga de uma candura estreme."

[63] No original: "à lui, nous pouvons libérer nos désirs les plus avides, nos rêves les plus tenaces et donner corps à notre espérance. Ces désirs, ces rêves, cette espérance sont justement ceux contre lesquels les théologies, les lois, les morales admises ont conjuré leurs pouvoirs." (SCHNEIDER, 1985, p. 441).

(BRAGA, 1914, p. 4, grifo do autor). Nessa narrativa, o leitor conhece mais detalhes acerca dessa personagem: na verdade, Annita não era a filha de um feitor como mencionado no conto anterior, mas sua neta. Desde o início do conto, o narrador destaca a beleza da moça, uma característica fatal, pois ela será vítima de sua própria candura, sendo seduzida e violada sexualmente por Flavio: "Annita era uma criança linda, linda como os amores. Os movimentos impensados da infância davam-lhe a cada instante uma nova expressão de candura, faziam amá-la, beijá-la." (BRAGA, 1914, p. 13).

A mãe de Annita morre no parto, e seu pai, pescador, desaparece no mar, vítima de uma tempestade. Órfã, ela vai morar com uma vizinha, que planeja prostituí-la quando fosse mais velha: "Quantas vezes não passou pela cabeça da desalmada vizinha ampará-la até a idade em que pudesse auferir um lucro criminoso daquela formosura angelical. […] Tinha sete anos apenas! Custava tanto esperar." (BRAGA, 1914, p. 16). Como veremos, em outro conto, haverá uma passagem similar, isto é, menciona-se uma vizinha que teria introduzido uma jovem moça à prostituição. Como estamos lendo a coletânea de Teófilo a partir do efeito de unidade, cremos que se trata das mesmas personagens.

Portanto, o conto mantém a subversão, porque menciona que a vizinha pudesse fazer algo de criminoso com a menina, mas, devido à pouca idade da criança, desiste da ideia e a entrega ao avô, um ex-combatente da guerra peninsular. Após a batalha, o homem leva uma vida miserável e só consegue retornar à aldeia depois de muitos anos. Lá, fica sabendo que sua esposa falecera e que sua filha tinha se casado com um pobre pescador. Como não desejava incomodá-los, acha acolhimento em um amigo que o convida "para tomar conta de uma rica herdade que possuía." (BRAGA, 1914, p. 20). O ancião fica feliz quando descobre que a neta está viva e a trata com muito amor. Annita cresce e se apaixona por Flavio, filho de seu benfeitor:

> Amava o filho do antigo amigo de seu avô, dono da herdade em que habitava; estúpido, uma dessas almas boçais, nascidas para deturparem tudo, porque não veem, nem sonham senão o mal, mesmo no instante em que a linguagem mais íntima da candura vem afagar-lhes o deserto em que o seu egoísmo as esconde. Demais, ele tinha esta regularidade de feições, de uma monotonia que enfada, chata, insignificativa, mas que dizia bem com a alma que o animava; incapaz de qualquer ato generoso, de instintos vis, mas julgando-se digno de todos os respeitos diante da sociedade. Tanto mais criminoso parecia, quanto era ainda novo, também criança, em quem se espera a ingenuidade dos primeiros anos que tudo perdoa.
> Aquele que a inocente rapariga amava, não pensava senão em perdê-la. Era tão fácil! Estava desprevenida, não via a traição da onça refalsada, onde esperava uma atração irresistível! (BRAGA, 1914, p. 23-24).

Nessa passagem, ficamos sabendo um pouco mais acerca da personalidade de Flavio. Ele é caraterizado como um sedutor, em contraste com a ingenuidade de Annita que, como Olnira do conto anterior, apaixona-se por ele, e não recebe um sentimento recíproco por parte dele, que só deseja divertir-se com as mulheres. Além disso, a estupidez, o egoísmo e a avareza de Flavio contribuem para a manutenção da unidade, haja vista essas características serem retomadas em outras narrativas da primeira parte de *Contos fantásticos*.

A moça apaixona-se por Flavio, mas é enganada, pois ele não estava interessado em um relacionamento afetivo, e sim sexual: "Foi após os seus sentimentos, deixou-se adormecer ao som da voz que a iludia, para acordar com a gargalhada fria e insultante no fundo de um abismo onde fora atirada para sempre. A alegria que até ali tivera, e era a sua principal beleza, perdeu-a com a inocência." (BRAGA, 1914, p. 24). Flavio manipula as mulheres, com a intenção de seduzi-las, e, posteriormente, abandona-as, fazendo dele um típico sedutor, tal como Don Juan. Aqui, a relação sexual faz com que Annita perca sua candura e alegria; o fato de ter perdido a virgindade e, portanto, ter sido desonrada perante a sociedade, o que pode ter feito com que ela preferisse trabalhar como uma prostituta, posteriormente, em outra narrativa.

Desiludida e triste, a moça conta ao seu avô o que acontecera com ela, mas sabendo que Annita fora abusada pelo filho do antigo amigo, de quem recebera ajuda após a guerra, sente-se incapaz de agir e morre, triste:

> Compreendeu tudo.
> Traduziu as meias palavras da queixa dolorida, e soube que o filho do seu protetor fora o tredo algoz. Flavio!...
> Não podia acusá-lo, vingar-se; era uma horrível colisão de deveres! Ficou com a imobilidade do espasmo; hirto […] Sentado à mesa, com a mudez do assombro, assim permaneceu a noite toda, até que ao outro dia deram com ele regelado, cadáver! (BRAGA, 1914, p. 26).

A passagem acima nos mostra que Flavio poderia parecer digno perante a sociedade, por ser homem e filho de uma pessoa rica, que teria ajudado o ancião anteriormente, mas não passava de um imoral e criminoso. Nessa sociedade machista, ele escapa do crime ileso, enquanto, ao contrário, a vítima, uma mulher pobre, acaba infeliz e sofre uma fatalidade que muda sua vida (a morte do avô), que pode explicar o título, "O evangelho da desgraça". Aqui, o vocábulo "desgraça" pode indicar o infortúnio e o acontecimento lamentável ocorrido com a moça e o ancião.

A morte do avô, que fica atônito ao saber que a neta fora desonrada pelo filho de seu camarada, é insólita, por estar próxima à experiência dos limites. Assim, o fantástico do conto reside no aspecto perturbador e chocante dos fatos, presente também no título da narrativa, pois

a experiência trágica de Annita pode ser considerada uma "desgraça" para a vida dela e de seu avô; este se sente incapaz de realizar vingança, por sentir em dívida com o pai de Flavio, que o acolhera e o tirara da miséria. Como a moça perde sua inocência e alegria após ser manipulada por um homem cruel, causando a morte de seu avô, esses acontecimentos desestabilizam o ambiente familiar, consistindo nas "experiências dos limites".

Ressalta-se o caráter subversivo da narrativa, por ela abordar a temática da sedução amorosa, evidenciando que Flavio é um homem cruel e que viola sexualmente mulheres, podendo até mesmo caracterizar-se como um estuprador. Anteriormente, em "O véu", encontramos alguns detalhes da vida pessoal dessa personagem, como o "primeiro passo para homem" (BRAGA, 1914, p. 4), que fora o momento em que ele salvou Olnira de um afogamento e, posteriormente, beijou-a numa brincadeira infantil. Todavia, na mocidade, frequenta orgias, preferindo a companhia de prostitutas. Em "O evangelho da desgraça", a "obsessão" por mulheres permanece, já que ele seduz Annita, por interesse sexual. Portanto, os contos de Teófilo abordam um comportamento obsessivo do homem, como a monomania, mostrando a complexidade da personalidade humana, que muitas vezes chega ao doentio.

De acordo com Ceserani, a individualidade burguesa encontra-se "com força no centro da vida biológica e social, pronta para elaborar uma convivência muito mais individual na relação com Deus e uma ética fundada sobre o trabalho" (CESERANI, 2006, p. 80). Ceserani explica que, segundo o alemão Hans Blumenberg, o indivíduo burguês está programado para autoafirmar-se: "No centro dos comportamentos do homem moderno, não existiria mais a pura e simples conservação biológica, mas um verdadeiro programa de consciência" (CESERANI, 2006, p. 80). Ademais, o crítico italiano comenta que

> É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de autoafirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaníaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sósia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: doutor Jekyll e Mister Hyde. Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o eu burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo. Do segundo tipo nascem as representações do eu dividido e alienado, que são temas específicos da literatura fantástica. (CESERANI, 2006, p. 82).

Nas duas primeiras narrativas, notamos a "obsessão" de Flavio por mulheres e algumas sutilezas de sua personalidade, que, posteriormente, serão retrabalhadas em outras narrativas, como a seguinte, "O sonho de Esmeralda", que aborda alguns detalhes da vida de Flavio e seu

amigo, garantindo o efeito da unidade e fortalecendo algumas obsessões, como a fixação por uma figura feminina e o desejo de triunfar em uma cidade grande, por meio do trabalho artístico.

Em "O sonho de Esmeralda", tem-se um narrador em primeira pessoa, possivelmente Flavio, que direciona sua narração a um amigo (possivelmente o amigo editor). Esse texto se relaciona ao fantástico por trazer o tema da obsessão humana. Uma possibilidade de leitura é a de que a personagem feminina desta narrativa seja a mesma do conto anterior, Annita. Isso se dá porque ela e a moça deste conto partilham algumas similaridades: são órfãs e foram cuidadas por uma vizinha. Em "O evangelho da desgraça", vimos que Annita, após a morte de seus pais, foi cuidada por sua vizinha, que tinha cogitado iniciá-la na prostituição. Já em "O sonho de Esmeralda" temos uma moça, prostituta, que também fora adotada por uma vizinha:

> Fora a vizinha que a amparara na orfandade, a mesma que a susteve nos joelhos quando a atiraram à vida e a amamentou com seu leite, quem a arrojou à perdição. Quem havia de adivinhar que sob um ar de candura, que a cercava de uma auréola divina, vergava uma alma opressa pelos insultos dos que lhe pagavam! (BRAGA, 1914, p. 39).

Sendo assim, se considerarmos o efeito de unidade pretendido pelo editor de *As confidências de Flavio*, esse conto pode ser configurado como uma continuação da narrativa anterior. Portanto, inferimos que, após ter sido enganada e seduzida por Flavio e o avô ter falecido devido à impossibilidade de reagir à sua desonra, Annita volta a morar com a antiga vizinha e torna-se uma prostituta. Tal hipótese de leitura pode ser reforçada porque, após o término do relato de Flavio, há uma narração sob a perspectiva do seu amigo editor:

> Um ano depois encontramo-nos; Flavio, o pobre rapaz estava possuído novamente da paixão dos livros. Era uma ansiedade de saber, não menos funesta, que o amputava para todos os gozos da vida. Não me atrevia a falar no antigo amor; tinha medo de acordar-lhe as agonias que estariam talvez já adormecidas. De uma vez, estávamos juntos, vi passar a distância uma rapariga, um tipo rafaélico de candura; ia seguida por uma mulher velha e trôpega. […] Ele olhou-a e foi acompanhando com a vista, com certa ansiedade; depois, como refreado pela reflexão, olhou para mim envergonhado, corou e disse, procurando esconder esta impressão repentina:
> – É ela.
> Não compreendi imediatamente; fui bárbaro, pedindo que me explicasse o mistério dessas palavras entrecortadas. Ele apenas pôde proferir uma, mas que era o resumo de todas as dores e decepções, da compaixão que ainda sentia, do ideal a que tinha sucumbido. Olhou-a, ela já ia longe; depois que a viu desaparecer, disse, contemplando-a ainda e com a voz grave a apagar-se pelo íntimo remorso:
> – Uma ruína. (BRAGA, 1914, p. 40).

Fica sugerido que o editor encontrou Flavio, literato que busca a ascensão social na cidade. Dessa forma, a moça e a anciã avistadas por ambos podem ser Annita e sua antiga

vizinha. Essa passagem traz algo novo para a personalidade de Flavio, por sugerir que ele parece ter remorso do que fez com ela.

Em relação ao tema do duplo, inferimos que o narrador em primeira pessoa seja Flavio, porque ele se define como um jovem com pouca experiência de vida, mas estudado, algo que também é tratado em "Lava de um crânio". Ademais, ele se dedica à literatura e está escrevendo um manuscrito (que poderiam ser os textos compilados em *O espólio do Flavio*) e anseia ter sucesso na cidade:

> Oh! meu amigo, oh, meu poeta, tu não sabes o que é um rapaz que sai aos vinte anos da sua água furtada, sem conhecer o mundo, ignorando a vida, tendo vivido alimentado por sonhos impossíveis, rico de todas as leituras, levado por ambições altivas, que o fazem grande, sentindo muito, amando tudo, e que o acaso atira ao meio de uma cidade opulenta, onde ninguém se conhece, onde todos se igualam e atropelam! (BRAGA, 1914, p. 29).

A cidade é o espaço idealizado para onde o jovem se muda em busca da realização de seus sonhos, no entanto o conto aborda a contradição da modernidade, porque o personagem não consegue triunfar lá:

> Todas as aspirações que me fizeram deixar o retiro benigno onde me voaram os primeiros anos, mostrando-me o mundo como uma grande festa, que me despertaram o desejo de ser também um dia conviva, iam-se apagando, abandonavam-me como no encontro fortuito de um desconhecido. Sentia-me pequeno, incapaz de lutar, de me impor à admiração dos outros. (BRAGA, 1914, p. 30).

O conto aborda uma outra temática bastante recorrente da literatura oitocentista. De acordo com Walter Benjamin (1989, p. 114), nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX como a multidão. Teófilo aproxima-se de outros autores oitocentistas, como Hoffmann e Poe, por abordar o tema do homem que contempla a multidão. Benjamin relembra que "O primo em sua janela da esquina", de Hoffmann, "foi escrito quinze anos após o conto de Poe ["O homem na multidão"] e talvez seja uma das primeiras tentativas para captar a cena de rua de uma cidade grande." (BENJAMIN, 1989, p. 122). O narrador apresenta um olhar pejorativo sobre a multidão: "Não sabes como o ruído de uma cidade imensa, o dédalo das ruas, a estranheza e indiferença dos que passavam, me tornava solitário no meio das multidões" (BRAGA, 1914, p. 30). Ademais, o narrador evidencia as contradições da vida urbana, mostrando a dificuldade em se triunfar lá: "Andava pela cidade sem destino, vagabundo; eu mesmo ia comprar o alimento para o dia, e enojava-me esta guerra mesquinha e vil do pequeno comércio para os que chegam incautos, inexperientes." (BRAGA, 1914, p. 31).

Em “O sonho de Esmeralda”, temos um jovem em busca de ascensão, que se encontra num espaço urbano e que fica obcecado por uma moça, a quem passa a escrever sonetos. Nesse sentido, precisamos considerar que o conto fantástico é um componente da literatura da “modernidade” (CESERANI, 2006, p. 93), uma vez que ele surgiu na virada entre o século XVIII e o XIX, período caracterizado, entre outros fatores, pela modernização das cidades. Para Ceserani, é característica da literatura fantástica retratar os novos aspectos da vida do sujeito moderno. Assim, os temas do fantástico não se restringem a explorar a relação entre o natural e o sobrenatural, mas principalmente abordam “novos aspectos da vida, que não haviam sido explorados diretamente porque ainda eram representados por um modelo cultural que não havia sido posto em discussão: estou pensando sobretudo na vida instintiva e erótica [...]” (CESERANI, 2006, p. 100). Sendo assim, é nesse espaço urbano que sabemos mais acerca da complexa personalidade de Flavio, contribuindo para a manutenção da temática do duplo da primeira parte da coletânea de Teófilo.

O barulho da cidade faz com que Flavio se sinta ainda mais frustrado por não ter alcançado o sucesso que desejava: “Não sabes como o ruído de uma cidade imensa, o dédalo das ruas, a estranheza e indiferença dos que passavam, me tornava solitário no meio das multidões. Tantas vozes perdidas no ar, e nenhuma para mim!” (BRAGA, 1914, p. 30). Sendo assim, a multidão faz com que Flavio se sinta solitário e, como uma forma de escapismo da agitação da vida urbana, dedica-se à literatura: “O que teria sido de mim nas horas monótonas do desalento, nos lentos dias do desamparo, se não fora a poesia!” (BRAGA, 1914, p. 30). Também podemos considerar o anseio pelo conhecimento, já que Flavio se considera um homem estudioso, e a busca por inspiração por meio da dedicação à poesia como formas de monomania. Afinal, ele parece se tornar obsessivo por querer ser um homem culto e ter o seu trabalho artístico reconhecido, entretanto acaba sendo vítima de uma sociedade que não reconhece o seu repertório intelectual e morre sem compreender as regras que se estabelecem na vida urbana.

Ao abordar o trabalho literário de Flavio, esse conto faz uso da metaliteratura, porque os escritos mencionados por ele podem ser os papéis que compõem os manuscritos encontrados pelo editor fictício de *Contos fantásticos*, os quais foram rejeitados pelos alfarrabistas. No conto em questão, Flavio se mostra preocupado com o futuro de sua obra, pois receia que seus textos não sejam publicados: “Pobre manuscrito! Quem o poderá entender, quem dará dinheiro por essas páginas sem sentido, que a ninguém tocam e que nem ao menos fazem rir?” (BRAGA, 1914, p. 32). Dessa forma, tem-se também uma reflexão sobre a função da literatura naquela época, visto que a perspectiva apresentada pela personagem é a de que um texto literário faria

sucesso se conseguisse despertar a compreensão do público e apelasse para os sentimentos do leitor. Por ser uma escrita rebuscada, ele não despertaria o interesse de editores nem dos leitores, apontando para uma crítica social em voga na época, da qual o próprio Teófilo fora vítima.

Ademais, critica-se a forma da sua própria narrativa, pois Flavio chega a imaginar a suposta resposta dos editores: "O seu manuscrito não tem leitores; não é um romance, nem um conto; tem algumas páginas excelentes, mas não pode dar lucro de maneira alguma." (BRAGA, 1914, p. 32). Ou seja, mesmo que apresentem certa qualidade literária, os escritos, na visão de Flavio, não conquistariam o público leitor, já que são narrativas de difícil caracterização e não apresentariam as formas privilegiadas pelo mercado editorial, como o romance. É possível que Teófilo estivesse fazendo uma crítica ao próprio contexto da *Questão Coimbrã*, que abordou o papel da literatura na sociedade. Ele mesmo foi criticado por ter um estilo rebuscado, de difícil compreensão, tal como seu personagem. Por fim, como uma marca da ironia romântica, o narrador dialoga com o leitor, de modo a criar pequenos "parênteses irônicos", afirmando que a menção aos seus escritos seria um desvio do verdadeiro assunto de sua narrativa, que era contar acerca da mulher que ambos conheciam: "Um dia, o último, saí a tremer com o manuscrito. Oh meu amigo, para que te hei de falar nestas coisas? Nem eu queria chegar a este ponto, quando te prometi contar a história dessa mulher, que tu conhecias melhor do que eu." (BRAGA, 1914, p. 32-33). Aqui, há uma ambiguidade: o narrador em primeira pessoa afirma que o seu destinatário conhecia melhor a mulher a quem se refere, corroborando que Flavio e seu amigo partilham similaridades.

Retomando as ponderações de Benjamin acima mencionadas, podemos estabelecer alguns paralelos entre "O sonho de Esmeralda", de Teófilo, e "O homem da multidão", de Poe. Ao analisar o conto do autor norte-americano, no qual encontramos um personagem que sai de casa após se curar de uma enfermidade e que contempla a multidão, concentrando seu olhar para um homem misterioso, Benjamin (1989, p. 121) afirma que ele percorre a cidade de Londres em todas as direções, tal como um *flâneur*; porém esse homem não pode ser considerado como tal, mas sim como um maníaco, por sucumbir a uma atração que "o arrasta no turbilhão da multidão." (BENJAMIN, 1989, p. 122).

Sendo assim, o narrador de Teófilo também pode ser considerado um maníaco, por fixar-se na figura de uma mulher: "Só, no meio de uma cidade grande, desconhecido, amava a perdição, e sentia-me arrastado […]" (BRAGA, 1914, p. 36). Ele se sente atraído por essa figura enigmática e por isso a persegue. Essa "perdição" pode se referir às suas obsessões, como a busca pelo conhecimento, mas também à ideia de paixão como uma "perdição", ou seja, um

sentimento que pode ser fatal para ele. Aliás, a própria personagem feminina pode ser considerada uma mulher fatal:

> Sentia-me escorregar lentamente para o precipício; a paixão dava-me uma lucidez com que explicava a loucura e a justificativa diante da consciência que me acusava de instintos baixos, sem dignidade. […] Tinha um orgulho indizível ao lembrar-me que, de entre todo aquele bulício de gente desconhecida, havia uma mulher que pensava em mim e me estava esperando. (BRAGA, 1914, p. 36-37).

Todavia, a moça avistada pelo narrador, ao mesmo tempo que, para ele, destaca-se da massa popular, também parece atrair os olhares dos outros homens, seduzindo-os: "Via-a! leve, delgada, divertida, olhando para todos, com uma graça encantadora de infância, com uma gentileza de senhora, confundida pelo meio da plebe, sorrindo para os que a fitavam." (BRAGA, 1914, p. 33). Isso faz com que o narrador sinta ciúmes da multidão: "Eu tinha ciúmes de todos, porque ela sorria pródiga de encantos, tanto para os que passavam indiferentes, como para o que a contemplava com o desinteresse com que se olha para um mármore antigo ou adorando sua morbidez de Madona […]" (BRAGA, 1914, p. 35).

O narrador anda pela cidade como um maníaco, como na narrativa de Poe, segundo a acepção de Benjamin. Aqui, o narrador passeia por ruas estranhas em busca daquela mulher: "A multidão dispersou-se ao vir da noite; eu fui seguindo para onde ela habitava. Ia perdido, a distância, sem conhecer as ruas […]" (BRAGA, 1914, p. 35). Os encontros com a moça sempre ocorrem em meio à multidão, na qual ela se destaca, como explicamos acima: "Eu não conhecia o labirinto das ruas da cidade populosa e imensa, ia em busca dela sem saber para onde. Encontrava-a quase sempre, por uma coincidência fatal. […] Estava confundida entre a multidão, que a abafava na sua onda […]" (BRAGA, 1914, p. 33-34).

Contudo, a cidade é apresentada sob uma perspectiva negativa, visto que o personagem não consegue ascender socialmente, porque não tem os seus manuscritos publicados. Ademais, lá, o homem encontra uma moça, por quem sente uma atração obsessiva, não tem, porém, o amor consumado, pois se frustra ao saber que ela é uma prostituta; isso leva o narrador à seguinte conclusão: "O que é uma cidade grande! Não se devoram com os horrores da antropofagia, mas a vida vai continuamente alimentando-se da vida. Não sei, não posso contar-te tudo." (BRAGA, 1914, p. 39). Esse término abrupto também indica o choque perante o insólito. Em outras palavras, a notícia de que a moça é uma prostituta causa um forte desconforto nele, de modo que ele encerre a narração.

Em "Revelação de um caráter", sabemos mais detalhes sobre a complexa personalidade das personagens. O conto é narrado em primeira pessoa, por alguém cujo nome não é

identificado, mas, se considerarmos o efeito de unidade, uma possibilidade de leitura é que a narrativa se concentra em Flavio e em seu amigo, o editor:

> Como eu, ele também vivia ignorado; ocioso, distraído, fumando sempre, debruçado de uma janela que deitava sobre o mar. Passava horas esquecidas assim, a contemplar as ondas no seu eterno refluxo, imagem dos pensamentos recônditos, das aspirações impossíveis, que tempestuavam na solidão de sua alma. Muitas vezes me disse ele, quando a indiscrição da amizade o ia interromper no quietismo contemplativo que o absorvia, e lhe perguntava que ideias misteriosas o afastavam para tão longe da realidade e da vida […]. (BRAGA, 1914, p. 41).

Podemos inferir que esse sujeito se encontra alheio à sociedade, pois prefere a solidão e a ociosidade da vida. Vimos, anteriormente, que as personagens apresentam certo pessimismo perante a vida e uma dificuldade de ascensão social na cidade. Essa disposição reforça a nossa hipótese de que Flavio e o seu editor estivessem trocando correspondências, haja vista a referência à expressão "como eu, ele também vivia ignorado", um indício de ambiguidade de quem seria cada sujeito, enfatizando a questão do duplo. Esse homem parece se encontrar desiludido e, assim, suas aspirações já seriam impossíveis, por ele não conseguir se adaptar nesse espaço. Neste conto, o narrador se concentra nas "ideias misteriosas" – reflexões sobre assuntos diversos, como mulheres, arte, literatura, amor e filosofia –, que podem ser tanto de Flavio como do amigo, contribuindo para a ambiguidade. Como Flavio é um literato e considerado um homem estudado, uma hipótese possível é que o amigo seja o narrador e esteja narrando sobre a personalidade de Flavio.

O aspecto fantástico da narrativa diz respeito ao fato de o narrador considerar insólito o personagem a quem se refere. O conto é estruturado em forma de diálogo entre o narrador e uma outra pessoa. Esse segundo personagem discorre sobre assuntos diversos com uma "verbosidade febril" (BRAGA, 1914, p. 44), entendida pelo narrador como algo negativo, à semelhança de uma inquietação – daí o insólito, isto é, aquilo que não poderia ser explicado. Ele se pondera se isso poderia ser explicado pela "consciência da *segunda vista,* da percepção esotérica, que o tornava ocioso e inerte" (BRAGA, 1914, p. 43, grifo do autor). É interessante que esse narrador utiliza a expressão "segunda vista" para se referir a algo que estaria além do conhecimento humano, também utilizada no conto "As asas brancas", como veremos adiante, o que pode dar manutenção ao efeito de fantástico, pois se refere à visão espiritual, ou seja, tem relação com o esotérico, o metafísico. Em outras palavras, esse sujeito é deslocado da racionalidade do mundo físico: "Parecia uma alma devastada por longas abstrações, que andava errante no mundo, à busca de uma fórmula impossível." (BRAGA, 1914, p. 51).

Temos um sujeito com uma personalidade complexa e, de certa forma, contraditória:

> E continuava, embebido num cismar indefinível, estranho a tudo o que se passava em volta dele […] Outras vezes mostrava uma alegria irrepreensível, impaciente, louca, sem motivo […] e por fim o último canon da sua lógica era uma gargalhada irritante que fazia gelar de medo. Ele mesmo se doía de sua crueldade, era o primeiro a acusar-se e a procurar corrigir-se. […] repugnava-me aquele caráter incompreensível; para monomaníaco era insuportável, para excentricidade desprezível. As contradições tornavam-no absurdo. Custava-me vê-lo na consumpção dessa apatia, criança e foragido do mundo, sem ter a comoção dos grandes sentimentos que nos prendem à vida […]. (BRAGA, 1914, p. 42-43).

Ou seja, essas diversas representações do "eu", como a loucura, a crueldade, a monomania, a excentricidade e a apatia, contribuem para a manutenção do fantástico, por evidenciar a personalidade complexa dessa personagem, além de manter a ambiguidade acerca de quem seria esse sujeito (Flavio ou o amigo), o que reforça a temática do duplo nesta primeira parte da coletânea. Podemos considerar que a personagem apresenta um lado insólito e enigmático, deslocado do mundo devido à sua "intratável" personalidade. Aqui, o narrador lança a hipótese de que o caráter de seu destinatário se moldou devido aos preconceitos sofridos por sua deficiência física:

> Explicava tudo assim. Parecia uma alma devastada por longas abstrações, que andava errante no mundo, à busca de uma fórmula impossível. A análise contínua dava-lhe uma certa malvadez, tornava-o intratável.
> O caráter faz-se. Quais seriam as circunstâncias que o transformaram até aquele ponto? Indagava-o como um problema interessante. Fui por deduções pequeninas. Contou-me uma história original: uma menina engraçada, cuja beleza realçava com uns dentes alvíssimos de jaspe; a vaidade de mostrá-los tornara-a jovial. Infelizmente tropeçou em uma escada e quebrou um dente. Perdera o seu melhor encanto. Dali em diante, procurando encobrir esse defeito, tornou-se taciturna, melancólica, apreensiva, até que se foi definhando e morreu de desgosto. Contava-me isto como uma grande verdade, como doutrina que professava. […] Pobre rapaz! Como uma circunstância pequeníssima lhe influiu no caráter e na existência. Ele era aleijado de um pé, claudicava, como Byron, e era este o seu desgosto íntimo, que o trazia solitário e o tornava agressivo, porque se via amarrado a um ridículo. (BRAGA, 1914, p. 51-52)

Pode-se concluir que a principal "revelação de um caráter" da personagem diz respeito ao fato de ele ter uma deficiência, o que fez com que ele sentisse amargura pela vida ou, nas palavras do narrador, "um desgosto íntimo", que contribuiu para sua solidão e agressividade.

Dando continuidade ao volume, a amargura pela vida também é ressaltada em "Aquela máscara". Nesse conto, temos uma narração em primeira pessoa. A nossa hipótese de leitura considera a unicidade, portanto, inferimos que o narrador seja o amigo de Flavio, uma vez que ele dialoga com alguém conhecido, cujas características assemelham-se às de Flavio: "A dor transforma-te! Estás desconhecido. Já não tens o entendimento e a vivacidade dos dias da tua alegria." (BRAGA, 1914, p. 53). Esse narrador dialoga com um segundo personagem (Flavio),

o qual afirma “Tu sabes perfeitamente a minha vida […]” (BRAGA, 1914, p. 56), o que evidencia uma relação próxima entre os dois, uma coerência que reforça a nossa hipótese de leitura, de que se trata de uma narrativa envolvendo Flavio e seu amigo, e que também enfatiza o duplo, devido à relação próxima e ambígua de ambos.

O narrador em primeira pessoa tenta compreender o estado emocional de seu interlocutor, sugerindo que ele estaria assim por causa de um amor incompreendido: “rias-te de todas as mulheres, não te afligia o amor” (BRAGA, 1914, p. 54) e de sua ambição social: “a ambição dava-te maiores impulsos, querias ser grande e dominar, absorver os outros.” (BRAGA, 1914, p. 54). Ele faz a seguinte indagação como uma tentativa de descobrir as dores sentidas por essa personagem, foco de sua narração: “Por que não me contas a ansiedade de todas as tuas dores? Eu sou incapaz de te humilhar com a minha compaixão. Se te custa, não me digas tudo, deixa-me adivinhar, pressentir o mais; temos em tudo a necessidade do indefinido.” (BRAGA, 1914, p. 55).

Após esse questionamento, há uma resposta, textualmente marcada por aspas, o que nos leva a crer que seja a voz de Flavio. O narrador dialoga com um homem interessado pela arte, reforçando assim a hipótese de que o referente seja Flavio: “Era todo sensualista, cercavas a vida de prazeres, mas só daqueles que te proporcionavam os recursos infinitos da inteligência. Para ti a Arte era mais do que todas as ciências do mundo […]” (BRAGA, 1914, p. 54). A ambição artística faz com que ele sinta a necessidade de enxergar o Belo e inferiorize aqueles que não possuem o mesmo pendor artístico que ele, caracterizando-o como uma personagem perfeccionista e egoísta, reforço mais uma vez da sua personalidade complexa: “às vezes não sabia por que deixavas um instante de ser bom; não se te dava de sacrificar os outros contanto que te engrandecesses. Parecia um egoísmo revoltante.” (BRAGA, 1914, p. 55).

O interlocutor reconhece que a amargura pela vida seria justificada por ter amado uma mulher rica, mas que posteriormente se casa com um primo rico: “Amo! Esta palavra diz tudo. A minha agonia provém do meu orgulho; é um golpe que dói sempre, eternamente, que me faz ser mau, vingativo, e me dá forças para esmagar os outros.” (BRAGA, 1914, p. 54). Ele reconhece seu projeto de arrivismo social, por afirmar que “pensava em alcançar uma posição social à custa de todos os esforços” (BRAGA, 1914, p. 59-60), por meio de um labor artístico: “Não imaginas que esforços inauditos para conseguir uma diminuta independência à custa de um trabalho insano, o trabalho da inteligência, que ninguém reconhece, que se não paga.” (BRAGA, 1914, p. 56), uma crítica de que o artista não teria o seu trabalho reconhecido perante a sociedade, que também é tratada em outro conto de nosso *corpus* de pesquisa, a saber “Memórias de uma bolsa verde”, de Pinheiro Chagas.

Ao comentar a sua vida ao narrador, a personagem lembra que recebeu certo louvor: “De um dia para o outro me vi cercado de glória, falava-se em mim, queriam ver-me, estava em moda, era recebido como príncipe, festejado, seguido.” (BRAGA, 1914, p. 56), mas, por ser egoísta e arrivista, ele deseja mais: “A glória só por si era pouco, não me saciava.” (BRAGA, 1914, p. 57). Ele conheceu uma mulher, por quem se sentiu inspirado. Essa paixão é descrita de modo insólito, por revelar que a atração sentida por ela estaria envolva num clima de mistério, já que há uma analogia às ondinas, seres mitológicos que viveriam nas florestas:

> Conheces estes sonhos dos nevoeiros do norte; quando a ondina se confunde na cerração, e o desejo veemente de vê-la, de abraçá-la, começa pouco a pouco a dar-lhe forma, a vesti-la de realidade, até que um dia se sente nos braços daquele que a trouxe um momento à existência pelo ardor da aspiração? Foi como encontrei a mulher que primeiro me falou de amor. (BRAGA, 1914, p. 58).

Essa mulher diz-lhe “que não queria a minha glória; que antes me queria obscuro para ter de amar só a mim.” (BRAGA, 1914, p. 58). Isso porque ela é rica, assim, segundo ela, a sociedade poderia pensar que ele estaria se envolvendo com ela por causa de seu dinheiro, o que causa vergonha no personagem. Em razão disso, ele acaba por se refugiar na arte: “Descobri-lhe uma rival, com quem ela, apesar de todos os encantos, não poderia competir […] era a Arte, a Arte!” (BRAGA, 1914, p. 58).

Como o antigo namorado é pobre, a moça casa-se com um primo, como uma forma de manter o *status* social, já que ele era “o único herdeiro de um título, das grandes riquezas de sua casa e família. Era a última pessoa que restava, raquítico, enfezado, com a epilepsia hereditária […]” (BRAGA, 1914, p. 60).[64] Portanto, o amor não consumado causa-lhe amargura: “Este desgosto fez uma alteração profunda em minha vida; nunca mais posso falar verdade […]” (BRAGA, 1914, p. 61). O personagem afirma não poder dizer a verdade, pois coloca em dúvida a verossimilhança dos fatos contados e mantém a ambiguidade, característica do fantástico. Ademais, temos um acontecimento inexplicável, que comentaremos a seguir.

Como uma forma de amenizar o sofrimento dessa personagem, o narrador do conto propõe que ambos devam ir a um baile de máscaras, promovido pela antiga amada. É interessante que o baile apresenta sujeitos impossíveis de serem identificados, reforçando a ambiguidade: “Ninguém te pode descobrir; eu apresento-te como um amigo íntimo.” (BRAGA, 1914, p. 61), afirmação que remete à duplicidade.

---

[64] Podemos notar algumas semelhanças com o conto de Poe “A queda da casa de Usher”, haja vista a personagem Roderick Usher ser um homem extremamente doente e o único herdeiro de sua família. Aliás, a irmã gêmea dele, Madeline, igualmente enferma, é portadora de ataques catalépticos, que se assemelham ao estado de morte, característica de certas personagens femininas de contos de Teófilo.

A cena do baile de máscara não é narrada em primeira pessoa, mas em terceira, por um narrador não identificado, talvez como uma forma de manter um distanciamento crítico. Os dois amigos da narração anterior são referenciados como "máscaras", há um ocultamento da identidade, reforçando o mistério da narrativa, devido à dificuldade de distinção entre as personagens: "o máscara de cetim aproximou-se misteriosamente […]" (BRAGA, 1914, p. 63). Aqui, mantém-se a atmosfera de mistério, potencializada pela descrição do cenário, como o barulho da música, as luzes e a movimentação das pessoas: "Era mais vivo o estridor das valsas; as cores deslumbrantes, as pedrarias, os reflexos e revérberos das luzes, a confusão e o delírio, os pares enlaçados num volteio frenético, tornavam comunicativa, convulsa tamanha alegria." (BRAGA, 1914, p. 62). Ademais, a escolha por um baile de máscara corrobora a temática do duplo, já que a máscara seria uma forma de disfarce, não apenas da pessoa por trás dela, mas também de sua personalidade: "a máscara servia mais para não deixar ver aos outros aquela tristeza funda que não era para ali." (BRAGA, 1914, p. 62). Assim, nesse espaço festivo, as máscaras simulam uma outra identidade.

No baile, o antigo apaixonado aproxima-se da mulher, agora uma viscondessa, e comenta sobre a sua tristeza, por ter sido trocado por um homem rico: "Os desgostos têm me devorado lentamente a existência [...] Um dia a mulher que eu tanto amava conheceu a desigualdade da nossa posição" (BRAGA, 1914, p. 65). Esse encontro, portanto, seria motivado por uma antiga promessa feita por ela: "Se me violentares a casar com outro, tens direito de reclamar quando quiseres o meu amor!" (BRAGA, 1914, p. 65). Sendo assim, o homem lamenta o abandono da amada, sugerindo que sua morte estaria próxima, pois ele estaria desiludido da vida: "Emma! Eu não podia atraiçoá-la, nem mentir-lhe. […] vim para vê-la pela última vez, porque me sinto acabar; estão contados os dias da minha vida; passo com as folhas deste inverno." (BRAGA, 1914, p. 66).

No encontro entre eles, o homem é referenciado como "o máscara", nunca pelo nome, encadeando o mistério pela identidade dele. Por exemplo, a moça parece hesitar perante a identidade do antigo namorado: "Ninguém podia falar-me assim a não ser... Fala-me, eu estou conhecendo esta voz! É impossível que não seja! Não sabe como é horrível esta incerteza." (BRAGA, 1914, p. 66). Por sua vez, o próprio personagem masculino reconhece que tinha mudado, passando por uma transformação psicológica e física: "Para que me quer ver? Estou tão demudado! Não sou o mesmo. Deve ter horror de mim; estou quase esqueleto." (BRAGA, 1914, p. 66). Quando o homem afasta a máscara, o que chama a atenção é o seu estado doentio: "Neste instante a condessa voltou a face aterrada. Contemplou de relance os estragos que uma dor lenta fizera sobre as faces tão animadas que primeiro refletiram os seus primeiros rubores."

(BRAGA, 1914, p. 67). Em relação à moça, sabemos como se chama: Emma, um nome que somente aparece na terceira edição de *Contos fantásticos* e que também figurará nas duas narrativas seguintes, "As asas brancas" e "A adega de Funck". Essa presença em outros contos mantém o efeito de unicidade e reforça, portanto, a nossa leitura de que essa narrativa envolve Flavio, assim antigo namorado de Emma, enquanto o narrador é o amigo de Flavio.

Por fim, no conto, temos uma terceira parte sobre Emma, narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente. Conta-se que o marido dela trata-a bem, mas a relação entre ambos parece carecer de amor, pois ele somente estaria interessado na manutenção de sua riqueza: "O conde preocupava-se apenas com a existência de um herdeiro. Era o que bastava. Almas vis que destroem o que há de mais sagrado na vida pelo interesse mercenário!" (BRAGA, 1914, p. 68). Emma fica grávida, porém ainda sente amor pelo antigo namorado: "esta saudade começou vagarosamente a influir, a exercer uma ação misteriosa no feto. Não é estranho esse fenômeno na psicologia. O segredo da calipedia das mães gregas consistia em contemplar estátuas admiráveis cuja beleza se refletia depois nos filhos." (BRAGA, 1914, p. 68).

Aqui temos algo insólito, de que a saudade sentida pela mãe poderia ser transmitida ao feto. Posteriormente, o filho de Emma se parece com o antigo amante, causando a desconfiança do marido. Amargurada, há uma sugestão de que ela morreria insolitamente: "Não sabia defender-se; a inocência não se preocupa com argúcias, não quis resistir, e deixou-se vergar pela dor. Foi a definhar-se lentamente no sofrimento mudo desta ímpia injustiça." (BRAGA, 1914, p. 69). A morte dela será, como veremos, tematizada no conto a seguir. Portanto, o fantástico do conto se dá pela ambiguidade da narração. Podemos questionar se o narrador em terceira pessoa, que conta a cena do baile, teria ocultado parte da narrativa, isto é, ele não teria mencionado um suposto envolvimento sexual entre o homem mascarado e Emma, uma vez que o próprio marido desconfia da paternidade: "Era impossível. Depois as desconfianças tomaram corpo em sua alma, quando viu que a criança se parecia muito, muito com o rival, que preterira." (BRAGA, 1914, p. 69). Outra possibilidade é que a semelhança entre a criança e o antigo amante teria sido causada pela saudade sentida pela mãe, sem ter sido fruto de uma relação sexual entre eles, o que seria insólito e não explicado pela racionalidade da ciência moderna.

O próximo conto, "As asas brancas", dá continuidade à unidade. Temos um narrador em primeira pessoa que conta acerca da personagem Emma. Dessa forma, sabemos sobre ela a partir do ponto de vista alheio. A coesão é mantida, porque a moça parece sofrer psicologicamente, como aponta o desfecho do conto anterior, no qual ficamos sabendo que ela estaria definhando "lentamente no sofrimento". Aqui, ela é descrita como triste, angustiada e melancólica já nas primeiras linhas: "Sempre o mesmo olhar doloroso! Uma constante

expressão de mágoa, esse abandono, que é o tédio da vida […]" (BRAGA, 1914, p. 71). Nesse sentido, cabe mencionar o comentário do cineasta e escritor Vitor Henrique, que assina o posfácio de *Contos fantásticos* da Delirium. Ao afirmar que a coletânea trata do sofrimento, por meio da visão de vários elementos que compõem a vida, o texto de Teófilo, segundo Henrique (2023, p. 197), "É melancólico, como a literatura gótica de uma maneira geral, onde não apenas castelos, cemitérios ou cenários medievais compõem o ambiente, mas a desesperança e o final triste ou não idílico como um campo pastoril poderia ser". Portanto, a nossa leitura dialogaria com essa visão da crítica, que reconhece a presença da angústia na produção de Teófilo.

O narrador descreve Emma como uma mulher enigmática[65], que parece estar longe das preocupações terrenas: "Que véu te acena e está chamando de longe? Porque te escondes dos olhos que choram de ver-te assim desolada, na consternação de uma angústia intraduzível por palavras humanas?" (BRAGA, 1914, p. 72). Assim, o sentimento de tédio perante a vida poderia ser explicado, segundo o narrador, pelas vozes interiores ouvidas por Emma, que seria um outro tipo de realidade possível: "A vida é assim para ti; passas despreocupada do mundo, levada na ondulação saudosa dessas vozes interiores que te segredam mistérios indefiníveis que fazem sentir o desejo de voar para o alto, até perder-se no azul." (BRAGA, 1914, p. 73).

A melancolia de Emma teria se desencadeado após ela ter escutado "o murmúrio de um regato; parecia-me ser uma música interior. Tive vontade de saber o que dizia, de confidenciar com ele, de comunicar minha alma, que aspirava, numa sede de amor." (BRAGA, 1914, p. 83-84). Ou seja, o barulho de uma pequena corrente de água teria despertado nela questões interiores, de ordem filosófica, para as quais somente a natureza poderia lhe responder.

Posteriormente, sabemos que Emma conta ao narrador que ela teria adormecido e sonhado com um anjo, que teria lhe mostrado uma outra compreensão da vida, para além do mundano, despertando-a para um tipo de conhecimento celestial. Aqui, podemos ter um diálogo com *Séraphita*, de Balzac, como veremos adiante, pois a personagem balzaquiana se transforma em anjo e sobe ao céu, ou seja, é possível pensar que Emma também gostaria de ter esse destino:

> Adormeci. Pareceu-me então aquele cicio, como de asas de um querubim de alvura de suas roupagens longas, estava silencioso ao pé de mim. Mostrava a expressão da serenidade augusta, uma aparência que consolava. Acordei. E o mundo afigurou-se-

[65] Um exemplo disso é a forma como o narrador representa Emma de maneira insólita: "Emma fitou-me com um olhar profundo; o semblante era majestoso e santo, como o frontispício de uma catedral da Idade Média; as flechas, as linhas arquitetônicas a infinitavarem-se para o alto, eram os seus cabelos; o olhar, o olhar que me oprimia nesse instante, era misterioso como uma ogiva sombria. Tive o pavor do neófito, quando ouve mugir a caverna, e escoar-se a brisa gélida e olorante pela fenda do penhasco, e quase que se esvai em terra sem sentidos, ao ver atônito as iniciações do hierofante." (BRAGA, 1914, p. 82). É interessante que o narrador compara a face de Emma a uma catedral, utilizando a expressão "ogiva sombria", título de uma narrativa de *Contos fantásticos*, como um sinônimo de misterioso, algo que reforça o insólito na caracterização dela.

> me um desterro, a vida um cárcere, tinha uma impaciência de voar, de fugir, o desejo irrepressível de tornar a ver o semblante risonho daquele que me veio mostrar o mundo intransitável para a vida, como sarçal espinhoso. (BRAGA, 1914, p. 84).

Por um lado, o anjo avistado no sonho faz com que Emma sinta sentimentos que ela não encontrava na vida, como a consolação, mas numa outra perspectiva, a visão do ser angelical também faz com que ela sinta desgosto. É no sonho que ela sente vontade de compreender a realidade: "Mais tarde conheci o mistério da *vontade*; isolei-a em mim, para revocar o ente dos meus sonhos à realidade de um instante." (BRAGA, 1914, p. 84, grifo do autor). Portanto, a visão do anjo faz com que ela sinta vontade de "voar da terra" (BRAGA, 1914, p. 85), um eufemismo para a morte.

Dessa forma, o contato que ela tivera com o anjo pode indicar uma fonte de explicação para os problemas que não poderiam ser resolvidos pelo meio racional. Sendo assim, as vozes ouvidas por ela, de que ela deveria voar da terra, levam-na a cometer suicídio, pois Emma acredita que, quando morrer, iria para o céu. Nesse sentido, o fantástico leva a questionamentos da consciência humana, aproximando-se daquilo que defende Furtado. Segundo ele, o fantástico põe "em causa as faculdades da razão e […] [suscita] dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular." (FURTADO, 1980, p. 135). Em outras palavras, a literatura fantástica pode promover a discussão sobre os limites da atividade humana e das áreas do conhecimento, porque a personagem Emma busca, nas obras esotéricas de Swedenborg, como veremos mais adiante, um conhecimento mais apurado, que ela não encontraria por meio da racionalidade.

O narrador acredita que a fonte da angústia de Emma seja explicada pelo amor: "Quem sabe se é o amor que a transporta assim para as solidões, como a pomba que vai esconder-se na rocha alcantilada?" (BRAGA, 1914, p. 74). Essa hipótese é reforçada quando Emma conta ao narrador um suposto encontro que ela teria tido com um anjo, um ser que parece consolá-la e que desperta nela um sentimento amoroso por ele: "O amor emudecia-me diante dele, quis segui-lo na visão que se esvaecia lentamente, mas o corpo estava preso aos limos terrenos [...] Foi assim que nasceu essa melancolia profunda [...]" (BRAGA, 1914, p. 84). Por sua vez, o anjo teria dito "Que era preciso para completarmos a mesma essência? O sorriso converteu-se em uma alegria doida, e disse-me vagamente: – Voa da terra!" (BRAGA, 1914, p. 84-85). Por sua vez, o próprio narrador em primeira pessoa afirma que Emma "teria a consciência de ir em breve completar-se na essência de um anjo" (BRAGA, 1914, p. 80-81), uma afirmação que adianta o destino fatal dela.

Considerando que a dúvida é uma característica da narrativa fantástica, podemos inferir que a moça comete o suicídio para ficar perto de um ser que lhe faz bem, isto é, eles poderiam completar-se na "mesma essência", fornecendo-lhe a felicidade que ela já não tinha ao lado de sua família: "Emma cada vez andava mais desfalecida, pendia de cansaço, ofegava; mas procurava iludir os desvelos da família com um vigor que não tinha [...]" (BRAGA, 1914, p. 75), uma ponderação que se relaciona ao conto anterior, por mostrar a angústia que ela sente após sua gravidez. Sendo assim, como Teófilo nomeia Emma essa personagem apenas na terceira edição de *Contos fantásticos*, essa escolha indica que ela sentiria saudades de seu antigo namorado (embora o nome de Flavio não seja mencionado no conto anterior, para manter a unicidade da obra, deduzimos que seja ele), cujo relacionamento foi rompido, haja vista que ela escolhera se casar com um primo rico. Por sua vez, no conto anterior, sabemos que o seu antigo par romântico apresenta um semblante doente e, por isso, teria morrido. Essa leitura ganha força, se considerarmos que, em "Lava de um crânio", Flavio morre miserável e fraco, observado pelo seu amigo. Assim, para manter uma coesão, o editor fictício pôde ter preferido compilar "As asas brancas" antes da narração da morte de Flavio, tematizada em "Lava de um crânio".

A angústia de Emma provoca nela um estado que beira o "hipnótico" (BRAGA, 1914, p. 77) e a "morbidez do êxtase" (BRAGA, 1914, p. 75). Esse estado ora é quieto, ora contemplativo, ora adormecido, à maneira de alguém com sonambulismo: "Às vezes está tranquila, imóvel, como quem escuta a toada de um concerto mavioso que embala e com que se adormece […] Outras vezes tem o olhar pávido, firme, de quem contempla e pasma ante uma visão imensa e augusta." (BRAGA, 1914, p. 76). Esse estado que se assemelha a um adormecimento contribui para o efeito de fantástico, por questionar os limites do conhecimento humano, isto é, remete a uma outra realidade possível, "o mundo invisível" (BRAGA, 1914, p. 82), que se choca com o mundo racional.

O êxtase sentido por Emma é considerado poderoso e elevado, por ser comparado ao que "sentia Newton quando determinava a essência de uma ordem de fatos complexos [...]" (BRAGA, 1914, p. 83), mas também enigmático: "Ficara-lhe um sorriso estampado nos lábios; parecia o invólucro de uma crisálida misteriosa; a borboleta voara para a luz, abandonara-o na terra." (BRAGA, 1914, p. 77); e insólito: "Emma ergueu-se da mesa; o rosto estava deslumbrante de transfiguração, possuída do sentimento do infinito, que lhe dava uma expressão sobre-humana, excelsa, que se não podia fitar, semelhante à *Seraphita*, enlevada nas iluminações swedenborgianas […]" (BRAGA, 1914, p. 76). Aqui, cabe enfatizar que a leitura da obra esotérica de Swedenborg contribui para a caracterização insólita de Emma. Antoine

Faivre (1991) defende que algumas doutrinas, como a de Swedenborg, foram retrabalhadas na literatura fantástica. Em relação a Teófilo, o campo lexical, como "transfiguração", "infinito" e "sobre-humana", remete ao fantástico, pois sinaliza algo que estaria além da compreensão humana, ademais de fazer uma referência ao duplo, por mostrar um ser dividido: um eu humano e incompreendido e um eu sobre-humano e em busca de compreensão.

O próprio narrador enfatiza que esse estado insólito de Emma levaria a um outro tipo de conhecimento, considerado por ele uma *second sight*, que seria "a faculdade que tinha de experimentar o êxtase espontâneo, e de tornar objetivas as imagens criadas na sua mente […]" (BRAGA, 1914, p. 78). Neste conto, o narrador afirma que ele próprio teria "estudado a *segunda vista*, coligido alguns fenômenos de sugestão que se passavam no meu espírito, conseguira por uma excitação nervosa perene a hipnotização voluntária" (BRAGA, 1914, p. 77-78). Por sua vez, em "Revelação de um caráter", o narrador relata sobre o seu amigo, afirmando que, certa vez, tinha o encontrado "a ler com voracidade, como a de Isaías ao revolver as páginas dos arcanos imperscrutáveis. Procurei ver se era a consciência da *segunda vista*, da percepção esotérica, que o tornava ocioso e inerte" (BRAGA, 1914, p. 43). Ou seja, para manter a coesão e a unicidade, podemos inferir que o narrador de "As asas brancas" seja o mesmo de "Revelação de um caráter", já que ambos conheciam o poder da segunda vista. Por outro lado, Emma e o amigo do narrador partilham certas características, por apresentarem um comportamento de êxtase. Mais precisamente, esse poder é definido da seguinte maneira:

> Como explicar a inspiração contínua, a *segunda vista?* A alma paira entre dois mundos – o físico com que se relaciona pelos sentimentos, o físico com que se relaciona pelos pressentimentos; se é atraída para o mundo dos corpos, predominam nela os instintos, e as sensações, todas relativas, só lhe advém pela presença dos objetos; se a alma por um desejo veemente se eleva do estado de *anima* ao de *spiritus*, os sentimentos desprendem-se do nexo das relações terrestres, e conhecem tudo independente das sensações pela representação subjetiva. (BRAGA, 1914, p. 80, grifo do autor).

Emma é comparada à Séraphita da obra de Balzac. O romance *Séraphita* (1834) faz parte do *Livre mystique*, juntamente com outros estudos filosóficos do escritor francês: *Les proscrits* e *Louis Lambert*. Nesse romance, conforme Glória Carneiro do Amaral (2001, p. 91), "encontramos o misticismo personificado na figura andrógina Séraphitüs-Séraphita, mito que tem sua origem na teoria dos anjos de Swedenborg".[66] Para o narrador do conto de Teófilo, tal como a personagem balzaquiana, Emma seria uma mulher com o dom da "segunda vista":

[66] Marie-Claude Amblard também comenta sobre a presença de Swedenborg no romance de Balzac, sugerindo que o autor francês teria retrabalhado o misticismo do teórico nórdico a partir da leitura das obras de Hoffmann, evidenciando a recorrência de temas esotéricos na literatura fantástica: "*Séraphita* é puramente maravilhoso, devido à intervenção sobrenatural que o texto relata, e não ao fantástico. [...] Na obra fantástica de Balzac, as

> Balzac, o observador sem igual do coração, sentiu toda a poesia do norte no poema de *Seraphita*; é um mistério, o enlace da filosofia e da poesia, um êxtase indecifrável de Swedenborg, contemplado nas *fiords* da Noruega. O delírio de *Seraphita* é o problema incessante da percepção imediata; o seu amor é mais puro que o ideal de Diotima, é ele que lhe dá a *segunda vista.* (BRAGA, 1914, p. 79, grifo do autor).

Emma é leitora de obras esotéricas, como as de Swedenborg, considerado pelo narrador como "o que levou mais longe as relações esotéricas, com o mundo invisível." (BRAGA, 1914, p. 77). Interessante é o narrador mencionar que, quando está em êxtase, Emma estaria segurando a obra *A sabedoria angélica da onipotência, onisciência, onipresença dos que gozam a eternidade e a imensidade de Deus*, de Swedenborg, e haveria neste livro a seguinte passagem destacada: "Um anjo está presente a um outro, quando ele o deseja" (BRAGA, 1914, p. 77), o que pode contribuir para a leitura de que Emma teria cometido suicídio como uma forma de estar perto de alguém que já morreu. Por outro lado, pelo título do livro, indicaria que ela estava procurando por um tipo de sabedoria celestial, a qual anseia a vida eterna, aproximando-a de *Séraphita*, romance cujas exposições da personagem são "basicamente, uma tentativa de entender a contradição entre o mundo espiritual e o material, baseadas num ecletismo filosófico-religioso que visa conciliar diversas religiões." (AMARAL, 2001, p. 104).

Por fim, o narrador conta que, em uma noite, teria ouvido um barulho vindo do quarto de Emma e, ao abrir a porta do aposento, depara-se com a moça "desfalecida, a pouca distância do fogão, que saturava o ar ambiente de exalações carbônicas." (BRAGA, 1914, p. 85-86). Próximo ao corpo dela, ele encontra um livro de Swedenborg, o mesmo mencionado anteriormente, aberto numa página que traz algumas considerações que podem explicar o suicídio cometido por ela:

> *A inocência dos céus produz uma tal impressão na alma, que os que são afetados dela guardam um transporte que lhes dura toda a vida, como eu mesmo experimentei. Basta talvez ter uma mínima percepção para ser para sempre mudado, para querer*

---

alusões a Swedenborg dizem respeito principalmente às esferas, teoria que o autor francês poderia conhecer sem ter lido as obras. A teoria das correspondências, que ele pode ter tomado emprestada, é exposta na obra de Hoffmann e é a fonte utilizada por Balzac. Acima de tudo, as diferentes tendências místicas foram retomadas umas pelas outras e tinham pontos em comum. Não só não é certo que Balzac tenha lido Swedenborg, como pode ter encontrado as suas opiniões em doutrinas mais recentes". (AMBLARD, 1972, p. 130, tradução nossa). No original: "*Séraphita* relève du merveilleux pur à cause de l'intervention surnaturelle que le texte relate, plus du fantastique. […] Dans l'œuvre fantastique de Balzac, les allusions à Swedenborg concernent surtout les sphères, théorie que l'auteur français pouvait connaître sans avoir lu les œuvres. La théorie des correspondances, qu'il aurait pu lui emprunter, est énoncée dans l'œuvre de Hoffmann et c'est là la source utilisée par Balzac. Surtout, les diverses tendances mystiques étaient reprises les unes par les autres et avaient des points communs. Non seulement il n'est pas certain que Balzac ait lu Swedenborg, mais il a pu retrouver ses opinions dans des doctrines plus récents." (AMBLARD, 1972, p. 130).

> *ir aos céus e entrar assim na esfera da Esperança*. (BRAGA, 1914, p. 86, grifo do autor).

Trata-se de um trecho que pode explicar que a moça teria sido afetada pelas "impressões da alma" e, por isso, teria preferido cometer o suicídio, como uma forma de escapismo, uma busca que, de certa forma, está presente em outras narrativas da coletânea de Teófilo, como em "O véu", na qual Olnira, na esperança de ter seu amor consumado, atira-se de uma rocha, próxima ao mar. É também uma forma de enfatizar o seu "eu" dividido, pois mostra uma ruptura entre o seu antigo eu (enfermo e melancólico) e o novo (esperançoso), que teria sido afetado pela "inocência dos céus". Enfim, o narrador finaliza a narração, recusando-se a ler as páginas do livro, "porque começava também a sentir a sedução da melancolia e reconcentração subjetiva, que leva ao suicídio." (BRAGA, 1914, p. 86). Esse tipo de conclusão é similar à de "O véu", que traz um suicídio feminino e indica uma subversão, típica do fantástico, visto a morte ser tão perturbadora e chocante que leva à interrupção da narração.

O efeito do fantástico é motivado pela abordagem de questões filosóficas de um ser que se questiona sobre a complexidade humana e que se encontra em melancolia, por buscar por respostas que não são encontradas pela racionalidade. Aqui, o sonho é tratado como um estado que traz mais realidade e esclarecimento que o próprio mundo terreno. Emma, após ver o anjo – um avistamento que poderia ter sido possível devido à sua "segunda vista", portanto insólito –, não se sente atraída pela vida; pelo contrário, ela se sente melancólica, talvez por saber que a realidade é mais complexa do que as explicações racionais e, por isso, querer ascender ao mundo celestial; assim, comete o suicídio como uma saída para os seus problemas do mundo material.

O próximo texto de *Contos fantásticos*, "A adega de Funck", dá continuidade ao efeito da unidade, pois ficcionalmente trata-se de uma narrativa escrita por Flavio, que teria sido encontrada na mesa de estudos de Emma. Como esse conto já foi analisado em outra parte deste trabalho, neste momento, apenas recuperamos um trecho da nota de rodapé, posta logo após o subtítulo na terceira edição da coletânea de Teófilo, a qual enfatiza a organicidade narrativa:

> Entre os papéis da mesa de estudo de Emma foram encontradas algumas poesias; ninguém suspeitava que ela cultivava além da música, em que era exímia, o mais subjetivo lirismo. Entre outros manuscritos estava um caderno com o título *Conto fundado nas notas de Hoffmann*, escrito pela letra de Flavio. (BRAGA, 1914, p. 87).

Este conto, como vimos anteriormente, não trata da vida pessoal de Flavio, mas tematiza o escritor de narrativas fantásticas Hoffmann. Todavia, a referida nota de rodapé mantém a

coesão narrativa, porque menciona Emma e Flavio. Aqui, temos um manuscrito que fora encontrado na mesa de estudos de Emma, mas que fora escrito por Flavio. Diante desses fatos, a nossa hipótese de leitura, de que o par romântico de Emma seja Flavio, ganha forças, porque o referido trecho evidencia uma relação entre os dois. É possível, então, que Emma teria cometido suicídio como uma forma de estar perto de Flavio, sua antiga paixão.

Por fim, o último conto de *As confidências de Flavio*, "Lava de um crânio", traz o desfecho de Flavio e de seu amigo e mantém o efeito da unidade, uma vez que este, em primeira pessoa, conta o último encontro que tivera com Flavio, relatando a sua morte. A temática do duplo se dá pelo fato de ambas as personagens terem uma vida parecida, no que se refere às angústias pessoais e profissionais, afinal eles fracassam em seus respectivos projetos de ascensão social e parecem não se adaptar à vida urbana, pois se sentem solitários:

> Eu vivia ignorado, obscuro, trabalhando na minha trapeira, alimentado pela febre da aspiração, pelo pensamento de exageradas vigílias; era a contumácia da desesperação que me dava forças, e me fazia caminhar incansável sem ainda saber para onde. Este vácuo da existência amputava-me para todas as distrações, via em tudo uma futilidade, sentia-me mau, com uma vontade de torturar, de contradizer, de estar sempre em antinomia com todas as ideias que não fossem as minhas. […] A solidão dera-me por um excesso de vida subjetiva uma suscetibilidade táctil, convertia-me em perscrutador, analista; pretendia ler em todas as fisionomias, deprimi-las ante a minha consciência, como um juiz boçal, que não pode convencer-se de que o réu que interroga esteja inocente. Saía para as ruas; a luz oprimia-me, a multidão atropelava-me, sentia-me olhado […]. (BRAGA, 1914, p. 100).

Sendo assim, esta narrativa apresenta as angústias do homem, "o vácuo da existência", nas palavras do narrador, uma temática típica da literatura fantástica. De acordo com Ceserani, "o nada" é um dos temas do fantástico:

> Quando o sentido do limite se torna o sentido da ruína e do nada, há aí uma temática também nova e sugestiva, fortemente niilista. Ela se relaciona de uma parte com a filosofia materialista do século XVIII, de outra com idealismos e espiritualismos de teor pessimista. Mas a possibilidade de colher os buracos vazios dentro da realidade é uma temática fortemente "moderna" [...] Loucura e niilismo frequentemente se juntam, não só nos acontecimentos de muitos contos fantásticos, mas também na biografia externa de alguns personagens exemplares, protagonistas de experiências de exploração de todas as incoerências e incongruências do modelo cultural dominante [...]. (CESERANI, 2006, p. 88).

As personagens de Teófilo, em sua maioria, são incompreendidas e apresentam um vazio existencial, beirando um estado próximo ao da loucura. O narrador vive alheio na cidade, sem saber por onde transitar, não se reconhecendo nesse espaço, embora tente analisar a fisionomia dos passantes, como uma forma de tentativa de compreensão dos sujeitos ao seu redor. Ademais, ele encontra Flavio na multidão, e passa a tentar compreender não somente seu

amigo, mas a si próprio. O narrador sai "para respirar o ar livre de uma bela manhã de verão" (BRAGA, 1914, p. 100), e nesse passeio encontra o seu amigo Flavio, caracterizado como um indigente:

> À distância ainda comecei a analisá-lo; cada vez que o fitava sentia em mim uma hilaridade irrepreensível; parecia-me uma cara insignificativa. De mais perto representava-me uma encarnação do grotesco, do cômico objetivo, como se encontra nas goteiras das catedrais da Idade Média. Trazia uma vestimenta velha, esfarrapada, que produzia uma antítese perfeita com a sua idade. […] Via naquele fato esfarrapado de escovado, a luta de uma alma, que arcava com a miséria, de um homem, que aspirava à decência, e que prosseguia temeroso como conhecendo que o vestuário o degradava e o destituía de importância, que um descuido qualquer o expunha aos apupos da vadiagem. (BRAGA, 1914, p. 101).

A temática do duplo vem à tona quando o narrador, aficionado pela figura enigmática de Flavio, segue-o e pede-lhe um cigarro:

> Tinha vontade de confessar-me seu amigo; era-o nesse instante, com todas as veras da alma.
> Subitamente, aclarou-se me a visão, reconhecendo surpreendido, Flavio, esquelético, com o olhar vago, alheio ao mundo. Fitei-o contristado e exclamei:
> – Flavio!?
> Este nome não teve ressonância no seu tímpano; não lhe acordou a personalidade. Que desmoronamento se passava naquela pobre alma! (BRAGA, 1914, p. 102).

Aparentemente, o narrador se interessa pelo insólito personagem por tê-lo conhecido no passado, pois lhe chama de Flavio, apesar de o rapaz parecer não se lembrar de seu próprio nome, tamanha a sua degradação, causada pela miséria. Por outro lado, o compadecimento do narrador com a situação de Flavio pode também ter sido motivado pelo fato de ele reconhecer que também sentia angústia perante as frustrações da vida, característica que os aproximava. Mesmo assim, tal sentimento ainda não era forte o suficiente para que lhe despertasse de fato o desejo de ajudá-lo:

> Dias e noites a imagem do desditoso rapaz a flutuar-me na mente; eu ainda estava indisposto comigo, procurava equilibrar a vida de modo que pudesse alcançar essa virtude sublime da *bondade,* filha quase sempre da serenidade e da superioridade de espírito. Era ainda cedo para mim. Não tornara mais a vê-lo: julguei-o uma aparição diabólica, que viera inverter uma ação inocente da vida em uma preocupação, que me perturbava a tranquilidade. (BRAGA, 1914, p. 102, grifo do autor).

Tornando ao trecho anteriormente citado, devemos considerar que o narrador somente reconhece que o homem enigmático (comparado a uma aparição diabólica, o que reforça o

insólito de sua caracterização)[67] é seu antigo amigo Flavio, após se aproximar dele. Essa circunstância nos conduz à leitura de que tanto o narrador quanto esse personagem partilham as mesmas características e, assim, um pode ser visto como o duplo do outro.

Algo bastante destacado é a solitude de ambos. Flavio considera que "A solidão, é verdade, devasta o espírito, porque obriga a representação interior, subjetiva, dando-lhe um relevo maior do que a realidade." (BRAGA, 1914, p. 105). Ou seja, a solidão leva ao isolamento no mundo interior, que passa a ser mais determinante do que realidade exterior, permitindo a esse personagem vivenciar uma outra realidade possível, algo típico da literatura fantástica.

As personagens se consideram solitárias e tentam compreender a cidade, por meio da observação dos passantes, como em "O sonho de Esmeralda". Aqui, o narrador se volta para o homem miserável, reconhecido como Flavio, talvez porque ele próprio vive uma situação parecida, afinal ele teria afirmado, anteriormente, que vivia numa "trapeira", um tipo de habitação insalubre ou precária, e que ele estaria desesperado. Por outro lado, Flavio habita em um "casebre velho, situado em viela estreita e infecta." (BRAGA, 1914, p. 107), ou seja, um lugar igualmente insalubre. Flavio também afirma ao narrador que se sente solitário diante da multidão: "Acho-me solitário no meio da sociedade, e tenho ainda não sei que terror de me ver perdido, atropelado entre as massas." (BRAGA, 1914, p. 104). Por fim, o narrador se sente "ignorado" e "obscuro", o que parece sinalizar as frustrações de sua carreira profissional. Flavio, além de solitário e ter as características de um homem orgulhoso e misantropo, é culto, por ter lido bastante, mas, por não ter frequentado a universidade, não tem seu repertório legitimado perante a sociedade:

> – Quanto mais estudo […], tanto mais se me alarga a solidão do espírito; cada dia encontro menos pessoas com quem prive, caminho, e a cada passo me vão ficando mais longe. Quem não entender isto e se revoltar contra a minha frieza, dirá que é orgulho, e egoísmo até; os que se doerem de mim, dirão que é misantropia. […] Eu chamo-lhe meu amigo, porque me escuta; era quanto bastava para lhe ficar reconhecido. A maior parte das pessoas que me ouvem riem-se de mim. Falo sobre a gênese das religiões, a origem dos governos, as relações da arte com a sociedade, todos os grandes problemas que nos agitam; abanam a cabeça, e dizem com ar compassivo: "Utopia dos vinte anos". […] e riem-se, perguntam-me onde estudei, que diploma tenho das Academias, e voltam-me as costas ludibriando-me, porque não querem admitir a ciência sem a autoridade dos diplomas oficiais, veem como profanação um leigo explicar o que só está à altura da inteligência dos catedráticos. Tenho tido muito destes desgostos na vida. (BRAGA, 1914, p. 104-105).

[67] Ademais, não podemos deixar de mencionar que o aspecto insólito de Flavio é reforçado na ambientação, pois o narrador enfatiza que teria visto a enigmática figura, numa noite escura, tal como as trevas do inferno descrita por Milton, provavelmente uma referência ao *Paraíso perdido*: "Uma noite, saía eu do teatro: o frio regelava os membros, a escuridão era profunda como as *trevas visíveis*, de que fala Milton." (BRAGA, 1914, p. 102, grifo do autor).

O próprio narrador, lembremos, mostra que Flavio estaria alheio ao mundo, não reconhecendo o próprio nome. Como ouvir o seu nome não produz nenhum efeito nele, podemos refletir que esse personagem já não se reconhece mais, uma vez que está alheio não somente ao mundo exterior, mas à própria personalidade, Flavio pode ter adquirido uma nova personalidade e por isso não se reconhece mais pelo seu nome. Posteriormente, o narrador encontra Flavio mais uma vez, e ele novamente não se reconhece como Flavio, afirmando que seria a primeira vez que estava conversando com ele: "É a primeira vez que conversamos. O meu amigo deve estranhar esta liberdade; sou assim, amo a franqueza quando não busca rodeios para convencer, e tem a força da expansão sincera, a ingenuidade simples, que não sabe aliar a amizade com as pragmáticas." (BRAGA, 1914, p. 104). Portanto, ele se sente íntimo do narrador, o que evidencia uma afinidade entre os dois. Ademais, Flavio chama o narrador por um outro nome, dando novos contornos ao tema do duplo:

> Fui para ele pressuroso, aproximei-me:
> – Flavio! Meu velho amigo.
> Mirou-me com desconfiança; repeti comovido:
> – Sou o teu velho amigo, dos bancos da escola.
> – Não és. – E absorveu-se como em penosa recordação.
> – Então quem sou?
> – És o Silva Pinto.
> Afoguei as lágrimas diante daquela manifestação do seu estado de consciência. (BRAGA, 1914, p. 103).

Ou seja, como Flavio não reconhece si próprio nem o amigo, ele se encontra em um estado de confusão mental, o que nos leva à temática da angústia perante a vida e à temática do duplo. Flavio dá uma identidade ao narrador, afirmando que o seu antigo camarada seria Silva Pinto. Como nenhuma narrativa menciona o nome do amigo de Flavio, não é possível precisar se o seu nome seria mesmo Silva Pinto ou não, havendo a dúvida sobre a sanidade de Flavio – ou, por outro lado, de seu amigo, o próprio narrador –, um tema típico do fantástico. Ademais, o nome de Silva Pinto pode sinalizar uma outra leitura. Estaria o narrador fazendo uma referência ou homenagem a António José da Silva Pinto (1848-1911)? Devemos considerar que esse escritor português, conhecido como Silva Pinto, também escreveu contos fantásticos e conviveu com Teófilo no mesmo espaço cultural da segunda metade do século XIX.

Neste segundo encontro, Flavio conversa com o narrador, "de um modo precipitado, convulsivo, como se lhe faltasse o ar" (BRAGA, 1914, p. 106), acerca de assuntos cultos, como a arte e a história do trabalho. Após um longo monólogo, sente-se cansado e sua voz vai se enfraquecendo. O narrador reconhece que Flavio sente fome e sai para comprar um alimento, mas, quando retorna, encontra o amigo morto: "Quando voltei, a luz bruxuleava quase a

extinguir-se; o pobre Flavio estava voltado para a parede. Sacudi-o. Achei-o frio, já com a rigidez cadavérica." (BRAGA, 1914, p. 114). Flavio tem um destino trágico, por morrer pobre, com fome, e por não ser reconhecido pela sociedade, apesar de seu vasto conhecimento.

O efeito da unidade utilizado na terceira edição de *Contos fantásticos* dá novas possibilidades de leitura à obra de Teófilo Braga. Em relação às edições anteriores, a reordenação dos contos contribui para o desenvolvimento de uma narrativa maior, que se concentra em dois personagens: Flavio e seu amigo, que não tem o nome revelado. Por meio dessas narrativas, reunidas pelo amigo, sabemos de diferentes momentos da vida de Flavio, como a sua infância; a descoberta do primeiro amor, Olnira, moça que se suicida, por não ser amada por ele; a sedução de Annita por Flavio, o que a faz se tornar uma prostituta; o amor dele por Emma, moça que se casa com um primo rico, uma vez que Flavio era pobre, e, posteriormente, tem um filho que se parece com sua antiga paixão e morre, angustiada pelo ciúme doentio do marido; por fim, a morte de Flavio, agora pobre e desprezado pela sociedade.

Como já abordamos anteriormente, na primeira narrativa de *As confidências de Flavio*, "O véu", o narrador afirma que Flavio seria seu alter ego, uma afirmação que direciona a temática do duplo nesta coletânea, uma vez que há uma relação intrínseca entre esses dois personagens. Ademais, a manutenção desse tema é reforçada devido à reordenação dos contos e às várias alterações feitas nas narrativas. Todavia, as mudanças da terceira edição vão além de uma questão estilística, como tinha sido na segunda edição (1894), pois também são acrescentados alguns trechos que contribuem para a manutenção do efeito da unidade, como novas passagens e a menção (ou alteração) do nome de personagens.

A análise comparativa das três edições de *Contos fantásticos* não é nosso objetivo, já que essa pesquisa mereceria um estudo mais apurado e que poderia apresentar resultados interessantes se as respectivas versões da coletânea de Teófilo fossem cotejadas com os textos originalmente publicados na imprensa. Todavia, a título de ilustração, o nome de Flavio somente aparece na edição de 1914, enquanto o nome de Emma já aparece em "As asas brancas" das edições de 1865 e 1894, mas não aparece em "Aquela máscara" das mesmas edições. Em "O véu", do volume de 1865, a moça que seria equivalente a Olnira se chama Branca, e o nome de Annita era Martha. Ademais, nesse conto, o narrador das duas primeiras edições não dá o título de *Idílio de Flavio e Olnira* à história narrada por Flavio, ao contrário da edição de 1914. Essas alterações não nos parecem banais; elas, na verdade, evidenciam uma tentativa de Teófilo de trazer uma organicidade à terceira edição da obra.

Portanto, os contos ganham novos sentidos quando compilados nesse volume, mais precisamente pela inserção de uma narrativa maior envolvendo a personagem Flavio. Como

explicamos anteriormente, Silva (2015) analisa o conto "O véu", tendo como base a edição da editora Hugin (2001)[68], e comenta que os dois narradores do referido texto não são nomeados; apenas a prima recebe o nome de Branca, um nome simbólico, que remeteria à pureza. Sendo assim, não podemos afirmar que tais alterações melhoram ou pioram a leitura dos contos; pelo contrário, o que almejamos é uma melhor compreensão do fantástico dentro da terceira e última edição, feita por Teófilo, de *Contos fantásticos*. Se considerarmos as diferenças apontadas, sobretudo em relação a "O véu", essas modificações ocorrem por um processo de perdas e ganhos de sentidos, isto é, por um lado, um dos narradores é nomeado (Flavio), mantendo-se o mistério em relação ao outro narrador; por outro lado, o nome Branca, que remete à pureza e à candura, seria mais simbólico que Olnira.

Para além da alteração e da inclusão dos nomes de personagens, a inserção de novas passagens dá novas possibilidades de leitura aos textos da terceira edição de *Contos fantásticos*. Vejamos, por exemplo, o trecho de "Lava de um crânio" em que o narrador se encontra com Flavio. Como o nome não aparece nas duas primeiras edições, fica evidente que essas alterações contribuem para novos significados e novas leituras, enfatizando a questão do duplo. Sendo assim, transcrevemos as passagens das respectivas edições. Primeiramente, a de 1865:

> Pedi-lhe lume com uns ares levíssimos de ironia. A afabilidade desarmou-me; o coração doeu-se ao primeiro impulso de sua crueldade. Tinha vontade de confessar-me seu amigo; era-o nesse instante, com todas as veras d'alma.
> Dias e noites a imagem do pobre rapaz a flutuar-me na mente; eu estava indisposto comigo, procurava ordenar a vida de modo que pudesse alcançar essa virtude sublime da *bondade*, filha quase sempre da serenidade e da superioridade de espírito. Era ainda cedo para mim. Não tornara mais a vê-lo; julguei-o uma aparição diabólica, que viera inverter uma ação inocente da vida em uma preocupação, que me perturbava a tranquilidade. (BRAGA, 1865, p. 58, grifo do autor).

Em seguida, segue o mesmo trecho da narrativa "Lava de um crânio", mas numa versão corrigida, compilada na segunda edição de *Contos fantásticos* (1894):

> Pedi-lhe lume com um tom levíssimo de ironia. A afabilidade desarmou-me; o coração doeu-se ao primeiro impulso de sua crueldade. Tinha vontade de confessar-me seu amigo; era-o nesse instante, com todas as veras da alma.
> Dias e noites a imagem do pobre rapaz a flutuar-me na mente; eu estava indisposto comigo, procurava equilibrar a vida de modo que pudesse alcançar essa virtude sublime da *bondade*, filha quase sempre da serenidade e da superioridade de espírito. Era ainda cedo para mim. Não tornara mais a vê-lo: julguei-o uma aparição diabólica, que viera inverter uma ação inocente da vida em uma preocupação, que me perturbava a tranquilidade. (BRAGA, 1894, p. 43-44, grifo do autor).

[68] Por seu turno, o referido volume segue a edição de 1865.

Por fim, segue a mesma passagem, anteriormente discutida, contida na edição de 1914:

> Pedi-lhe lume com um tom levíssimo de ironia. A afabilidade desarmou-me; o coração doeu-se ao primeiro impulso de sua crueldade. Tinha vontade de confessar-me seu amigo; era-o nesse instante, com todas as veras da alma.
> Subitamente aclarou-se me a visão, reconhecendo surpreendido, Flavio, esquelético, com o olhar vago, alheio ao mundo. Fitei-o contristado e exclamei:
> – Flavio!?
> Este nome não teve ressonância no seu tímpano; não lhe acordou a personalidade. Que desmoronamento se passava naquela pobre alma! Aceso o cigarro, partiu automaticamente. Faltou-me a coragem para segui-lo.
> Dias e noites a imagem do desditoso rapaz a flutuar-me na mente; eu estava indisposto comigo, procurava equilibrar a vida de modo que pudesse alcançar essa virtude sublime da *bondade*, filha quase sempre da serenidade e da superioridade do espírito. Era ainda cedo para mim. Não tornara mais a vê-lo: julguei-o uma aparição diabólica, que viera inverter uma ação inocente da vida em uma preocupação, que me perturbava a tranquilidade. (BRAGA, 1914, p. 102, grifo do autor).

A reordenação e as mudanças feitas por Teófilo tencionavam corrigir os erros das duas edições anteriores, além de acrescentar o fato, importante na história, de o narrador reconhecer Flavio, por ter sido amigo dele anteriormente, e de Flavio não se lembrar do próprio nome. Devemos ainda reforçar que, na obra de 1914, há uma nota (provavelmente escrita por Teófilo Braga) explicativa mencionando que o livreiro José Fontana teria coligido sem coordenação os folhetins obtidos e, posteriormente, compilou-os em *Contos fantásticos*. Pelo tom de lamentação, é muito provável que Teófilo não ficara satisfeito com o resultado da ordenação do livreiro e, com isso, a nova disposição das narrativas pode ter sido uma forma de satisfazer os desejos do próprio escritor. Além disso, é possível questionar quem teria intitulado a coletânea. Infelizmente, não foi possível averiguar se o adjetivo "fantásticos" do título do livro de contos de Teófilo foi escolhido pelo editor, no caso o livreiro José Fontana, ou pelo próprio autor. Independentemente, precisamos lembrar que esse título estava em voga no século XIX, sobretudo após a tradução da obra de Hoffmann na França, e foi utilizado por diversos escritores, inclusive em Portugal na época de publicação da coleção de Teófilo, indicando uma afiliação à moda em voga.

Sendo assim, Teófilo Braga pode ter realizado essas alterações, incluindo a estratégia do manuscrito encontrado e o desenvolvimento da história de um homem com seu duplo, como uma forma de manter a unidade na coletânea. Devemos lembrar que "O véu" é a primeira narrativa da primeira parte, intitulada *As confidências de Flavio*, e nela se tem a apresentação de Flavio e de seu amigo; já "Lava de um crânio" é a última e nela se tem a morte de Flavio, ou seja, essa disposição parece intencional, porque mantém uma ordem cronológica, partindo da infância até a morte da personagem supracitado. Como a primeira narrativa trata de um

duplo, essa temática se destaca na disposição da terceira edição, pois a alteração e a oscilação de narradores (Flavio e seu amigo) mantêm a ambiguidade e a dúvida. Por outro lado, a duplicidade pode se perder nas duas edições anteriores, visto que nelas não há o desenvolvimento de uma narrativa maior, como se os contos fossem capítulos, como ocorre na edição de 1914, o que nos leva a valorizar essa temática no conjunto de narrativas fantásticas de Teófilo.

Também podemos questionar se a escolha pelo tema do duplo teria relação com as diferentes manifestações da ficção fantástica na virada do século XIX para o início do XX. Ao comentar sobre a literatura fantástica produzida nesse período, Antoine Faivre (1991) considera alguns elementos que contribuíram para o desenvolvimento do fantástico, como o magnetismo animal e o hipnotismo, o paranormal científico, o espiritismo e o esoterismo. O pesquisador considera que o final do século XIX foi a época das investigações sistemáticas, culminando, por exemplo, na fundação da Society for Psychical Research, em 1888. Nessa época, ocorreram diversos estudos, como o de Binet, Janet, Freud e Breuer, que se debruçaram "sobre os enigmas da histeria, doença de grande interesse pelo que diz respeito, em particular, ao desdobramento da personalidade – e sabemos da importância do tema do duplo no fantástico". (FAIVRE, 1991, p. 32, tradução nossa).[69] Também Freud estudou o duplo e analisou “O homem da areia”, de Hoffmann, em seu ensaio “O inquietante”. Ademais, como aponta Furtado, o fantástico foi influenciado pela psicologia, e por isso evocou “muitas vezes com rigor admirável, diversos tipos de onirismo, de perturbações mentais e de conteúdos ou conflitos do aparelho psíquico, arvorando-os, ao mesmo tempo, em outras tantas formas de fazer perdurar a ambiguidade para além do final do texto.” (FURTADO, 1992, p. 54). Sendo assim, as personalidades divididas ou, mais precisamente, o duplo, é um dos focos da literatura fantástica naquele período. Teófilo enfatiza essas questões, como o onirismo de Emma, em “As asas brancas”, além das perturbações mentais de diversos personagens.

Em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, vemos o desdobramento do eu na obra poética de Fernando Pessoa e de seus heterônimos. Ademais, *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, é uma obra fantástica que merece destaque, porque foi publicada em 1914, no mesmo ano da terceira edição de *Contos fantásticos*. Notamos uma aproximação nos nomes das obras de Sá-Carneiro e a primeira parte das narrativas de Teófilo, *As confidências de Flavio.* Nos dois casos, temos narrativas que tratam da duplicidade do eu. Ou seja, essas

[69] No original: “à se pencher sur les énigmes de l’hystérie, maladie d’un grand intérêt pour ce qui concerne notamment les dédoublements de personnalité – et l’on sait l’importance du thème du double dans le fantastique.” (FAIVRE, 1991, p. 32).

observações demonstram que a escolha pelo duplo, na referida edição, de certa forma, segue uma temática que vinha sendo utilizada por outros autores naquela época.

Por outro lado, os contos compilados em *O espólio do Flavio* parecem ser a parte restante dos contos que Teófilo não teria conseguido incluir em *As confidências de Flavio*, talvez pela dificuldade em manter um elo narrativo entre eles. Todavia, para garantir o efeito de unidade, ele pôde ter preferido compilá-los em uma parte separada, com a justificativa de que esses textos foram escritos por seu personagem ficcional Flavio, portanto, um espólio de textos variados. Essa escolha figura coerente porque essas narrativas tratam, em sua maioria, de temas históricos e não estão totalmente desconectadas. Além disso, algumas delas apresentam personagens ou fatos que estão na primeira parte da coletânea, um tipo de intertextualidade que mantém a unidade do livro.

5 A PLURALIDADE DA LITERATURA FANTÁSTICA EM *A LENDA DA MEIA-NOITE* E *CONTOS FANTÁSTICOS*

Neste capítulo, trataremos do restante da produção fantástica de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, presente nos livros selecionados para análise neste trabalho. Levando em consideração a pluralidade da literatura fantástica, primeiramente destacaremos os aspectos do gótico e do lendário em "A visão do precipício" e "A igreja profanada"; posteriormente, o maravilhoso em "Memórias de uma bolsa verde" e "*Dominus tecum*… (conto para crianças)", de Pinheiro Chagas; por fim, passaremos à leitura das narrativas de Teófilo, agrupadas em *O espólio do Flavio*, da terceira edição de *Contos fantásticos*, concentrando-nos nos elementos góticos, lendários e históricos.

5.1 O gótico, a lenda e o maravilho em *A lenda da meia-noite*[70]

Roas (2006, p. 159-160) considera que um conto fantástico pode se desenvolver a partir de uma lenda e, geralmente, nesse tipo de narrativa, a história é situada em um espaço rural e num tempo afastado do leitor. Assim, "A visão do precipício" e "A igreja profanada", de Pinheiro Chagas, preenchem essas condições, pois ambos os contos, quando foram publicados na imprensa, apresentaram como subtítulo "lenda".

Nesse sentido, a produção de Pinheiro Chagas segue uma tendência que estava em voga na época, que era abordar a ficção fantástica por via de uma lenda: "Os autores portugueses verdadeiramente originais buscam de preferência lendas nacionais, que terminam quase sempre com o quadro clássico de almas penadas assombrando os lugares onde as suas esperanças de felicidade foram brutalmente cortadas." (SOUSA, 1978, p. 191). Nesses dois textos, temos a presença de fantasmas: Zoraida e Raymundo, em "A visão do precipício", assombram o açude, lugar onde fora oficializado o casamento deles, mas que também fora o lugar onde a moça seria enterrada, após saber da traição do amado. Já em "A igreja profanada", Inês, engolida pelas águas do mar, após viver um amor incestuoso com o irmão, é transformada em uma espécie de sereia e vive no oceano, seduzindo homens.

"A visão do precipício" apresenta uma narrativa encaixada, de amor sentimental. Temos um grupo de trabalhadores rurais reunido numa fazenda, nos arredores de Santarém, numa noite de dezembro. Mais precisamente, eles se encontram num prédio onde se fabrica azeite: "Como

[70] Nesta seção, aprofundamos algumas reflexões publicadas no artigo "As vertentes do fantástico em 'A visão do precipício', de Pinheiro Chagas", publicado na revista *Scripta Alumni* (2023).

os gloriosos representantes dessa família aristocrática, deixando a quinta só, estão comendo em Lisboa os seus rendimentos, escusamos de lhes bater à porta, e, se nos parece, vamos imediatamente ao lagar de azeite, que não fica muito longe" (CHAGAS, 1874, p. 51). Trata-se de personagens que pertencem à classe trabalhadora, dentre os quais se destacam Manoel dos Reis (mestre-lagareiro), João Moedor (responsável pelo engenho de água) e alguns camponeses; além de dois rapazes, de classe social mais alta, que vieram de Lisboa: José Augusto de Albuquerque e o inglês John Williams.

José Augusto é uma personagem de destaque, haja vista ele se interessar em ouvir a lenda do Fantasma do Açude, conhecida pelos trabalhadores rurais. Ele é descrito como um idealista romântico e emotivo:

> Alto e alegre, pálido, desta palidez ardente, que é quase sempre sintoma de uma imaginação exaltada, revelada no fulgor desusado dos olhos, cintilantes como dois diamantes negros, o ardor daquela organização simpática, que devia ser ou a de um grande poeta, ou a de um grande doido, se estas duas ideias não são sinônimas, segundo a opinião de muita gente. As olheiras fortemente acentuadas, e que pareciam crestadas pela ardente irradiação das pupilas, acabavam de dar a esta fisionomia um cunho original, romântico […] porque devo confessar que o meu herói tem todas as aparências de um tipo de romance […]. (CHAGAS, 1874, p. 52-53).

O narrador tem a consciência de que está reproduzindo o estereótipo dos heróis romanescos, conhecidos pela palidez e pela imaginação exaltada, o que evidencia a crítica metaliterária. Tal personagem é idealista, tal qual outras criações de Pinheiro Chagas, como Roberto, de "Julieta", e Isaura, da moldura, pois é um supersticioso e afirma apreciar o aspecto insólito de uma noite de tempestade, não conseguindo distinguir a realidade da fantasia:

> quando atravesso a galope a clareira de um bosque inundado pela chuva, e que vejo, à luz do relâmpago, as árvores nuas de folhas estenderem-me os braços descarnados, e formarem em torno de mim, guiados pelo furacão, danças fantásticas e extravagantes, imagino ver as danças da meia-noite, travadas pelos espectros nos cruzeiros dos cemitérios, e, lembrando-me dos contos lindíssimos que a minha ama me contava quando eu era pequeno, chego a acreditar na sua realidade, e acho prazer naquilo. (CHAGAS, 1874, p. 55).

Assustados com a tempestade que assola a região onde se encontram, os camponeses lembram-se de algumas lendas correntes daquele lugar, como a do Fantasma do Açude. Apesar de alguns deles tratarem as lendas como invenções, outros consideram-nas verídicas. João Moedor, personagem supersticioso, que acredita nelas e nas tradições populares, reclama para um camponês cético:

> Você não acredita nestas coisas, apesar de eu ter visto muita vez sua tia andar por cima da folha e correr por cima das latadas para ir ter com seu compadre *Berzabum!* E ainda não estou muito certo se não é você, sô cara de não sei que diga, que anda a horas mortas a cumprir o seu fado, feito burro, por esse mundo de Cristo, como fazia o seu avô que foi lobisomem, segundo diz a gente antiga cá da terra. (CHAGAS, 1874, p. 57, grifo do autor).

Muitas vezes, as lendas reproduzem o imaginário popular e podem receber mais de uma explicação, cabendo a interpretação dos fatos ao leitor ou ouvinte. Para Moisés, a lenda é "toda narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular. Não raro, a veracidade se perde no decorrer do tempo, de molde a subsistir apenas a versão folclórica dos acontecimentos." (MOISÉS, 1974, p. 305). Portanto, para João Moedor, a lenda do Fantasma do Açude é verdadeira:

> Sempre lhe direi que a história do fantasma do Açude não é conto da carochinha. Em noites assim de temporal, quando o rio, engrossado pela cheia, ceifa os pinheiros mais taludos […] não é cá o rapaz que se atreve a passar ao pé do Açude, sem se benzer quatro vezes, e sem fechar os olhos para não ver a melancólica D. Branca. E não é só a mim que isso acontece; o mais pimpão do sítio tremia, como varas verdes, se se visse obrigado a passar a estas horas por aquele sítio amaldiçoado, a não ser o *Come-bichos*, que vende a alma ao diabo. Deus me perdoe se minto; mas o maldito tem mesmo cara de condenado. (CHAGAS, 1874, p. 58, grifo do autor).

Portanto, caso o leitor ou o ouvinte conceba os eventos insólitos de uma lenda como possíveis, como José Augusto, que exclama: "conte lá a história […] que aqui tem você um ouvinte que não é capaz de duvidar da veracidade das suas palavras" (CHAGAS, 1874, p. 57), a narrativa pode se aproximar daquilo que a crítica convencionou qualificar como maravilhoso, uma vez que os acontecimentos são aceitos pelo receptor. Aqui, temos uma ambiguidade, pois o acontecimento insólito não é explicado. Roas (2006, p. 160) explica que o conto fantástico lendário pode seguir algumas estratégias, como a moldura e o recuo a um tempo distante do leitor, que podem ter um efeito semelhante ao "Era uma vez…" dos contos folclóricos, já que remete a um universo onde é natural que tais fatos possam ocorrer.

João Moedor, o mais exaltado dos camponeses, narra ao grupo a lenda do Fantasma do Açude. Cabe ressaltar uma particularidade: antes de passar à narração dele, há uma interrupção do narrador da moldura, Roberto Soares:

> – Não me responsabilizo pela verdade do modo de dizer. José Augusto, que tinha o desagradável sestro de fazer estilo, quando me contou a história, transfigurou completamente a expressão do narrador de aldeia. Contudo assevera-me ele que o estilo do camponês tinha uma certa elevação.
> – Siga, siga, acudiu o doutor Macedo, José Augusto é o seu Jedediah Cleishbotham, já vemos. Era moda no seu tempo, como as epígrafes. Roberto Soares riu-se e continuou da seguinte maneira. (CHAGAS, 1874, p. 59).

Quando fora publicado na imprensa, o conto, no referido trecho, trazia uma nota de rodapé com o que seria a fala de Roberto Soares, ou seja, não havia nenhuma marca de quem seria o narrador, ao contrário da moldura no livro. Nesse caso, Roberto Soares teria tido conhecimento da lenda a partir do testemunho de um conhecido, José Augusto, personagem da narrativa encaixada de "A visão do precipício". Sendo assim, Pinheiro Chagas faz uso da metalepse, definida por Genette (1979, p. 47) como uma transgressão na narrativa em que o autor introduz ou retira dela uma de suas personagens; Pinheiro Chagas, assim, retrabalha uma personagem que já tinha aparecido em um folhetim de 1863, tornando-a um conhecido de Roberto Soares, personagem da moldura do volume *A lenda da meia-noite*.

Em relação aos narradores, João Moedor pode ser considerado, segundo Walter Benjamin (1987, p. 198-199), um narrador sedentário, exemplificado pelo camponês, que seria aquele que conhece suas histórias e tradições. Ou seja, ele seria transmissor das crenças e do conhecimento popular. Por outro lado, José Augusto teria contado a Roberto Soares a lenda ouvida quando visitara uma região rural. Nesse sentido, é pertinente a observação de Benjamin acerca desse processo: "No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário." (BENJAMIN, 1987, p. 199). Ou seja, nesse conto, valoriza-se o conhecimento popular, haja vista a lenda ser tratada como verossímil; no entanto, posteriormente quando o narrador Roberto Soares termina sua narração, tem-se uma crítica metaficcional aos recursos utilizados por ele, considerados ultrapassados para aquela época. Ademais, a crítica do doutor Macedo é também dirigida à hipótese de que Roberto estaria utilizando uma fonte fictícia, mencionando como exemplo Jedediah Cleishbotham, suposto editor dos quatro volumes de *Tales of my landlord,* publicados entre 1816 e 1832 por Walter Scott, em que estão algumas de suas narrativas insólitas, como "The black dwarf". No conto de Chagas, as personagens da moldura enfatizam que essa estratégia está ultrapassada, sugerindo que José Augusto pode ser uma invenção, uma estratégia narrativa de Roberto Soares.

Como "A visão do precipício" é uma narrativa encaixada, é pertinente a afirmação de Roas, que indica a moldura ser comum no modelo lendário, pois, geralmente, "um narrador extradiegético conta ao leitor uma lenda que ouviu (ou leu) ao visitar algum povoado rural (a voz do segundo narrador pode ser ou não ouvida)" (ROAS, 2006, p. 160).[71] Dessa forma, na coletânea *A lenda da meia-noite*, José Augusto teria transmitido a Roberto Soares a lenda que

[71] No original: "un narrador extradiegético refiere al lector una leyenda que escuchó (o leyó) cuando visitaba una población rural cualquiera (la voz del segundo narrador podemos oírla o no)" (ROAS, 2006, p. 160).

ouvira de João Moedor, o qual, por sua vez, ao narrar, pauta-se nos comentários de antigos moradores daquela região: "– O João Moedor sempre tem uma cachimônia de truz, resmungou à parte o Manuel dos Reis; onde ele vai buscar tudo isto! – O que ele é, é um papagaio, murmurou o Zé do Moinho, não faz mais do que repetir tim tim por tim tim o que ouviu ao nosso antigo prior" (CHAGAS, 1874, p. 60). O efeito do fantástico está relacionado ao saber popular, transmitido de forma oral. Neste conto, os humildes camponeses relatam aos companheiros e aos homens da cidade as lendas correntes da época.

Cabe ressaltar que a narrativa de Pinheiro Chagas se aproxima do conto oral, definido como "um subgênero narrativo cujas origens se encontram em espaços predominantemente rurais. Daí resulta, em grande parte, a dimensão de oralidade que é própria do conto popular […]" (REIS, 2018, p. 67). Reis nos lembra de que esse tipo de conto tem raízes em tradições culturais que transmitiam oralmente essas narrativas, como uma forma de aglutinação comunitária e de sedução do público. Assim, o conto teria características elementares, como "um narrador, na atmosfera mágica instaurada pela expressão 'Era uma vez…', suscita, num auditório fisicamente presente e que pode até interpelá-lo, o interesse por ações contadas num único ato de narração, não raro com função moralizadora." (REIS, 2018, p. 67).

Em "A visão do precipício" e "A igreja profanada", temos essa estrutura, pois os narradores provêm de um espaço rural, o camponês João Moedor, no primeiro conto, e o barqueiro, no segundo, e narram lendas que teriam tido conhecimento a partir do discurso alheio, ou seja, eles seriam transmissores do saber popular. Em "A visão do precipício", percebemos marcas da oralidade em trechos que pertencem à fala das personagens camponesas, o que seria uma estratégia que garantiria verossimilhança narrativa ao conto. Por fim, não podemos deixar de notar o teor moralizante das duas histórias narradas. Segundo Benjamin, a narrativa oral teria uma dimensão utilitária. Para ele, "Essa utilidade pode constituir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos." (BENJAMIN, 1987, p. 200). Aqui, Raymundo abdica dos valores cristãos e se apaixona por uma mulçumana, o que culmina em sua morte; enquanto no conto a seguir, temos a história de dois irmãos que se apaixonam e, posteriormente, são castigados pela ira divina. Em ambas as narrativas, tem-se uma possível advertência contra os amores proibidos.

Como marca típica do modelo lendário, a história contada por João Moedor se passa num tempo distante do leitor/ouvinte, época que remete às cruzadas e às invasões mouras em Portugal: "Há de haver um par de anos, muitos antes do terremoto, e talvez antes que tivessem nascido os pais dos nossos bisavôs, governavam os moiros a maior parte da nossa terra

abençoada" (CHAGAS, 1874, p. 59). Em outros termos, o período referido é visto como uma época de glória: "Desonrado seria para todo o sempre o fidalgo português que não envergasse as armas ao sair da infância e não lutasse incessantemente a favor dos oprimidos até cair no campo de batalha amortalhado na sua armadura de ferro" (CHAGAS, 1874, p. 60), um tipo de discurso ideológico que poderia se assemelhar ao patriotismo de Pinheiro Chagas.

Se, por um lado, o povo português, personificado na figura do cavaleiro, é retratado como glorioso[72]; por outro lado, o mouro é caracterizado com traços monstruosos, em um contraste evidente na distinção entre as duas personagens femininas: Branca, uma cristã, e Zoraida, uma mulçumana. A primeira é uma mulher angelical: "Quem poderia resistir à influência daquele anjo de candura, loiro e rosado, como as imagens sedutoras dos querubins que cercam a Virgem Nossa Senhora na pintura do altar-mor da freguesia" (CHAGAS, 1874, p. 62). Já a segunda é a mulher demoníaca, referida como "a serpente [que] se enrosca ao corpo do homem", uma "tentação do demônio", um "anjo das trevas" e uma "amaldiçoada" (CHAGAS, 1874, p. 72).

Inigo Paes e seu companheiro de armas são dois cavaleiros que participaram das cruzadas e, na velhice, vão morar naquela região. O primeiro deles é o pai de Raymundo, jovem predestinado a lutar contra os mouros; o segundo, o pai de Branca. Tem-se uma narrativa sentimental envolvendo os jovens Raymundo e Branca: "conheciam-se e amavam-se desde crianças" (CHAGAS, 1874, p. 62).

Apesar de Branca e Raymundo se amarem, o jovem parte para a batalha e, durante uma invasão a um castelo, apaixona-se por Zoraida, uma moura. Sabendo da notícia, Branca se suicida, atirando-se de um penhasco, perto de um açude. Mais tarde, Raymundo e Zoraida passam pela região onde ocorrera o suicídio de Branca e, após zombarem de um cruzeiro construído no local, são atirados ao precipício. O efeito do fantástico da lenda diz respeito à crença de que o fantasma de Branca apareceria naquela região, que será comentada a seguir.

Antes mesmo do destino trágico de Branca, o açude já era caracterizado como um lugar sombrio: "É um sítio medonho, como v. s.ª há de saber; um pinhal sombrio, que vai terminar à beira de um precipício, no fundo do qual o rio faz mugir, espadanando nos rochedos, as suas águas turvas e espumantes" (CHAGAS, 1874, p. 63). Apesar disso, lá é o local onde Raymundo

[72] Por exemplo: "Chegou finalmente o dia em que Raymundo completava dezoito anos, e em que, para não desmentir as gloriosas tradições da sua raça, devia cingir a espada, e ir aos campos de batalha pagar à pátria e à santa religião dos nossos pais o tributo de sangue, que devia ser pago por todos os que se prezavam de cristãos fiéis, e portugueses leais" (CHAGAS, 1874, p. 1874). Ademais, a imagem de superioridade do povo português também é ressaltada na descrição das cenas de batalhas: "A estreia [de Raymundo] fora digna do nome honrado de seu pai. Contava o fidalgo que o tinha visto arrojar-se aos moiros com valor sobre-humano, e abrir com a acha de armas um largo e sanguinolento sulco nas fileiras maometanas" (CHAGAS, 1874, p. 68).

e Branca celebram simbolicamente o casamento cristão, antes da partida do jovem, ato que prenuncia o destino fatal de ambos, pois, após a morte, os dois ficam unidos lá. Assim, tendo como testemunha uma imagem de Cristo crucificado construída no local, Raymundo jura lealdade a Branca:

> Juro diante de Deus que morreu pregado na cruz para remir os homens do pecado original, juro guardar-te sempre fé inteira e imutável, como te juraria se um sacerdote nos abençoasse ao pé do altar. És minha esposa diante de Cristo. Caia sobre mim a vingança do céu se atraiçoar o meu juramento. (CHAGAS, 1874, p. 66).

A declaração de Raymundo, de que receberia um castigo divino se não fosse leal à amada, prenuncia o destino fatal do jovem. Assim, sua morte pode ser interpretada como uma punição por ter sido infiel a Branca e ao seu juramento. Dessa forma, o efeito do fantástico adquire contornos morais, já que o cavaleiro foi punido por ter se afastado dos princípios cristãos, relacionando-se com uma muçulmana, e por ter falhado na sua promessa de fidelidade.

O narrador relata que numa noite de batalha, no interior de um castelo, na região do Algarve, Raymundo estava prestes a matar uma jovem mulçumana, mas é interrompido por ela, com uma súplica. Ao contrário de Branca, por quem detinha um amor pueril, essa mulher desperta nele uma paixão tentadora e diabólica:

> Eram uns lábios onde se viam arfar promessas voluptuosas de beijos delirantes. Eram uns olhos negros, onde brilhavam as chamas do desejo, as labaredas infernais da tentação! Eram as tranças negras flutuando sobre o colo nu, que a brisa beijava com delírio, roubando-lhes perfumes inebriantes, que vinham enlouquecer o ingênuo amador da casta Branca. E ele sentiu a febre do desejo a vir escaldar-lhe o sangue, sentiu uma ignota ansiedade vir oprimir-lhe o peito. Era o terrível despertar dos sentidos num rapaz de dezoito anos. Eram as tentações da voluptuosidade, eram as comoções do prazer sensual, era um demônio desconhecido que lhe vinha murmurar ao ouvido os vagos encantos de misteriosos amores. (CHAGAS, 1874, p. 71).

A moura Zoraida é uma mulher fatal, comparada a uma tentação diabólica, e exerce influência sobre Raymundo quase que instantaneamente. Diante disso, a afirmação de que estaria apaixonada por Raymundo leva o cavaleiro a abdicar do amor de Branca e do cristianismo: “Entrado na senda da perdição, não havia poder humano que salvasse Raymundo da condenação eterna. Tinha vendido a sua alma por um beijo de fogo, e trocara o paraíso pelo inferno da voluptuosidade” (CHAGAS, 1874, p. 73). A monstruosidade de Zoraida é construída por metáforas contrastivas ao cristianismo, como a semelhança a uma serpente que tenta o homem e a insinuação de que ela seria uma enviada de Satanás.

O nome de Branca é simbólico por remeter à candura e à virgindade da personagem. Ademais, no texto, ela é exaltada como uma mulher angelical. Devemos lembrar que Branca e Raymundo se gostam desde a infância, e "sem que nunca a palavra *amor* fosse pronunciada, tinham apesar disso consagrado um ao outro um afeto que a idade fora desenvolvendo" (CHAGAS, 1874, p. 62, grifo do autor). Mesmo após a sua partida, o sentimento que Raymundo nutre por ela permanece puro:

> as meigas recordações do seu amor de criança arderam dentro dele tão vivas e tão serenas, como arde viva e serena a lâmpada do altar no recinto sagrado da igreja cristã; se uma tentação má lhe surgia no ânimo, e lhe mostrava à luz de um relâmpago infernal mundos desconhecidos de prazer vertiginoso, era logo repelida pelo saudoso mancebo, que conservava o coração perfumado de inocência, como santuário florido, onde o cristão abriga devotamente a imagem da Mãe do Salvador. (CHAGAS, 1874, p. 69).

Além da inocência do primeiro amor, Branca é idealizada como uma imagem sagrada, como a mãe de Cristo. Tal analogia reforça o moralismo do conto, pois, ao trair Branca, Raymundo recebe a vingança divina, ao ser destinado ao purgatório. Ademais, o moralismo não se dá apenas na comparação entre as duas personagens femininas, mas no relacionamento de um cristão com uma moura: "Diziam que renegara, e que, enlaçado nos braços da muçulmana, fechara os olhos à luz do cristianismo, e se arrojara ao abismo infernal, onde há o fogo eterno e o eterno ranger de dentes" (CHAGAS, 1874, p. 73).

Dessa forma, Raymundo renega o cristianismo e deixa de lutar nas guerras de Reconquista, visto preferir o amor de Zoraida. Tal escolha sela o destino fatal do jovem, já que, para o narrador, o cavaleiro perde sua virtude por rejeitar sua religião e abandonar a missão de combater os muçulmanos, falhando como cristão, desonrando seu pai e o povo português:

> Cristão, tripudiou com a infame sobre a cruz despedaçada do Redentor; cavaleiro, quebrou a espada de seu pai para que esse espelho da honra não lhe refletisse constantemente toda a hediondez do seu crime; fidalgo e português, salpicou de lama o brasão de seus maiores, e abandonou a defesa da pátria, quando ela reclamava o auxílio de todos os seus filhos. (CHAGAS, 1874, p. 75).

Branca, após saber que Raymundo fugira com uma moura, suicida-se, atirando-se do precipício, onde seu corpo é enterrado. Tempos depois, Raymundo retorna com Zoraida, e ambos passam pelo local, onde ocorre a irrupção do fantástico. O narrador João Moedor comenta que a fatídica noite na qual os amantes passavam pelo Açude é similar à daquela contação de história, contribuindo para o medo dos ouvintes:

> O temporal era como nunca se tinha visto nesta terra, nem nunca mais se tornou a ver, porque todos dizem que a procela daquela noite era obra de Satanás. No Açude principalmente era medonho o aspecto da tormenta. O rio furioso arrojava borbotões de espuma, que se cruzavam com os raios, que vinham lamber as rochas com as suas línguas de fogo. Deus me perdoe, mas o temporal de hoje tem algumas parecenças com a tempestade dessa noite infernal. […] Um calafrio de horror correu pela assembleia. Todos se chegaram mais para ao pé do lume, e olharam uns para os outros benzendo-se silenciosamente ao passo que lá fora gemia o vento com voz soturna na porta carunchosa do lagar. (CHAGAS, 1874, p. 76).

A passagem acima dialoga com a acepção que Pinheiro Chagas tem acerca do fantástico, como discute no artigo de *O panorama*, pois a noite de tempestade, os relâmpagos e trovões contribuem para o efeito de suspense. Ademais, vale lembrar: no início do conto, afirma-se que esses atributos seriam utilizados para manter o interesse dos leitores. Portanto, o cenário assustador contribui para o efeito do fantástico, visto que um dos lugares-comuns do gótico é o predomínio de espaços assustadores, que causam o medo no leitor. Concordando com Roas, consideramos que os contos lendários com maior carga de elementos insólitos são aqueles que também se aproximam do gótico, potencializando o medo. De acordo com o pesquisador, essa aproximação ocorre por meio da utilização de itens macabros:

> Assim, muitos contos lendários reproduzem o ambiente e a decoração típica desse tipo de narração, que representa perfeitamente os gostos românticos: noites de tempestades, castelos, criptas, masmorras, natureza selvagem (barrancos, cachoeiras, cavernas e outros lugares naturais relacionados à estética do sublime), cemitérios, lugares encantados… A isso acrescenta-se a presença de outros dois elementos fundamentais do romance gótico e do conto de terror: as cenas sangrentas e os motivos sobrenaturais tradicionais, como a aparição fantasmagórica ou o pacto demoníaco. Outro elemento que pode ter raízes góticas é a trama sentimental, representada, sobretudo, pelo motivo do nobre malvado que tenta, por todos os meios, conseguir o amor de uma mulher e que finalmente é castigado (seja por intervenção divina ou diabólica). (ROAS, 2006, p. 162, tradução nossa).[73]

As considerações de Roas acerca da sobreposição entre o modelo lendário e o gótico são pertinentes para a leitura de "A visão do precipício", pois encontramos itens destacados pelo teórico, como a noite de tempestade, o castelo (local de encontro de Raymundo e Zoraida) e a natureza selvagem (o precipício), elementos sangrentos, a aparição fantasmagórica e o pacto

[73] No original: "Así, muchos cuentos legendarios reproducen el ambiente y decoración típica de este tipo de narraciones, que representa perfectamente los gustos románticos: noches de tormenta, castillos, criptas, mazmorras, naturaleza salvaje (barrancos, cascadas, grutas y otros lugares naturales relacionados con la estética de lo sublime), cementerios, lugares encantados… A ello hay que añadir la presencia de otros dos elementos fundamentales de la novela gótica y el cuento de terror: las escenas sangrientas y los motivos sobrenaturales de carácter tradicional, como la aparición fantasmal o el pacto demoníaco. Otro elemento que pude tener una raigambre gótica es la trama sentimental, representada, sobre todo, por el motivo del noble malvado que trata por todos los medios de conseguir el amor de una mujer y que finalmente es castigado (ya sea por intervención divina o diabólica)" (ROAS, 2006, p. 162).

diabólico. Ainda que não possa ser considerado o nobre malvado típico das narrativas sentimentais, Raymundo é punido por uma intervenção sobrenatural divina.

Ao ver o Cruzeiro, Zoraida zomba da imagem de Cristo, e Raymundo sente repugnância pelo ato, mas influenciado por ela, aproximou-se "da cruz, e cuspinhou no rosto do Crucificado!… ele, vencido pelo demônio, imitou-a, rindo com um riso convulso e doloroso, que fazia horror" (CHAGAS, 1874, p. 77). Após a profanação do símbolo cristão, tem-se a irrupção do fantástico:

> Um trovão formidável ribombou sobre a cabeça dos dois amaldiçoados, e a campa estalou como se fosse de vidro. O fantasma de Branca, envolto em cândidas roupas, e com a fronte cingida das rosas virginais, ergueu-se da sepultura, fazendo recuar Raymundo horrorizado. Este quis desviar a vista, e o fantasma seguiu o movimento dos seus olhos; quis tapar o rosto com as mãos, e as mãos fizeram-se-lhe transparentes, deixando ver ainda a imagem da donzela serena como uma santa, triste como uma mártir, impassível como o destino. […] Raymundo deu um grito de horror, e estacou petrificado.
> Então voltou os olhos para Zoraida, e ficou aterrado da transformação da sua amante. O rosto, cuja beleza o fascinara, fizera-se negro, mais negro do que o carvão. Cintilavam os olhos como duas brasas, e nos lábios volteava-lhe um sorriso de ironia. O braço acetinado que beijara tanto, estendia-se para ele terrível e ameaçador. Raymundo, por um esforço supremo de vontade, recuou dois passos, mas o braço estendeu-se, estendeu-se, tornou-se desmesurado e apertou-lhe o pescoço, queimando como se fora um tenaz ardente.
> – Não me foges, bradou ela com voz rouca, vendeste-me a tua alma, renegado. Segue-me, segue-me. Vem, que o inferno celebra hoje o nosso noivado. Os raios são os fachos do himeneu, e Lúcifer o sacerdote. Vem, é este o leito nupcial.
> E, arrastando-o com uma força irresistível, precipitou-se com ele no abismo. Um clarão avermelhado iluminou as águas da torrente, que exalaram um cheiro nauseabundo de enxofre.
> Mas o fantasma de Branca ficara ajoelhado aos pés da cruz, implorando o perdão do condenado. No rosto de Cristo, suavemente iluminado, resplandecia um vago arraiar precursor da aurora da misericórdia.
> Apenas Zoraida desapareceu, desfez-se o encanto. Serenou a tempestade, e a brisa perfumada da noite veio tímida brincar nas rosas do túmulo de Branca. (CHAGAS, 1874, p. 78-79).

Em "A visão do precipício", tem-se uma ênfase nos elementos típicos das narrativas góticas, como o medo, a ambientação sombria do cenário e a monstruosidade da mulher fatal. Na cena final, a mulçumana se transforma numa criatura infernal, que tenta arrastar Raymundo para o abismo. Desse modo, há uma similaridade em relação a "Julieta", pois as personagens femininas são transformadas num monstro e tentam celebrar um "noivado", mas fracassam, pela renúncia do noivo.

Raymundo é amparado pela súplica de Branca à imagem de Cristo e, apesar de ser amaldiçoado por Zoraida, recebe uma punição divina branda, já que ele não é enviado ao inferno, mas ao purgatório, como uma forma de se redimir de seus pecados. João Moedor comenta que, em noites de vendavais, é possível ver duas sombras correndo pelo precipício:

"uma horrorizada, trêmula, arrastada, a outra com uma alegria feroz no semblante" (CHAGAS, 1874, p. 79). A primeira sombra, segundo o narrador, é a de Raymundo, que está cumprindo as penas do purgatório; a segunda, a de Branca.

Portanto, "A visão do precipício" apresenta uma narrativa tipicamente sentimental, de um casal que é separado durante a vida, porém que se reencontra, após a morte. O narrador introduz diferentes convenções do gótico para atrair a atenção do leitor. O conto segue o modelo lendário e traz um suposto acontecimento que ocorrera num tempo distante do leitor, mais precisamente, na Idade Média, e é narrado por um camponês. Dessa forma, os eventos não são esclarecidos; pelo contrário, alguns ouvintes não creem em lendas, mas outros, sim, o que garante a ambiguidade.

Apesar de utilizarmos como referência o volume *A lenda da meia-noite*, é pertinente sublinhar que há uma diferença estrutural em relação ao conto que foi publicado na imprensa. Na versão de 1863, existem dois capítulos que não aparecem no livro de 1874, mas que foram aproveitados em outra coletânea, *A varanda de Julieta*, lançada em 1876, na qual Chagas novamente compila "A visão do precipício", mantendo a estrutura que foi publicada na imprensa, todavia sem a parte da moldura. Por isso, é pertinente comentar também a versão do periódico, de 1863. Quando foram publicados na imprensa, os dois capítulos finais de "A visão do precipício" mostravam o que aconteceu com José Augusto após ouvir a lenda contada por João Moedor. Ele e o amigo John Williams buscam abrigo na casa da viscondessa, fugindo da tempestade. O colega inglês conta à viscondessa que, após passarem pelo Açude, José Augusto foi tomado por uma loucura e começou a acreditar ser o Raymundo da lenda.

Grande parte dos contos de Pinheiro Chagas apresenta uma trama sentimental. O sentimentalismo, além de ser constituinte da narrativa romântica, faz parte do lugar-comum do gótico. Para Sousa, a narrativa gótica é essencialmente "sentimental, em cuja intriga de amor intervém o sobrenatural e o misterioso, ou ao lado das potências maléficas, contra as quais lutam as virtudes dos heróis, ou servindo-se de poderes ocultos para fortalecer e defender essas mesmas virtudes" (SOUSA, 1978, p. 44). Ou seja, Pinheiro Chagas utiliza essa estratégia, principalmente em "Julieta", "A visão do precipício" e "A igreja profanada", para tratar de uma história de amor, de cunho moral, na qual irrompe o insólito.

O próprio autor, na introdução da coletânea *A varanda de Julieta*, afirma que lá figuram "aventuras enamoradas, idílios ou dramas de amor" (CHAGAS, 1876, p. v). Em outras palavras, "A visão do precipício" pode ser considerada uma narrativa sentimental, tendo em vista que Pinheiro Chagas, apesar de criticar os excessos do amor romântico na moldura de *A lenda da meia-noite*, carrega suas narrativas de sentimentalismo, pois na maioria delas há um casal

apaixonado. Com isso, temos uma contradição em *A lenda da meia-noite*: ainda que haja uma crítica ao idealismo romântico, como o apresentado no conto "Julieta", a narrativa-moldura encaminha-se para um desfecho tipicamente romântico, o casamento.

Mesmo na década de 1870, Chagas não consegue se desprender da narrativa sentimental em seus contos, característica que aparecia ainda mais forte na versão de "A visão do precipício" lançada na imprensa na década anterior, visto que os dois capítulos finais, suprimidos de *A lenda da meia-noite*, reforçavam o sentimentalismo da narrativa. Nessa primeira versão, o narrador se refere ao texto como um "romancinho" (CHAGAS, 1863a, p. 234). Isso mostra que a criticidade já estava presente na versão de 1863, além da ironia, já que a lenda do Fantasma do Açude é tratada de modo pejorativo por personagens que somente aparecem na versão impressa da década de 1860, que depois será compilada em *A varanda de Julieta.*

Nas duas últimas partes de "A visão do precipício" da versão de 1863, a lenda do Fantasma do Açude é mencionada na conversa entre a Viscondessa Amélia de São Cristóvão e seus convidados, entre eles um padre e um médico, reunidos numa fazenda, próximo ao lagar dos camponeses, na mesma noite em que João Moedor conta a lenda aos companheiros. A viscondessa, viúva de vinte e sete anos, está comprometida com o seu primo, mas é cortejada pelo médico, Doutor Vidigal, que a compara a uma princesa de contos de fadas:

> – A propósito de fadas e de sílfides, tornou a viscondessa sem levantar a epigrama, e de coisas sobrenaturais, hoje é noite de vendaval, e por conseguinte noite de benefício no pinhal do Açude: a estas horas devem formar grupo junto à cruz do precipício os três fantasmas da lenda. Qual dos senhores quer assistir à récita? Doutor, aproveite o seu acesso de poesia para tentar a excursão, ande.
> – Não, minha senhora, não trouxe casaco de guta-percha nem galochas de borracha; posso-me constipar, e v. Exc.ª sabe perfeitamente que os espirros de um mundano quebram o encanto, e, se a gente se assoa com estrondo, leva em castigo muitos beliscões dos espectros despiedosos. Mas prometo a v. Exc.ª ler todos os volumes de Anna Radcliffe à luz de uma vela metida num crânio humano.
> – Faz-me mal aos nervos com o seu cepticismo, doutor; os autores dramáticos e os romancistas fizeram na faculdade um tal recrutamento de cépticos, que penso que é agora obrigado que todo o discípulo de Esculápio que quiser receber a sua carta, a fazer voto de cepticismo, tudo para não desmentir os tais senhores da literatura. (CHAGAS, 1863a, p. 235).

A viscondessa reproduz, com ironia, a crença popular de que os fantasmas podem ser vistos no açude e critica o ceticismo do médico, em defesa do imaginário da literatura. A personagem é descrita como "maliciosa como um demônio, e espirituosa […]; tinha além disso uma grande propensão para o romanesco […] [é também uma] romântica moderada" (CHAGAS, 1863b, p. 251). A "propensão para o romanesco", segundo o narrador, é resultado

da leitura dos romances folhetinescos mencionados na narrativa, como *Recordações de Paris e Londres*, de Júlio César Machado, e outros:

> Por cima da mesa próxima estão espalhados romances franceses, entre os quais distingo a *Petite Comtesse* de Octavio Feuillet, e as *Nouvelles* de Musset; livros portugueses também, o *Amor e melancolia* de Castilho, os *Versos* de Bulhão Pato, e *D. Jayme*, o livro da voga. Vê-se que a viscondessa é senhora de fino gosto. (CHAGAS, 1863b, p. 251-252).

Já o Doutor Vidigal trata com desdém a lenda ao afirmar não ter interesse em passar pelo local, alegando, ironicamente, não estar vestido apropriadamente; menciona algumas crenças populares, como os beliscões dados pelos espectros a alguém que espirrasse, similar à que será mencionada no conto "*Dominus tecum"*, e propõe, como forma alternativa de passar medo, a leitura dos romances de Radcliffe, que causariam o mesmo efeito. Todavia, o modelo produzido pela inglesa é ridicularizado, como será na moldura de *A lenda da meia-noite*, pois ele sugere que a leitura deva ser realizada "à luz de uma vela metida num crânio humano", expressão análoga que aparecerá depois na coletânea de 1874.

A ridicularização do efeito do fantástico também é visível em outros trechos da narrativa. Por exemplo, quando João Augusto, depois que passa pelo cruzeiro, começa a se identificar como Raymundo. Ao procurar refúgio na casa da viscondessa, chama a anfitriã de Branca:

> José Augusto deu um grito, correu para ela, e ajoelhando aos seus pés com grande espanto de todos, bradou com um tom de voz meigo e melancólico, mas em que vibrava uma exaltação desusada:
> – Aqui me tens, Branca. Oh! Não desvies de mim esses teus olhos de safira, se não me queres ver precipitado pela segunda vez nos tormentos infernais. Fui um ingrato, fiz-te chorar, meu anjo: perdoas-me, sim? Olha, o orvalho das lágrimas tornou mais nacaradas as rosas das tuas faces. Não ouves como o vendaval sopra rijamente nas árvores da floresta? Não tenhas medo, nós estamos no sepulcro. Aqui há a paz eterna: o rugido da tempestade é o hino dos mortos! Nós morremos há muito tempo, e o nosso noivado vai ter finalmente lugar no cruzeiro do cemitério. Tens medo do piar do mocho no cipreste erguido? Não te assustes; é o menestrel da boda! Louquinha, envolve-me numa prega da tua mortalha, e vamos assistir às danças das larvas ao luar. E depois a paz das campas! E depois o amor dos mortos, imenso, etéreo, indissolúvel! O amor na terra é uma ficção de poetas: o amor ideal poisa somente nos goivos da sepultura! Como és formosa, Branca! Como fui ingrato! Perdoas-me? (CHAGAS, 1863a, p. 235).

No trecho, José Augusto é descrito como alguém irracional, que acredita ser o personagem da lenda contada por João Moedor, ouvida por ele naquela mesma noite. O próprio título do capítulo inserido apenas no periódico de 1863 é bastante sugestivo, "Loucura", pois remeteria ao suposto estado emocional do jovem. Todavia, a loucura aqui é vista como algo

exagerado, fruto da imaginação excessiva dele, portanto algo patético, provando reações diversas nas personagens que observam a cena: "a viscondessa não sabia que atitude devia tomar [...] O doutor tinha encaixado a luneta, e observava tranquilamente aquela cena. O padre prior aprontava-se para exorcismar o fantasma [...] A tia velha persignava-se, benzia-se, rezava credos [...]" (CHAGAS, 1863a, p. 235).

Ademais, a referida passagem pode ser uma fonte importante para entendermos o projeto literário de Pinheiro Chagas. Nessa versão de 1863, há algo que seria retrabalhado posteriormente, como no conto "Julieta", a saber, a temática sepulcral. Aqui, há um campo semântico próximo da cena em que Julieta tenta arrastar Roberto para o sepulcro: "vendaval", "hino dos mortos", "sepulcro", "cruzeiro", "cemitério", "cipreste", "mocho" e "mortalha", vocábulos relativos a um ambiente de medo e de suspense. Acreditando ser Raymundo, José Augusto afirma que "o amor na terra é uma ficção de poetas: o amor ideal poisa somente nos goivos da sepultura!", uma afirmação que, de certa forma, é abordada em "Julieta". Lá, Roberto, o jovem apaixonado pela misteriosa Julieta é justamente um poeta, e tem para com ela uma espécie de amor idealizado.

Em outro momento, quando o médico se aproxima, José Augusto o chama de Zoraida: "– Deixe-me, filha de Satanás, bradou ele, não me tentes segunda vez." (CHAGAS, 1863, p. 236). Posteriormente, essa passagem é ironizada pelas próprias personagens:

> – O senhor doutor, respondeu o padre dando uma sonora gargalhada, deve primeiro que tudo ser exorcizado, porque já o tomaram por Belzebuth. – Brinque, brinque, padre prior, tornou Vidigal olhando-o longamente: mas olhe que eu estive vendo quando, apesar da coroa e da sua respeitabilidade, o nosso endemoninhado lhe dava também uma patente de Zoraida, odalisca dos serralhos do inferno. Ó padre prior, apalpe-se bem; veja lá se não tenha algum pé de cabra dentro da bota, ou algum ornato posterior, que faça parte dos atributos do senhor D. Belzebuth. Todos se riram […]. (CHAGAS, 1863a, p. 237).

Como há uma crítica à literatura voltada ao insólito, tanto no conto de 1863 quanto na coletânea de 1874, levantamos a hipótese de que Pinheiro Chagas, em *A lenda da meia-noite*, parece aproveitar as produções outrora publicadas, retrabalhando o teor crítico delas, principalmente no que se refere à metaficção. No trecho, as personagens riem da situação por serem confundidas com personagens da lenda do Fantasma do Açude e das superstições populares, relacionadas ao diabólico. Aqui, Pinheiro Chagas também faz um diálogo com a lenda da "Dama pé-de-cabra", coletada de um manuscrito medieval português e retrabalhada por Herculano em sua célebre narrativa, cuja personagem central é uma mulher que apresenta os pés forcados como os de uma cabra. No texto de Herculano, D. Diogo Lopes encontra uma donzela, durante uma caça, e, sem saber da origem dela, propõe-lhe casamento. A dama aceita,

na condição de que o noivo nunca faça o sinal da cruz, mas tempos depois, ao ver o marido se benzer, a dama se transforma num ser diabólico.

Para a viscondessa, a ilusão é "o perigo das imaginações exaltadas" (CHAGAS, 1863a, p. 236), uma vez que José Augusto é um homem descrito com as características físicas dos românticos, sobretudo a palidez: "apesar de ser tão pálido, tão pálido, que parece um espectro […] pálido de uma palidez cadavérica, os olhos negros fulgiam sinistramente, e pareciam, dilatados por uma exaltação notável, de uma grandeza desmensurada" (CHAGAS, 1863a, p. 235). Por sua vez, o doutor Vidigal acredita que a confusão mental é motivada pela imaginação excessiva do jovem: "nunca imaginei que a exaltação romanesca de uma imaginação ardente pudesse exercer uma tal influência na parte material do homem; […] uma loucura assim com todos os caracteres da alienação mental […] é um fato raro" (CHAGAS, 1863b, p. 252). O médico sugere que a viscondessa "represente por algum tempo o papel de amante extremosa de Raymundo Paes; evitemos principalmente tudo quanto possa produzir no ânimo do doente um efeito fantástico" (CHAGAS, 1863b, p. 252).

Após fingir ser Branca e receber juras de amor de José Augusto, a viscondessa também se simpatiza pelo rapaz, que, aos poucos, é curado da loucura. Ao anunciar seu regresso a Lisboa, o rapaz confessa estar apaixonado pela jovem viúva, e ambos decidem se casar, um desfecho tipicamente romântico: "uma aventura de fantasmas terminando num casamento é a aventura mais prosaica deste mundo" (CHAGAS, 1863b, p. 254), constatação similar àquela que aparecerá no final da moldura de *A lenda da meia-noite*. Portanto, a narrativa de Pinheiro Chagas publicada na imprensa não só traz uma lenda fantástica, mas também uma história sentimental, cujo desfecho é o casamento. A temática contribui para a união de dois apaixonados, situação similar à moldura de *A lenda da meia-noite*, reforçando que Pinheiro Chagas reutiliza suas narrativas na referida coletânea, não só para cultivar a ficção fantástica, mas também para reproduzir os clichês da narrativa romântica, embora faça isso com certa autocrítica, por via da metaficção, refletindo sobre as expectativas de leitura de seu público.

O terceiro conto de *A lenda da meia-noite*, "A igreja profanada", também segue o modelo lendário. O narrador inicialmente descreve, de forma exaustiva, os elementos naturais que compõem o espaço, como a noite, as estrelas, a lua, o oceano e as ondas. Além de o introito servir de exaltação à natureza, ainda sinaliza que o mar terá um papel fundamental para o efeito do fantástico, porque ele é amplamente destacado. Como nas duas primeiras narrativas da coleção, há uma temática romântica: um casal, comparado pelo narrador com Leandro e Hero, Rosina e Almaviva e Romeu e Julieta, ou seja, amantes que tiveram um final trágico, que se encontra numa casa, próxima ao mar, à noite. O rapaz despede-se da moça e entra num barco,

com um barqueiro, para realizar uma travessia até uma praia. Todavia, o barqueiro teme navegar pelo mar naquele horário, porque, segundo ele, "não resulta bem algum às almas de dois cristãos de estarem assim no mar por estes sítios ao bater da meia-noite" (CHAGAS, 1874, p. 93), porque, de acordo com uma crença, existia uma igreja, embaixo da água, que tinha sido profanada pelo amor incestuoso de dois irmãos, Inês e Guilherme.

Durante a navegação, eles ouvem o sino de uma igreja situada à beira-mar anunciar a meia-noite, e o barulho é sentido como um prenunciador do efeito do fantástico: "parece que aquelas vibrações não eram produzidas pelo simples sino de uma igreja, mas que fora o anjo das vinganças do Senhor quem fizera vibrar o bronze, e quem lhe dera aquela voz sobrenatural e pavorosa" (CHAGAS, 1874, p. 95). Assim como no conto anterior, tem-se aqui uma situação insólita vinculada ao moralismo cristão, pois a paixão incestuosa dos irmãos é punida pela ira divina. Por um lado, o narrador sugere que a origem do barulho pode ser explicada pela intervenção divina, de um Deus cristão vingativo; por outro lado, o fantástico também se mescla a elementos da tradição popular e elementos profanos, como o canto das sereias:

> Um clarão avermelhado tingira subitamente as ondas, como se um incêndio começasse a lavrar no fundo do Oceano. As vagas soltaram um gemido plangente, como crianças açoitadas.
> E um concerto horrível, formado por muitas vozes, erguera-se do fundo dos mares; e essas vozes cantavam os salmos da penitência.
> […] No meio dessas vozes roucas fez-se ouvir de repente uma voz suave e argentina de mulher, doce como o gemer da brisa nas solidões do Oceano, feiticeira como a voz das sedutoras sereias.
> Mas aquela mesma doçura tinha um não sei quê de medonho, e nessas melodias celestiais reverberava-se o fogo do inferno. (CHAGAS, 1874, p. 95-96).

É do mar que irrompe o fantástico: ele se torna avermelhado e dele se ouvem vozes que cantam salmos penitenciais, que revelam a ira divina, reforçando o moralismo: "Da vossa ira o hálito / secou-me membro a membro / e ai! Se então me lembro / do meu longo pecar, / de como olvidei réprobo, / santos ditames vossos, / oh! sinto até meus ossos / um frémito agitar!" (CHAGAS, 1874, p. 97). Ademais, são várias as referências aos elementos cristãos: após o canto feminino, que seria Inês, amaldiçoada e transformada numa sereia-feiticeira, as ondas rasgaram-se "como se um novo Moisés lhe tocasse com a varinha mágica. […] Foi isso rápido como um relâmpago, mas deu-lhe tempo suficiente para ver o interior de uma igreja gótica esplendidamente iluminada com uma imensa profusão de círios" (CHAGAS, 1874, p. 98). Silva (2015, p. 155) ressalta que essa passagem indica uma transgressão dos valores religiosos, pois o cajado de Moisés seria comparado a uma varinha mágica, podendo soar cômico. Como a

irrupção do evento insólito está vinculada a elementos cristãos, não ocorre um questionamento dessas manifestações.

Dentro dessa igreja, o barqueiro e o passageiro veem uma orgia, na qual uma mulher se ergue até a superfície da água. A sereia, identificada como Inês, causa fascínio no rapaz: "já estava próximo do bote, e os seus olhos negros, onde cintilavam uma chama infernal, exerciam uma incrível fascinação no nosso herói […] cego, louco, fascinado, o juvenil passageiro do bote nem forças teve para resistir à sedução" (CHAGAS, 1874, p. 99). Silva (2015, p. 156) considera que uma orgia em um altar da igreja pode ser uma provocação para os padrões conservadores da época, o que indicaria o tom transgressor da narrativa.

Diante disso, lançamos a hipótese de que o passageiro poderia estar vivendo um romance proibido, tal como Inês e Guilherme. Lembremos: o narrador, ao relatar a cena de despedida entre o rapaz e a amante, compara-os a casais literários consagrados que tiveram desfechos trágicos, como Romeu e Julieta, de Shakespeare. Após a aparição fantasmagórica, o barqueiro conta a história do amor fatal entre os dois irmãos, despertando certa reflexão no rapaz: "o moço passageiro ficou largo tempo a contemplar o Oceano" (CHAGAS, 1874, p. 109), possivelmente pensativo pelo teor moralizante da narração. Dessa forma, a narrativa também serve como crítica aos excessos do amor, sobretudo ao incesto e à profanação de um lugar sagrado. Ainda que o passageiro não estivesse vivendo um amor "proibido", não podemos desconsiderar que a contação da lenda de Inês e Guilherme causa nele uma inquietação, que também pode ser justificada pelas visões insólitas que ele presenciara.

Seguindo o modelo lendário, por intermédio de uma história encaixada, o pescador narra ao passageiro a lenda dos dois irmãos, que se passa "há um bom par de anos" (CHAGAS, 1874, p. 100), ou seja, num tempo muito distante do ouvinte ou do leitor. O barqueiro conta que, naquela região, havia uma igreja fundada por um fidalgo, que teve dois filhos: Guilherme e Inês, os quais, por sua vez, não herdaram as virtudes do pai, pois ambos se amavam, o que era considerado "um escândalo contínuo para os bons cristãos dos arredores" (CHAGAS, 1874, p. 102). Conta-se que os dois davam orgias regadas à bebida e à música, à meia-noite, perto de uma igreja. Certa vez, um padre tenta "chamar para o ardil da igreja aquelas duas ovelhas desgarradas por atalhos de maldição" (CHAGAS, 1874, p. 103-104), mas Guilherme recusa e Inês enraivece e almeja vingança.

Numa noite de Natal, de mar agitado e de tempestade, os irmãos estavam realizando uma orgia, num castelo, no mesmo momento em que se celebrava uma missa, próxima ao local. Ao soar a meia-noite, a chuva se intensifica, e eles buscam abrigo na igreja, que, apesar da proximidade, não estava sendo tão castigada pela tempestade: "a tempestade parecia respeitar

aquele sacro asilo, suspirando plangente nas frestas ogivais, e não rugindo pavorosa, como quando sacudia as suas negras asas em torno do castelo" (CHAGAS, 1874, p. 106). O padre, vendo os irmãos entrarem de mãos dadas na igreja, tenta excomungar os jovens, mas é assassinado por Guilherme, com um punhal. Após o crime, o mar se agita, de modo a acentuar o aspecto sombrio do cenário: "rugiu o vento nas frestas da igreja, fuzilaram os raios, bramiu, quebrando-se nos rochedos, o Oceano enfurecido, e os túmulos de pedra da igreja estalaram como se fossem de vidro" (CHAGAS, 1874, p. 107). É nesse momento que o fantasma de Pelayo, falecido pai de Guilherme e de Inês, surge e se eleva em direção ao céu, de modo a acentuar também o horror dos presentes: "Ondeiavam-lhe ainda as barbas nevadas sobre o fúnebre escapulário, e das órbitas cavadas, coisa horrível! Brotavam lágrimas ardentes" (CHAGAS, 1874, p. 108). A cena também é carregada de referências cristãs: o narrador afirma que "o velho finado, subindo lentamente nos ares, parecia um desses profetas que o Senhor Deus arrebatara para as alturas do Empírio" (CHAGAS, 1874, p. 108).

Após a ascensão do fantasma ao céu, o efeito do fantástico acentua-se, por intermédio dos elementos naturais e dos objetos da igreja, que são personificados:

> O órgão vibrou, sem que mão humana o tocasse, e o tremendo *Dies irae* jorrou em torrentes de severa melodia pela nave do templo. Vacilaram os colunelos, nos frisos e laçarias gemeu o vento em cânticos sinistros, e, como se o vendaval a tivesse arrancado pela base, aquela mole imensa levantou-se do chão, oscilou nos ares como impelida por invisível fundibulário, e arrojou-se ao Oceano, levando no seu seio os profanadores, que soltaram um último rugido de desespero.
> Abriu-se o mar para tragar a presa enorme que se lhe oferecia, depois a líquida superfície uniu-se de novo, e essa mortalha imensa, cujas pregas são as ondas, desenrolou-se para encobrir esse cadáver de pedra. (CHAGAS, 1874, p. 108-109, grifo do autor).

A manifestação fantástica ocorre numa igreja, local de celebração religiosa, mas também onde se dá a orgia final de Guilherme e Inês e o assassinato do padre. Não só há uma profanação do lugar, mas uma sugestão de que ambos causam a ira divina, dado que o mar se revolta e "engole" os amantes, justamente após os atos de profanação. Lembremos que o fantasma de Inês depois habitará o fundo do mar, de onde canta salmos penitenciais, como uma espécie de castigo divino ao mesmo tempo que numa tentativa de sedução: "A voz de Inês sobreleva a todas, e exerce ainda, do fundo do Oceano, a sua irresistível sedução." (CHAGAS, 1874, p. 109). Ou seja, mesmo após a morte, ela ainda continua sendo uma mulher fatal, uma sereia que atrairia jovens, como o que estava no barco: "Às vezes ergue-se o fantasma da formosa até ao cimo das ondas, e arrasta para os abismos os incautos que cedem ao mágico

poder dos seus feitiços." (CHAGAS, 1874, p. 109). Dessa forma, o olhar contemplativo do jovem também pode ser explicado pelo som sedutor que ele ouvira do fundo do mar.

Por fim, enfatiza-se que a narração do pescador é permeada de moralismo, pois ele apresenta as personagens como desprovidas de virtudes. Conforme sintetiza Silva, há um "tom de censura aos irmãos que praticavam todos esses atos reprováveis, sem se importarem com a observação dos ritos religiosos, a pouca distância da capela milagrosa erguida pelo pai, revelando o caráter moralizante deste tipo de narrativa romântico-burguesa." (SILVA, 2015, p. 164). A personagem feminina, como é típico na literatura romântica, é associada ao mal e ao monstruoso, como no conto anterior, e é referida como uma bela mulher, mas uma "feiticeira", de um "diabólico sorriso". Mais precisamente,

> A natureza esmerara-se tanto em lhe aprimorar a beleza física, que se esquecera decerto de cuidar com igual desvelo na formosura moral. É assim que dizem que Satanás tem uma beleza sedutora, e que seria um guapo arcanjo, se o pé caprino não revelasse a quem se deixa fascinar pela etérea gentileza do anjo maldito, que está a contas com o pai da mentira. Infelizmente Inês não tinha esse sinal que a distinguisse dos anjos de que parecia irmã […]. (CHAGAS, 1874, p. 101).

O narrador sugere que a personagem poderia ser Satanás, mesmo não tendo o pé forcado como o de uma cabra, como na superstição popular, mas que, no conto, é caracterizada como uma sereia, cujo canto seduz os homens. Após a contação da lenda de Inês e Guilherme, o barqueiro conclui que "Desde então todas as noites, ao bater da meia-noite, acendem-se os círios na igreja sepultada, e, no fundo do mar, os réprobos entoam os salmos da penitência" (CHAGAS, 1874, p. 109). Esse desfecho indica um castigo aos irmãos: "a morte experimentada por estas personagens serve-lhes como condenação, como execração dos seus pecados e advertência moralista contra o castigo que pode advir da transgressão praticada." (SILVA, 2015, p. 168).

No conto, o efeito do fantástico não é questionado, já que o ouvinte da narração do barqueiro não interroga acerca dos fatos, nem se questionada diante dos eventos insólitos presenciados, como o canto da sereia. Aliás, os elementos naturais contribuem para o fantástico, pois, quando o homem chega à praia, "as ondas conservavam ainda ao longe o seu reflexo escarlate […]" (CHAGAS, 1874, p. 109). Em outras palavras, trata-se de um efeito ligado aos campos visual e auditivo: "aos primeiros clarões da aurora tudo se dissipou; apagou-se a pouco a pouco a luz vermelha […] o canto dos malditos foi também esmorecendo a pouco e pouco […]" (CHAGAS, 1874, p. 109). Além disso, a narração parece ter surtido algum efeito nessa personagem, visto que o rapaz fica silencioso e contemplativo perante o mar, levando-nos a crer

que ele poderia ter ficado impressionado pela história, talvez por estar envolvido num amor proibido. O moralismo cristão da narrativa indica que, como os amantes da lenda, ele poderia ter um destino infeliz e ser punido pelo pecado.

Ao contrário dos três primeiros contos de *A lenda da meia-noite*, o efeito do fantástico é mais brando nas duas últimas narrativas da coletânea de Pinheiro Chagas, distanciando-se do gótico e do lendário e aproximando-se do maravilhoso. Em "Memórias de uma bolsa verde", tem-se um escritor, que, ao participar de um leilão, na casa de uma falecida viúva, compra uma bolsa verde desgastada pelo tempo: "Era uma bolsa de cabelos brancos! Rota, esburacada, sem cor definida e em cujas borlas o ouro brilhava… pela sua ausência!" (CHAGAS, 1874, p. 122). Quando a personagem chega à sua casa e se prepara para escrever um manuscrito, a bolsa adquire "vida" e passa a narrar sua biografia:

> De repente senti aos meus ouvidos uma voz ligeira como um murmúrio, que me falava numa linguagem desconhecida, mas que eu, por uma intuição inexplicável, compreendi imediatamente.
> Voltei-me, e, com grande pasmo, vi a bolsa verde em cima da mesa.
> Era ela quem me falava. (CHAGAS, 1874, 128).

Apesar do espanto inicial da personagem, não há questionamento sobre o evento insólito. Aliás, é pertinente destacar que o literato crê que os objetos sejam detentores de sentimentos, pois ele mesmo revela ter comprado a bolsa, em razão de ela ter lhe lançado um olhar de súplica. Ou seja, a humanização do objeto não lhe causa estranheza:

> Eu acredito que os objetos inanimados, que nos rodeiam, recebem de nós como que um reflexo de sensibilidade. […] Quer me acreditem, quer não, o que eu lhes posso assegurar é que a tal pobre e velha bolsa verde, quando viu a minha fisionomia séria no meio de tantos rostos zombeteiros, lançou-me um olhar suplicante a pedir-me que a livrasse daquela triste posição (CHAGAS, 1874, p. 123-124).

Na narrativa, o efeito do fantástico manifesta-se primordialmente pela personificação de um objeto, com alguns eventos secundários, como a aparição de anjos. Na posse de um homem pobre, a bolsa narra que, à noite, um querubim vigilava a família: "À porta, um anjo do Senhor, com um dedo nos lábios, velava meigamente sobre o sono da inocência" (CHAGAS, 1874, p. 172). Outra manifestação insólita envolvendo seres espirituais ocorre quando a bolsa se encontra trancada num cofre de um usurário: à meia-noite, um anjo abre o cofre, "Depois, a um sinal do anjo, as moedas desapareceram e transformaram-se em espectros, que vieram doidejar em torno do leito do meu dono" (CHAGAS, 1874, p. 192).

Ao humanizar uma bolsa, tem-se uma observação crítica das desigualdades sociais. Assim, o texto segue a estrutura de um apólogo, com um teor moral, enfatizando o materialismo da sociedade oitocentista, movida pelo dinheiro, pela aparência e pelo egoísmo humano.

A crítica ao materialismo, por exemplo, pode ser observada quando o narrador-personagem participa do leilão, no qual fica surpreendido pela rapidez com que os herdeiros se desfazem das propriedades da falecida: "e logo todos se ergueram apressadamente, e trataram de fazer desaparecer o cadáver, de anunciar o leilão, de preparar tudo para se reduzir a dinheiro, e para se fazerem as partilhas" (CHAGAS, 1874, p. 121). Além disso, evidencia-se a marginalização de algumas profissões nessa sociedade materialista, como a de escritor: "Não há nada que se pareça menos com um literato do que uma bolsa. A razão é muito simples. A bolsa tem muitas vezes dinheiro, e um escritor… vamos ao assunto" (CHAGAS, 1874, p. 128). Além do literato que ouve a narração da bolsa, há outros intelectuais descritos no conto, como um dos seus donos, um pobre escritor que precisou penhorá-la.

Ademais, a bolsa, no início da vida, acreditava ser respeitada por sua beleza, porém, posteriormente, reconhece que o prestígio advinha daquilo que carregava, isto é, o dinheiro e o *status* na sociedade: "E o caso é que eu supunha que todos esses cumprimentos eram devidos à minha gentileza […] Eu atribuía a mim o que era devido às libras que eu abrigava, e as libras também atribuíram a si o que se devia simplesmente à soma de gozos que elas proporcionaram" (CHAGAS, 1874, p. 136). Por fim, ao constatar o materialismo, o objeto ressalta que é a vaidade ou, mais precisamente, o egocentrismo que move o homem: "o 'eu' é o ídolo constante da humanidade. O egoísmo é o seu único motor" (CHAGAS, 1874, p. 137).

Em "Memórias de uma bolsa verde", há sentimentalismo, como nos contos anteriores, já que a narração da bolsa começa e termina relatando o relacionamento amoroso entre Camila e Eduardo. A costureira da bolsa, Camila, dá ao esposo o objeto, o qual é estimado por uma baronesa, causando-lhe ciúme. Então, a bolsa se torna objeto de discussão e é jogada para fora de casa, e então furtada por um jovem gaiato; isso faz com que ela transite entre as diferentes classes sociais: "Eu, a favorita dos opulentos, tratada assim tão irreverenciosamente por um rapaz pertencente à escória da sociedade!" (CHAGAS, 1874, p. 148). O menino, então, dá a bolsa a um mendigo, por caridade.

Quando passa às mãos desse homem pobre, a bolsa passa a ter uma visão mais apurada da sociedade, pois reconhece que, outrora, quando tinha uma aparência melhor, não era a sua essência que importava, mas a função que ela representava, ou seja, o importante era o dinheiro que carregava:

> Foi então que eu me pude convencer de que não eram a mim que se dirigiam, no tempo da minha prosperidade, os cumprimentos que tanto me enchiam de orgulho, mas sim e unicamente à opulência que eu representava. Foi essa uma desilusão fatal, e que me causou uma tristeza pungente! Ah, meu amigo, bastara esse dia para eu conhecer o egoísmo humano. (CHAGAS, 1874, p. 166).

No entanto, se antes fora prestigiada, agora deixa de receber atenção, pois "nas casas em que entrava com o meu pobre possuidor, ninguém olhava para mim, assim como ninguém olhava para ele" (CHAGAS, 1874, p. 166). Ou seja, não é somente a aparência dela que é julgada pela sociedade, mas também a de quem a possui: neste caso, o pobre é um marginalizado e não recebe atenção das pessoas, visto não possuir patrimônio. Por precisar de dinheiro, o mendigo vende-a para um escritor, também pobre. Posteriormente, o objeto serve como pagamento de uma penhora. O próximo dono é um usurário que a mantém carregada de dinheiro, trancada num cofre. Quando ele morre, a bolsa passa para uma herdeira, Camila, que era quem tinha confeccionado o objeto. Nesse momento, ela vivia com Eduardo uma "espécie de divórcio *intra-muros*, com consentimento de ambos" (CHAGAS, 1874, p. 196, grifo do autor), mas, quando os dois veem suas iniciais na antiga bolsa, ocorre um desfecho romântico, com o restabelecimento da união do casal: "Eduardo contemplou-me, viu as iniciais, reconheceu-me, e, voltando-se para Camila, leu-lhe nos olhos uma tal expressão de amor, que, sem se poder conter, caiu-lhe aos pés, banhado em lágrimas deliciosas, enquanto ela num êxtase inefável lhe beijava os cabelos" (CHAGAS, 1874, p. 199). Após a morte de Camila, o escritor adquire o objeto num leilão.

Além da crítica social, constata-se também a crítica metaliterária. Primeiramente, há uma subversão da escrita biográfica, já que se narram as memórias de uma bolsa, aparentemente um objeto de pouca importância, mas, ironicamente, vem dela a análise apurada da sociedade. Na narrativa, há uma crítica a alguns atributos da forma romanesca, como o estilo da narração realista. Quando o personagem escritor elogia a narração dela, afirma-se que ela teria poupado "o prólogo obrigado que precede lá entre vós outros, os homens, a magra biografia daqueles, a quem nomeias grandes" (CHAGAS, 1874, p. 131-132). Ou seja, o prólogo serviria para enaltecer a falsa grandeza dos homens e, por isso, não o incluiu na sua narração. Ademais, ela critica elementos considerados desnecessários, como comentários acerca do contexto histórico do momento de seu nascimento: "Em lugar de te queixares, devias-me agradecer o eu não te ter dito uma palavra só acerca do estado da Europa na época do meu nascimento, nem de ter falado nos grandes homens que se agitavam no mundo […]" (CHAGAS, 1874, p. 132). Ademais, o interlocutor elogia a erudição da bolsa, que cita autores clássicos, como Camões, mas critica ironicamente o estilo realista: "O resto da mobília, se o meu amigo quiser absolutamente uma

descrição a Balzac compunha-se de um leito de ferro e duas cadeiras de pinho, uma das quais se distinguia pela ausência de um pé […]" (CHAGAS, 1874, p. 180).

Conforme pontua Gandra (2009, p. 86), em "Memórias de uma bolsa verde", Pinheiro Chagas tece variadas digressões sobre o ato de escrever. Dando como exemplo o seguinte trecho, "Mas se v. exc.ª antes de nascer fala nesse tom, receio muito que, se continuar na ascensão, quando chegar à velhice, já os leitores, ainda que se metam no balão de Nadar, não serão capazes de a seguir com a vista nessas esferas inacessíveis" (CHAGAS, 1874, p. 131), Gandra acredita que Chagas pode estar fazendo uma crítica ao meio literário do qual participava.

"Memórias de uma bolsa verde" e alguns contos de Teófilo, como "O sonho de Esmeralda" e "Lava de um crânio", abordam personagens literatos que almejam se projetar na vida artística, porém não conseguem ascender socialmente, porque não são publicados pelos editores nem conseguem ter sucesso no mercado editorial. Assim, nessas narrativas, há uma crítica à condição marginal dos artistas e intelectuais, devido à dificuldade de viver da pena.

Castilho, em carta endereçada ao editor António Maria Pereira, de outubro de 1865, no qual ele tece um elogio ao *Poema da mocidade*, de Chagas, e critica a poesia de Teófilo e de Antero, faz uma caricatura de como seria a situação entre um escritor e um editor naquela época: "Editores por mera especulação mercantil são alquiladores ignóbeis e nada mais; ou, muito mais e pior, quando não satisfeitos de contratos leoninos com os escritores, depois de os roubarem e despirem, os matam no meio do pinhal […]" (CASTILHO, 1980, p. 119). Sendo assim, em conformidade com uma queixa corrente na época, os contos de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga tratam de escritores que são pobres, já que os seus textos literários não encontram publicadores, ressaltando a marginalidade dessa profissão.

No conto "Memórias de uma bolsa verde", o personagem escritor ouve a história contada pela bolsa e se coloca no lugar de um leitor, criticando o estilo literário dela, que seria rebuscado e que cansaria o público da época, possivelmente interessado num texto mais leve e acessível:

> V. Exa. tem falado até agora numa linguagem que me tem penetrado de admiração, porque me parece bíblica, e o emprego desse estilo é muito para apreciar numa bolsa que não foi contemporânea de Isaías. Mas se V. Exa. antes de nascer fala nesse tom, receio muito que, se continuar na ascensão, quando chegar à velhice, já os leitores, ainda que se metam no balão de Nadar, não serão capazes de a seguir com a vista nessas esferas inacessíveis. Pedia portanto a V. Exa. o favor de baixar o voo à terra, algumas vezes, a fim de que os nossos leitores percebam alguma coisa do que se for passando, sacrificando por conseguinte o diploma de social da academia... (CHAGAS, 1874, p. 131).

Gandra (2009, p. 86) destaca que os intelectuais envolvidos na *Questão Coimbrã* discutiam, entre outras coisas, o melhor estilo que agradaria o leitor. Sendo assim, considerando que estilo pode ser definido como a "naturalidade na expressão, modos simples de falar e escrever, entendíveis e claros" (FERREIRA, A. 1966, p. 98 *apud* GANDRA, 2009, p. 89), no referido trecho do conto, podemos ter uma crítica de Chagas feita ao estilo mais rebuscado e confuso de escritores como Teófilo. Nesse sentido, Sampaio Bruno é preciso quando traça um panorama das expectativas de leitura do público oitocentista. Ao comentar sobre a época de publicação de *O mistério da estrada de Sintra*, saído na imprensa em 1870, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, afirma que, naquele período,

> cansado dos modelos de reta escritura fornecidos pelos publicistas proclamados, o público voltara às grandes máquinas literárias, montadas no tipo destas improvisações em que o diálogo ocupa o maior lugar e a descrição se giza de passagem, pois a obra vive do interesse da fábula e tudo o que não for narrar é uma impertinência. (BRUNO, 1886, p. 135).

O leitor esperava encontrar histórias com um estilo mais ágil, concentrando-se no desenvolvimento da trama, que deveria prender sua atenção, em detrimento de trechos com descrições, algo que também é criticado em "Memórias de uma bolsa verde", quando a bolsa afirma ter poupado o prólogo, ocasião em que ela "podia gastar com estes preâmbulos dez páginas pelo menos." (CHAGAS, 1974, p. 132), evidenciando a atualidade desse conto naquela época, por refletir sobre o fazer literário em voga.

Pinheiro Chagas, num texto saído no *Jornal do comércio*, em julho de 1865, critica Teófilo e Antero de Quental, ao afirmar que, ao contrário desses dois, ele teria um estilo mais simples: "Os leitores entendem-me e com isso justamente se indignam; veem que não dou às coisas simples uma explicação que as torne ininteligíveis, sistema altamente louvável da escola moderna, e de que eu infelizmente me tenho afastado." (CHAGAS, 1980, p. 85). Ou seja, é um posicionamento semelhante ao do escritor em "Memórias de uma bolsa verde". Ademais, em outro texto da época, lançado no mesmo jornal, em agosto de 1865, Chagas defende que "o estilo, leitor, é a grande preocupação da literatura contemporânea […]" (CHAGAS, 1980, p. 88). Considerando que Teófilo e Antero disputavam com ele a preferência do público, Chagas culpa o próprio leitor, que elogiava esses novos escritores:

> E sabe de quem é a culpa? É sua. Espante-se, caro leitor, pois é esta a pura verdade. É sua e os seus colegas; é do público, enfim. Pois não lhes tenho eu ouvido dizer mil vezes: "Fulano é um grande escritor; não tem ideal, não tem graça, não tem sentimentos, não tem finura de observação, mas é um grande estilista." Um grande estilista! E o que quer dizer ser um grande estilista? Amontoar palavras pomposas que

> nada exprimem, diluir em frases uma ideia banal, repetir mil vezes um pensamento, exprimindo-o com mil sinônimos, já que, para desgraça nossa, temos uma língua tão rica que estes perdulários podem enterrar os braços no cofre maravilhoso dos seus vocábulos? Incitados pois por estes seus aplausos, leitor, os escritores novos procuram principalmente ter estilo! (CHAGAS, 1980, p. 89).

Ao comentar essa passagem de Pinheiro Chagas, Veloso (2007, p. 36) defende que, para esse autor, a tarefa da poesia não era inquietar o leitor por meio da inovação, nem de provocar a transformação de seu horizonte literário. Contudo, a nosso ver, em relação aos seus contos fantásticos, Chagas inova, já que lhes dá um tratamento metaficcional ao colocar em jogo os horizontes de leitura de seu público, discutindo, principalmente por via do rebaixamento de suas próprias narrativas, o teor da sua produção. No caso de seus contos, que sofreram modificações da primeira edição na imprensa até a sua compilação em volume na década seguinte, Chagas procura se adaptar aos gostos do público, que estavam em transformação naquela época. Assim, a autocrítica da moldura de *A lenda da meia-noite* pode ter servido como uma forma de corresponder às expectativas de leitura de seu público.

Retomando "Memórias de uma bolsa verde", Gandra acrescenta que, no entender de Pinheiro Chagas, "os realistas não conseguiam exprimir a verdade de sentimentos, porque incorriam no erro de descrever com uma minuciosidade pueril os mais leves acessórios do drama […]" (GANDRA, 2009, p. 89). Por outro lado, a bolsa também ironiza o fato de que leu os autores românticos, como o Visconde d'Arlincourt, que foi, segundo Sousa (1978, p. 177), o romancista "negro" mais conhecido dos escritores portugueses:[74] "– Não antecipemos os acontecimentos, como diria o Visconde d'Arlincourt, respondeu-me a bolsa. – O quê? Pois também leu ou ouviu os romances do visconde d'Arlincourt? – Então! Meu amigo, tornou-me a narradora, suspirando, nem tudo são rosas na instrução" (CHAGAS, 1874, p. 153). Sousa exemplifica como os portugueses compreendiam o modelo de d'Arlincourt, por meio de um comentário de um crítico do *Cosmorama literário*, em março de 1840:

> Grandes concepções, enredos delicadíssimos e bem misteriosos, pensamentos novos e sublimes, imagens arrojadas, símiles perfeitíssimos, ideias ardentes, frases de fogo e estilo de lava de vulcão, tudo aí se encontra em romances cheios de vida, de ação, de contrastes, de situações, de tudo finalmente o que só pode imaginar um engenho, e só ele sabe exprimir. (*apud* SOUSA, 1978, p. 177).

[74] José-Augusto França também nos elucida que, entre 1835 e 1840, "O visconde d'Arlincourt, mais particularmente Ducroy-Duminil e Baculard d'Arnauld foram os autores favoritos – assim como Ana Radcliffe, esta a partir de 1835." (FRANÇA, J.-A., 1974a, p. 471).

Na década de 1860, período em que "Memórias de uma bolsa verde" foi publicada na imprensa, encontramos uma crítica a esse modelo romântico de d'Alincourt, mostrando que ele já estava ultrapassado. Eça de Queirós, em carta a Carlos Meyer, compilada em *Prosas bárbaras*, relembra seus dias de juventude, com a seguinte anedota:

> Celebrávamos cerimônias de um culto desconhecido diante do busto de Shakespeare. Dávamos grandes batalhas! Combates cruéis! Ainda a seriedade estremece! Eram dois bandos. De um lado os pagãos, os clássicos, os positivistas; do outro os bárbaros, os românticos, os místicos.
> As balas eram nomes: arremessávamos, de bando a bando, sanguinolentamente, os nomes dos grotescos de cada seita. Um romântico feria um clássico, gritando-lhe com gesto terrível: *Domingos dos Reis Quita!* O clássico cambaleava, mas respondia vingativo: *Gilbert de Pixérécourt!* Deves-te lembrar que uma vez um clássico traiçoeiro atirou desapiedadamente ao peito de um adversário romântico este nome mora: *Visconde d'Arlincourt*! O romântico levou dolorosamente a mão ao coração, e caiu inanimado. (QUEIRÓS, 1945, p. 129-130, grifo do autor).

Como Eça de Queirós, que considera o Visconde d'Arlincourt um modelo desgastado, excessivamente romântico, a narradora bolsa faz uma crítica a esse escritor. Ou seja, teria uma perspectiva similar à de outros intelectuais da época, o que evidencia um alinhamento de Pinheiro Chagas às pautas literárias discutidas na época da publicação de seu conto. Embora seja considerado um escritor romântico, ele faz uma autocrítica aos modelos que teriam conquistado os leitores.

No trecho anterior do conto, encontramos um procedimento narrativo, típico do romantismo, que é a ironia romântica, ou seja, a reflexão sobre o próprio conteúdo narrado: "Enfim o mal está feito, e não tenho remédio senão continuar a narração […]" (CHAGAS, 1874, p. 188). Por fim, ela também critica a estrutura dos romances folhetinescos:

> na estante do literato conversara muitas vezes com uma coleção da *Presse* e do *Constitutionnel*; e os folhetins romances destes jornais tinham-me ensinado todos os estratagemas, com que se tem suspensa a curiosidade do leitor, incitando, aguilhotinando-o com a espora do mistério, de forma que ele percorra a narração, como um cavalo desenfreado percorre a planície, sem se importar com as belezas dos acessórios, e desejando só chegar ao fim, que é para o cavalo o precipício em que se despenha, para o leitor a peripécia última, que se pode compor, à vontade do romancista, ou de trinta punhaladas, ou de vinte casamentos. (CHAGAS, 1874, p. 187-188).

Ironicamente, alguns dos elementos criticados, como o casamento, são utilizados na narração. Como as cenas de crimes, a manutenção do mistério e do suspense, que garantem a curiosidade do leitor, bem como os casamentos são comuns nos contos de Pinheiro Chagas, acreditamos que o autor adote uma postura autocrítica em sua produção, pois ao mesmo tempo que faz uso desses recursos, também os condena. É preciso lembrar que "Memórias de uma

bolsa verde" foi publicada na imprensa em 1865 e já trazia uma crítica metaficcional que, mais tarde, seria aprofundada na moldura de *A lenda da meia-noite*. Ou seja, na altura da *Questão Coimbrã,* Chagas tinha uma postura crítica aos modelos gastos da literatura romântica, como a folhetinesca, fato que que acaba sendo esquecido pela historiografia, que tende a considerá-lo um autor conservador e medíocre. Além disso, por meio de uma narrativa fantástica, o escritor traz uma reflexão sobre o materialismo do Oitocentos, de modo a ressaltar a crítica social. Nas palavras de Gandra (2009, p. 90), "O relato da bolsa verde exposto acima não está muito longe do Portugal empírico no século XIX. As dificuldades eram inúmeras, muitos homens das letras se dividiam entre o periódico, a tradução e a ficção."

Por fim, o título do último conto, "*Dominus tecum…* (conto para crianças)", mantém uma relação com a tradição popular. Teófilo Braga, na obra *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, ressalta que, em Portugal, "se se não saúda quem *espirra*, pode o Diabo entrar nessa pessoa" (BRAGA, 1994a, p. 72, grifo do autor). Já José Leite de Vasconcelos (1882, p. 254), em *Tradições populares de Portugal,* explica que o ato de saudar alguém que espirra é motivado pela crença de que os espíritos entrariam no corpo das pessoas, sobretudo para produzirem doenças. De acordo com o estudioso, "quando alguém espirra, os circunstantes descobrem-se e dizem: 'Jesus! *Dómis teco*! (*Dominus tecum*), *Viva*!'" (VASCONCELOS, J. L., 1882, p. 253, grifo do autor).[75]

Pinheiro Chagas utiliza nesse conto o maravilhoso, recuperando uma superstição registrada na tradição popular. Em outros termos, tem-se um mundo encantado, no qual fadas e duendes convivem com os homens: "entre o céu e a terra há outro mundo de encantos, onde esvoaçam as fadas travessas, os maliciosos duendes, que são também amigos das criancinhas […]" (CHAGAS, 1874, p. 210-211). Todavia, a relação do ser humano com as fadas e os duendes é conflituosa, pois os homens "traçam muitas vezes fazer-lhes mal, livrar-se deles, descumprir a sua palavra, e isso tudo exacerba-os, e fá-los também, às vezes, maus e vingativos" (CHAGAS, 1874, p. 215). A desarmonia se dá principalmente com o modo como o homem interage com a natureza:

> Nunca viram, meus meninos, arder uma floresta? É horrível! As árvores contorcem-se na agonia, erguem ao céu os ramos esbraseados, soltam gritos de desesperação. Não é a vegetação inerte que se reduz ao nada, é a vida que fenece em convulsões. E

[75] Para exemplificar, Vasconcelos recolhe um conto oral, transcrito a seguir: "Uma vez o Diabo e um ladrão combinaram, aquele entrar numa moça e este roubar uma junta de bois, mas com a condição de o ladrão não dizer palavra nenhuma quando o Diabo fosse a entrar. A moça deu um espirro, e o Diabo ia a entrar; mas nesta ocasião o ladrão disse: '*Dómisteco!*' e o Diabo não pôde conseguir os seus fins, pelo que começou a berrar para se livrar do ladrão: 'Ó lavrador! acuda ao *haido* (heido) dos bois, que um ladrão anda a roubar-lhes'. Assim nem o Diabo entrou, nem o ladrão fez o roubo" (VASCONCELOS, J. L., 1882, p. 254, grifo do autor).

> quem incendiou a floresta? Quem brandiu o facho assolador entre a folhagem lustrosa? Foi o rei da natureza! Foi o monarca da criação. As fadas e os duendes não destroem assim esses misteriosos santuários, onde se abrigam tantos amores, tantas vidas, tão incessante trabalho de renovação! (CHAGAS, 1874, p. 212).

Narra-se um exemplo de convivência entre um homem e um duende, na Irlanda. Patrício, um camponês avaro, pede um favor para um duende, prometendo recompensá-lo, mas, após o trato, não cumpre o combinado. O duende condena o camponês a servi-lo por sete anos e um dia. Certa vez, o duende avisa Patrício de que queria se casar com Jenny, uma jovem que iria se desposar com outro homem naquele mesmo dia. Os dois, então, vão ao local onde está sendo celebrada a festa de casamento e a observam, sentados no teto de um salão. Em dado momento, a noiva espirra, e o narrador intervém afirmando que era natural "que dissessem à formosura Jenny o consagrado *Dominus tecum;* ninguém, efetivamente, queria faltar a esse dever; mas a cortesia ordenava que se deixasse o padre prior tomar a iniciativa, e, por conseguinte, todos esperaram" (CHAGAS, 1874, p. 221). Como o padre estava distraído, comendo, ninguém saúda a noiva e, então, o duende revela ao criado uma promessa feita por Satanás, na qual ele prometera oferecer-lhe Jenny, se ela desse três espirros, sem que ninguém dissesse o consagrado *Dominus tecum.* Após o terceiro espirro, "retumbou no teto um formidável *Dominus tecum*, que fez tintinar os vidros e tremer os convidados. […] Era Patrício que, vencendo as suas indecisões, reunira todas as suas forças e coragem, e salvara dessa forma a formosa Jenny" (CHAGAS, 1874, p. 223). Com a saudação de seu escravo, o duende se irrita e o liberta, e os noivos agradecem ao camponês. Assim sendo, neste conto, há o predomínio do elemento maravilhoso, típico dos contos de fadas, uma vez que há uma lição moral, além de não haver suspense nem questionamento sobre a veracidade da história.

5.2 O gótico, a lenda e a História em *Contos fantásticos*

Nesta parte do trabalho, objetiva-se a análise dos textos de Teófilo Braga agrupados em *O espólio do Flávio*, também intitulados de *Cyclorama*. Como já notaram alguns críticos, como António do Prado Coelho (1921) e Simões (1987), parte considerável dos *Contos fantásticos* pode ser classificada como narrativas históricas. Devemos lembrar que o próprio editor ficcional, numa nota precedente, afirma que elas seriam a "representação de épocas e idades passadas inteiramente reconstituídas." (BRAGA, 1914, p. 116). Tais narrativas carregariam o

sentido de serem um ciclorama, isto é, uma reconstituição ficcional para criar um efeito de perspectiva ilimitada no tempo e no espaço.[76]

Como já discutimos, os contos agrupados em *As confidências de Flavio* tratam da vida de Flavio e do tema do duplo, contribuindo para a organicidade da obra. Por outro lado, em *O espólio do Flavio,* seguindo a leitura proposta na nota da terceira edição, os textos são produções dessa personagem, e neles prevalece o elemento histórico. A sobreposição da História não desmerece a qualificação fantástica da obra, pois, como afirmamos em outro momento, Teófilo (1928, p. 128), em carta a um colega, cita a narrativa "A ogiva sombria" como pertencente ao seu projeto de escrever contos fantásticos. Ou seja, no entender dele, fantástico é análogo a um conto de cunho histórico e lendário, tanto é que ele se mostra entusiasmado por recolher narrativas populares, afirmando que o melhor Hoffmann é o povo (BRAGA, 1928, p. 129).

Teófilo afirma, em *Contos tradicionais do povo português*, que lenda é a "narração de um facto não pelo que ele teve de realidade, mas segundo a impressão subjectiva que produziu." (BRAGA, 1999, p. 69). Para ele, portanto, a lenda é uma recriação subjetiva de um fato histórico, o que, de certa forma, dialoga com o que defende o editor ficcional da terceira edição de *Contos fantásticos,* isto é, ao reconstituir um tempo passado, o narrador o faz conforme a impressão que teve ao ler os manuscritos, não sendo, portanto, um relato objetivo.

Teófilo, em *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, trata novamente sobre a lenda e afirma que esse tipo de conto se baseia num acontecimento histórico: "[as lendas] têm quase sempre um fundo de realidade modificado pelas impressões subjectivas, e com a acção do tempo, à medida que o facto deixa de ser compreendido ou conhecido, é também alterado no sentido da plausibilidade." (BRAGA, 1994a, p. 316). Ou seja, um mesmo acontecimento pode ser modificado e receber diferentes interpretações, a depender de determinados contextos.

A compreensão do fantástico de Teófilo, na qual ele valoriza o aspecto histórico e lendário das narrativas, a nosso ver, também está posta no texto "Teocracias Literárias", lançado em novembro de 1865, na época em que ele se manifestou publicamente na *Questão Coimbrã,* denunciando a banalidade e a corrupção das realezas literárias, encabeçadas por Feliciano de Castilho (cf. FERREIRA, A., 1980, p. 168). Ao tratar dos valores estéticos da obra literária, Teófilo considera que "uma das primeiras condições da arte é a verdade; e a verdade nunca se

[76] De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a definição de Ciclorama é: "grande tela clara, geralmente semicircular, que cobre o fundo e os lados do palco, usado para obter efeitos especiais de iluminação, criando a ilusão de espaço aberto, de grande distância, do céu em seus diversos aspectos [...]".

encontra onde não há caráter. A arte sem a verdade dá as ampliações retóricas, insufladas de sinónimos […]" (BRAGA, 1980, p. 172). Para ele, faltariam na obra de Castilho esses elementos e, assim, ele a considera inverossímil, comparando-a com as produções de Herculano:

> As obras do Sr. Castilho têm o valor económico da raridade. É o que faz com que se fale nos *Quadros históricos*, porque poucos os têm visto; lidos, e conhecida a intenção do autor, ocupam um lugar somenos ainda abaixo do que é medíocre. O Sr. Alexandre Herculano empreendeu a *História de Portugal* com este espírito severo da escola analista de Guizot e Macaulay; tinha de sacrificar, de nos expropriar, por assim dizer, a bem da verdade, das nossas lendas e tradições nacionais, com que os nossos Heródotos haviam bordado a história dos nossos primeiros tempos. Era preciso que outra mão fosse respigando na seara cortada, como Ruth. Só um poeta, com a sua vara mágica, poderia fazer aparecer os tesouros da imaginação. O Sr. Castilho votou-se à empresa. Mas como? Falto de imaginação lançou-se a romancear a capricho aquelas lendas que já estavam dramatizadas na ingenuidade da crónica pelos bons Frois-sarts. Assim falsificou-lhes o espírito, dando-se-nos como contemporâneo delas. É uma atrocidade imperdoável, tanto maior, quanto neste tempo já tinha aparecido o livro monumental de Jacob Grimm sobre as *Tradições alemãs*, em que o moderno Du Cange, depois de haver consumido dez anos de vida nesse trabalho, ensina como se restauram estas preciosidades. As grandes descobertas são para todos. (BRAGA, 1980, p. 173).

García explica que Herculano, desde a *História de Portugal* até *Lendas e narrativas*, insere "aquilo que julgara, com base em pretenso rigor metodológico-científico de origem iluminista, ser objeto não do real-verdadeiro – factual –, mas do imaginário, lendário e folclórico nacionais – ficcional." (GARCÍA, 2009, p. 144). Podemos ilustrar o tratamento ficcional lendário na trova primeira de "A dama pé-de-cabra", de Herculano:

> Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.
> E não me digam no fim: – "não pode ser." – Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.
> É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.
> Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descritos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se se eu estarei de ânimo de perdoar-vos como Cristo lhe perdoou.
> Silêncio profundíssimo; porque vou principiar. (HERCULANO, 1974, p. 3).

Nesse conto, Herculano utiliza certos recursos que caracterizam a narrativa fantástica portuguesa. De acordo com Ernesto Manuel de Melo e Castro, no contexto português, "os fatos narrados são autênticos e sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza" (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi). Na narrativa fantástica, o verossímil "consiste em levar o leitor a tomar como possíveis de

experimentar empiricamente fatos que o não são, fatos irreais portanto." (MELO E CASTRO, 1974, p. xxii). Além disso, Miraglia considera essa narrativa de Herculano como modelar da lenda romântica e defende que o trecho acima pode ser compreendido como um prólogo ao conto, que seria um convite do narrador para o seu ouvinte, e teria "uma função essencial para a instituição do pacto de leitura […]" (MIRAGLIA, 2007, p. 58). Em outras palavras, até o leitor mais cético poderia acreditar na diegese.

Dessa forma, parece haver uma equivalência entre o que Teófilo define como ideal, em "Teocracias literárias", e o modelo utilizado por Herculano, porque este autor retrabalha a lenda da Dama Pé-de-Cabra de um modo verossímil, assegurada por recursos textuais, como a fonte da informação: a narrativa estaria num livro antigo e não seria uma invenção do autor. Melo e Castro considera o "efeito de recuo" um dos modos de se manter a verossimilhança no conto fantástico português. Por essa razão, Teófilo, nas suas narrativas agrupadas em *Contos fantásticos*, pode ter preferido seguir um modelo similar ao de Herculano, dando um tratamento ficcional às lendas e aos fatos passados, garantindo, todavia, a verossimilhança, de modo a não fantasiar exageradamente, como as narrativas de Castilho, criticadas por ele.

Talvez por essa razão, o efeito do fantástico seja mais "moderado" nos textos de *Cyclorama*, pois Teófilo poderia estar mais interessado em manter um fundo histórico verossímil para o leitor, em detrimento de apresentar eventos mais fantasiosos. Lembramos que na referida carta a Inocêncio Francisco da Silva (1928), Teófilo menciona duas narrativas históricas como exemplares de seus contos fantásticos. Isso poderia explicar que, para Teófilo, o fantástico dependeria do modo com que ele pode trabalhar certos temas. Portanto, a falta de elementos sobrenaturais, algo criticado por alguns estudiosos, não seria um defeito da coletânea, mas uma percepção que o autor teria da estética fantástica. Assim, nos contos de *O espólio de Flavio*, o histórico funde-se ao lendário, e o efeito do fantástico, portanto, está mais relacionado ao gótico ou à literatura de terror ou "negra". Segundo Sousa (1978; 1979), "Um erro no calendário", "A rosa de Sáron", "O relógio de Strasburgo" e "A ogiva sombria" fariam parte da vertente da literatura "negra" em Portugal.

Como nos interessa a compreensão do efeito do fantástico na referida coletânea, primeiramente, concentrar-nos-emos nos textos que evidenciam esses traços. Dessa forma, privilegiaremos "A ogiva sombria", "O relógio de Strasburgo" e "Um erro no calendário". Em seguida, trataremos dos contos predominantemente históricos, já que a narrativa histórica, como era produzida no decorrer do século XIX, apresenta parentesco com a literatura gótica, conforme defende Sousa:

> Podemos dizer que o romance histórico é, na realidade, a utilização aperfeiçoada dos elementos "góticos", desde a época e o cenário às horríveis tempestades que ajudam a criar ambiente. Igualmente admite o sobrenatural, explicado ou não. A novidade está no grande relevo que é dado à época, nos seus costumes: o autor gótico conta uma história, o romancista histórico situa uma história no quadro da vida e dos acontecimentos dos tempos em que ocorreu. (SOUSA, 1978, p. 150).

De acordo com a pesquisadora, romances históricos, como os de Herculano, "devem muito ao romance gótico, no ambiente, nos processos, na linguagem." (SOUSA, 1979, p. 54). Ademais, Sousa (1979, p. 54-55) aponta outros autores que utilizaram recursos do gótico, principalmente os relacionados ao medievalismo, em narrativas históricas: Almeida Garrett, em *O arco de Sant'Ana,* Rebelo da Silva, em *Ódio velho não cansa*, e Camilo Castelo Branco, em *Anátema* (1851).

Mais particularmente, o principal atributo dos *Contos fantásticos* que remete ao gótico é a ambientação medieval. Lembremos que uma das acepções do termo gótico diz respeito àquilo que é antigo ou medieval. Conforme Sousa (1978, p. 35), os primeiros escritores de romances góticos utilizaram o cenário medieval como uma estratégia de provocar os efeitos de mistério, terror e sobrenatural. Em outros termos, o aspecto medieval estava restrito ao espaço e à ambientação: "O único traço do 'panorama' medieval que eles procuram – e julgam alcançar – é a descrição fiel e pormenorizada do castelo ou abadia que serve de palco à ação." (SOUSA, 1978, p. 35). Nos contos de Teófilo, o cenário tipicamente gótico é a antiga catedral, minuciosamente descrita pelo narrador.

Ana Maria dos Santos Marques comenta que o cenário medieval tem como objetivo "afastar esse mundo de artifício da realidade imediata do leitor e, assim, permitir a sua total fruição." (MARQUES, 2012, p. 60). Em outros termos, para a pesquisadora, "Num cenário longínquo, quer no tempo, quer no espaço, pode ter lugar o acontecimento mais inverosímil, sem que, contudo, o leitor levante a suspeita de inverosimilhança." (MARQUES, 2012, p. 57). Ou seja, depreende-se que os eventos insólitos não são questionados pelos leitores, haja vista, conforme Marques (2012, p. 61), o afastamento no tempo levar o leitor a aceitar o sobrenatural como parte da realidade da época retratada, como enfatiza Horace Walpole no prefácio de *O castelo de Otranto*: "Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances. O mesmo não se dava quando nosso autor estava escrevendo; muito menos quando a história estaria supostamente se passando." (WALPOLE, 2010, p. 14). Portanto, as considerações de Marques, de que o afastamento no tempo pode contribuir para que o leitor não desconfie da inverossimilhança da narração,

estabelecem contato com as afirmações de Teófilo, de que as lendas se alteram conforme determinado contexto histórico, mas garantem a verossimilhança do acontecimento retratado.

Fidelino de Figueiredo, num ensaio sobre o gótico e as catedrais na literatura, considera essas construções medievais como os produtos arquitetônicos mais representativos do gótico. Para o ensaísta, na literatura, a temática das catedrais foi introduzida por escritores românticos, como Herder e Goethe, na Alemanha, e Chateaubriand, na França. Todavia, para Figueiredo (1924, p. 23), foi com *Notre Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, que a catedral se constituiu como fonte de inspiração literária. No que se refere à literatura portuguesa, o crítico comenta a contribuição de Garrett (*O arco de Sant'Ana)* e de Herculano ("A abóbada" e *O monge de Císter)*, além de outros autores e obras, como os romances *Lágrimas e tesouros*, de Rebelo da Silva, e *O balio de Leça*, de Arnaldo Gama. Embora não comente sobre os contos de Teófilo, que tematizam catedrais, como "O relógio de Strasburgo" e "A ogiva sombria", o referido ensaio pode ser pertinente para situarmos a contribuição de Teófilo nessa temática em voga no período romântico.

Segundo o estudioso, autores como Garrett, Herculano, Rebelo da Silva e Arnaldo Gama escreveram obras que "obedecem à corrente geral de sensibilidade e de gosto criada pelo movimento do romantismo em toda a parte, no qual a França cooperou, mormente na sua divulgação." (FIGUEIREDO, F., 1924, p. 37). O pesquisador comenta que, apesar de esses escritores seguirem o gosto romântico, suas obras apresentam uma relativa independência dos modelos franceses, não podendo ser consideradas meras cópias.

Passando aos *Contos fantásticos*, Teófilo, como esses autores mencionados por Figueiredo, parece seguir o gosto romântico, uma vez que se detém literariamente nas catedrais de Colônia e de Estrasburgo, que também foram abordadas por outros escritores; por exemplo, a Catedral de Estrasburgo foi tema de um ensaio de Goethe[77] e comentada por H. Taine, em *Voyage en Italie* (1786) (cf. FIGUEIREDO, F., 1924). Além disso, nos contos de Teófilo, há a inclusão de lendas correntes ao longo do século XIX, envolvendo essas mesmas construções. Sem esgotar as fontes, mencionamos alguns autores que recolheram lendas dessas catedrais, como a do suposto pacto diabólico do arquiteto da catedral de Colônia e a do relógio astronômico de Estrasburgo, similares às retratadas por Teófilo.

[77] Trata-se do ensaio "Von deutscher Baukunst". Devemos enfatizar que Estrasburgo, na época de Goethe, não era mais uma cidade alemã. Sofia Miguel da Rocha Campos, ao explicar o texto de Goethe, comenta que "O ensaio de Goethe acerca da arquitetura gótica, mais especificamente, da catedral de Estrasburgo, reflete uma atitude de busca por uma herança nacional que pudesse fundar uma identidade alemã, o que justifica a inclusão do adjetivo *deutsch* em vez de *gotisch* no título. Neste contexto, é particularmente relevante o facto de o ensaio se debruçar sobre a catedral de Estrasburgo, construída numa cidade outrora alemã, mas que se tornou francesa a partir do século XVII." (CAMPOS, 2021, p. 39, grifo da autora).

Encontramos um volume, em francês, de lendas populares alemãs, intitulado *Les veillées allemandes* (1838), dos irmãos Grimm. Na obra, é abordada a lenda do pacto diabólico, em "La cathédrale de Cologne". Por seu turno, a estadunidense Hélène Adeline Guerber, em *The legends of the Rhine* (1895), retrata versões da lenda envolvendo essa construção, em "The cathedral legend", "The devil's wager", "The devil's stone", "The fire bell" e "The legend of the cross", e a do relógio astronômico de Estrasburgo, em "Cathedral legends". Em *Legends of the Rhine* (1906?), Wilhelm Ruland aborda versões populares dessas igrejas em "The cathedral builder of Cologne" e "The cathedral clock". Dessa forma, em *Contos fantásticos*, encontramos lendas populares que foram compiladas por outros autores no decorrer do Oitocentos.

Passemos, então, à leitura de "A ogiva sombria", que tem como epígrafe um trecho da *Estética*, de Hegel, acerca da catedral de Colônia, na Alemanha: "Sem dúvida, no tempo da mais bela flor da arquitetura gótica, quando foi construída a catedral de Colônia, ligava-se uma grande importância a estes números simbólicos, porque a concepção ainda confusa das ideias racionais, contenta-se facilmente com estes sinais exteriores" (HEGEL *apud* BRAGA, 1914, p. 117). Segundo o narrador, a catedral é uma "criação suprema da Idade Média" (BRAGA, 1914, p. 117), uma vez que essa construção concentra o espírito radiante do cristianismo e representa a aspiração das almas para o céu. Os primeiros parágrafos são dedicados a comentários arquitetônicos, como a questão da idade dessas antigas construções, que suscita algumas lendas:

> As catedrais góticas reúnem quase sempre a lenda piedosa com a lenda grotesca e diabólica; elas são como a incerteza da alma que paira duvidosa entre a possessão e o êxtase. Umas vezes, são os anjos que vêm de noite trazer de longe grandes blocos para a edificação da fábrica, que lavram a pedra, que alevantam o mosteiro. É a inspiração do anônimo nas obras grandiosas. Às vezes, é o diabo, que a mira em dilatar o seu império faz tudo, e transporta para a construção as melhores peças que rouba de outros monumentos […]. (BRAGA, 1914, p. 118-119).

Ao se referir à ogiva dessas construções, o narrador destaca a dualidade entre elementos do cristianismo e do demoníaco: "Nas ogivas escuras, soturnas das catedrais góticas, nos arabescos extravagantes das janelas esquias, nos monstros boquiabertos que servem de goteiras, nos basiliscos informes dos pedestais, reflete-se esta aliança do misticismo gótico com o misticismo divino." (BRAGA, 1914, p. 119). O narrador trata da superstição de uma possível intervenção divina ou diabólica na construção das catedrais góticas. Neste conto, tem-se uma lenda envolvendo o arquiteto da catedral de Colônia e o seu suposto pacto diabólico.

Após as considerações acerca da arquitetura gótica, muda-se o foco para uma narrativa que se passa na Idade Média, em plena construção da catedral de Colônia. O narrador enfatiza o aspecto sombrio daquela noite "caliginosa e tétrica" (BRAGA, 1914, p. 120), com raios,

trovões e o som da floresta, que remetem a um ambiente que suscita o medo. Por outro lado, a força da natureza é representativa do sublime, segundo o narrador: "A alma diante a este espetáculo estupendo da natureza, sentia uma pressão que a fazia concentrar-se possuída do sentimento do infinito, a que os homens que tudo indagam e submetem às fórmulas metafísicas chamam – o *sublime*." (BRAGA, 1914, p. 120, grifo do autor).[78]

Naquela noite, mestre Gerardo, arquiteto da catedral, projeta sua obra. A caracterização dessa personagem pauta-se pelo mistério: "Sobre uma mesa estavam pergaminhos extensos, desenrolados, cobertos de linhas cabalísticas, com que se evocam os espíritos noturnos, compassos e astrolábios, esferas e mapas." (BRAGA, 1914, p. 121). Se por um lado, ele é representado como um homem estudioso; por outro, também fica sugerido sua busca por inspiração em fontes místicas ou até mesmo satânicas, o que teria motivado a lenda de seu suposto pacto com o Diabo. Dessa forma, o conto de Teófilo pode remeter ao mito fáustico, explorado pela literatura oitocentista.

Segundo o narrador, a "vibração frenética do delírio" (BRAGA, 1914, p. 123) de Mestre Gerardo pode ser explicada pela busca da perfeição artística, mas também pode sinalizar a loucura, porque ele está aficionado pelo trabalho e almeja projetar uma obra primorosa: "Eu quero mostrar assim, que essas Confrarias dos obreiros construtores de Strasburgo, de Viena, de Zurich e Magdeburg não podem disputar a proeminência a Colônia. Todos os obreiros e artífices da Baixa-Alemanha hão de reconhecer em mim a supremacia do chefe" (BRAGA, 1914, p. 123). Apesar do entusiasmo do artista, ele teme não finalizar a construção e fica "absorvido em uma meditação profunda" (BRAGA, 1914, p. 126).

Os devaneios de Mestre Gerardo são interrompidos pelo barulho de alguém que bate à porta. Então, entra "uma figura alta, embuçada em um gabinardo longo, o rosto assombreado pelas abas de um largo chapeirão." (BRAGA, 1914, p. 126). O visitante se identifica como um irmão da Confraria dos obreiros construtores da Catedral de Estrasburgo e faz uma provocação ao arquiteto, chamando-o de louco e sugerindo que ele não poderá concluir a construção de sua obra. Ademais, a figura misteriosa relata que tinha iniciado a edificação do Aqueduto de Treves e propõe uma aposta ao Mestre Gerardo: caso o arquiteto conclua a catedral de Colônia antes da finalização do Aqueduto, o visitante irá se jogar dessa construção; caso contrário, se o Aqueduto for concluído primeiro, mestre Gerardo é quem deve se atirar da torre de sua catedral.

[78] Tendo como base os estudos de Kant, em *As modernas ideias na literatura portuguesa*, Braga define o sublime como "a sensação instantânea produzida pelos grandes fenômenos naturais, em que a impressão se aproxima o mais possível da realidade, e em que as relações suscitadas não recebem uma explicação pronta, isto é, em que a emoção excede os recursos da expressão. É como um susto que se torna agradável." (BRAGA, 1892, p. 410).

Ambos fazem o juramento e, logo após, ouve-se o canto de um galo: “O interlocutor misterioso desapareceu subitamente [...] Foi então que o arquiteto reconheceu o – diabo; não quis acreditar na realidade daquele pesadelo” (BRAGA, 1914, p. 127). Em seguida, o narrador afirma que o canto do galo “simboliza a voz interior que desperta a alma do sono da tentação” (BRAGA, 1914, p. 128). Portanto, temos uma ambiguidade: o arquiteto poderia estar dormindo ou realmente teria havido esse juramento. Em todo caso, o desaparecimento repentino do homem é insólito. Tempos depois, narra-se que

> Um dia o arquiteto subira a Catedral; estava prestes a terminar-se a cúpula. A alegria alucinava-o. Apareceu-lhe então uma cabeça disforme, rindo, confrangendo-se em esgares satânicos por entre as sombras profundas de uma ogiva. Disse-lhe que estava pronto o Aqueduto de Treves. Mestre Gerardo empalideceu e voltou o rosto à pressa! Aquela nova aterrava-o. Baixou os olhos como para suspender uma vertigem instantânea, fatalmente o relance mediu a altura da Catedral; o ângulo visual dilatou-se de modo que lhe produziu a atração do abismo. Resistiu debalde, vacilou um instante e despenhou-se por fim. Disseram que fora a alegria explosiva de ver a sua obra, que lhe causara o desvario que o precipitou. (BRAGA, 1914, p. 128).

Por um lado, a morte de Mestre Gerardo é explicada pelo desequilíbrio causado pela empolgação com o resultado da obra; por outro lado, pode estar relacionada à suposta crença popular, de que ele teria feito um pacto com o Diabo, com o objetivo de construir a maior catedral do mundo. Todavia, como vemos acima, o arquiteto morre pouco antes de concluir a construção, o que nos faz lembrar de outras narrativas fantásticas do século XIX, que abordaram a temática da obra inacabada, como “Le chef-d'œuvre inconnu”, de Balzac, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Por fim, no último parágrafo do conto, enfatiza-se que “Assim conseguiu estabelecer o seu predomínio a Mestria central de Strasburgo” (BRAGA, 1914, p. 128). A menção aos construtores da catedral de Estrasburgo, bem como da de Colônia, não nos parece banal; com efeito, aponta para um interesse, por parte de Teófilo, pela cultura germânica e pelos temas medievais. Por ser o parágrafo final, o conto mantém unidade com o seguinte, pois, na estrutura da terceira edição de *Contos fantásticos*, “O relógio de Strasburg (conto de 1352)” estrategicamente aparece em seguida à “Ogiva sombria”, que trata de uma construção gótica.

Em ambos os contos, o efeito do fantástico está relacionado a uma lenda. Mais precisamente, o arquiteto da catedral de Colônia é retratado como um homem idealista que almeja construir a maior catedral do mundo, porém morre, vítima de sua ambição e da influência satânica. Por outro lado, em “O relógio de Strasburg”, o relojoeiro dessa catedral é acusado de ter feito um pacto diabólico, devido à engenhosidade desse projeto. Nos dois, o insólito não é

explicado, mas tomado como explicações verossímeis para certos acontecimentos históricos ocorridos em tempos distantes do leitor, característicos das lendas.

Em "O relógio de Strasburg", temos, como indica o subtítulo, um acontecimento situado em 1352, ano de sua construção. Novamente, o narrador de Teófilo situa a narrativa na Idade Média e aponta para o aspecto lendário desse período: "A Idade Média está completamente caracterizada nas sinceras lendas; porque se não há de por elas recompor a história, animá-las com essas cores vivas, dar-lhe movimento? A mais extensa, a que absorveu todas as imaginações rudes e criadoras, foi a lenda do Diabo […]" (BRAGA, 1914, p. 129). Segundo o narrador, as lendas satânicas estão representadas nas artes, como nos arabescos das construções medievais e nos antigos fabulários.

Ademais, o narrador aborda o avanço das ciências, que foi malvisto e considerado perigoso pela Igreja e, como consequência, cientistas como "Bacon e Silvestre II foram olhados como feiticeiros" (BRAGA, 1914, p. 130). Em outros termos, pessoas que almejavam conhecimento, muitas vezes, eram incompreendidas pela sociedade: "As lutas e as agonias que seguiram estão perpetuadas em um sem-número de lendas sobre as revoltas do espírito, que vieram sintetizar-se no tipo do *Fausto*" (BRAGA, 1914, p. 130). Mais precisamente, o conto trata de um desses homens da ciência que desafiaram o cristianismo: o construtor do relógio da Catedral de Estrasburgo.

Nesse sentido, o conto de Teófilo aproxima-se do modelo lendário, visto que destina um tratamento ficcional à vida do suposto relojoeiro, desconhecido pela História oficial: "A fama do Relógio de Strasburgo correra as partidas do mundo. Os palácios, os mosteiros, os castelos desejavam uma maravilha igual. Ignorava-se o nome do artista" (BRAGA, 1914, p. 132). Todavia, ao apresentar a lenda do relógio, o narrador também sugere que a versão lendária apresentada é comum a de outras igrejas: "A mesma lenda se conta dos relógios de Nuremberg, de Auxerre e Lyon […]" (BRAGA, 1914, p. 138).

Narra-se um episódio que teria acontecido numa tarde de primavera do ano de 1352, quando uma multidão se aglomerava em frente à catedral, como se fosse presenciar um evento importante, como um eclipse ou a passagem de um cometa, o que dá à narrativa um ar de mistério, pois instiga a curiosidade do leitor. Outro índice de suspense é a chegada, na cidade, de um estrangeiro, "uma figura estranha, embuçada em um tabardo escuro, chapéu emplumado ao uso da corte" (BRAGA, 1914, p. 131). Mais tarde, o leitor fica sabendo que o visitante vem a mando do rei Carlos V da França, com a intenção de contratar o relojoeiro da Catedral e que o povo está reunido diante dessa construção para ver o famigerado relógio, considerado uma proeza arquitetônica para aquela época, conforme explica um rapaz ao visitante: "É uma

maravilha da Alemanha. Não vedes aquela estatuazinha da Virgem? Diante dela, vem ao bater do meio-dia os três Reis Magos com os seus presentes, e o Galo autômato, que lá está, sacode as asas logo que o sol toca o zénite." (BRAGA, 1914, p. 132). Portanto, o aspecto do relógio, movido por um refinado aparato mecânico e científico é insólito e ambíguo, pois sua engenhosidade poderia ser explicada por uma tecnologia avançada para a época ou ser resultado de um pacto entre o construtor e o diabo. O jovem relata ao visitante que seu pai é o construtor do relógio. Ele o leva até sua casa, mas o relojoeiro considera-se inapto para um novo trabalho, por estar cego:

> Não vedes estas órbitas vazias? Cegaram-me. Há já dezesseis anos que vivo mergulhado nestas sombras cerradas, que me antecipam a escuridão tétrica do sepulcro, mas que me prolongam a vida, no abandono da desgraça, para sofrer a cada instante as mais excruciantes provocações. Nesta solidão do espírito, para esquecer o tédio e a desesperação que me pungem, eu invento mecanismos complicados, que o meu pobre filho executa. É ele o herdeiro do meu engenho. Cada pancada do relógio no carrilhão da catedral é uma palavra de sarcasmo, um insulto vibrado por uma língua satânica, só entendida por mim. Vou contando as horas na mudez das noites de insônia, e cada uma me descreve com mais feias cores esta morte onde estou precipitando em vida. (BRAGA, 1914, p. 134-135).

Teófilo adiciona uma versão da lenda relacionada ao construtor do relógio, isto é, a cegueira do relojoeiro provocada pelos cristãos, incrédulos pela engenharia robusta do relógio:

> O bispo João de Lichtenberg encomendou-me um relógio grande para a torre de Strasburgo. Era preciso que as horas canônicas fossem observadas com escrúpulos; as irregularidades na divisão do tempo causavam graves inconvenientes às rezas e ofícios divinos do coro. Eu trabalhei dois anos consecutivos; tinha empenhada naquela obra a minha fama. Inventei um calendário em que representava as indicações das principais festas móveis: ao lado pus-lhe um quadro em que estavam escritas em verso as principais propriedades dos setes[79] planetas; ao meio coloquei-lhe um astrolábio, em que os ponteiros notavam o movimento do sol e da lua, as horas e os quartos. Ao alto estava uma estátua da Virgem, ante a qual se inclinavam, ao dar do meio-dia, as figuras dos três Reis Magos. Ficaram espantados com a maravilha da obra; soou por toda a parte a fama dela. […] Uma noite, estava eu descansando do trabalho assíduo, improbo que levava, quando me bateram à porta. Vieram dizer-me que o relógio estava parado. Levantei-me à pressa, aterrado, confuso, e dirigi-me para a torre. Quando ia subindo, e já a uma altura vertiginosa, apagaram-se de repente os archotes; os que me acompanhavam, lançaram mão de mim para me precipitar; as unhas prenderam-me às fendas da cantaria, com a tenacidade do amor à vida. Por fim, cansados, agarraram-me, arrancaram-me os olhos. Aos meus gritos, os malvados respondiam que me desse por feliz em não ser queimado vivo na praça pública, exposto à irrisão da plebe, por feiticeiro; que eu tinha pacto com Satanás, que o evocava com linhas cabalísticas com que formava as rodas denteadas das engrenagens. (BRAGA, 1914, p. 136-137).

[79] Em 1352, além da Terra, apenas cinco planetas eram conhecidos: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno, tendo em vista que a compreensão do sistema solar era limitada aos objetos visíveis a olho nu. O sétimo, Urano, só seria descoberto em 1781 por meio de telescópio.

O conhecimento científico do relojoeiro foi visto pelos cristãos como algo anormal, que só podia ser explicado por um suposto pacto diabólico, o que torna o relógio permeado de uma atmosfera insólita. Por sua vez, o relojoeiro aconselha ao visitante levar o filho, o qual conhecia o ofício do pai, para a França, a fim de construir o relógio da torre do Palácio da Justiça, em Paris. Anos depois, após a construção dessa obra, o filho retorna à Alemanha e, como uma forma de vingança pela cegueira do pai, desregula o objeto: "Um dia conseguiu aproximar-se do Relógio, e tocou em uma roda de tal forma, que não tornou mais a regular, apesar de todos os esforços; em 1574, intentou restaurá-lo Dasypodius, outros em 1669, em 1731, até que cessou de trabalhar em 1789 […]" (BRAGA, 1914, p. 137).

Portanto, na versão lendária de Teófilo, há uma ficcionalização da vida do relojeiro da Catedral de Estrasburgo e do filho desse homem, que criou o relógio de um edifício governamental em Paris. Tal personagem ganha relevância, porque também desregulou o relógio da catedral, fazendo com que o objeto fosse restaurado, sem sucesso, e, posteriormente, substituído por outro, mais moderno. Ao apresentar uma versão da construção de uma obra arquitetônica bastante reconhecida, há a inserção do efeito fantástico: primeiramente, destacam-se os elementos góticos, como a atmosfera sombria das catedrais medievais, e, em seguida, enfatiza-se o aspecto inovador da invenção, que, segundo a perspectiva religiosa, somente seria explicada pela intervenção diabólica, e não pelo avanço da ciência.

Já "Um erro no calendário (episódio da história da inquisição em Espanha)" é um conto com traços góticos, por se passar na Idade Média, e históricos, por ter como foco uma personagem histórica, Pedro de Arbués, que fora canonizado pela Igreja Católica em 1869. De certa forma, a narrativa apresenta uma versão alternativa da vida desse santo, pois retrata-o como um vilão e, por isso, também pode ser enquadrada como lendária. A narrativa é dividida em duas partes; na primeira, conta-se sobre os planos de vingança de Pedro, que pretendia se casar com Hernanda, apesar de ela estar apaixonada por um antigo colega de infância. Sabendo da existência de um rival, Pedro duela com o rapaz, matando-o, o que faz com que ela entre para o convento, como uma forma de fugir do casamento forçado com o assassino de seu amado. Para salvar seu "orgulho ferido" (BRAGA, 1914, p. 181), Pedro ingressa na vida clerical, torna-se padre e, mais tarde, é nomeado um Cônego Inquisidor. Almejando vingança, ele persegue Hernanda: "só assim podia torturá-la, vir a ser seu Diretor espiritual." (BRAGA, 1914, p. 182). Como conselheiro espiritual, "ele exagerava as doutrinas místicas do dualismo […] provocava-a a abstrair do gozo dos sentidos, a contrair a natureza e abnegar a vida." (BRAGA, 1914, p. 182). Tais características fazem dele um típico vilão gótico.

A perseguição e a violência psicológica desse inquisidor enlouquecem Hernanda e, em sua perturbação, percebe-se o efeito do fantástico, advindo das alucinações e do êxtase religioso que ela manifestava: “As visões extravagantes cercavam-na; vozes estranhas segredavam-lhe palavras assombrosas, que ela repetia tremendo na penumbra do confessionário” (BRAGA, 1914, p. 182-183). Pedro é perverso e sente prazer em torturá-la, afirmando que esses castigos “[eram] o mais alto favor do céu concedido aos seus eleitos, e descobria ao mesmo tempo como isso era para todos os grandes santos uma provação difícil, pelo temor dos *próprios merecimentos*” (BRAGA, 1914, p. 184, grifo do autor). Ou seja, segundo a hipocrisia do inquisidor, a penitência de Hernanda era um sinal de devoção e uma forma de salvação para os “pecados” cometidos por ela. Com isso, a jovem morre em sua cela, ocasião permeada pelo fantástico, pois, naquela noite, um órgão toca sem auxílio humano e um aroma de perfume é exalado do corpo dela:

> Alta noite, sentiram-se umas harmonias transbordando em enchentes do órgão do mosteiro; era uma música indizível, nunca ouvida na terra. Foram ver; ninguém percorria o teclado. Melodias suavíssimas e remotas derramavam-se da cela de Hernanda. Entraram; respiravam-se perfumes aéreos em torno dela. (BRAGA, 1914, p. 185).

A segunda parte da narrativa concentra-se num Auto de Fé inquisitorial, no dia 15 de setembro de 1485, descrito como “o grande drama judiciário da velha jurisprudência teocrática revestido dos horrores do símbolo, mesclado de sangue derramado pelo fanatismo e prepotência monacal.” (BRAGA, 1914, p. 186). Antes de queimar os condenados na fogueira, o Cônego Inquisidor Pedro faz uma pregação. Na multidão, assistem à cena o irmão de Hernanda e o irmão do jovem morto por Pedro, Diego Ortis, que conta ao outro as atrocidades cometidas pelo padre e o sofrimento da falecida moça. Assim, ambos decidem se vingar do Inquisidor, assassinando-o, quando o pregador desce do púlpito:

> Com a ânsia do desespero Diego Ortis descarregou-lhe prontamente sobre o crânio tonsurado a sua espada de cavaleiro. O povo alarmou-se e ia precipitar-se sobre os facínoras; recuou de horror diante da impassibilidade dos dois. A estatura corpulenta do padre tomou as proporções de um Goliath, derrubado, banhado de sangue negro, a massa encefálica derramando-se pelas suturas fraturadas do crânio. Fazia horror. (BRAGA, 1914, p. 189).

Os dois assassinos são condenados e lançados à fogueira da Inquisição. Sendo assim, o conto retrata os horrores da Inquisição, questionando quem seriam os verdadeiros heróis e vilões. Embora, para a Igreja, Pedro de Arbués seja considerado um santo, no texto, ele é retratado como um vilão, portanto, há uma crítica à suposta virtude desse homem, louvado pelos

cristãos: “ainda hoje se venera nos altares e de quem reza a folhinha com o nome de S. Pedro de Arbués.” (BRAGA, 1914, p. 190); além de uma crítica às atrocidades cometidas pela Igreja naquela época: “A Espanha era, como se disse, uma grande fogueira” (BRAGA, 1914, p. 190).

Assim, Teófilo apresenta como cenário gótico, nos três contos, o ambiente religioso da Idade Média. Nessa última narrativa, o fantástico é manifestado pelo órgão que toca sozinho, pelo perfume exalado do corpo de Hernanda, além de outras características do romance “negro”, como a perseguição sofrida pela jovem, que acaba provocando sua loucura. Pedro, apesar de ter sido canonizado, é retratado como um vilão que se vinga por ter sido preterido, assassinando um rival e sendo responsável pela morte de uma moça inocente. Dessa forma, tem-se uma representação típica dos romances góticos, isto é, um malfeitor que se encontra relacionado à instituição religiosa. Por fim, enfatiza-se o horror, sobretudo na cena do assassinato do padre, cujos ferimentos são descritos de forma detalhada pelo narrador.

Nos contos de Teófilo que analisaremos a seguir, tem-se o predomínio da narrativa histórica, já que tratam da vida de figuras célebres, que existiram de fato. Em “Beijos por facadas” e “As águias do norte”, temos a representação de personagens que são escritores.

Em “Beijos por facadas (conto de uma serenada em Espanha)”, o narrador se concentra na vida privada do poeta espanhol seiscentista Lope de Vega e sua filha Marcela. Mesmo que a narrativa seja predominantemente histórica, ela adquire uma sutil faceta fantástica, sugerida na descrição do cenário. Assim, há uma atmosfera de encantamento, propiciado sobretudo pelos elementos naturais, como a noite da serenata à Marcela: “A lua iluminava-lhe o semblante com a majestade com que se reflete numa janela gótica. Parecia adormecida, criança, embalada pela toada das harpas dos serafins, que vinham abrigar do rocio da noite debaixo da sombra de suas asas brancas.” (BRAGA, 1914, p. 165). Também a fantasia é sugerida na descrição do jardim da casa de Lope de Vega, pois as plantas lembrariam seres fantasiosos, como gigantes e sátiros: “árvores soberbas semelhando os gigantes da terra, […] sátiros que se adormecem ao som da linfa fugitiva, ninfas travessas errando na relva macia, que tapeta o recinto… É um sonho de poeta na sua soledade. Que tem que seja uma ficção esta magnífica paisagem?” (BRAGA, 1914, p. 170).

Como expresso no título do conto, ocorre uma serenata à Marcela, na qual dois galanteadores duelam pelo amor da jovem, acabam feridos e morrem. A moça, não querendo mais sofrer por amor, decide entrar para o Convento das Carmelitas Descalças, em Madri, sob a relutância do pai, que não queria se afastar da filha, porque já tinha perdido a esposa e um filho, vítima de um naufrágio. Contudo, Marcela prefere a vida religiosa, causando o desgosto do pai, que morre um tempo depois: “Lope de Vega sucumbiu no auge da admiração” (BRAGA,

1914, p. 177). Portanto, o conto destaca as consequências da rivalidade de dois rapazes pelo amor de uma mulher, o que tragicamente leva à morte de um pai. Essa história acabaria depois por entrar na História como um dos mais importantes poetas de seu tempo. Além disso, a ambientação do século XVII e o tom sombrio da narrativa são típicos do gótico, assegurando o seu lugar na coletânea.

Em "As águias do norte (conto polaco)", há narrativas encaixadas. Primeiramente, um narrador em primeira pessoa, um poeta, defende a liberdade e a luta popular e conta sobre um estudante que fora desterrado. Ele lê uma carta escrita pelo estudante, que também é um militante pela liberdade do povo, na qual defende que a literatura é uma forma de manifestação política: "a poesia tem dirigido as revoluções; é como a coluna de fogo que leva à terra prometida através dos errores do deserto." (BRAGA, 1914, p. 193). De certa forma, o narrador dialoga com pautas que estavam sendo discutidas na época da publicação do conto em Portugal, principalmente com o posicionamento do grupo de Teófilo na *Questão Coimbrã*.

Nesse sentido, ocorre uma aproximação às ideias defendidas por Antero de Quental, no posfácio à obra *Odes modernas* (1865), no qual se propõe uma literatura voltada ao social. Nas palavras do poeta, o seu livro seria uma tentativa

> para dar à poesia contemporânea a cor local, a feição espiritual da sociedade moderna, fazendo-a assim corresponder à alta missão que foi sempre a da Poesia em todos os tempos […] isto é, a forma mais pura daquelas partes soberanas da alma colectiva de uma época, a *crença* e a *inspiração*. – Partindo deste princípio – a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade – o autor, na rectidão imparcial da sua lógica, havia de necessariamente concluir que esta outra afirmação – a *Poesia moderna é a voz da Revolução* – porque Revolução é o nome que o sacerdote da história, o tempo, deixou cair sobre a fonte fatídica do nosso século. (QUENTAL, 1980, p. 76, grifo do autor).

Dessa forma, Ferreira sintetiza que, nesse texto, "Antero chama a atenção para a linguagem da própria burguesia – a força revolucionária da mudança transforma as ideias do antagonista obrigando-o a pensar com a própria revolução." (FERREIRA, A., 1980, p. 40). Tal posicionamento é similar ao do estudante Karl, do conto de Teófilo, que acredita no papel militante da poesia, a qual seria uma forma de manter viva a esperança dos povos oprimidos da Polônia, que se encontrava sob o domínio russo.

A personagem Karl afirma amar a moça Hedwige e narra que, durante uma sessão de leitura de poemas, ambos foram surpreendidos por soldados russos. Sabendo que seriam presos, Hedwige, como uma tentativa de resistência e por desejar ser presa, para ficar perto do estudante, lê um trecho da obra *Fragmentos de uma elegia polaca*. Por meio de uma nota de rodapé, ficamos sabendo que se trata das estrofes XIX, XX e XXI do poema "O último",

atribuído ao conde Sigismundo Krasinski (1812-1859), poeta correspondente do estudante e que só teve reconhecimento após a morte, conforme explica o narrador. Trata-se de uma figura histórica, que lutou pela consciência nacional da Polônia.

Não podemos deixar de notar alguns traços sombrios na caracterização da personagem Hedwige, sobretudo durante o momento da leitura do poema, pois ela lê "com uma voz profética, no tom misterioso de uma sibila. A magia daquela voz sentida prendia; [os ouvintes] ficaram imóveis, quedos, escutando-a" (BRAGA, 1914, p. 196). O trecho lido pela moça é uma exaltação à Polônia e traz algumas marcas insólitas: "Oh! quantas vezes por uma noite sombria do outono, a voz de minha mãe ou de algum antepassado sai do túmulo, e chega até mim para me falar do futuro. – Eis que a este ruído misterioso, visões estranhas me aparecem." (BRAGA, 1914, p. 197). Ademais, após a leitura, uma aura misteriosa cerca Hedwige, já que ela "parecia suspensa; o semblante com a graça diáfana de um serafim." (BRAGA, 1914, p. 199). A jovem e o estudante são condenados a doze anos de desterro e são enviados à Sibéria, para trabalharem nas minas de mercúrio. Lá, são separados e, posteriormente, reencontram-se, mas Hedwige, muito fraca e debilitada, morre nos braços de Karl.

Por sua vez, "A estrela d'alva (conto marítimo do século XVI)" estabelece relações com a tradição literária portuguesa por trazer como epígrafe um trecho da *História trágico-marítima* (1735-1736), uma compilação de relatos de naufrágios de frotas portuguesas, reunida por Bernardo Gomes de Brito. Ao consultar essa obra, verificamos que Teófilo dialoga estritamente com o relato "Naufrágio da nau Santiago no ano de 1585", escrito por Manuel Godinho Cardoso. Na embarcação que tinha partido de Lisboa com destino à Índia, encontravam-se dois irmãos, Mestre Fernão Ximenes e Gaspar Ximenes, representados no conto de Teófilo. No relato compilado em *História trágico-marítima*, os irmãos são descritos como "homens honrados, naturais de Lisboa […]" (CARDOSO, 1942, p. 84), tripulantes da nau Santiago. Após o naufrágio do navio, ambos conseguem refúgio numa embarcação menor, mas, com a grande quantidade de pessoas no batel, é preciso atirar alguns homens ao mar. Assim, uma das pessoas, "que se não nomeia por evitar escândalo, [afirma] que não era justo que quando se lançava tanta gente ao mar, que se salvassem dois irmãos […]" (CARDOSO, 1942, p. 84). Gaspar, o irmão mais velho, é sentenciado a ser jogado ao mar, porém Fernão é quem decide se sacrificar:

> saltou seu irmão Fernão Ximenes donde estava, e com o amor fraternal com que o amava o tirou das mãos de todos, puxando por ele pela roupeta, e dizendo que o deixassem falar com Duarte de Melo, com ambas as mãos pegadas em seu irmão, sem o largar, se virou para Duarte de Melo e lhe disse: "Ah! Senhor Duarte de Melo, e não há remédio senão ir um de nós ao mar?" Duarte de Melo lhe não respondeu mais que chorando pelos olhos e levantando os ombros, como quem lhe queria dizer que não

> podia ser. Respondeu Fernão Ximenes com muito espírito — que Deus lhe devia dar porque o que fez parece mais obra sua que de homem — que, já que não podia ser outra coisa, que ficasse seu irmão, que era mais velho que ele e pai de suas irmãs, e que o lançassem a ele ao mar […]. (CARDOSO, 1942, p. 84-85).

Apesar do sacrifício, o irmão mais novo consegue se salvar, pois nada, acompanhando o barco. No relato do século XVIII, a salvação de Fernão pode estar vinculada a uma intervenção divina, haja vista o narrador destacar as orações feitas pelos sobreviventes: "Pelo que conveio a Gaspar Ximenes calar-se, chorando somente no coração e pedindo misericórdia a Deus, encomendando-se com muita devoção à Virgem Nossa Senhora dos Prazeres da freguesia de S. Cristóvão de Lisboa, onde ambos se haviam criado […]" (CARDOSO, 1942, p. 86). Ademais, outro homem que fora lançado ao oceano "fazia muitas instâncias que o recolhessem, sem se querer apartar do batel, dizendo que Nossa Senhora lhe aparecera e lhe dissera que se havia de salvar o batel […]" (CARDOSO, 1942, p. 86). Sendo assim, os que estavam no mar são recolhidos e salvos.

Na narrativa de *Contos fantásticos,* Teófilo dá um tratamento sentimental à história dos irmãos ao ficcionalizar uma disputa amorosa, segundo a qual os dois amariam a mesma pessoa. Na embarcação, eles conversam sobre uma moça, antiga paixão de ambos, quando uma tempestade se aproxima. Fernão se considera doente por amá-la: "É o frenesim deste amor que me enlouquece" (BRAGA, 1914, p. 143), enquanto Gaspar considera o que nutre pela moça um sentimento puro: "– Amas também Aldonça? Como ela é meiga e dócil! É a rola inocente do sacrifício. Ela há de querer a tua felicidade. O que eu disse era uma loucura. Amo-a como irmã apenas; ama-a também, mais do que eu, e será tua." (BRAGA, 1914, p. 144). Fernão desiste do amor de Aldonça, por considerar que a moça será mais feliz com o irmão mais velho.

À medida que a tempestade avança, os tripulantes rogam para entidades divinas, como Santiago, na esperança de uma salvação. O padre chega a recitar trechos literários de autores portugueses, como Camões e Gil Vicente, que tematizaram tempestades, como uma tentativa de acalmar a tripulação. Apesar de uma momentânea calmaria, acontece um rombo no casco do navio, que provoca o naufrágio.

A cena em que Fernão se joga ao mar também está presente no conto de Teófilo:

> O batel não podia com a tripulação toda; o mar estava banzeiro e a cada momento entrava-lhe pela borda. […] O mar continuava roleiro. A este tempo uma onda encapelada rebentou quase de choque sobre o batel. Era preciso alijar para aliviá-lo. O capitão deitou sortes, para ver os que iriam ao mar. […] Fernão Ximenes parecia de tal modo embebido na dor funda que alentava na alma, que não sabia o que se passava em volta de si. A sorte fatídica caíra também sobre o irmão. Despertou da abstração dolorosa, ao abraço fraterno extremo. Repentinamente compreendeu tudo com a lucidez de que o espírito se apossa nos momentos solenes da vida.

> – Uma vez sacrificaste ao meu amor todas as tuas esperanças! É bem que o reconheça; agora estimo a vida só para dá-la por ti. – E desprendeu-se dos braços do irmão, com a resolução do desespero, e arrojou-se à voragem.
> Gaspar Ximenes permaneceu atônito, interdito ante o estranho heroísmo. O sol ia já alto, o céu tornava-se límpido e sereno, o horizonte abria-se imenso, como a expansão de um pensamento de alegria. Depois de haverem remado bastante ainda, descobriram-no à distância seguindo extenuado o batel. A energia sublime do seu heroísmo e dedicação comovera todos os corações. Quiseram unânimes recebê-lo, estava já sem forças, quase imóvel. O amor fraternal resplandecera com espanto. Os membros regelados começaram de novo a sentir vida com a reação do calor. (BRAGA, 1914, p. 148-149).

Teófilo acrescenta um detalhe não mencionado no relato da *História trágico-marítima*, que é o amor dos irmãos por uma mesma mulher. Ambos são salvos do naufrágio: "Quando passados dias chegaram a beijar a terra de seus pais, Fernão Ximenes foi professar, cumprir o voto num mosteiro, para não tornar o amor do irmão impossível." (BRAGA, 1914, p. 149). Mais uma vez, Fernão se sacrifica, pois desiste do amor da jovem, em prol da promessa feita ao irmão, de que desistiria do amor de Aldonça.

O conto retrata uma ação do passado e retrabalha um acontecimento da História de Portugal, já que Teófilo tematiza o relato de um naufrágio acontecido durante o período das Grandes Navegações, compilado na *História trágico-marítima.* Assim, concordamos com Sousa (1979) ao afirmar que, nos *Contos fantásticos*, Teófilo cultivou o tom lúgubre. Ademais, o fato de Fernão ter conseguido sobreviver, nadando por quilômetros, é insólito. Na *História trágico-marítima*, teria sido por intervenção divina (portanto, é do campo do fantástico, mais precisamente do maravilhoso, porque é aceito). Por seu turno, no conto de Teófilo, não há menção a um milagre, mas há o insólito da situação. Aqui, Fernão se joga ao mar, como um ato de coragem, para salvar o irmão, e desiste de um sentimento considerado "doentio", preferindo o ingresso num convento, como uma tentativa de abdicar da vida mundana.

Outro conto que retrata um episódio ambientado num período histórico importante em Portugal é "A rosa de Sáron (poema em prosa)". A narrativa se concentra numa família que foge da Inquisição na Espanha, na época da expulsão dos judeus, durante o reinado de Fernando e Isabel, e que se muda para Portugal, por considerá-la uma "terra de tolerância e da paz" (BRAGA, 1914, p. 153). A filha de quinze anos é muito estimada pelo pai, que a considera "a Rosa das campinas de Sáron" (BRAGA, 1914, p. 153). A jovem conta a ele que ouvira de uma cigana um presságio: em breve, o rei português D. Manuel iria se casar com a filha de Fernando e Isabel, reis da Espanha, e que a noiva "só aceita a mão do esposo com a condição de desterrar para sempre os judeus para fora de Portugal" (BRAGA, 1914, p. 155).

Dias depois, é anunciado o casamento de D. Manuel e de D. Isabel e, durante as festividades populares, o judeu é ferido e auxiliado por um donzel do séquito do príncipe D.

Afonso. Quando o moço acompanha o hebreu à sua casa, conhece a filha dele; esta relembra, além do anúncio do casamento real e da expulsão dos judeus, outra predição da cigana: um cavaleiro iria adorá-la, à semelhança do moço que aparece em sua casa, e ele seria "capaz de abandonar a religião em que nascera e segui-la até os confins do universo" (BRAGA, 1914, p. 160). Sendo assim, os dois jovens acreditam estar apaixonados – tão rápido como um feitiço, e por isso insólito – e fogem de Lisboa, na mesma noite quando é anunciada a perseguição dos judeus em Portugal. Além da ambientação sombria, típica da Inquisição, o fantástico está presente também na previsão acertada da cigana, pois não há uma explicação racional para ela.

"Os quatro filhos de Aymon (conto do certo do Porto)", não incluído na primeira edição da coleção de Teófilo, foi publicado na revista *A renascença* em 1878 e inserido depois na segunda e na terceira edições de *Contos fantásticos*. Temos uma narrativa que tematiza a época em que a cidade do Porto estava sob a invasão do Marechal Solignac, por quarenta dias, quando a peste e a fome assolavam a cidade. Segundo o narrador, esse período era pouco conhecido: "A história oficial, subordinada à exação dos boletins de campanha, não alude a este ciclo dos quarenta dias do princípio de ano de 1833, e contudo nesse período de desolação extrema é que se praticaram os maiores rasgos de validez moral: todos foram heróis, as mulheres, os velhos." (BRAGA, 1914, p. 207). Na visão do narrador, há a necessidade de contar episódios ignorados pelo público leitor, ocorridos em um período histórico relevante, no qual o povo teria tido atitudes heroicas. A narrativa é uma forma de manter viva a história nacional, visto que romancistas e historiadores consagrados não retrataram os eventos mencionados pelo narrador:

> É triste que homens do talento de Garrett e de Herculano, e mesmo generais que sabiam trocar a espada pela pena, e que foram heróis nesses grandes dias de sacrifício, se não lembrassem de coligir as sublimes tradições épicas do cerco do Porto, que ainda casualmente se repetem. Essas tradições vão-se perdendo, como toda a poesia de um povo, que começa a morrer pelo esquecimento do seu passado. Contaremos um desses esplêndidos episódios, desconhecido dos historiadores, mas conservado ainda na vida burguesa do Porto; pinta-nos o espírito de resistência em que a cidade se achava, nesses quarenta dias decisivos. (BRAGA, 1914, p. 207).

Mais precisamente, a narrativa aborda os diálogos de D. Pedro com um senhor que acompanha de perto as batalhas. No primeiro encontro, no dia 4 de março, sob ataque das tropas de D. Miguel, D. Pedro acompanha o conflito e, ao ver um senhor que sempre estava próximo das linhas de combate, pergunta-lhe o que ele fazia lá. O idoso diz que seu filho era soldado e que o acompanhava para dar notícias à família. Posteriormente, o segundo encontro ocorre no

dia 24 de março[80], quando as tropas tomam o reduto das Antas. D. Pedro acompanha de perto e encontra novamente o velho, que afirma ter lá outro filho combatente. Por fim, no dia 10 de abril, no monte do Covelo, aquele senhor é de novo avistado por D. Pedro, e conta que está acompanhando mais um de seus filhos. Questionado sobre a quantidade de filhos que tinha, o velho afirma que seu quarto filho estava na bateria do Pico das Medalhas e que, além de soldado, também prestava serviço médico no hospital dos coléricos de S. Pedro de Alcântara. Emocionado, D. Pedro abraça o velho, comovido pela dedicação do homem: "O sacrifício de um pai ficaria suplantado pelo sacrifício a uma geração inteira!" (BRAGA, 1914, p. 212). Sendo assim, o conto trata da devoção de um pai, que acompanha os filhos no campo de batalha, mostrando o heroísmo de homens comuns, que se voluntariaram em prol da liberdade do país. O fantástico aparece no suspense inicial da narrativa, com a misteriosa presença do idoso em diferentes campos de batalha, e no insólito de suas respostas serem sempre as mesmas, de que estava acompanhando um filho.

Os três contos a seguir foram compilados exclusivamente na terceira edição de *Contos fantásticos* e podem ser considerados essencialmente históricos, pois tratam de figuras que de fato existiram, apesar de relatarem majoritariamente eventos ocorridos num passado recente ao de sua publicação.

"Pirronismo catedrático" é um dos poucos contos do *Cyclorama* narrados em primeira pessoa, o que leva à possibilidade de se interpretar o narrador como sendo o próprio escritor Teófilo Braga. O narrador, um jovem que inicia os estudos na Universidade de Coimbra, em 1861, conta sobre as impressões que tivera ao ingressar na faculdade. Ao assistir a uma defesa de doutoramento, na Sala dos Capelos, toma conhecimento da inimizade pública entre dois professores, a saber o Doutor Barjona, que também aparece no conto seguinte, "Pegadas de sangue", e o Doutor Jerónimo José de Mello, ambos personagens históricos, que de fato existiram. Por intermédio do bedel Almeida e do tabelião Madail, o estudante tem acesso a antigos folhetos jornalísticos, nos quais foram publicados artigos polêmicos, envolvendo esses dois docentes. O suspense, típico do fantástico, aparece na pesquisa do aluno em busca da explicação do mistério em torno da briga entre os professores. Por fim, as desavenças entre os catedráticos são amenizadas, e ambos fazem as pazes.

Em "Pegadas de sangue", temos como personagem central o médico da Universidade de Coimbra João Lopes de Moraes, o qual parte para Lisboa com fins de auxiliar um parto da Rainha Maria II. Os moradores de Coimbra, orgulhosos de que um médico da Universidade

[80] No texto, o dia mencionado é 24 de maio, mas acreditamos que se trata de um equívoco, pois o terceiro e último encontro, relatado no conto, ocorre em 10 de abril.

teria auxiliado o nascimento de um membro da realeza, recebem a notícia de que a rainha falecera, por causa de complicações no parto, no dia 15 de novembro de 1853. O médico, ao retornar, encontra os doutores António Joaquim Barjona e Sebastião de Almeida e Silva, ambos professores da Universidade de Coimbra (o primeiro, como explicamos, personagem do conto anterior), e que "tinham sofrido muito pela implantação da liberdade em Portugal […]" (BRAGA, 1914, p. 248), ou seja, tinham participado da Guerra Civil, retomando o período retratado em "Os quatro filhos de Aymon".

O médico relata-lhes que o piso do quarto da rainha ficou ensopado de sangue, e as pegadas se espalharam pelos corredores, chegando à rua, o que dá ao conto um aspecto insólito. Ademais, as últimas palavras da rainha teriam sido: "A nossa festa de 13 de março", o que insere o mistério no conto. Na tentativa de compreenderem o significado da data, os médicos consultam livros históricos, como *Sincronismos do Reinado de D. Maria*, e lá ficam sabendo de um acontecimento do dia 13 de março de 1838, no qual a realeza venceu o povo e a Guarda Nacional. Naquele dia, conforme relatado no livro consultado, ficam sabendo que a rainha passou, com uma carruagem, por cima do sangue das vítimas de um fuzilamento, as quais eram militantes da recém-dissolvida Guarda Nacional, mortos a comando de Sá da Bandeira. Sendo assim, para os médicos, o sangue da rainha pisado pelos passantes, no leito de sua morte, teria um significado de justiça para com os oprimidos. O fato de D. Maria II mencionar esse acontecimento histórico antes de morrer, tendo seu sangue pisoteado, torna o conto fantástico, pois não há uma explicação lógica para ela ter proferido essas palavras.

Por fim, em "Ela amou-me!"[81], tem-se uma narrativa ambientada no dia 4 de julho de 1888, ocasião em que o personagem Marcelo teria iniciado uma série de palestras antijesuíticas, no Club Henriques Nogueira. Segundo o narrador, a conferência se apresenta como "um livro que se abre sobre elevada estante, para que nele se investigue a verdade da história e desta se deduza a melhor filosofia" (BRAGA, 1914, p. 260). Ou seja, o conteúdo da fala pauta-se numa perspectiva liberal e apresenta o jesuíta como um inimigo: "o distinto preletor avolumou a tarefa dos partidos liberais mostrando a grandeza do inimigo que os tem combatido e enganado" (BRAGA, 1914, p. 261).

[81] Numa carta escrita por Teófilo Braga a Inocêncio Francisco da Silva, datada de 10 de janeiro de 1864, o autor recorda suas férias de Natal de 1863 e cita que andara ocupado, dentre outras coisas, com "uns amores" (BRAGA, 1928, p. 127). O anotador dessas cartas, Álvaro Neves, comenta, numa nota de rodapé da referida carta, que "Teófilo refere-se aos seus amores nos *Contos fantásticos*, 3ª edição, Porto, 1914, cap. *Ela amou-me!*" (*apud* BRAGA, 1928, p. 127), uma afirmação que provoca uma ambiguidade, pois daria a entender que o narrador do conto seria o próprio Teófilo.

Antes de proferir a palestra, Marcelo encontra Januário Esteves, que fora prestigiar o conterrâneo, adepto das ideias do orador. Posteriormente, após a conferência, Januário encontra, novamente, o palestrante e exclama que ele era, para si, um pai espiritual. Tal afirmação faz o orador relembrar sua adolescência, quando tinha sido apaixonado por sua vizinha Francelina, mãe de Januário, que acabou se casando com um primo rico, após sua família mudar de casa. Marcelo conclui: o "entusiasmo ardente" de Januário seria um indício de uma "hereditariedade afetiva" (BRAGA, 1914, p. 267), o que significaria Francelina tê-lo amado naquela época, tirando essa dúvida sempre presente.

Segundo o narrador, essa anedota merecia ser transcrita artisticamente, de forma simbólica: "Para a tornar impessoal bastava colocá-la em qualquer personagem histórico. O tema jesuítico que versara levara-o a certas leituras; aí encontrou os dados para uma idealização estética, em que alegorizou o idílio da sua tormentosa infância no seguinte quadro" (BRAGA, 1914, p. 267). Sendo assim, com o título "O cavaleiro do amor", tem-se uma narrativa encaixada, similar à vivida pelo conferencista, que trata da paixão entre Francisco de Borja, Duque de Gandia, e a Imperatriz D. Isabel, esposa de Carlos V. Imaginando ter vivido um amor platônico com D. Isabel, após a morte da amada, Francisco se filia à Companhia de Jesus e, um tempo depois, em Madri, encontra D. Joana, filha da Imperatriz, e ela chama-o por "meu pai", afirmação que o faz sentir-se outrora amado por D. Isabel. Tanto a história de Marcelo como a narrativa encaixada de Francisco, tratando de filhos de suas antigas amadas (Januário e Joana) que lhes conhecem anos depois e estranhamente os veem como figuras paternas, são insólitas, pois não há uma explicação racional para a afeição dessas personagens.

Concluímos que o predomínio do elemento histórico se dá sobretudo nas narrativas compiladas posteriormente à publicação da primeira edição de *Contos fantásticos*, isto é, "A rosa de Sáron" e "Os quatro filhos de Aymon", que aparecem na segunda edição, de 1894, e que tratam de acontecimentos relativos à história portuguesa, como a expulsão dos judeus e o cerco do Porto, respectivamente. As três narrativas reunidas somente na terceira edição, de 1914, "Pirronismo catedrático", "Pegadas de sangue" e "Ela amou-me!", também têm um fundo histórico, apesar de tratarem de eventos que teriam acontecido num tempo pouco distante do leitor daquela época, a saber a morte da Rainha Maria II, em 1853, a relação conflituosa de dois professores da Universidade de Coimbra na década de 1860, e uma conferência que provavelmente ocorreu em 1888.

Assim, com um título promissor, *Contos fantásticos* compila narrativas dentro do âmbito das vertentes do fantástico. Em *O espólio do Flavio*, temos o predomínio do elemento gótico, lendário e histórico, característica que pode diminuir a leitura fantástica da obra, a

depender da perspectiva de um leitor que esperaria encontrar textos predominantemente sobrenaturais; todavia, a nosso ver, a temática histórica, com inserções de trechos insólitos e misteriosos, mantém uma coerência no projeto fantástico de Teófilo.

6 CONCLUSÕES

Embora o sobrenatural seja um atributo encontrado em obras literárias de diferentes períodos, entre o fim do século XVIII e o início do XIX, a literatura voltada ao insólito ganha novos estatutos, precisamente com o advento do romance gótico e do conto fantástico. Hoffmann foi pioneiro nesse tipo de literatura, na primeira metade do Oitocentos, enquanto Poe figurou como um grande expoente na segunda metade do Oitocentos. Todavia, a literatura fantástica não se resume à produção desses dois autores. Ao longo do nosso trabalho, traçamos um panorama da narrativa fantástica oitocentista, evidenciando a pluralidade dela, apoiados em estudiosos que ressaltam a necessidade de transpor os limites impostos.

De modo geral, o fantástico pode ser definido como a irrupção de um acontecimento estranho à nossa realidade. É algo que causa hesitação, ambiguidade, dúvida, desconforto em quem está diante de tal situação. Em outras palavras, o fato presenciado até pode receber mais de uma explicação (daí a ambiguidade), da mesma forma que não receber nenhuma, tornando-o inexplicável. De toda forma, o que define o fantástico é a relação entre o que é possível e o que é impossível. Portanto, ele dependerá do conhecimento científico e cultural não só da época de quem escreve, mas também de quem o lê, haja vista que o fantástico reflete a nossa realidade, os nossos limites, os nossos anseios e o nosso conhecimento. Num texto fantástico não há a obrigatoriedade de um evento sobrenatural, mas, sim, insólito para aquele contexto. Por tratar daquilo que é desconhecido para o homem, o fantástico lida com as incertezas do conhecimento humano.

A literatura fantástica portuguesa ainda é pouco trabalhada na academia. Diante da raridade de investigações sobre autores como Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, decidimos traçar um estudo comparativo entre os dois, pois verificamos algumas semelhanças entre eles, como a republicação de suas narrativas e alterações significativas nessas obras, como a moldura e o efeito de unidade. Diante disso, o percurso apresentado neste trabalho buscou identificar o fantástico nos textos de *A lenda da meia-noite* e *Contos fantásticos*, que se mostrou complexo e multifacetado.

Pinheiro Chagas tinha a noção de que o fantástico estava relacionado a provocar certas sensações em seu leitor. Fica evidente no seu artigo apreciativo de *A morta*, que um texto fantástico deveria ser aquele que provocasse o medo, por via de alguns artifícios, como um cenário sombrio. Assim, o fantástico deveria surgir após um momento de suspense. Ele defende isso num artigo publicado em 1868, ou seja, anos antes do lançamento de *A lenda da meia-noite* (1874), composta majoritariamente por textos outrora publicados na imprensa na década

anterior. Todavia, Pinheiro Chagas prefere inovar, nessa coletânea, por criticar o efeito de fantástico. É como se ele tivesse consciência de que os gostos de seu leitor estivessem mudando. Agora, na década de 1874, ele lança mão de uma moldura que traz "parênteses irônicos" sobre os seus antigos textos.

Em se tratando do efeito de fantástico, Pinheiro Chagas parece dialogar com autores canônicos, como Hoffmann e Radcliffe, citados algumas vezes em sua moldura. "Julieta" pode ser considerado o conto fantástico "genuíno" de Chagas, que seguiria os preceitos de Hoffmann. Todavia, em "A visão do precipício" e "A igreja profana", o autor prefere recorrer a outros modelos, como a lenda e o gótico. Por sua vez, "Memórias de uma bolsa verde" é um texto que merece destaque, por trazer uma forte crítica ao papel do escritor na sociedade oitocentista. Dessa forma, o autor faz uso de um personagem inanimado que ganha vida, portanto algo insólito, para abordar pautas em discussão na época, sobretudo na *Questão Coimbrã*. Por fim, "*Dominus tecum*" aproxima-se da esfera do maravilhoso, porque traz personagens mágicos, como um duende. Ao inseri-los numa moldura, Pinheiro Chagas discute o efeito de fantástico desses textos, muitas vezes rebaixando-os, o que mostra um olhar atento para um tipo de literatura que estava perdendo popularidade, embora continuasse a ser lida e produzida, em tempos do advento da narrativa realista em Portugal.

Em nosso estudo, apontamos que alguns críticos tendem a reduzir o efeito do fantástico na obra de Teófilo Braga, haja vista a falta da aparição do sobrenatural em parte dos textos de *Contos fantásticos*. Por outro lado, trouxemos uma outra leitura possível, na qual o fantástico explora o interior do homem, como a angústia do viver e o pessimismo. Afinal, como enfatizamos anteriormente, o efeito de fantástico não depende exclusivamente do sobrenatural, mas de como o autor trata o desconhecido, de modo a torná-lo ambíguo ou inexplicável. Braga trata de assuntos subversivos, como o suicídio, o erotismo necrófilo, a depressão (a angústia e a tristeza pela vida), o metafísico, além das representações do eu (como personagens cujas personalidades são complexas). As escolhas de Teófilo parecem ser apoiadas no seu interesse por assuntos filosóficos, conforme apontou Simões (1987, p. 559), quando afirmou que, na altura da publicação de sua obra, Braga estaria enamorado pela filosofia, o que, para nós, pode justificar o questionamento de suas personagens sobre o sentido da vida. Assim, parece seguir tendências do conhecimento científico da época, como as práticas da psicologia, uma vez que o efeito de fantástico, em Teófilo, diz respeito aos questionamentos internos do homem.

Na nossa leitura, privilegiamos o modo como o autor desenvolve um tema caro à literatura fantástica oitocentista, que é o duplo. A temática do duplo na primeira edição de *Contos fantásticos* é enfatizada em "O véu", mas, na terceira edição, o tema perpassa outras

narrativas. Como há uma alteração na ordem dos textos, a posição inicial de "O véu" não é acidental, mas estratégica, pois há uma contextualização das personagens referenciadas, a saber Flavio e o editor de seu espólio. É como se Teófilo desenvolvesse, a partir disso, uma narrativa maior, como esclarece a nota "Da terceira edição", inserida antes dos textos. Assim, há uma "ação fundamental" sobre a personagem Flavio, tornando os contos anteriormente publicados "capítulos que relacionam entre si". Portanto, a depender do suporte de publicação, o leitor pode ter diferentes interpretações. Na primeira, caso opte pela edição de 1865 ou pela de 1894, o leitor pode ler o conjunto de textos de Teófilo como contos, porém se optar pela de 1914, os textos podem ser lidos como capítulos de uma narrativa maior, envolvendo Flavio. Por essa ser uma versão "correta", já que submetida a uma revisão estilística, e por ser pertencente às "Obras Completas" do autor, devemos considerar as alterações propostas por Braga relevantes e possivelmente motivadas por um desejo de dar organicidade aos textos. Em relação ao efeito de fantástico, Teófilo pode ter preferido enfatizar o duplo por já tê-lo explorado inicialmente na coletânea de 1865. Assim, ele retrabalha essa temática mantendo uma coerência entre os seus textos, sobretudo os que apresentam um narrador em primeira pessoa. Por outro lado, a solução para agrupar os contos cujos narradores são em terceira pessoa, que se diferem tematicamente, por terem assuntos históricos, poderia ser a justificativa de que tais textos seriam escritos da personagem Flavio.

Se considerarmos que Pinheiro Chagas publicou na imprensa, entre 1863 e 1865, quatro dos cinco textos analisados neste trabalho, e Teófilo Braga lançou sua primeira edição em 1865, verificamos que as obras desses dois autores dialogam com pautas discutidas pelos intelectuais coevos, sobretudo as relativas à *Questão Coimbrã*. Naquele período, estava em voga um questionamento sobre a função do escritor na sociedade e o estilo da literatura. Em parte do nosso *corpus*, constatou-se que essas questões foram trabalhadas nas obras. Em "Memórias de uma bolsa verde", de Chagas, e em "O sonho de Esmeralda", de Teófilo, por exemplo, tem-se uma crítica à falta de valorização do escritor. Ou seja, a literatura fantástica de ambos os autores também está ligada à questão social. Essa crítica não se restringe ao modo de representação de personagens escritores que vivem na miséria, mas também à própria literatura. Dessa forma, o presente estudo pode se aproximar de nossa pesquisa de mestrado, uma vez que, naquela ocasião, também constatamos que Eça faz a crítica social quando trabalha com o insólito.

A moldura de *A lenda da meia-noite* é um modo de se fazer a crítica social e metaliterária, por trazer um efeito de criticidade e ironia aos textos anteriormente publicados. Em relação a Teófilo, o efeito de unidade propõe outras leituras dos contos e retrabalha a temática do duplo. Em resumo, a moldura de *A lenda da meia-noite* e a reordenação das

narrativas da terceira edição de *Contos fantásticos* garantem organicidade às obras e favorecem uma nova visão sobre os textos. Na produção de Pinheiro Chagas, os contos são unidos por uma moldura na qual são acrescentados comentários metaliterários. Por outro lado, Teófilo Braga adiciona novas narrativas e sistematiza-as numa ação, como se fossem capítulos. Quem ler um conto isolado, e não a sua proposta de conjunto, é como quem visita uma cidade e não o país: aprecia uma bela parte, mas não vislumbra o potencial do todo. A análise aqui empreendida, portanto, demonstra que os textos já produzidos e publicados, quando emoldurados e postos em nova perspectiva, a fim de construir um efeito de unidade, favorecem uma outra leitura porque estabelecem um cenário diverso para o leitor. Os contos passam então a dialogar com a moldura e com a ação da narrativa maior, propondo assim novas possibilidades de interpretação.

Pinheiro Chagas e Teófilo Braga alteram os seus textos quando republicam suas obras. O primeiro acrescenta uma moldura, e o segundo faz diversas modificações, como a inclusão de novos textos, a alteração de nomes de personagens, o acréscimo de passagens e mudança na ordem das narrativas. O presente estudo buscou compreender algumas dessas mudanças feitas pelos dois autores, focadas no efeito da organicidade. A partir das nossas análises, verificamos ainda a necessidade de novos estudos, que extrapolariam os objetivos estipulados na presente pesquisa e que, por isso, podem ser temas de pesquisas futuras. Uma dessas possibilidades diz respeito à análise genética das produções de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, como a comparação entre os textos de Chagas publicados na imprensa e os inseridos em *A lenda da meia-noite*. Da mesma forma, considerando as diversas modificações identificadas por nós, seria interessante uma a comparação ainda mais detalhada entre os textos de Teófilo publicados na imprensa, antes da compilação em volume, e as diferentes versões de suas edições, a saber a de 1865, a de 1894 e a de 1914. Esse tipo de trabalho poderia render resultados expressivos que nos ajudariam a compreender as modificações estilísticas desses dois autores e como essas alterações modificam literariamente os sentidos dos textos. Ademais, um estudo como esse poderia gerar a produção de edições críticas dessas obras, haja vista a carência de edições de *A lenda da meia-noite* e de *Contos fantásticos* no mercado editorial português e brasileiro.

Outra necessidade constatada é a continuidade de estudos sobre a produção fantástica do Portugal oitocentista, sobretudo a de autores coetâneos de Pinheiro Chagas e Teófilo Braga, como Álvaro do Carvalhal, Gomes Leal e Silva Pinto, para que possamos ter uma maior compreensão da literatura produzida naquele período. Não compactuamos com a perspectiva tradicional que tende a minimizar a ocorrência do fantástico em Portugal. Apoiando-nos em pesquisadores que acreditam que a literatura fantástica ainda precisa ser desbravada naquele país, como Macedo (2010), são necessários estudos revisionistas, de modo a apresentar novas

perspectivas, como a nossa pesquisa de mestrado, que apresentou um Eça fantástico, bem como a presente tese, que trouxe um novo olhar para Pinheiro Chagas e Teófilo Braga. Uma das dificuldades nesse tipo de estudo se dá pela falta de conhecimento de uma produção pouco comentada pela academia e com pouca publicação editorial. O estudo de Sousa (1978) é pioneiro por apresentar uma enorme lista de obras da literatura "negra" portuguesa, portanto dentro da esfera da literatura fantástica. Todavia, existem inevitáveis algumas lacunas naquele trabalho, pois nem todas as narrativas do fantástico são mencionadas nele.

Por outro lado, o desconhecimento de tais obras pode ser justificado pela falta de acesso a textos antigos, seja pela publicação somente na imprensa oitocentista ou por falta de novas edições. Apesar de haver uma contribuição fundamental de algumas instituições, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Portugal e a Coleção Obras Raras do Real Gabinete Português de Leitura, que oferecem acesso digital a numerosos periódicos oitocentistas, muitas vezes, os textos ainda carecem de digitalização. Nesse sentido, reiteramos a importância de investimentos públicos, como as bolsas de estudo, principalmente as subsidiadas com taxas de bancadas, que, no nosso caso, permitiram a realização de pesquisas em bibliotecas especializadas, como o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.

Em 2024, *A lenda da meia-noite* faz 150 anos de sua publicação. Contudo, ela ainda continua a ser uma obra desconhecida para muitos especialistas e do público leitor. Por outro lado, nota-se um esforço para a divulgação de *Contos fantásticos*, porque a coletânea tem sido republicada por editoras portuguesas (Hugin [2001] e Apeiron [2010]) e brasileiras (Pradense [2012] e Delirium [2023]) recentemente, mas, ainda assim, faz-se mister uma maior visibilidade dela, por também ser pouco comentada academicamente. Perante a raridade de estudos acadêmicos sobre essas produções, esta tese pretendeu lançar luz a essas duas obras praticamente esquecidas.

Ao longo de nosso percurso, trilhamos as veredas da literatura fantástica, mostrando que o fantástico de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga é um campo fértil, por não ser estanque. O efeito de fantástico adquire diversos contornos e revela uma aproximação com as correntes do conto fantástico do século XIX. Diante disso, esperamos reverter um ponto de vista cristalizado, que vem sendo replicado pela historiografia tradicional, que é a perspectiva de que o fantástico não teria tido expressão no Portugal oitocentista. Da nossa parte, preferimos defender que ainda há um caminho a ser percorrido, por meio de novos estudos e de novas publicações editoriais.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Édil de Lima. **A paródia em novelas**: folhetins camilianas. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

AMARAL, Glória Carneiro do. Séraphita: anjos pertencem ao céu ou ao romance? **Lettres Françaises**, Paris, n. 4, p. 87-110, 2001. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1296. Acesso em: 8 nov. 2023.

AMBLARD, Maria-Claude. **Lœuvre fantastique de Balzac**: sources et philosophie. Paris: Librairie Marcel Didier, 1972.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Lisboa: Tipografia de J. H. Verde, 1878.

BARBOSA, Maria Aparecida. Da coletânea Os irmãos Serapião: apresentação. *In*: HOFFMANN, E. T. A. **O reflexo perdido e outros contos insensatos**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 117-120.

BARONIAN, Jean-Baptiste. **Un nouveau fantastique**: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire. Lausanne: L'Age D'Homme, 1977.

BASTOS, Teixeira. **Teófilo Braga e sua obra**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892.

BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/WnPXNL8YwWVqhLHZk5zk6Tj/?lang=pt#:~:text=Como%20legado%20%C3%A0%20literatura%20francesa,um%20g%C3%AAnero%20narrativo%20perfeitamente%20acabado. Acesso em: 8 nov. 2023.

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 183-192, 2008. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1134/922. Acesso em: 8 nov. 2023.

BATALHA, Maria Cristina. Introdução. *In*: BATALHA, Maria Cristina (org.). **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p. 9-19.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877. Acesso em: 8 nov. 2023.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. *In*: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Claudia Rodrigues; HATTNHER, Alvaro (org.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 17-60.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-133.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481. Acesso em: 8 nov. 2023.

BITTENCOURT, Flávia Rodrigues. **Antero e Teófilo**: combates pela República: 1865-1881. 2019. 181 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.8.2019.tde-26082019-124209. Acesso em: 8 nov. 2023.

BORDALO, Francisco Maria. Hoffmann! **O Panorama,** Lisboa, v. 14, 1º da 4ª série, n. 11, p. 85-86, 14 mar. 1857a. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Marco/N11/N11_master/OPanorama1857N11.pdf. Acesso em: 8 nov. 2023.

BORDALO, Francisco Maria. Hoffmann! **O Panorama,** Lisboa, v. 14, 1º da 4ª série, n. 17, p. 130-132, 25 abr. 1857b. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Abril/N17/N17_master/OPanorama1857N17.pdf. Acesso em: 8 nov. 2023.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 2005.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos.** Rio de Janeiro: Delirium, 2023.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Porto Alegre: Pradense, 2012.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**: amor e morte, o inefável mistério dos amantes. Lisboa: Apeiron, 2010.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Hugin, 2001.

BRAGA, Teófilo. **Contos tradicionais do povo português**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. v. 1.

BRAGA, Teófilo. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994a. v. 2.

BRAGA, Teófilo. **Cartas a Maria do Carmo Barros Leite:** 1864-1909. Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo de Ponta Delgada, 1994b.

BRAGA, Teófilo. **Lava de um crânio**. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

BRAGA, Teófilo. Novembro de 1865. *In:* FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 168-174.

BRAGA, Teófilo. XXI. *In*: BRAGA, Teófilo; SILVA, Inocêncio Francisco da. **Correspondência trocada entre o historiador e o bibliógrafo da literatura portuguesa**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928. p. 127-131.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. 3. ed. correcta, com inéditos e as versões francesas e italianas. Porto: Livraria Chardron, 1914.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. 2. ed. correcta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.

BRAGA, Teófilo. **As modernas ideias na literatura portuguesa**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892. v. 1.

BRAGA, Teófilo. No cerco do porto. **A Renascença**: órgão dos trabalhos da geração moderna, Porto, n. 5/7, p. 87-89, maio/jul. 1878. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ARenascenca/N05a07/N05a07_item1/P19.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

BRAGA, Teófilo. **Os críticos da história da literatura portuguesa**: **e**xame das afirmações dos srs. Oliveira Martins, Antero de Quental e Pinheiro Chagas. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Tipografia Universal, 1865.

BRAGA, Teófilo. O véu. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 5, n. 9, p. 465-471, dez. 1864a. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolV_1864/N09/N09_item1/P12.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

BRAGA, Teófilo. As asas brancas. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 5, n. 8, p. 431-440, nov. 1864b. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolV_1864/N08/N08_item1/P34.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

BROOKE-ROSE, Christine. **A rhetoric of the unreal**: studies in narrative and structure, specially of the fantastic. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BRUNO, Sampaio. **A geração nova**: ensaios críticos: os novelistas. Porto: Livraria Chardron, 1984.

BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. *In*: BRUNO, Sampaio. **A geração nova**: ensaios críticos: os novelistas. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1886.

BUESCU, Helena Carvalhão. Chagas, (Manuel Joaquim) Pinheiro. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 88-89.

CALVINO, Italo. Introdução. *In*: CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CAMPOS, Sofia Miguel da Rosa. **A *Schauerballade* "Lenore" e A Noite do Castelo**: um caso de transferência literária luso-alemã no início do século XIX. 2021. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Luso-Alemães) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2021. Disponível em: https://hdl.handle.net/1822/72166. Acesso em: 9 nov. 2023.

CAMPRA, Rosalbra. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução de Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CARDOSO, Manuel Godinho. Relação do naufrágio da Nau Santiago. *In*: BRITO, Bernardes Gomes de (org.). **História trágico-marítima**. Porto: Portucalense Editora, 1942. p. 57-126. v. 3.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalhal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

CARNIEL, Jean Carlos. As vertentes do fantástico em A visão do precipício, de Pinheiro Chagas. **Scripta Alumni**, Curitiba, v. 26, n. 1, p. 131-149, jan./jun. 2023a. Disponível em: https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/2917. Acesso em: 10 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. Teófilo Braga e a tradição do conto fantástico. **Primeira Escrita,** v. 10, n. 2, p. 41-55, 2023b. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/18545. Acesso em: 28 dez. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. Hoffmann e o conto fantástico português. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 251-296, 2022. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/61718/43556. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. Em busca de definições: sobre a pluralidade do fantástico. **Revista Água Viva**, Brasília, v. 6, n. 2, 2021a. Disponível em: https://www.periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/38272. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. O fantástico visto pela Antologia do conto fantástico português. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 28., 2021b, Rio de Janeiro. **Anais** [**…**]. Rio de Janeiro: Abraplip, 2021. p. 859-867. Disponível em: http://www.abraplip.org.br/downloads/anais-e-resumos/anais-do-xxviii-congresso-2021.pdf. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. O insólito na narrativa-moldura de A lenda da meia-noite, de Pinheiro Chagas. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 20-37, jan./abr. 2021c. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/14263. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos. **O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de Prosas bárbaras**. 2019. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/183496. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARNIEL, Jean Carlos; PAVANELO, Luciene Marie. Duas leituras de “Julieta: conto fantástico”, de Pinheiro Chagas. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 11, 2022. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/20717. Acesso em: 9 nov. 2023.

CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CARVALHO, J. Mattos. Nota do editor. *In:* PINTO, Silva. **Contos fantásticos.** Porto: J. de Mattos Carvalho, 1875. p. 111-113.

CASTELO BRANCO, Camilo. Janeiro de 1866. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 230-252.

CASTELO BRANCO, Camilo. **O que fazem mulheres**: romance filosófico. 2. ed. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho Editor, 1863.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Vinte horas de liteira**. 3. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1907.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France**: de Nodier à Maupassant. Paris: Librairie José Corti, 1962.

CASTILHO, António Feliciano de. **Mil e um mistérios**: romance dos romances. Lisboa: Empreza da História de Portugal: Livraria Moderna, 1907. v. 1.

CASTILHO, António Feliciano de. Outubro de 1865. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 116-149.

CAVALLARI, Doris Nátia. O Decameron de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 3, n. 2, p. 1-7, jul./dez. 2006. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2098/1784. Acesso em: 9 nov. 2023.

CEFEROVÁ, Kristína. Os elementos do fantástico na moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa. **Études Romanes de Brno**, v. 40, n. 2, p. 79-88, 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/11222.digilib/141593. Acesso em: 9 nov. 2023.

CEIA, Carlos. Lugar-comum. *In*: CEIA, Carlos (coord.). **E-dicionário de termos literários**. Lisboa: [s. n.], c2018. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/lugar-comum. Acesso em: 9 nov. 2023.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Cartas de M. Pinheiro Chagas. *In*: BRAGA, Teófilo. **Quarenta anos de vida literária**: 1860-1900. Lisboa: Tipografia Lusitana: Editora Arthur Brandão, 1902. p. 180-182.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Dominus tecum…: (conto para crianças). **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 8, n. 10, p. 74-75, 1865a. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-

lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1865/TomoVIII/N10/N10_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Dominus tecum…: (conto para crianças): (conclusão). **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 8, n. 11, p. 82-84, 1865b. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1865/TomoVIII/N11/N11_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A feiticeira de Smolensko**. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Folhetins contra Teófilo Braga e Antero de Quental: Jornal do Comércio e Comércio do Porto: maio a agosto de 1865. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 83-92.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A igreja profanada: lenda. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 5, n. 5, p. 241-255, ago. 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolV_1864/N05/N05_item1/P14.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Introdução. *In*: CHAGAS, Pinheiro. **A varanda de Julieta**. Lisboa: Livraria de Mattos Moreira, 1876. p. v-vii.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **Julieta.** Lisboa: Edições Rolim, 1985.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A lenda da meia-noite**. Porto: Livraria Moré, 1874.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A lenda da meia-noite**. Lisboa: Livraria António Maria Pereira, [188-?].

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A lenda da meia-noite**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1906.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A lenda da meia-noite.** Lisboa: Empresa Literária Universal, 19--?.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **O major Napoleão**. Lisboa: Livraria de Campos Junior Editor, 1872.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 16, p. 123-124, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N16/N16_item1/P3.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 17, p. 130-132, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N17/N17_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 18, p. 138-140, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-

lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N18/N18_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 19, p. 147-149, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N19/N19_item1/P3.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 20, p. 154-156, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N20/N20_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 21, p. 162-163, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N21/N21_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 22, p. 170-172, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N22/N22_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 23, p. 178-179, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N23/N23_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 24, p. 189-191, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N24/N24_item1/P5.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Memórias de uma bolsa verde: conclusão. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 25, p. 194-196, 1864. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N25/N25_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Poetas e prosadores. **O Panorama**, Lisboa, v. 18, 3º da 5ª série, n. 18, p. 138-140. 1868. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1868/N18/N18_item1/P2.html. Acesso em 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A varanda de Julieta**. Lisboa: Livraria de Mattos Moreira, 1876.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A visão do precipício. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 6, n. 28, p. 221-224, 1863. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N28/N28_item1/P5.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A visão do precipício. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 6, n. 29, p. 228-232, 1863. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N29/N29_item1/P4.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A visão do precipício. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 6, n. 30, p. 234-238, 1863a. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N30/N30_item1/P2.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A visão do precipício: conclusão. **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 6, n. 32, p. 251-254, 1863b. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N32/N32_item1/P3.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COELHO, António do Prado. **Teófilo Braga**. Lisboa: Tip. Eduardo Simões, 1921.

COELHO, Jacinto do Prado. Joaquim Teófilo Fernandes Braga. *In*: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de literatura**. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1978. p. 119-121.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORREIA, João David Pinto. Xácara. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 583.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. **A recepção literária de H. Heine no romantismo português**: de 1844 a 1871. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

DIAS, Simões. Estudo biográfico. *In*: CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Porto: Livraria Central, 1876. p. v-xxii.

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. **O conto literário**: a memória da tradição. 2013. 303 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.3/2573. Acesso em: 9 nov. 2023.

FARIA, Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de. **O conto popular português** 2009. 468 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2009. Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/14315. Acesso em: 9 nov. 2023.

FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980.

FERREIRA, Alberto. **Perspectiva do romantismo português**. 3. ed. Lisboa: Litexa, [19--?].

FERREIRA, José Maria de Andrade. Alguns livros ultimamente publicados. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 3, n. 9, p. 451-459, dez. 1861. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolIII_1861/N09/N09_item1/P14.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

FERREIRA, José Maria de Andrade. A sina de família. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 2, n. 9, p. 399-413, dez. 1860. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolII_1860/N09/N09_item1/P10.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

FERREIRA, José Maria de Andrade. Poesia popular. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 1, n. 11, p. 512-519, fev. 1859. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistaContemporanea/VolI_1859/N11/N11_item1/P23.html. Acesso em: 9 nov. 2023.

FIGUEIREDO, Candido de. **Figuras literárias**. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1906.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Do gótico e das catedrais na literatura. *In*: FIGUEIREDO, Fidelino de. **Estudos de literatura**: quarta série: 1921-1922. Lisboa: Portugália, 1924. p. 11-108.

FIGUEIREDO, Fidelino de**. História literária de Portugal**: séculos XII-XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

FAIVRE, Antoine. Gènese d'un genre narratif, le fantastique : essai de périodisation. *In*: POLLET, Jean-Jacques; FAIVRE, Antoine. **La littérature fantastique**: coloque de Cerisy. Paris: A. Michel, 1991. p. 15-43.

FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal**: estudos de factos socioculturais: os anos de contestação I. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. v. 5.

FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal**: estudos de factos socioculturais: os anos da razão II. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. v. 4.

FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal**: estudos de factos socioculturais: os anos de loucura II. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. v. 2.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. *In*: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

FREITAS, Olímpio. Setembro de 1865. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 106-109.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14. p. 328-376.

FURTADO, Filipe. "Fantástico modo". *In*: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: [s. n.], 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/. Acesso em: 10 nov. 2023.

FURTADO, Filipe. Os discursos do metaempírico. *In*: SEIXO, Maria Alzira (org.). **O fantástico na arte contemporânea**: Actas do colóquio O Fantástico na Arte Contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, 1992. p. 51-57.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. "Fantástico – modo". *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio (ed.). **Dicionário digital do insólito ficcional** Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantastico-modo/. Acesso em: 10 nov. 2023.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158/18414. Acesso em: 10 nov. 2023.

GANDRA, Jane Adriane. Pinheiro Chagas, contista entre o real e o sobrenatural: o insólito em questão. *In*: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 5. **Anais** [**…**].; ENCONTRO NACIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 1. **Comunicações Livres** [**…**]. 2009, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. p. 86-91. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/comunicacoes_livres_v_painel.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

GANDRA, Jane Adriane. **Pinheiro Chagas, um escritor olvidado**. 2012. 206 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25102012-125315/pt-br.php. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro. **(Novas) palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 276-291. Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/novas_palavras_da_critica.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARCÍA, Flavio. "Insólito ficcional". *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio (ed.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In*: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

GARCÍA, Flavio. Um duplo e insólito Teófilo Braga. *In*: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 141-155.

GARCÍA, Flavio. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário**:** mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

Disponível em: http://www.sepel.uerj.br/a-banalizacao-do-insolito-questoes-de-genero-literario/. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro**: romances da Renascença. 5. ed. Lisboa: Empresa História de Portugal, 1900. v. 1.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunaes, 1846.

GATO, Margarida Vale de. **Edgar Allan Poe em translação**: entre textos e sistemas, visando as rescritas na lírica moderna em Portugal. 2007. 794 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/566. Acesso em: 10 nov. 2023.

GENETTE, Gérard**. Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1979.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Les veillées allemandes**. Paris: Imprimerie de Mme. Huzard, 1838. t. 1.

GUERBER, Hélène Adeline. **Legends of the Rhine**. New York: A. S. Barnes, 1895.

HENRIQUE, Vitor. Posfácio. BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos.** Rio de Janeiro: Delirium, 2023. p. 197-199.

HERCULANO, Alexandre. A dama pé-de-cabra. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. 2. ed. Lisboa: Afrodite, 1974. p. 3-31.

HOFFMANN, E. T. A. **O reflexo perdido e outros contos insensatos**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. A casa deserta. *In*: PAES, José Paulo (org.). **Os buracos da máscara**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 19-55.

HOMEM, Amadeu Carvalho. Teófilo Braga, literato da república. **Biblos**: revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, v. 8, p. 207-241, 2010. Disponível em: http://hdl.handle.net/10316.2/32535. Acesso em: 10 nov. 2023.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUFTIER, Arnaud. Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantastico… derivas ocidentais de uma palavra. *In*: SIMÕES, Maria João. **O fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007. p. 23-41.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IDEIAS, José António Costa. Conto. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 94-98.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. London: Routledge, 2009.

JOLLES, André. O conto. *In*: JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

JONES, Paul Christian. Counterpants: Poe's doubles from "William Wilsom" to "The cask of Amontillado". *In*: KENNEDY, J. Gerald; PEEPLES; Scott. **The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe**. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 236-251. Disponível em: https://academic.oup.com/edited-volume/34633/chapter/295064680. Acesso em: 10 nov. 2023.

JÚDICE, Nuno. Prefácio. *In*: CHAGAS, Pinheiro. **Julieta**. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEAL, Gomes. Ódio de inglês: comentários ao conto do Sr. Teófilo Braga. *In*: BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. 3. ed. correcta, com inéditos e as versões francesas e italianas. Porto: Livraria Chardron, 1914. p. 273-281.

LEAL, Gomes. Do grotesco na arte. *In*: DELILLE, Maria Manuela Gouveia. **A recepção literária de H. Heine no romantismo português**: de 1844 a 1871. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 688-699.

LEAL, Gomes. À luz das estrelas: conto fantástico. **O Patriota**: periódico político, literário e noticioso, Lisboa: ano 1, n. 23, p. 1, 1869a.

LEAL, Gomes. O vaso etrusco: conto fantástico. **O Patriota,** periódico político, literário e noticioso, Lisboa: ano 1, n. 2, p. 1, 1869b.

LOPES, Graça Videira. A mulher e a literatura do século XIX. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 325-328.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACEDO, António de. Os mundos imaginários do fantástico português: 1ª parte. **Bang!**, [S. l.], n. 8, out. p. 27-34, 2010. Disponível em: https://revistabang.com/2010/08/07/revista-bang-8/. Acesso em: 10 nov. 2023.

MACEDO, António de. Os mundos imaginários do fantástico português: sendo esta a segunda parte. **Bang!**, [S. l.], n. 9, p. 6-13. fev. 2011. Disponível em: https://revistabang.com/2011/03/07/revista-bang-9/. Acesso em: 10 nov. 2023.

MACEDO, António de. Introdução. *In*: BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Hugin, 2001. p. 7-16.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Les romantismes au Portugal**: modèles étrangers et orientations nationales. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian: Centre Culturel Portugais, 1986.

MARQUES, Ana Maria dos Santos. **O anacronismo no romance histórico português oitocentista**. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar, Cultura, Espaço e Memória: Edições Afrontamento, 2012. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13536.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

MEIRELES, Germano. Agosto de 1865. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 93-104.

MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Arte Mágica, 2003.

MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. 2. ed. Lisboa: Afrodite, 1974.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. Introdução. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1974. p. xi-xxvii.

MELLO, Fernando Ribeiro de. Nota do editor. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

MENDES, Margarida Vieira. Questão Coimbrã. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 453-459.

MENDONÇA, António Pedro Lopes de. **Memórias d'um doido**: romance contemporâneo. 2. ed. Lisboa: Tipografia de Costa Sanches, 1859.

MÉRIMÉE, Prosper. A vênus de *ille*. *In*: CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241-266.

MIRAGLIA, Gianluca. Nótula sobre a recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo português. **Anais: Série Línguas e Literatura.** Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2004a. v. 3, p. 181-192.

MIRAGLIA, Gianluca. Álvaro do Carvalhal. *In*: CARVALHAL, Álvaro do. **Contos.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b. p. 267-320.

MIRAGLIA, Gianluca. Da lenda ao fantástico. *In*: SIMÕES, Maria João. **O fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007. p. 53-63.

MIRAGLIA, Gianluca. Gomes Leal e o fantástico. **Língua e Cultura**, n.5/6, p. 118-135, 1997.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. O conto na literatura portuguesa. *In*: MOISÉS, Massaud. **O conto português**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 11-30.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** 19. ed. São Paulo: Cultrix,1983.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

ORTIGÃO, Ramalho. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 200-229.

PASSOS, António Augusto. Soares de. **Poesias**. Porto: Typographia de Sebastião José Pereira, 1856.

PAVANELO, Luciene Marie. Mil e um mistérios, de António Feliciano de Castilho: uma paródia da literatura de horror. **Veredas**: revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, n. 34, p. 40-53, jul./dez. 2020. Disponível em: https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/613/488. Acesso em: 10 nov. 2023.

PAVANELO, Luciene Marie. Camilo Castelo Branco e as histórias que (não) fazem arrepiar os cabelos. *In*: SOUSA, Sérgio Guimarães de; BRAGA, João Paulo (org.). **Ficções do mal em Camilo Castelo Branco**. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila de Famalicão: Casa de Camilo-Centro de Estudos, 2016. p. 113-134.

PAVANELO, Luciene Marie. **Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo**: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072013-095304/pt-br.php. Acesso em: 10 nov. 2023.

PINTO, Marcello de Oliveira. O insólito, os autores, e a crítica literária: perspectivas no sistema literário brasileiro. *In*: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org.). **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 159-172.

PINTO, Silva. **Horas de febre.** Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1873.

PIRES, A. Machado. (Joaquim) Teófilo (Fernandes) Braga e o romantismo. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 55-57.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. Prefácio. *In*: POE, Edgar Allan Poe. **Contos do grotesco e do arabesco**: 27 contos selecionados. Barueri: Amarilys Editora, 2019.

PONTES, Joel. Maravilhoso. *In*: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de literatura**. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1978. p. 605-608.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução: Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PUNTER, David. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. London: Routledge, 2013.

QUEIRÓS, Eça de. **O mistério da estrada de Sintra**: cartas ao Diário de Notícias. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2015.

QUEIRÓS, Eça de. **Notas contemporâneas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

QUEIRÓS, Eça de. **Prosas bárbaras**. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1945.

QUEIRÓS, Eça de. **Textos de Imprensa I**: da Gazeta de Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2004.

QUEIRÓS, Eça de. **Uma campanha alegre**: das Farpas. Lisboa: Companhia Nacional, 1890.

QUENTAL, Antero de. **A dignidade das letras e as literaturas oficiais**. Lisboa: Typografia Universal, 1865.

QUENTAL, Antero de. Nota sobre a missão revolucionária da poesia. *In*: FERREIRA, Alberto. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. Lisboa: Moraes Editora, 1980. p. 76-82.

RABKIN, Eric S. **The fantastic in literature**. Princeton: Princeton University Press, 1976.

REBELLO, Luís Francisco. Melodrama. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 314-315.

REBELO, Luís de Sousa. Influência da literatura norte-americana na literatura portuguesa. *In*: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de literatura**. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1978. p. 490-491.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2015.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. **História crítica da literatura portuguesa**: o Romantismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

RIBEIRO, Isabela Lemos Coelho. **A afetividade na história:** comemorações cívicas, literatura e escrita da história em Teófilo Braga (1880-1896). 2020. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/34366. Acesso em: 13 nov. 2023.

ROAS, David. "Fantástico – categoria". *In:* REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (ed.). **Dicionário digital do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantastico-categoria/. Acesso em: 13 nov. 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Ed. da Unesp, 2014.

ROAS, David. **La sombra del cuervo:** Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX. Madrid: Devenir Ensayo, 2011.

ROAS, David. **De la maravilla al horror**: los inicios de lo fantástico en la cultura española:1750-1860. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

ROAS, David. **Hoffmann en España**: recepción e influencias. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. **A tradução em Portugal:** tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993 (volume 3).

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. **A tradução em Portugal:** tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 (volume 2).

RODRIGUES, João Félix. A literatura em barulho: VI. *In*: FERREIRA, Alberto. **Bom senso e bom gosto**: Questão Coimbrã. Lisboa: Portugália, 1966. v. 2. p. 354-358.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RULAND, Wilhelm. **Legends of the Rhine**. 10. ed. Köln am Rhein: Verlag von Hoursch & Bechstedt, [1906?].

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**; 6. ed. Porto: Porto Editora; Lisboa: Fluminense, [19--?].

SCHNEIDER, Marcel. **Histoire de la littérature fantastique en France**. Paris: Fayard, 1985.

SCOTT, Walter. Sobre Hoffmann e as composições fantásticas. *In*: HOFFMANN, E. T. A. **O pequeno Zacarias, chamado Cinabre**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. xi-xxxi.

SILVA, Renato Martins e. **Travessias, rupturas e transgressões**: a experiência da morte na literatura portuguesa. 2015. 263 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva histórica da ficção portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SOARES, David. Sobre o fantástico na literatura portuguesa. **Bang!**, [S. l.], n. 3, p. 15-22, ago. 2008. Disponível em: https://revistabang.com/2008/08/07/revista-bang-3/. Acesso em: 13 nov. 2023.

SOARES, Marcelo Pacheco. **O *flâneur* no labirinto**: percursos urbanos fantásticos em contos portugueses do século XX. 2012. 258 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. Poe in Portugal. *In*: VINES, Lois. **Poe abroad**: influence, reputation, affinities. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. p. 115-120.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. Narrativa de terror. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 350-353.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. O conto fantástico português: que tradições? *In*: SEIXO, Maria Alzira (org.). **O fantástico na arte contemporânea**. Actas do colóquio O Fantástico na Arte Contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, 1992. p. 77-84.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **O "horror" na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação, 1979.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A literatura "negra" ou "de terror" em Portugal**: séculos XVIII e XIX. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. *In*: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor, JAKOBSON, Roman *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. São Paulo: Porto Alegre, 1976.

VARIANI, Fernando Vidal. **"Se derem forma à inconstância, esse é o homem"**: uma leitura da obra de Álvaro do Carvalhal. 2016. 281 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: https://hdl.handle.net/1884/44959. Acesso em: 13 nov. 2023.

VASCONCELOS, Alberto Osório de. O painel: conto fantástico. *In*: **Arquivo Pitoresco**: semanário ilustrado, Lisboa, ano 7, n. 43, 1864, p. 342-344. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1864/TomoVII/N43/N43_item1/P6.html. Acesso em: 13 nov. 2023.

VASCONCELOS, José Leite de. **Tradições populares de Portugal**. Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1882.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. *In*: VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002. p. 18-135.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

VAX, Louis. **La séduction de l'étrange**: étude sur la littérature fantastique. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

VELOSO, Jane Adriane Gandra. **A (de)formação da imagem**: Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queirós. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-150520/publico/TESE_JANE_ADRIANE_GANDRA_VELOSO.pdf. Acesso em: 13 nov. 2023.

VILELA, Ana Luísa. Introdução. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **O mistério da estrada de Sintra**: cartas ao Diário de Notícias. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2015. p. 15-90.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.