

FREDERICO SANTIAGO DA SILVA

A NARRATIVA FANTÁSTICA DE FAGUNDES VARELA

ASSIS
2013

FREDERICO SANTIAGO DA SILVA

A NARRATIVA FANTÁSTICA DE FAGUNDES VARELA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo

ASSIS
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S586n Silva, Frederico Santiago da
A narrativa fantástica de Fagundes Varela / Frederico Santiago da Silva. Assis, 2013
126 f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo

1. Varela, Fagundes, 1841-1875. 2. Literatura fantástica.
3. Romantismo. I. Título.

CDD 808.839
869.9109

AGRADECIMENTOS

Nada se faz sem apoio. Por isso, é preciso aqui lembrar os que acompanharam a trajetória que culminou neste trabalho, inclusive aqueles que, mesmo sem saber, contribuíram, incentivando ou simplesmente emprestando seus ouvidos em conversas informais.

Primeiramente, agradeço a toda minha família, pelo constante apoio e compreensão, principalmente a meus pais, João da Silva e Maria Lúcia Santiago da Silva, que sempre buscaram entender minhas ausências e idiosincrasias. Nos momentos de desânimo, a eles meu pensamento se dirigia, buscando amparo.

Aos grandes amigos da UNESP de Assis, meu *frater* Germano Esteves, Bruno “Joe” Muneratto, André Morelli Ribeiro, Flávia Dozo, Rosângela Castilho, Flávia Mary, Luciana Percio, Paulinho “Ferruge”, Guilherme “Blanka”, Thaís Svicero, Carol Pavão, Glauco Souza, Ana Paula Giavara, Ruy de Oliveira Andrade Filho, Paulinha Gabriel Baptista, Angélica Souto, Carla Beneli e Luana Almeida.

Agradeço também aos amigos assisenses Paulinho Filho e família, a qual se fez aqui a minha segunda, Juliana Martins, Muryel Papeschi, Evelyne Papeschi e Henrique “Shishia”. Todos estiveram presentes em algum momento da caminhada, desde os anos de graduação, tornando-a mais leve e menos solitária.

Aos amigos Flávia Monassa, Adriana Moreira, Michelli Souza, Luís Fernando Scarcella e Ivete Vicente, os quais sempre se dispuseram a ouvir as minhas “viagens” sem reclamar.

Meus sinceros agradecimentos também a todos que trabalham na UNESP de Assis, sempre solícitos no atendimento ao público: à seção de Pós-Graduação, especialmente Marcos Francisco D’Andrea, Monique Gabriela Botelho Ireno e Sueli Aparecida Franco; à nossa querida Elzinha M. Figueiredo, da seção de Graduação; aos integrantes da biblioteca, principalmente Auro Sakuraba, Ana Paula da Silva, Ana Cláudia Inocente Garcia, Maria Heloísa Milani, Lucelena Alevato e Vânia Favaro; e

também a todos os que contribuem para o funcionamento do *campus*, cuidando de tudo, desde a limpeza até o cafezinho.

É preciso também agradecer ao sempre bem-humorado “seu” Luís e a sua família, pelos bons momentos de descontração e também de reflexão no *Ex-tensão*.

Aproveito para agradecer também aos funcionários da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Mário de Andrade, que me atenderam com presteza e boa vontade.

Meus sinceros agradecimentos às professoras Dra. Karin Volobuef e Dra. Sandra Aparecida Ferreira por gentilmente aceitarem participar da banca de defesa; também às professoras Dra. Maria Eunice Moreira e Dra. Sílvia Maria Azevedo por se disporem a ler o texto final do trabalho. Da mesma forma, devo agradecer pelas valiosas observações feitas no Exame Geral de Qualificação, em que pude contar com a leitura da professora Dra. Maria Angélica Pandolfi, bem como das professoras Dra. Sílvia Maria Azevedo e Dra. Sandra Aparecida Ferreira.

Um agradecimento especial ao meu estimado orientador Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, em quem encontrei também um amigo além de mentor. Espero poder sempre contar com sua inestimável sabedoria e companheirismo nos dias vindouros.

Por último, devo também agradecer à CNPq, pelo apoio financeiro.

SILVA, Frederico Santiago da. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. Assis. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2013.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar uma faceta ainda hoje pouco conhecida do poeta fluminense Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875). Apesar de seu nome ser associado principalmente à poesia, Fagundes Varela explorou também a prosa de ficção, em especial um tipo de literatura que dialoga diretamente com os primeiros impulsos do Romantismo europeu. Trata-se da literatura fantástica, termo muitas vezes genericamente usado para se designar um tipo de literatura que tem como principal característica a representação de um mundo declaradamente imaginário, na qual se incluem numa mesma categoria ficção científica e o conto de fadas, por exemplo. O fantástico com o qual Varela flerta em suas publicações de 1861 é de natureza muito mais restritiva, além de ser também bastante representativa de um momento particular na literatura brasileira. Ao publicar *As Ruínas da Glória*, *A Guarida de Pedra* e *As Bruxas*, Varela não foi o primeiro de nossos escritores a se dedicar ao fantástico, nem o que melhor o fez. É patente a influência da *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, em especial, em um dos contos que nos propomos a analisar aqui, bem como se sente o peso de um E. T. A. Hoffmann, mestre do gênero, evocado nas falas das personagens. Assim, com o intento de trazer à luz um Fagundes Varela ficcionista, cultor da literatura fantástica, esperamos contribuir igualmente para os estudos que vão em direção de se buscar uma tradição fantástica no Brasil que não se limite apenas à *Noite* e ao *Macário*, do célebre discípulo de Byron, mesmo que sua obra tenha influenciado os escritores brasileiros que trilharam os caminhos da literatura fantástica e, entre eles, Fagundes Varela.

Palavras-chave: Fagundes Varela; literatura fantástica; Romantismo.

SILVA, Frederico Santiago da. *The fantastic narrative of Fagundes Varela*. Assis. 2013. 126 p. Dissertation (Master degree in Literature) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2013.

ABSTRACT

This work aims to study a still little-known facet of the poet Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875). Although mostly known for his poems, Fagundes Varela also explored fiction, particularly a type of literature that converses directly with the first impulses of Romanticism. It is fantastic literature, generic term often used to designate a type of literature that has as main characteristic the depiction of a world avowedly imaginary, which includes in the same category science fiction and fairytale, for example. However, the fantastic with which Varela flirts in his publications of 1861 is much more restrictive in nature, and is also fairly representative of a particular moment in Brazilian literature. With *As Ruínas da Glória*, *A Guarida de Pedra* and *As Bruxas*, Varela was not the first of our writers who devoted to fantastic, nor the one who did it best. The influence of *Noite na Taverna*, by Álvares de Azevedo, is clear specially in one of the stories that we intend to analyze here, and it feels the weight of an E. T. A. Hoffmann, master of the genre, mentioned in the speeches of the characters. So, with the intent to bring to light a novelist Fagundes Varela, cultivator of fantastic literature, we also hope to contribute to the studies that go towards to seek a fantastic tradition in Brazil, not limited only to *Noite na Taverna* and *Macário*, wrote by Byron's famous disciple, even though his work has influenced Brazilian writers who take the paths of fantastic literature and, among them, Fagundes Varela.

Keywords: Fagundes Varela; fantastic literature; Romanticism.

A meus pais,
com eterna gratidão;

A Sebastião Santiago
Sobrinho (*in memoriam*),
com saudade.

“Lvido Manfredo, sombrio filho da
descrença! – porque entre as nevoas da
noite invocas os genios do topo das
montanhas?”

Palavras de um louco – L. N. F. V.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
CAPÍTULO I	
ROMANTISMO E NARRATIVA FANTÁSTICA NO BRASIL	p. 16
1. Do projeto romântico	p. 17
2. Onde o ficcionista Fagundes Varela?	p. 24
3. Varela e o fantástico	p. 29
3.1. Contramarcha	p. 32
CAPÍTULO II	
ROMANTISMOS	p. 38
1. Fantástico e poética romântica	p. 40
1.1. Do Romantismo alemão	p. 42
1.2. Do Romantismo inglês	p. 48
1.3. Do Romantismo francês	p. 54
CAPÍTULO III	
NARRATIVA FANTÁSTICA	p. 60
1. O fantástico: uma tentativa de definição	p. 60
1.1. Todorov: um ponto de partida	p. 62
1.2. Contrapontos à definição de Todorov	p. 67
2. Uma forma breve	p. 75
CAPÍTULO IV	
O FANTÁSTICO VARELIANO	p. 81
1. <i>As Ruínas da Glória, A Guarida de Pedra e As Bruxas</i>	p. 81
1.1. Narrador	p. 87
1.2. Personagens	p. 97
1.3. Cenário	p. 104
2. Real e irreal	p. 108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 113
BIBLIOGRAFIA	p. 119

INTRODUÇÃO

Como ocorre a qualquer esfera artística, a literatura não oferece respostas, mas sim acrescenta, ou muita vez, reordena e reconfigura antigas questões. Estas, continuando a existir, continuarão a encontrar consonância em obras que as alimentem, ao mesmo tempo em que delas também se nutram. Tais obras encontrarão alguém que lhes dê o sopro vital, desde que continuem a oferecer uma reordenação das coisas condizente com as angústias, os júbilos, as dores, as alegrias do ser questionador e perplexo que é o humano.

Assim, em nosso entender, a literatura fantástica se firma como grande via de abordagem para algumas os velhos questionamentos. Nela, ao lado de seres não pertencentes ao mundo por nós conhecido, encontramos também presente o velho assombro humano diante de um universo não totalmente explicado, repleto de fenômenos que fogem à nossa compreensão, tocando, destarte, num ponto incômodo, já que, mesmo hoje em dia, não se pode afirmar que sejamos portadores de suma certeza quanto a tudo que nos rodeia.

Por outro lado, uma narrativa que se caracterize pela presença de seres sobrenaturais, da maneira como a trata o discurso fantástico, não se dispõe a oferecer qualquer resposta às velhas questões. Ao contrário, o que define essencialmente uma narrativa fantástica é justamente o fato de esta pôr em evidência a impossibilidade de resolução de certas indagações, tendo, portanto, como expediente narrativo o prolongamento da tensão oriunda do embate indissolúvel entre um fenômeno conhecido, e perfeitamente explicado, e outro totalmente desconhecido, ou cuja explicação fuja à lógica conhecida do mundo empírico. Sendo dessa forma, é essencial ao referido prolongamento da tensão que o próprio discurso engendre certos artifícios a fim de que consiga obter o efeito desejado, ou seja, surge a necessidade de que o discurso fantástico seja construído minuciosamente sob o imperativo de manter, até o final da narrativa, a impossibilidade de explicação para os acontecimentos narrados.

Por esse motivo, também podemos reconhecer certa modernidade nesse tipo de narrativa surgida ainda no século XVIII, pois é cada vez mais frequente, nos dias de hoje, a presença dos elementos que caracterizam as histórias fantásticas, principalmente no cinema e na TV. Houve, nos últimos anos, um ressurgimento da temática de horror, que por sua vez remonta a um tempo anterior ao surgimento da narrativa fantástica, sendo esta derivada do romance gótico inglês e alemão.

Ao longo dos capítulos que se seguem, procuramos oferecer uma via de abordagem para a narrativa fantástica, apoiados nas teorias acerca desse discurso específico e suas peculiaridades frente a outras narrativas que também abordam a temática do sobrenatural. Para tanto, tomamos como essencial discutir os diferentes aspectos pertinentes ao estudo dos contos fantásticos do escritor fluminense Fagundes Varela, destacando, pois, aqueles que melhor se adéquam à nossa proposta de análise.

No primeiro capítulo, preocupamo-nos em apresentar um quadro panorâmico do movimento romântico no Brasil, destacando os elementos que se tornaram comuns às produções do período, fixando-nos principalmente na prosa. Portanto, deliberadamente não consideramos quaisquer formas que pertencem à esfera do poema, pois a discussão das características que lhes são particulares foge por completo ao nosso objetivo. Tal nos levaria, certamente, longe do que seria coerente para este estudo, pois, conforme poderá ser observado no terceiro capítulo, segundo a teoria todoroviana, o poema não poderia sequer comportar o fantástico.

O motivo pelo qual optamos por iniciar o estudo do fantástico vareliano pelo movimento romântico brasileiro se deve ao fato de que a literatura fantástica não se enquadra no programa de legitimação da identidade brasileira. Ao lado dessa primeira parte do quadro, fizemos algumas considerações a respeito da escassez de referências ao fantástico na historiografia literária brasileira. Resta ainda muito a se pesquisar nesse campo, pois, conforme se pôde constatar ao longo da pesquisa, Fagundes Varela não foi o único autor de sua época a se dedicar ao fantástico; outros autores, também influenciados por Álvares de Azevedo, escreveram narrativas que se enquadram na mesma perspectiva que se observa nos contos do escritor fluminense.

Porém, para que seja possível compreender como a narrativa fantástica vai-se configurando na literatura brasileira, seria preciso uma pesquisa mais abrangente do que este trabalho propõe. Da mesma forma, uma compreensão mais profunda da obra de Fagundes Varela só é possível se conhecermos também as narrativas de ficção não fantástica que o autor escreveu. Mesmo tendo na poesia seu principal ofício literário, ele praticou as diferentes formas de expressão do Romantismo. Para nos atermos somente à prosa, destaquemos que Varela abordou a temática do amor, do indianismo e do sobrenatural. Eis uma versatilidade que não se encontra na maior parte dos românticos brasileiros. Infelizmente, também a faceta indianista de Fagundes Varela é ainda pouco conhecida.

No segundo capítulo, destacamos alguns pontos da teoria romântica. A leitura desse capítulo deve ser permeada pelo pensamento de que os fragmentos destacados remetem diretamente ao conto fantástico. Para isso, procuramos oferecer uma espécie de quadro que servisse de alicerce para a posterior definição do fantástico e, em consequência, para a análise dos contos. É claro que a maneira como determinados aspectos foram por nós destacados sugere desde o início os elementos que serão posteriormente retomados ao longo da discussão proposta para o quarto capítulo.

Por isso, ao longo desse capítulo, passamos por textos teóricos do Romantismo europeu, especialmente o alemão, o inglês e o francês, pois, além ter sido o Velho Mundo o berço do Romantismo, é também nesses países que encontramos as primeiras manifestações da literatura fantástica. Resulta disso, sobretudo, o caráter algo fragmentário e labiríntico da maneira como destacamos certos aspectos dos textos selecionados. Isso, no entanto, ressalta também o caráter múltiplo do movimento, pois as ideias defendidas pelos teóricos nem sempre são coerentes entre si, ocasionando, portanto, uma variedade de pontos de vista, em especial quanto às técnicas de composição.

Dando, pois, continuidade à exposição feita nos capítulos anteriores, no seguinte, abordamos as teorias dedicadas exclusivamente ao fantástico. Fixou-se, assim, a necessidade de considerar os vários tipos de narrativa em que figura o sobrenatural. Para isso, apoiamo-nos especialmente nos estudos de Tzvetan Todorov e

Filipe Furtado, por serem esses autores os que apresentam uma teoria mais palpável em relação às daqueles que os precederam. Convém dizer, entretanto, que o último não concorda necessariamente com o primeiro, mas visivelmente vai beber da mesma fonte.

No decorrer desse capítulo, buscamos evidenciar as teorias que foram tomadas como ponto de partida para a formulação de uma definição satisfatória para o fantástico, mas procuramos também associar a eficácia do efeito pretendido para as narrativas que aí se enquadram à brevidade. Com isso, sentimos que foi necessário abordar algumas questões concernentes à forma breve do conto e, mesmo que não tenhamos nos preocupado em oferecer uma definição rigorosa, que estabelecesse a distinção exata deste em meio a outras formas narrativas curtas, intentamos ligar a ideia de economia de elementos frequentemente associada ao conto às estratégias que visam à manutenção do efeito fantástico.

Assim, o quarto e último capítulo é voltado para as análises dos contos de Fagundes Varela, especificamente três: *As Ruínas da Glória*, *A Guarida de Pedra* e *As Bruxas*. Esses contos foram publicados primeiramente em folhetim, conforme o costume da época, mas nem por isso temos indicativos de que tenham sido populares junto ao público leitor de então. Além disso, procuramos também, nessa parte do trabalho, destacar a importância de Fagundes Varela não somente por seus poemas, os quais sem dúvida têm sua grandeza já há bastante tempo reconhecida, mas também por sua prosa, ainda pouco estudada.

O nome Fagundes Varela chegou até nós envolto em lendas, das quais já o acompanhavam em vida. Em geral, faz-se desse poeta uma imagem de somenos, superficial, incompleta, com o predomínio da do homem arredio, solitário, embrenhado nas selvas. Lembra-se o poeta de irremediável melancolia, o antológico autor da “pomba predileta”. Jamais é esquecido o boêmio incorrigível, protagonista de anedotas, em busca de consolo ou de inspiração no álcool. No entanto, Fagundes Varela é figura da maior importância na história das nossas letras. Seu vulto não cabe na moldura mesquinha de um retrato vulgar. (TÁTI; GUERRA, 1957, p. 15)

Deixando de lado o tom laudatório do final do trecho destacado, devemos reconhecer que uma maior compreensão da obra de Fagundes Varela pode oferecer ainda bons elementos para que se possa ter uma visão mais profunda também do Romantismo brasileiro.

Por isso, ao longo das análises propostas aqui, não nos preocupamos em emitir nenhum juízo, mas somente apresentar uma via de leitura. Vale dizer, inclusive, que a leitura das obras remete à realidade brasileira, mesmo que seja apenas pelas referências dos cenários dos contos. A preocupação de Fagundes Varela, certamente, não era a de retratar o Brasil como muitos de seus companheiros de escola, por isso as referências ao cenário local ocupam lugar secundário no plano da obra. Mas não se deve ignorar que, ao situar o fantástico num ambiente que se pode verificar no dia-a-dia, ele reforça seu efeito. Isso resulta em um recurso que não se verifica em Álvares de Azevedo.

Assim, a intenção deste trabalho é analisar as obras de Fagundes Varela que abordam o sobrenatural no sentido de que seja possível compreendê-las em função de sua relação com Romantismo e a tradição fantástica brasileiros. Disso resulta, aliás, a opção que fizemos por apresentar dois capítulos basicamente expositivos e um teórico, deixando as incursões propriamente ditas para o último capítulo. Adiantamos, porém, que a leitura dos três contos nos levou a perceber que seria uma violência contra os textos tentar agrupá-los numa mesma categoria narrativa.

CAPÍTULO I

ROMANTISMO E NARRATIVA FANTÁSTICA NO BRASIL

Pensar a história das letras no nosso país é referir-se, ainda que indiretamente, ao Romantismo. Durante os meados do século XIX, em que a estética romântica predominava em nosso meio literário, nossos intelectuais e homens das letras respiravam o ar que vinha da Europa, o qual aqui chega, porém, diferente do que fora nas origens. Já existia uma literatura deste lado do Atlântico, o que, aliás, outrora muito já se discutiu, mas é somente com os esforços dos nossos românticos que pudemos contar com uma sistematização do que seria propriamente brasileiro, mesmo que a respeito disso se possam fazer algumas ressalvas.

Assim, ainda que nosso objetivo não seja abordar esse aspecto¹, sentimos a necessidade de, mesmo sucintamente, pensar um pouco a respeito dos elementos que tornaram possível que, entre nós, fosse concretizado um cânone literário, baseado, a princípio, em ideais como o nacionalismo ou o intimismo da chamada segunda geração de poetas do nosso Romantismo, até mesmo porque a narrativa fantástica parece trilhar um caminho distinto daquilo que se objetivava naquele momento. Talvez, seja parcialmente em decorrência disso que em nosso país não tenham existido muitos autores que se detiveram em cultivar o fantástico. O próprio Fagundes Varela parece ter apenas flertado com o gênero, em alguma medida, influenciado por Álvares de Azevedo, escritor que seguiu na contramão do projeto nacionalista que marcou fortemente o movimento no Brasil.

¹ Seria demais reforçar o quanto os fatos ocorridos no século XIX foram importantes para a formação de nossa identidade nacional, cultura e evolução do pensamento político, bem como para a fixação das bases do pensamento crítico, já que é nesse século que nos tornamos “independentes”.

1. Do projeto romântico

É comum fixar o marco inicial do Romantismo brasileiro em 1836, ano em que é publicada a coletânea *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). E, mesmo não sendo possível dizer com exatidão qual tenha sido o momento em que surge o Romantismo no Brasil, a data coincide com um instante em que se fez necessário definir o país enquanto nação independente e, mais do que isso, definir o próprio sentido de ser brasileiro. Nessa linha, Magalhães talvez não tenha sido o mais expressivo, mas seus versos sem dúvida indicavam o que estava por vir. Encontramos em seus textos teóricos alguns dos pontos essenciais ao ideário romântico, tais como o enaltecimento do gênio ou o sentimento de religiosidade, termo que, para o autor, confunde-se com a própria ideia de religião:

[...] um elemento há sublime por natureza, poderoso por sua inspiração, variável porém quanto à forma, base da moral poética, que empluma as asas do gênio, que o inflama e fortifica, e através do mundo físico o eleva até Deus; esse elemento é a religião. (MAGALHÃES, 1999, p. 32)

Encontram-se também em seus textos a autoafirmação, a exaltação à natureza, a referência ao passado, ou seja, os elementos característicos que dão a tônica do Romantismo tal qual se realizou no Brasil. Por outro lado, Magalhães também reconhece a importância da vinda da família real portuguesa para as praias brasileiras, acentuando a relação íntima entre independência política e literária.

A prosa romântica brasileira, assim como a poesia, num primeiro instante foi marcada pelo nativismo, ou ainda, pelo indianismo. O índio, assim como o cavaleiro medieval europeu, era a figura que encarnava os ideais de pureza, coragem e força que, por extensão, representariam também o próprio país. Não tendo existido entre nós uma Idade Média, o mais distante a que se poderia ir era o tempo em que a presença do índio – o herói eleito – pudesse ser assegurada. O cenário seria um Brasil paradisíaco, com florestas frondosas e paisagem digna de exaltação, quadro que os

românticos logo se encarregaram de pintar.² Além disso, na figura do silvícola encontrou-se também algo que Portugal não possuía, o que possibilitaria, ainda, fazer a história do Brasil recuar no tempo até um período anterior à chegada do português (VOLOBUEF, 1999, p. 170).

O que se procurava, assim, naquele momento, era justamente distanciar-se da antiga Metrópole; mas, apesar disso, a aproximação de outros modelos, marcadamente o francês, mostrou-se inevitável.³ A influência das letras francesas sobre os escritores brasileiros daquela época não era pequena, como se pode depreender dos dizeres de Ronald de Carvalho (1893-1935), quando aborda duas obras de José de Alencar:

O *Guarani* e *Iracema* representaram aqui o mesmo papel que, em França, os primeiros episódios de Chateaubriand. Nunca se tinha visto, nem no próprio Gonçalves Dias, tanta frescura de emoção, tanta elegância de estilo, tanta graça nas idéias e nas narrativas. (CARVALHO, 1944, p. 252)

É oportuno reforçar que o aparecimento do índio na literatura, àquela altura, não era uma novidade. Além de estar presente nas obras de Chateaubriand, na França, e James Fenimore Cooper (1789-1851), nos Estados Unidos, o índio também já havia aparecido anteriormente na literatura brasileira. Ainda no século XVIII, publicam-se *O Uruguai*, de José Basílio da Gama (1741-1795), em 1769, e *Caramuru*, do frei José de Santa Rita Durão (1722-1784), em 1781.

Ainda, numa esfera diferente da indianista, outros artistas empregavam sua pena para tratar da vida na cidade, principalmente na Corte, local onde se desenrolam os

² É o que se pode observar, para nos valermos de alguns exemplos, em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), todos de José de Alencar (1829-1877).

³ A respeito da proximidade da literatura francesa, Lenira Marques Covizzi diz existir um contágio ocorrido através de franceses que moraram no Rio de Janeiro e teriam sido seduzidos pelas belezas e pela história do país. A autora encontra as evidências desse contágio “a) nos poemas em latim, de Teodoro Taunay, traduzidos e ilustrados por Félix Émile, seu irmão (1830); b) nas *Élégies brésiliennes* (1823) do poeta menor Edouard Corbière; c) nos trabalhos luso-brasileiros de Ferdinand Denis, no Brasil de 1817 a 1821; d) no romance indianista de Daniel Gavet e Philippe Boucher, *Jakaré-Ouassou ou les Tupinambas*, precedido por *Zacaria, anédocte brésilienne*, publicado por Daniel Gavet aos quinze anos e registrado como ‘(...) precursora de toda a ficção indianista no Brasil, cujos temas e forma prefiguram nitidamente’; e) nas traduções para o francês, da *Marília de Dirceu* – por Eugène de Monglave e Pierre Chalas – e do *Caramuru*, por Eugène de Monglave” (COVIZZI, 1992, p. 137).

enredos mais amenos do nosso Romantismo. Com publicações fragmentadas de suas histórias em periódicos, os escritores românticos realizavam algo que até hoje sobrevive nos folhetins eletrônicos. Além de histórias simples, com amores cuja sinceridade era posta à prova com os mais variados empecilhos, os escritores faziam com que a trama parasse justamente num momento de tensão, obrigando o leitor a comprar o próximo exemplar a fim de saber o que aconteceria com seu herói. A torcida pela resolução dos conflitos e, conseqüentemente, pela união do par romântico não era decerto o único fator relevante para as vendas, mas é um fato que não deve ser desprezado, principalmente se lembrarmos que o Brasil do período era composto por uma maioria esmagadora de iletrados.

Convém lembrar que o nome folhetim – *fouilleton* – a princípio indicava um lugar específico no jornal, o rodapé, que era dedicado ao entretenimento. A pesquisadora Marlyse Meyer (1924-2010) destaca que ali se contavam piadas, charadas eram propostas, livros eram criticados, etc. Assim, o folhetim, em seus primeiros momentos, era “deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (MEYER, 1996, p. 57). A fórmula que garantiu o sucesso do folhetim junto ao público não se desgastou, apenas mudou de veículo; sua eficácia vem resistindo mesmo às transformações da modernidade, unindo-nos de certa forma àqueles leitores que choraram ou riram com as personagens dos folhetins publicados em fatias nos jornais, pois as paixões humanas ainda são as mesmas.

Deve-se também levar em consideração o estágio em que as coisas se encontravam num país recém-saído da condição de colônia, onde tudo ainda engatinhava. Os elementos que caracterizavam as grandes nações da época, em especial as europeias, estavam muito distantes da realidade brasileira. Somente com a chegada da família real portuguesa, em 1808, fora fundada a Imprensa Régia, apesar de terem existido tentativas de estabelecer por aqui, ainda no período colonial, uma imprensa. O que na verdade acontecia é que tais tentativas se viam frustradas pela Metrópole (BROCA, 1979, p. 42).

E mesmo quando sanados os problemas relativos à tipografia, ou melhor, amenizados – visto que não deveria ser tarefa fácil manter um empreendimento cujo produto era de consumo bastante restrito –, os escritores não tiveram seu trabalho facilitado. Nasce daí outra questão, cuja importância logo se reconheceria: agradar o público. A propósito disso, lembremos aqui o sistema autor-obra-público:

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (CANDIDO, 2000, p. 38)

Dessa forma, era preciso que as histórias fossem escritas de maneira a passar pelo crivo do leitor, o que traz como consequência a necessidade de adequação dos enredos. Tal implicação certamente não permitia voos muito altos, o que acaba também possibilitando a autores, por assim dizer, não tão amigos da Musa tornarem públicos seus trabalhos. Acerca do surgimento do folhetim no Brasil, bem como de seu sucesso de público, Brito Broca (1903-1961) faz uma interessante observação:

[...] a grande aceitação do romance-folhetim era devida, em parte, ao fato dos jornais serem, então, muito doutrinários, prevalecendo, em lugar de um noticiário leve e variado, pesados artigalhões. O romance-folhetim foi, talvez, o primeiro elemento de sensacionalismo introduzido na imprensa. Precedeu ele à reportagem policial, oferecendo aos leitores um prato idêntico ao que esta viria proporcionar-lhe mais tarde. Tanto assim que, quando o jornal passou a ganhar novo feitio, aproximando-se dos padrões modernos, a atração das novelas, em rodapé, começou a decair. Hoje, não é mais a continuação de um romance que o leitor procura, mas o seguimento de uma reportagem policial, curioso de saber em que pé estão as diligências, se já foi encontrado o criminoso. (BROCA, 1979, p. 175-6)

Os enredos desses folhetins, normalmente, giravam em torno de um par romântico e suas desventuras. O término das histórias, mais das vezes, coincidia com a união dos amantes; além disso, são frequentes as vezes em que o amor se dá à

primeira vista. O discurso eloquente, quando não apenas palavroso, é cheio de adjetivos e, não raro, com muitos exageros. As situações eram muitas vezes inverossímeis, mas isso não incomodava o leitor, que sentia com a personagem toda a pujança daquele amor sobre-humano. É essa ideia de romantismo que parece ter-se estampado mais fortemente na memória coletiva.⁴

Como se sabe, muitas vezes, os mesmos escritores que se dedicaram ao romance e à poesia se ocuparam também da crítica, como é o caso de Gonçalves Dias (1823-1864), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) e José de Alencar (1829-1877). Além de acirradas querelas que acabavam surgindo a partir das críticas publicadas a respeito das obras, que muitas vezes descambavam para o lado pessoal,⁵ houve também o esforço para estabelecer um cânone literário brasileiro. E não fugindo à tônica da época, esses esforços visavam estabelecer uma lista de autores e obras diferenciados das origens europeias, principalmente a portuguesa (BARBOSA, 2003, p. 23).

Surgem, nesse bojo, os *florilégios* ou *parnasos*, antologias do que se tinha disponível, ao lado das biografias dos autores, às quais muitas vezes se dava maior ênfase que ao texto em si. Posteriormente, tais listas de autores e obras seriam o núcleo a partir do qual se fariam ampliações ou reduções, dependendo da perspectiva adotada. No entanto, durante aquele período, o peso do nacionalismo romântico ainda se fazia sentir, conforme escreve João Alexandre Barbosa (1937-2006):

[...] embora diferentes nos critérios de seleção, quase sempre, contudo, trazendo importante contribuição para o conhecimento de autores e obras, como é o caso de Joaquim Norberto na edição dos poetas mineiros do século XVII, ou de Varnhagen na revelação de poemas de Gregório de Matos em seu *Florilégio*, os trabalhos realizados por esses estudiosos românticos, sem exceção, eram fundados no princípio básico da exaltação nacionalista das expressões brasileiras com relação às

⁴ A respeito do sentimentalismo característico do Romantismo, Werner Kohlschmidt diz que “[...] tal como a liberdade da forma, provém [...] tanto do pietismo alemão, quanto do iluminismo e da ‘sensibilidade’ inglesa” (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 326).

⁵ Como, por exemplo, é o caso da crítica de Manuel Antônio de Almeida feita ao livro *Exercícios Poéticos*, do poeta baiano Muniz Barreto, publicada no *Correio Mercantil*, em 1855. Ver: BROCA, 1979, p. 231-2.

fontes européias. Os critérios eram, portanto, a diferenciação e a afirmação de autonomia. (BARBOSA, 2003, p. 28)

Como se percebe, houve, de certo modo, uma confusão entre independência política e independência literária, como sendo uma reflexo da outra e, além disso, como se não fosse possível pensar em uma sem a outra.⁶ No caso do Brasil, tal perspectiva acabou vindo bem a calhar, pois, se é verdade que tenha existido consciência literária antes do Romantismo, não é menos verdade que só depois da independência política a literatura aqui produzida teve tamanha injeção de ânimo. Houve entre os românticos o anseio de definir, por meio da literatura, o Brasil como um todo, e com isso, porventura, não se tenha concebido outro meio melhor que o escolhido para resolver – de maneira, até certo ponto, artificial – aquilo que, de outro modo, talvez demorasse algum tempo mais para acontecer de fato, caso não tivesse existido tamanho empenho de sua parte.

Nesse sentido, Joaquim Norberto, em sua *Introdução histórica sobre a literatura brasileira*, publicada originalmente em 1859 na *Revista popular*, enaltece muitos aspectos que, segundo ele, são característicos de uma grande nação como o Brasil. O tom que permeia o texto todo é marcadamente laudatório e grandiloquente, através do qual o autor procura legitimar a grandeza do povo brasileiro por meio da literatura, sendo esta o elemento diferenciador.

[...] e quando um brado enérgico e vivificador retumbou do Ipiranga às fronteiras do novo império americano, libertando um povo oprimido e proclamando a progenição [sic] de uma nova e poderosa nação, nós já o éramos por nossa literatura. (SILVA, 2002, p. 38)

⁶ Existiu também, no caso do Romantismo francês, uma forte relação entre a esfera política e a literatura. Esta, segundo Guacira Marcondes Machado, só foi possível num período posterior à Revolução: “Graças, finalmente, à revolução política, tornou-se possível, a longo prazo, uma revolução literária que, em suas grandes linhas, será sua expressão e seu canto. Aí residirá, sobretudo, a força do romantismo francês, de sua poesia mais especialmente que, salvo raras exceções, vai se lembrar das palavras de Mme. de Staël: ‘A literatura deve ser a expressão da sociedade’” (MACHADO, 1992, p. 65-6).

Adiante, o autor afirma ser o Brasil o único país a possuir uma literatura nacional. Além disso, valoriza a tradição oral, enaltecendo a figura do *nheengaçara*;⁷ sugere que a civilização do Brasil muito deve à poesia e à música; condena a “imitação fria”, que limita o voo do gênio; lembra a natureza inspiradora, etc. Além disso, demonstra preocupação também com a periodização e dedica longas linhas a descrever e justificar o método adotado. Essa postura era comungada por muitos escritores, já que, conforme se disse anteriormente, o período romântico é responsável pelas primeiras tentativas de sistematização de um cânone literário propriamente brasileiro.

Esse esforço, evidentemente, resultou em preciosa fonte de autoconhecimento e ofereceu para as gerações posteriores, inclusive para aqueles que criticaram a visão deturpada da realidade que tinham os românticos, uma perspectiva diferente, que incita a olhar para dentro das próprias fronteiras, sendo, pois, a primeira tentativa de estabelecer os elementos que caracterizam o povo e a cultura brasileiros.

Nesse contexto, é mesmo compreensível que a poesia tenha-se mostrado melhor veículo, digamos, para a propagação das ideias. O povo em geral era composto por analfabetos, portanto a melodia e o ritmo do metro se prestariam melhor ao trabalho a que se dedicavam os escritores românticos, já que a poesia de então era mais amiga dos ouvidos que dos olhos. E apesar de não defendermos a ideia de que tenha sido esse o fator primordial e essencial para que a poesia tenha gozado de maior prestígio entre os escritores do período romântico, da mesma forma, não deixamos de considerar que isso foi também relevante. Os poemas, bem como a produção em prosa, eram publicados, lidos e relidos, mas o apelo que possui a poesia feita para ser declamada era decerto maior do que o que possuem as histórias longas, divididas em vários capítulos, as quais se prestariam mais a um momento de intimidade, de leitura solitária e silenciosa.⁸ O mesmo se daria no caso da narrativa fantástica, apesar de estar ligada a uma forma menos extensa do que o romance.

⁷ Espécie de bardo indígena, segundo o entendimento do crítico.

⁸ É de nosso conhecimento que romances eram frequentemente lidos em reuniões das mais variadas espécies, ou mesmo em ocasiões bastante corriqueiras, no meio familiar, como atesta José de Alencar ao se referir às leituras que fazia em casa, para a família (MACHADO, 2001, p. 40). Não somos, do mesmo modo, insensíveis ao fato de que posteriormente coisa semelhante se daria com as radionovelas e telenovelas, como ainda se pode observar hoje em dia. Quando dizemos “leitura silenciosa”, referimo-

2. Onde o ficcionista Fagundes Varela?

Tratando agora daquilo que nos interessa mais propriamente, dentre as narrativas escritas durante o Romantismo brasileiro, destaquemos como exemplo a *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), publicada postumamente, em 1855, e, de Fagundes Varela, em especial, o conto *As Ruínas da Glória*, publicado no ano de 1861, no *Correio Paulistano*. Este último é ainda pouco conhecido, pois o autor, como se sabe, dedicou-se quase exclusivamente à poesia.

Fagundes Varela e Álvares de Azevedo realizaram um tipo de narrativa muito mais próxima das primeiras manifestações do Romantismo europeu, principalmente o alemão e o inglês. No entanto, quando tratamos de Álvares de Azevedo, é preciso lembrar que não compartilhava do espírito nacionalista de seus contemporâneos. De uma maneira distinta, ele cria uma expressão *sua* e, no que diz respeito à característica mais intrinsecamente ligada ao Romantismo, a subjetividade, talvez ele a tenha expressado com mais ímpeto que a maioria de seus companheiros de escola.⁹

Os contos de Álvares de Azevedo trazem toda a atmosfera fantasmagórica das histórias de horror do alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) ou do estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849). Por conta dessa característica, ele não segue um programa pré-estabelecido, mas cria uma coisa própria e, pelo menos entre nós, original. É claro que o novo não o é por completo, como se concebido do nada, sem um parâmetro já existente; mas, sim, uma maneira original de encarar o que é comum, de modo particular, enfim, subjetivo. Tratando de sua obra, Mário da Silva Brito, na nota introdutória ao *Panorama do Conto Romântico*, de Edgard Cavalheiro, afirma que a *Noite na Taverna*

nos ao fato de que, ao lermos um livro “apenas para nós mesmos”, controlamos o andamento da leitura, o que torna possível uma fruição diferente da que se experimenta coletivamente.

[...] corresponde a uma autenticidade romântica e, por isso, apesar de delirante e irreal, exerce singular fascínio como leitura, ao que acresce o fato de, como fatura literária, usar a adequada linguagem, o estilo demandado. Nessa circunstância, o que faltou aos românticos foi encontrar o seu assunto e a forma que a ele correspondesse. Isto Álvares de Azevedo conseguiu. (BRITO, 1961, p. 3-4)

Já Fagundes Varela, enquanto prosador, além de continuador de Azevedo nesse campo, merece atenção até mesmo pela relativa obscuridade em que ainda hoje se encontra sua obra. Além das já mencionadas *Ruínas da Glória*, escreveu também outras narrativas curtas: *As Bruxas* e *A Guarida de Pedra*, de um lado, e de outro, *Ester* e *Iná*, todas publicadas no *Correio Paulistano* no mesmo ano. Porém, para este estudo, interessam, sobretudo, as três primeiras, pois são narrativas que, assim como os contos de Álvares de Azevedo, tocam o sobrenatural. *Ester* e *Iná*, por sua vez, são histórias que estariam mais próximas das primeiras manifestações do nosso Romantismo, em que se evidenciam a temática do amor e do indianismo, respectivamente.

Ainda a respeito das três primeiras obras de Fagundes Varela a que nos referimos, não parece que tenham recebido muita atenção por parte da historiografia literária, coisa que também se observa, de modo geral, em relação a toda literatura fantástica produzida no Brasil nesse período, com algumas exceções. Sílvio Romero (1851-1914), em sua *História da Literatura Brasileira* (1963), não dá sequer indícios de que reconheça a existência de uma literatura fantástica; tampouco José Veríssimo (1857-1916), em obra com o mesmo título da de Romero, toca no assunto e, quando cita a *Noite na Taverna*, de Azevedo, o faz no seguinte tom:

O romantismo byroniano, temperado por Álvares de Azevedo, de Musset e Spronceda e de outros condimentos de idêntico sabor literário, tinha certamente desviado da sua direção primeira, cristã, patriótica e moralizante, o movimento literário que aqui se iniciara com a nossa literatura nacional. Mas além da parcial impressão que fez nos três principais poetas da mesma geração, mal fizera escola com Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e menores poetas, desvairados sobretudo

⁹ Antônio Cândido, referindo-se a Álvares de Azevedo, diz o seguinte: “Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil” (CÂNDIDO, 1971, p. 178).

com as extravagâncias da *Noite na taberna*. Nos anos 60, mesmo no atrasado Brasil, já não havia atmosfera para ele. A voz do desespero, da ironia, do ceticismo daqueles poetas europeus substituía-se como um clarim de guerra vibrante de cólera, mas rica de esperanças, ora flauta bucólica, ora lira amorosa, tuba canora e belicosa ou doce avena da paz, mas em suma otimista, a voz de Vitor Hugo. (VERÍSSIMO, 1963, p. 240-1)

Contradizendo o que escreve José Veríssimo, sabemos que Fagundes Varela havia publicado os seus três contos de natureza fantástica, conforme já dissemos, justamente no início da década de 1860. O motivo pelo qual o crítico desconsidera tais obras não nos é dado saber por ora, mas isso indica certamente que os olhares da crítica não estavam voltados para tais “extravagâncias”, que existiam no Brasil a despeito do que relata a historiografia literária. Acrescente-se que Fagundes Varela não foi o único a sofrer a influência da *Noite na Taverna*. Essa obra costuma ser o primeiro exemplo a que se remete quando se pensa em literatura fantástica no Brasil, e sua força já se fazia sentir à época de sua publicação.

Na década de 1860, encontramos uma boa quantidade de obras em que se percebe a influência da *Noite*: o *Conto Misterioso*, de Antonio Luiz Ramos Nogueira, publicado em 1860; *Uma Noite no Cemitério*, de João Antonio de Barros Jr., de 1861; *Gennesco: vida acadêmica*, romance de Teodomiro Alves Pereira, publicado em 1862; *O País das Quimeras*, de Machado de Assis, também de 1862; *A Trindade Maldita*, *Contos no Botequim*, de Franklin Távora, do mesmo ano; *Uma Noite de Vigília*, de Felix Xavier da Cunha, de 1863; *Dalmo ou Mistérios da Noite*, romance de Luis Ramos Figueira, publicado também em 1863; *D. Juan ou a Prole de Saturno*, drama inacabado de Castro Alves, que data de 1869. (OLIVEIRA, 2010, p. 101)

A lista poderia ainda se estender às décadas seguintes, atestando a influência da obra de Álvares de Azevedo, mas nos detivemos apenas na década em que José Veríssimo diz não haver espaço para o fantástico. Observe-se que a temática explorada na *Noite* se alarga e aparece não só em contos, mas a força de tal influência pode ser observada ainda no século XX, até mesmo na literatura de cordel.¹⁰

¹⁰ O interessante título *Meia-Noite no Cabaré* do cordel de Leandro Barros remete diretamente à *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo.

Antônio Soares Amora (1817-1999), no segundo volume de *A Literatura Brasileira*, o qual trata do Romantismo, dedica-se basicamente à poesia. Ao tratar da *Noite* e de *Macário*, de Azevedo, reconhece neles certo mérito e chega mesmo a elencar os aspectos atraentes nessas obras, a cujos personagens chama de “bastardos de Deus”, apesar de afirmar categoricamente que “é certo que nenhuma destas razões foi suficiente para superar a inviabilidade, em nossa literatura, de tão exótica matéria” (AMORA, 1967, p. 160). De Fagundes Varela, considera apenas os poemas, não chegando a nem mesmo citar de passagem qualquer um dos contos de que tratamos aqui.¹¹

Antônio Cândido (1918-) escreve “visões fantásticas”, em *Formação da Literatura Brasileira*, referindo-se a *Macário* e à *Noite*, no capítulo dedicado a Álvares de Azevedo. Tratando especificamente da segunda, diz o seguinte:

[...] chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho mas fascinador, cujas regras aceitamos. (CANDIDO, 1971, p. 189)

Do fantástico em Varela, porém, palavra nenhuma. Como se vê, poucos críticos ocuparam-se em abordar a temática fantástica dentro do Romantismo e, quando o fizeram, foi com referências parcas, que pouco elucidam sobre a produção do gênero em solo brasileiro (RODRIGUES, 2000, p. 48).

Apesar disso, devemos reconhecer a importância dessa vertente romântica, pois, se ainda hoje não é difícil perceber que persistem algumas questões da mesma natureza daquelas que perpassam o fantástico, no Brasil do século XIX não devia ser menor a suscetibilidade das gentes às histórias que abordavam a esfera do desconhecido. Mesmo no campo da ficção, certo sentimento de religiosidade se faz presente quando se trata de questões concernentes à existência, daí a natural

¹¹ Vejam-se as páginas dedicadas a Fagundes Varela: AMORA, 1967, p. 175-182.

perplexidade diante da falta de respostas para um sem-número de perguntas que dizem respeito, mais do que à literatura ou à arte, ao nosso estar no mundo. Além disso, acreditamos ser igualmente importante para os estudos literários brasileiros buscar perceber outras possibilidades de se reconhecer a gênese de uma tradição da narrativa fantástica que não se limite apenas a Álvares de Azevedo, mesmo que nele possamos reconhecer o autor que teria trabalhado o gênero com mais vigor. Tendo o Romantismo nutrido, pois, também aqui, a narrativa de cunho misterioso,¹² a qual se encontra, por sua vez, associada às questões relativas à percepção humana, saliente-se que o teor dessas narrativas, muitas vezes chamadas genericamente de histórias de horror ou de fantasmas, pode despertar no leitor o sentimento de medo ou, ainda, perplexidade diante dos fatos narrados, quando não simplesmente envolvê-lo numa trama com elementos de caráter sobrenatural.¹³

São bem conhecidos a *Noite na Taverna* e o *Macário*, de Azevedo, porém, conforme se observou, não são as únicas obras desse caráter a surgirem naquela época. Esse discípulo de Byron foi um dos primeiros a urdir um texto com um teor semelhante ao de certas composições engendradas no seio do Romantismo alemão ou inglês, entretanto, poucos anos depois da primeira publicação da *Noite na Taverna*, Fagundes Varela publicaria *As Ruínas da Glória*, um conto cuja influência se reconhece no primeiro (CAVALHEIRO, 1961, p. 78). Situado no que se convencionou chamar de segunda geração de escritores românticos, ou geração ultrarromântica – cujas composições foram marcadas por um intimismo exacerbado, diferentemente do que ocorria com as composições da geração anterior, embebida no indianismo, no nativismo e no nacionalismo –, Varela possuiria a mesma característica que abriria espaço para um tipo de composição que foge aos ideais de afirmação da identidade nacional e à reivindicação de uma legitimidade de nossa literatura, como a princípio se pretendia.

¹² “Os românticos perceberam e enfatizaram o fato de que a realidade da vida humana inclui aspectos que não podem ser completamente explicitados por uma filosofia puramente mecanicista e que o universo não se reduz a uma máquina precisa mas inclui elementos misteriosos” (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 48).

¹³ A respeito do apelo ao desconhecido na literatura romântica e a valorização do inconsciente, Ana Luiza Camarani observa o seguinte: “A preocupação em sondar os abismos do ser e penetrar neles, ou melhor, em procurar trazê-los ao mesmo nível da consciência, vai ao encontro do pensamento romântico da totalidade do ser, da unidade do eu” (CAMARANI, 1992, p. 54).

No que tange à poesia dessa geração, muitas composições têm também um quê de macabro, certa dose de pessimismo ou, ainda, exalam um erotismo que não se encontra nos poemas dos primeiros anos do nosso Romantismo; no caso da prosa, o interesse se dá não só por serem esses contos narrativas que tocam o sobrenatural, mas por corresponderem a um feitiço bastante específico no tratamento do tema. Ainda, como nos diz Italo Calvino, na introdução à coletânea *Cuentos fantásticos del XIX*, tais contos além de muito dizerem a nosso próprio respeito evocam um tema ainda atual:

El cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX, para nosotros, uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional. En esto se ve la modernidad de lo fantástico, la razón de su triunfal retorno en nuestra época. Notamos que lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca, aunque estemos menos dispuestos que los lectores del siglo pasado a dejarnos sorprender por apariciones y fantasmagorías, o nos inclinemos a gustarlas de otro modo, como elementos del colorido de la época. (CALVINO, 2005, p. 11)

No que diz respeito diretamente aos contos de Fagundes Varela, além da referida obscuridade em que se encontram até hoje, reforçamos que se procura aqui um caminho para se repensar a trajetória do fantástico que, no século seguinte, amadureceria aos poucos em nosso país, além de se pretender também oferecer uma modesta contribuição para a compreensão da obra de Fagundes Varela.

3. Varela e o fantástico

Originalmente publicadas em folhetim, *As Ruínas da Glória*, *A Guarida de Pedra* e *As Bruxas*, assim como os contos de horror que em certo momento povoaram a

literatura do outro lado do Atlântico, trazem consigo toda a atmosfera sombria e, em boa medida, enigmática que é própria do espírito romântico da chamada segunda fase. Dessas três obras, pouquíssimo conhecidas hoje em dia, a que, a nosso ver, possui melhor realização no que diz respeito aos mecanismos de manutenção da narrativa fantástica é a primeira.

Nesse conto, podemos perceber alguns elementos que o ligam à tradição das narrativas fantásticas, além de ser também possível encontrar ali outros elementos que permitem reconhecê-lo como uma obra romântica. Afora o estilo próprio dos românticos, com longos períodos, sonoros adjetivos que pululam a todo o momento e com uma linguagem carregada de sentimentalismo característico da escola, esse conto de Fagundes Varela representa, ao lado de outras obras também pouco conhecidas, os primeiros passos, ainda vacilantes, da narrativa fantástica em solo brasileiro. É claro que o próprio fantástico sofreu alterações ao longo do tempo, resultando, no final do século XIX e início do XX, em obras distintas daquelas realizadas nos primórdios do Romantismo europeu, pois, da mesma forma, as expectativas do público leitor sofrem alterações ao longo dos anos, o que se dá, é certo, também por conta das obras que renovam o paradigma, ao mesmo tempo em que seguem uma tradição:

[...] não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...].
Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige: graças a isso define-se o quarto elemento, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2000, p. 21)

Assim, seria necessário refletir a respeito das condições em meio às quais se via Fagundes Varela para podermos chegar não a um juízo definitivo – noção utópica, senão nociva – de qualquer uma de suas obras, mas nos aproximarmos de uma leitura válida, na medida em que se legitime mediante critérios que levem em consideração os elementos que, em conjunto, elucidam alguns de seus aspectos intrínsecos, da mesma forma que influem em outras obras do gênero ou em outras do mesmo autor.

Caracterizando-se pela divergência,¹⁴ o fantástico porventura teria uma recepção diferente, se comparado aos outros gêneros.

Uma constatação pertinente a ser feita nesse sentido é que, apesar de serem o conto ou a novela formas narrativas nas quais o teor fantástico encontraria terreno mais propício à sua construção – tanto pela questão da manutenção da atmosfera quanto pela intensidade do efeito pretendido –, o elemento fantástico não aparece com tanta frequência nas formas breves como vemos acontecer com outros temas, como o amor ou o heroísmo, os quais também encontramos tanto nos romances como nos poemas do período. Assim, ao contrário do que se poderia imaginar a princípio, o fato de ser a narrativa curta de mais fácil apreensão por parte dos leitores/ouvintes – por não possuir muitos personagens e se concentrar, via de regra, em uma única trama narrativa – não propiciou ao fantástico maior público do que os contos de outra natureza.¹⁵

Está claro que, por nos concentrarmos no conto, não nos ocuparemos de narrativas de horror que integrem formas maiores, constituindo, pois, episódios que pertenceriam a uma trama complexa à qual estariam subordinadas. Por isso, quando tratarmos dos contos que aqui nos interessam, procuraremos não remeter a obras que se enquadrem numa perspectiva mais abrangente.

Restringindo dessa forma nosso paradigma, é evidente que, principalmente no caso do Brasil, poucas obras poderiam ser compreendidas como representantes do fantástico puro ou em suas variações.¹⁶ Do Romantismo brasileiro, interessam-nos de perto as obras de Álvares de Azevedo e as de Fagundes Varela. As deste, obviamente, por constituírem o objeto de nosso trabalho, e as daquele por terem exercido influência

¹⁴ Trata-se de uma “arte de segregação”, segundo a terminologia proposta por Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (2000, p. 23). Opõe-se, pois, à “arte de agregação”, sendo que, enquanto esta procura adequar-se àquilo que já se encontra previamente estabelecido como forma de expressão, aquela se ocupa de criar novas maneiras de expressão e, por isso, não conta com um grande número de receptores.

¹⁵ A respeito da relação entre escritor e público leitor, Antônio Cândido destaca alguns fatores que condicionam a obra literária: “[...] os mais plenamente significativos são os *internos*, que costeiam as zonas indefiníveis das criações, além das quais, intacto e inabordável, persiste o mistério. Há todavia os *externos*, [...] secundários [...]; mas necessários, senão à sondagem profunda das obras e dos criadores, pelo menos à compreensão das correntes, períodos, constantes estéticas” (CÂNDIDO, 2000, p. 73, grifo do autor).

¹⁶ As variações do fantástico são abordadas no capítulo III.

sobre a obra do escritor fluminense. Frisemos, no entanto, que, no tratamento dado à temática, Álvares de Azevedo estava mais ligado a motivos góticos do que Fagundes Varela. Este, certamente, procura situar sua obra ao lado de outras de mesmo teor, isso é o que se pode depreender da leitura de um de seus contos em especial, o já referido *As Ruínas da Glória*, pois são frequentes as referências ao universo gótico característico de algumas obras do Romantismo alemão.

Um fator que se deve sublinhar nesse contexto é que a narrativa fantástica não gozava do mesmo prestígio entre o público leitor do Brasil do século XIX que lá fora tinham os contos de E. T. A. Hoffmann ou E. A. Poe. Aqui, preferia-se algo mais suave; o aspecto muitas vezes grotesco das narrativas de algumas histórias ia de encontro àquilo que se acostumou a ler durante o período romântico. Outra pequena observação a ser feita é que tais aspectos levariam o leitor a um estranhamento, colocando-o em face de um “mundo alheio”, transformado em algo que escapa à compreensão (KAYSER, 2003, p. 159). A pertinência dessa observação se dá pela íntima relação entre o fantástico e o grotesco, apesar de este não se configurar como elemento essencial. O grotesco, tal qual a essência do fantástico na definição todoroviana, depende de certa atitude por parte do leitor; é preciso que se assine uma espécie de contrato, em que o leitor assume uma postura específica: o grotesco reside na periferia dos dois mundos, no “contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir” (KAYSER, 2003, p. 61).

3.1. Contramarcha

De nossa parte, acreditamos que o vocábulo *dissonante* seja o mais adequado ao se tratar do Romantismo. No Brasil, talvez não o seja em sua primeira fase, já que seu propósito era de outra natureza, mas isso não se poderia dizer da segunda, à qual a tradição filia Fagundes Varela. Ora, sendo o Romantismo – tomando-se o termo de

maneira mais generalizada – uma reação ao ideal harmônico clássico, a dissonância seria sua principal característica, a qual se encontra fortemente presente na geração de Fagundes Varela.

Em matéria de poesia, essa ideia é amplamente disseminada; em prosa, porém, nada parece ser mais dissonante do que as narrativas que tocam o sobrenatural.¹⁷ Se é verdade que a essência romântica reside na contradição (ROSENFELD, 1978, p. 270), no embate entre dois mundos – e, mais do que isso, na falta de uma solução para essa equação – não é diferente o que se dá com a literatura fantástica. Nela, ter-se-ia um representante bastante adequado de tal essência. Esse encontro de mundos não é resolvido (ou não deveria ser) ao se chegar ao final de um conto fantástico, como *As Ruínas da Glória*. Caso se resolva a tensão entre os polos, a contradição inicial se quebra, e o que se tem é um desfecho harmônico, mesmo que todo o restante tenha sido marcado pelo desequilíbrio.

Mas, ainda que se trate do mesmo gênero cultivado por Álvares de Azevedo, os contos de Varela constituem coisa bem diversa. Apesar do pitoresco presente em seus contos, o cenário é “real”; a ação não se desenrola em um lugar longínquo que pudesse favorecer a realização de uma narrativa de cunho fantástico, mas no mesmo local onde seu autor viveu. Fagundes Varela não precisou nem mesmo sair de seu ambiente cotidiano para escrever seus contos e, com isso, faz uso do cenário familiar para nele introduzir o ignoto.

Essa escolha faz com se possa atribuir ao conto certo caráter realista, contudo o realismo, nesse caso, não atrapalha a realização do fantástico na narrativa; pelo contrário, contribui para sua melhor efetivação. Sendo o cenário, na época, possível de se encontrar quase conforme descrito no conto (CAVALHEIRO, s.d., p. 78), o mundo natural em face do sobrenatural ganha força, e a tensão entre os dois aumenta. Essa tensão é essencial para a realização do fantástico, o que torna, então, esse elemento, que a princípio poderia ser pensado como entrave, recurso para reforçar sua essência.

¹⁷A título de curiosidade (não gratuita, porém), lembremos o que diz o poeta alemão Friedrich Schlegel a respeito da poesia, o que, a nosso ver, está intimamente ligado ao fantástico: “A ilusão poética é um jogo de impressões, e o jogo uma ilusão de ações” (SCHLEGEL apud LOBO, 1987, p. 55).

Percebemos nos contos de Fagundes Varela um reflexo das leituras com as quais entrara em contato quando chegou a São Paulo para estudar os preparatórios para o curso de Direito. Só então as narrativas fantásticas e de horror produzidas na França e na Inglaterra chegariam até ele (CAVALHEIRO, s.d., p. 31). Porém, como se disse, podemos também perceber que ele não deixou de se valer do meio que habitava. O cenário que integra um de seus contos é parte da paisagem que se encontraria numa das entradas da então pequena São Paulo, com aproximadamente cinquenta mil habitantes. Edgard Cavalheiro, ao descrever brevemente o cenário que o viajante recém-chegado a São Paulo encontraria, ressalta que existiam duas entradas principais. A que adentravam a cidade pelo Ipiranga, era reservada uma vista agradável, mas

O mesmo já não acontecia com o viajante que tivesse vindo por mar e ali, do Lavapés, relanceasse o olhar, tentando abranger, aos golpes de vista, o panorama da cidade. Que encontrava? À direita, um enorme casarão, elevando-se sôbre as outras construções paupérrimas, de em redor, com um jeito assim de casa mal-assombrada. Mais adiante, muros de taipas, e sepulturas humildes de um pobre cemitério. Pela frente, a rua da Glória, no aspecto melancólico de suas ruínas... (CAVALHEIRO, 1961, p. 40)

É importante lembrar que, mesmo que aceitemos a ideia de que seja o conto a forma mais adequada para o fantástico, a afirmação não se pode estender, é claro, para todo o Romantismo. O romance, cujas feições pouco rígidas proporcionavam maior liberdade ao espírito romântico, foi eleito o veículo mais indicado para a expressão dos prosadores do período. E, tendo sido o Romantismo brasileiro marcado, a princípio, por uma busca de identidade e características próprias do país, nenhuma outra forma se prestava tão bem a isso quanto o romance. Flexível, este pôde então conformar-se ao exigido pelo intento romântico. O fantástico, por sua vez, também se relaciona intimamente com o Romantismo, pois foi graças à abertura total aos caminhos da imaginação característica do momento romântico que tal forma narrativa tornou-se possível (LOPES, 1975, p. 265).

Soma-se à problemática o fato de ser o conto romântico uma forma não muito bem definida, conforme escreve Mário da Silva Brito, na introdução à coletânea de contos românticos feita por Edgard Cavalheiro:

O conto, no romantismo, é incharacterístico, “uma coisa informe e vaga”, como repara o próprio Edgard Cavalheiro. Joaquim Norberto e Gonçalves de Magalhães, pioneiros da ficção narrativa de proporções reduzidas, denominam as suas tentativas, respectivamente, de *romance* e *novela*. José de Alencar considera “Cinco Minutos” apenas uma *história*. Na verdade, o conto assumiria a sua estrutura de contensão e medida, muito tempo depois, com Machado de Assis, cujas produções iniciais, se bem que quase sempre superiores às de seus predecessores e até contemporâneos, ainda são eivadas dos vícios da escola, e desbordam dos limites que o gênero exige. São exatamente esses vícios que impedem o florescimento de uma forma narrativa que repudia a prolixidade, a eloquência, excesso de imaginação, a fantasia, o sentimentalismo, as expansões derramadas, a exuberância de emoções e de linguagem. (BRITO, 1961, p. 2-3)

Não se pode também esquecer a maneira como as obras normalmente chegavam ao público brasileiro no século XIX. O jornal era o veículo tanto para as narrativas curtas como para as mais extensas, e isso condicionava, em maior ou menor grau, a produção. No caso de um romance, seria mesmo possível verificar a aceitação que a história fragmentada nos folhetins recebia por parte dos leitores; porém, em se tratando de um conto fantástico, em sentido estrito, isso deveria ocorrer em menor medida, pois, para além de se querer conjeturar a respeito do gosto do público de então, devemos reconhecer que tal coisa vai de encontro ao conjunto rigoroso de “leis” que condicionam sua realização.

Além disso, independentemente do sucesso junto ao leitor, uma narrativa fantástica se pauta pelo efeito pretendido, por isso as peripécias e os episódios rocambolescos, que tendiam a suprir o gosto dos leitores, ocupam um lugar secundário. Assim, ao contrário das histórias tradicionais, as que abordavam o sobrenatural fantástico não teriam sua extensão ditada pelo resultado feliz ou infeliz junto ao leitor, nem o número de personagens seria ditado pela fama que os mesmos gozam entre o

público, pois sua essência, conforme procuramos discutir no terceiro capítulo, vai por outro caminho.

Um último comentário se impõe aqui. A relativa relutância da pena dos escritores românticos em relação à narrativa fantástica não significa que o mesmo ocorra no caso da leitura. Limitando-se o espaço de interesse à São Paulo da época em que viveu Fagundes Varela, sabemos da influência da obra de Byron e do *Fausto* de Goethe. Por isso não acreditamos que o empecilho estivesse na temática, pois sabemos inclusive que existiram ocasiões em que os estudantes da Faculdade de Direito saíam do universo puramente literário para praticar as aventuras vividas de empréstimo durante as leituras.

É de se supor que, se havia relutância, seria por parte do público leitor de então, pois, mesmo quando restrita a um grupo de escritores, as obras europeias eram lidas com entusiasmo¹⁸ pelos estudantes que compunham o meio literário da São Paulo do século XIX. Poder-se-ia sugerir que a provável pouca intimidade do povo da província com tais histórias seria resultado de uma realidade muito diferente da que teria um habitante de uma grande cidade europeia. A cultura brasileira era marcadamente europeizante, mas as implicações sociológicas que levaram ao Romantismo na Europa não existiam aqui.

Para restringirmos o assunto à literatura, o Romantismo não surge no Brasil como uma reação ao ideal classicista do século XVIII. O que reforça essa afirmação é o fato de os românticos terem buscado legitimação para uma literatura propriamente brasileira em escritores do século anterior. Talvez, a necessidade mais imediata de emancipação política e literária tenha obscurecido o aspecto que fora privilegiado nas obras europeias. Isso encontra algum respaldo no fato de termos como grande influência para a literatura fantástica no Brasil um escritor que não se preocupou em abraçar a causa da legitimação de um país ainda ressentido da antiga Metrópole.

Essas considerações, no entanto, não passam de possíveis abordagens, configurando-se apenas como hipóteses, para cuja verificação seria necessário um

¹⁸ Existia inclusive uma sociedade, da qual fez parte Álvares de Azevedo, dedicada a viver aventuras dignas do próprio Byron (CAVALHEIRO, s.d., p. 56).

olhar mais demorado. Aqui, interessou-nos somente oferecer uma pequena contribuição para se pensar a tradição fantástica entre nós, bem como de que forma a ela estaria ligado Fagundes Varela.

CAPÍTULO II

ROMANTISMOS

Ao se ouvir a palavra romantismo hoje em dia, não é difícil que se caia no senso comum de associar o sentido desse vocábulo bem conhecido, apesar de semanticamente já outro, ao amor, sobretudo ao amor piegas. De fato, tal temática foi bastante explorada no Romantismo, mas reduzir o sentido da palavra a apenas isso seria desconsiderar outros sentidos que permitem compreender o conceito com mais clareza, se não o fazem com maior justiça.¹⁹ O movimento romântico foi, sobretudo, múltiplo. Mesmo quando se restringe o assunto à Europa, percebe-se facilmente que não se tratou de um movimento homogêneo, sendo, ao contrário, marcado por uma nova visão de mundo explicitamente interessada na subjetividade.

Decorre disso o fato de, muitas vezes, não haver consenso entre os escritores que se ocuparam também de elaborar uma teoria, além de escreverem obras com interesse puramente estético, como é o caso dos alemães Johann Ludwig Tieck (1773-1853), August Wilhelm Schlegel (1767-1845) e seu irmão Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829), ou dos ingleses William Wordsworth (1770-1880) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), ou ainda, no caso francês, de Jean-Jaques Rousseau (1712-1778) e François René Chateaubriand (1768-1848), ou de Anne Louise Germaine de Necker Staël-Holstein (1766-1817), a Mme. de Staël, para citarmos apenas alguns.

Esta última é reconhecida mais por ter sido uma das introdutoras do Romantismo na França do que por ter elaborado uma teoria propriamente dita. Porém, esse fato evidencia a influência mútua que as literaturas de diferentes nacionalidades exercem umas sobre as outras e atesta a multiplicidade romântica, até mesmo porque seria difícil deixar de reconhecer nos primeiros anos do Romantismo certa influência das obras de

¹⁹ A contribuição romântica é bem vasta, não se restringindo apenas ao campo da arte. Além da conhecida fundamentação do campo de estudos folclóricos, o Romantismo configurou-se em influência decisiva para o Direito e as Ciências Sociais (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 342).

Rousseau e Chateaubriand. Através desses escritores, segundo Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1992, p. 22), impõe-se “gradativamente a linguagem da natureza, da paixão, do sonho”. O caráter múltiplo do movimento, aliás, não deixa de ter coerência, já que se pode dizer que uma das principais marcas do Romantismo, *grosso modo*, é a libertação do espírito artístico do jugo de leis canonicamente enrijecidas, e a liberdade certamente favorece a multiplicidade. Portanto, é natural que, diante de tal situação, o particular, em detrimento do universal, tenha recebido destaque.

A respeito da nova visão de mundo assumida pelos escritores românticos, expressa tanto por meio de textos teóricos como através de composições literárias, Otto Maria Carpeaux (1900-1978) diz que, como conceito histórico, o Romantismo “é um dos melhor definidos na história da literatura”, mas que, por outro lado, “também se apresenta como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos em toda história da literatura” (CARPEAUX, 1978, p. 157). Essa ideia é semelhante à de Mario Praz (1896-1982) a respeito do uso do termo romântico, ao ressaltar o perigo de tomarmos as ideias por “sólidas” quando estas não passam de “sombras”, posto que, sempre que se busca precisar um movimento artístico semelhante ao que foi o Romantismo, não fazemos mais do que aproximações:

Como uma infinidade de outras palavras de uso corrente, aquelas aproximações têm um valor e respondem a uma função útil, desde que se tratem como aquilo que são, isto é, como aproximações, e não se pretenda delas o que não podem dar, isto é, exatidão de pensamento cerrado. São categorias empíricas, cujo caráter fictício pode ser facilmente demonstrado; mas se a prova de sua relativa arbitrariedade devesse conduzir a uma invalidade dos seus serviços, não vejo como a história literária tiraria vantagem disso. (PRAZ, 1996, p. 25)

Tendo, portanto, tais premissas em mente, buscamos oferecer um breve panorama do movimento romântico para que seja possível pontuar algumas de suas particularidades, em alguma medida, analisá-lo enquanto visão de mundo, ou mesmo salientar alguns de seus aspectos, os quais serão posteriormente retomados, pois, conforme pretendemos sugerir ao longo deste capítulo, as ideias românticas por nós

destacadas elucidam muitos dos expedientes que dizem respeito ao gênero fantástico e, inserido neste, é claro, também aos contos de Fagundes Varela.

Da mesma forma, sentimos a necessidade de, tanto quanto possível, buscar algumas hipóteses para o fato de que, no Brasil do século XIX, tal narrativa não tenha encontrado terreno profícuo para que germinasse e crescesse com a mesma magnitude que em outros países, tratando-se do contexto europeu ou norte-americano, mesmo que se possa conjecturar que, no caso deste último, além das famigeradas histórias de horror de um Edgar Allan Poe, também por lá pouco se possa encontrar desse gênero em específico.

1. Fantástico e poética romântica

Não é possível, obviamente, dizer com exatidão em que momento surge o Romantismo. Assim, num estudo cujo objeto é tomado a partir de um ponto de vista estético, sobretudo literário, qualquer tentativa de estabelecer um momento em que tal visão de mundo teria surgido é puramente com fins de melhor perceber o ponto de contato entre as ideias românticas e o mundo em que elas se originaram. Da mesma forma que “a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária” (CANDIDO, 1985, p. 169), a função de um movimento tal como foi o romântico só pode ser compreendida na medida em que os elementos que o propiciaram, bem como os que o integram, sejam igualmente conhecidos.²⁰

²⁰ O teor dessa afirmação não está distante da observação feita já por Paul van Thieghem (1871-1948), referindo-se em particular ao Romantismo, mas que se estenderia ao estudo de qualquer movimento artístico: “[...] é contentar-se com uma visão incompleta de cada um dos movimentos românticos nacionais estudá-los de maneira estanque, sem considerar as influências estrangeiras e, na falta de influências exatas, o que é bem mais importante, a atmosfera moral e literária da época [...]. Assim, cada um dos romantismos nacionais, para ser bem compreendido, pode e deve ser estudado como parte integrante de um todo que o condiciona e explica” (TIEGHEM apud MACHADO, 1992, p. 61). Da mesma forma, pode-se facilmente reconhecer, nesta parte do trabalho em particular, a presença do *Zeitgeist* a

Portanto, na intenção de suprir essa necessidade, admitir-se-á como início do Romantismo os últimos anos do século XVIII, pois é nesse momento que surgem alguns acontecimentos importantes para que o movimento venha a existir (VOLOBUEF, 1999, p. 35-6): a reunião do grupo de Jena, por volta de 1796-1797; a publicação dos *Contos de Fadas Populares (Volsmärchen)*, de Johann Ludwig Tieck (1773-1853)²¹ e a mudança ocorrida no pensamento de Friedrich Schlegel, uma das figuras mais importantes de todo o Romantismo alemão.²²

É evidente que esses marcos referem-se exclusivamente à Alemanha, mas não foi outro o berço dos ideais românticos, que só depois se alastrariam pelo restante da Europa. Mesmo a Inglaterra, país em que a *flor azul*²³ logo brotou, teve seu marco inicial em 1798, ano em que vêm a lume as *Baladas Líricas (Lyrical Ballads)*, de Wordsworth e Coleridge. Acrescente-se que o Romantismo, da forma como aconteceu nesses dois países, influenciaria fortemente o Romantismo francês, e este, o brasileiro.²⁴

É também importante lembrar que aquilo que ficou caracterizado como o Romantismo propriamente dito teve suas origens algumas décadas antes, com um movimento conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), contrário ao racionalismo do século XVIII, e considerado o primeiro sinal romântico na Europa (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 42); decorre daí o apelo ao instintivo, ao primitivo, ao irracional.

que se refere Anatol Rosenfeld, em suas *Reflexões sobre o Romance Moderno* (ROSENFELD, 1996, p. 75-97).

²¹ Sob pseudônimo de Peter Leberecht.

²² O poeta teria abandonado o ideal da poesia grega em favor de uma poesia mais livre, em meados da última década do século XVIII.

²³ A flor azul tornou-se o símbolo do Romantismo. Essa imagem surge pela primeira vez no romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis. Ricarda Huch chama a atenção para o fato de, além de ter-se tornado símbolo do Romantismo, passou também “a corporificar a perene insatisfação imanente ao romantismo alemão”. Assim, a flor azul “é aquilo que todos procuram, mesmo sem o saber, quer o chamemos de Deus, eternidade, amor, eu ou tu” (HUCH apud VOLOBUEF, 1999, p. 46).

²⁴ Com isso, não queremos dizer, é claro, que as literaturas inglesa e alemã não tiveram influência sobre a nossa durante o Romantismo, mas simplesmente que o modelo francês foi a via de acesso mais rápido às ideias europeias, principalmente depois da independência brasileira em relação a Portugal.

O movimento, que resultaria posteriormente no Pré-romantismo alemão, foi decisivo para a gênese de um novo modo de encarar a arte e mesmo interpretar a realidade circundante tal como o engendrado no Romantismo, cuja disposição de espírito resultaria em variadas abordagens de aspectos também variados. Dessa forma, a postura anticlássica, representada em elementos como a valorização do particular, é apenas uma de suas facetas, a qual compreensivelmente resiste ao tempo e, ao que tudo indica, está longe de encontrar um fim. Rüdiger Safranski (1945-) assim sintetiza a questão: “O Romantismo é uma época. O romântico é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo” (2010, p. 16).

Ora, sendo o Romantismo um movimento heterogêneo, observemos alguns pontos de vista estéticos, os quais, por assim dizer, nem sempre se mantêm coesos em relação aos ideais da escola. E, em nosso caso em particular, deter-nos-emos, é claro, nas características que dizem respeito, mesmo indiretamente, à literatura fantástica. É necessário, pois, mesmo que brevemente, retomar alguns dos textos basilares da teoria romântica para que possamos, tendo sempre em vista nosso objeto de estudo, salientar as particularidades do gênero fantástico.

É, outrossim, importante ressaltar que, apesar de muitas vezes esses textos se referirem à poesia, o mesmo pode ser aplicado à narrativa fantástica, o que evidencia que não consideramos a teoria romântica como restrita ao poema, mesmo que isso possa ser sugerido pelos textos aos quais nos atemos.

1.1. Do Romantismo alemão

Em fragmentos escritos originalmente para a revista *Athenaeum*, Friedrich Schlegel aborda de maneira peculiar os ideais do chamado primeiro Romantismo (*Frühromantik*), já que “o fragmento é o literário que duvida de si mesmo”, uma interessante característica que antecipa o Modernismo em mais de um século (LOBO,

1987, p. 13). Para esse primeiro momento romântico, as experiências de qualquer espécie passariam pela experiência de um Eu infinito, que envolve o mundo em sua totalidade, por isso essa geração se distingue da seguinte, que seria marcada pelo nacionalismo e abandonaria a postura cosmopolita característica do grupo de Jena.

Nesses fragmentos,²⁵ encontramos preocupações que vão desde a criação até a recepção, passando também por questões de caráter social. Schlegel se ocupa de questões puramente estéticas, mas não está ausente ali a preocupação também com a vida cotidiana. Posteriormente, isso desembocaria numa das vertentes mais marcantes do movimento romântico.

Um dado importante a ser lembrado é o fato de a rigidez dos gêneros acabar perdendo a importância na visão romântica;²⁶ não é gratuito que, durante o período, o romance tenha sido eleito o veículo que daria conta da multiplicidade e completude do gênio romântico, pois, dada sua maleabilidade, permitiria abrigar todos os gêneros. Outra ideia, ainda atual, presente nesses fragmentos é a da crítica de arte como, ela também, uma obra de arte, o que não está distante dos dizeres de Roland Barthes (1915-1980), ao concebê-la como um ato de plena escritura.²⁷

Nos fragmentos, Schlegel se mostra bastante consciente da relação dialética que existe entre arte e sociedade, e isso nos permite lê-los sem que se sinta o distanciamento característico que se poderia esperar de um texto escrito já há algum

²⁵ Como esclarece Werner Kohlschmidt, os fragmentos escritos pelos primeiros românticos são “experimentos lingüísticos, nos quais verdades estético-religiosas, filosófico-críticas, especulativas, insinuam de maneira desafiadora o misterioso cerne do mundo” (KOHLSCHMIDT, 1967, p. 333-4).

²⁶ A respeito da ruptura romântica, destaquemos uma interessante observação feita por Gonçalves e Silva (1992, p. 36): “Seria ingênuo, por exemplo, resumir-se a afirmação romântica com a passagem tão somente de uma concepção do literário em termos de ‘imitação’ de aspectos do real (neoclassicismo) para uma visão nova onde o referente teria sido substituído, como ponto fundamental, pelo papel do emissor (o agente da expressão). Seria também reducionista a visão da estética romântica como aquela que privilegia o conteúdo da expressão, em detrimento da forma. Na verdade, uma estética romântica, deduzida das afirmações de seus diversos representantes, é algo complexo que foge aos estereótipos muitas vezes veiculados como suas marcas definidoras”.

²⁷ Para Roland Barthes (1970, p. 210), um elemento une autor e crítico: a escrita. Assim, é necessário a ambos o que ele chama de “uma certa *consciência da palavra*”, por isso ambos têm de lidar com sua natureza simbólica e também questionadora: “Se a crítica nova tem alguma realidade, ela consiste nisto: não na unidade de seus métodos, ainda menos no esnobismo que, segundo se diz comodamente, a sustenta, mas na solidão do ato crítico, doravante afirmado, longe dos álibis da ciência ou das instituições, como um ato de plena escritura”.

tempo. Neles, aliás, encontramos elementos que só posteriormente seriam postos em tanta consideração como o foram naquele momento.

Schlegel fala da “linguagem do instinto” e ressalta que ela reclama uma leitura específica. Apesar de estarem expressos de forma fragmentária, seus escritos devem ser compreendidos como partes integrantes de um todo, a fim de que se possa entrever uma teoria romântica. O fragmento 382, por exemplo, no qual se lê que “a linguagem do instinto é obscura e metafórica”, liga-se fortemente a outros, como é o caso do fragmento 25, transcrito adiante. Assim, é possível perceber uma coesão existente entre as ideias, mesmo que isso não se mostre de maneira totalmente explícita:

Não é raro inserirmos em nossas interpretações aquilo que desejamos ou visamos, e muitas deduções são, na realidade, desvios. Isto prova que a cultura erudita e a especulação são menos perniciosas à inocência do espírito do que nos querem fazer crer. Pois não é realmente pueril nos espantarmos com as maravilhas que nós criamos? (SCHLEGEL, 1987, p. 51-2)

Ao abordar o assunto referente à linguagem nesses termos, Schlegel demonstra interesse pelo efeito da obra junto ao leitor, porém apenas toca levemente a questão da recepção, que aparece ainda de maneira incipiente no início do Romantismo; só depois do surgimento do folhetim, esse assunto seria devidamente considerado.²⁸ Isso, no entanto, também evidencia o caráter antecipatório de algumas ideias românticas, já que, a par disso, encontramos também elementos que fogem à esfera artística, como, por exemplo, a crítica ao casamento por conveniência.²⁹

²⁸ Marlyse Meyer (1996, p. 58) ressalta que a partir do surgimento do folhetim, na primeira metade do século XIX, as histórias passaram a receber um tratamento diferente por parte de seus autores. Ao poucos, certa técnica seria elaborada a fim de suspender o fôlego do leitor, que deveria adquirir o próximo número para saber dos sucessos dos heróis e heroínas, mais ou menos como hoje ocorre com as novelas da TV.

²⁹ Citemos, apenas como exemplo, o fragmento 34: “Quase todos os casamentos são simples concubinatos, ligações ou experiências às avessas, ou antes tentativas provisórias e aproximações distantes de um casamento verdadeiro cuja real essência, julgados não de acordo com os paradoxos de um determinado sistema, mas sim com as leis espirituais e temporais, consiste na fusão de mais de uma pessoa numa pessoa só. Um belo pensamento, mas cuja realização é repleta de muitas e sérias dificuldades. Senão por outras razões, esta já bastaria para que o livre arbítrio seja deixado o mais livre possível, pois afinal a vontade tem que opinar em qualquer decisão quanto ao indivíduo querer

Por outro lado, e isto é o que nos interessa propriamente, o trecho transcrito já nos serve de embasamento para, talvez, reconhecer uma via de abordagem do fantástico, pois neste encontramos presentes, e de maneira bastante peculiar, algumas das “maravilhas” a que se refere Schlegel. Em meio às narrativas fantásticas reconhecidas como representantes exemplares do gênero,³⁰ abre-se a possibilidade de tratar de uma temática que tocaria em um ponto algo desconfortável, que desafiava a razão humana, já que, essencialmente, estão presentes, nessas narrativas, acontecimentos inexplicáveis à luz da racionalidade que marcou o século do *sapere aude* kantiano. Além disso, pensar a maneira como o tipo específico de literatura de que nos ocupamos seria recebida pelos leitores da época é de grande pertinência, por conta do efeito bastante específico que pretende o fantástico.

Ressaltemos, ademais, a autoconsciência artística de Schlegel quando discute a fluidez dos gêneros. No fragmento 116, o poeta se mostra senhor de seu ofício; é esse o fragmento no qual se encontra uma definição mais clara a respeito do Romantismo, mesmo que não seja um manifesto propriamente dito.³¹

permanecer independente ou se tornar apenas uma parte integrante de uma personalidade coletiva, e deve sofrer nisso o mínimo de restrições. É difícil imaginar que objeção básica poderia haver a um casamento à *quatre*. Mas quando o Estado força a perenidade até mesmo das tentativas malsucedidas de casamento, impede a possibilidade de novos casamentos, que poderiam ser ajudados através de novas experiências, possivelmente melhor sucedidas” (SCHLEGEL, 1987, p. 52).

³⁰ Os teóricos que se dedicaram à questão, como Castex, Todorov, Ceserani e Furtado, para citarmos alguns, elencam obras como *Aurelia*, de Nerval, *O pé da Múmia*, de Gautier, *O homem da Areia*, de Hoffmann ou *A Queda da Casa de Usher*, de Poe, como modelos de narrativa fantástica.

³¹ O fragmento 116 é bastante extenso, porém sua transcrição se faz necessária para o entendimento do que se acaba de dizer: “A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Seu objetivo não é meramente reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr em contato poesia, filosofia e retórica. Ela quer e deve também misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e a sociedade e a vida poéticas, tornar poético o humor e encher e saturar as formas da arte com todo tipo de assunto sólido para a cultura, animando-o com as pulsações do humor. Ela compreende tudo o que é puramente poético, desde os maiores sistemas de arte contendo em si diversos outros, até o suspiro e o beijo que a criança-poeta exala numa canção singela. Pode se perder assim naquilo que descreve, a ponto de fazer pensar que seu único fim é caracterizar os indivíduos poéticos de todos os tipos; e contudo ainda não há qualquer forma capaz de expressar a totalidade do espírito de um autor: de modo que muitos artistas que desejavam apenas escrever um romance acabaram nos fornecendo um retrato de si mesmos. Só a poesia pode se tornar, como a épica, um espelho do mundo circundante, imagem da época. E entretanto, é ela que pode também – mais que qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto, multiplicá-lo como numa sucessão infinita de espelhos. É capaz da formação mais suprema e universal, não somente de dentro para fora, como também do exterior para o interior; para cada totalidade que seus elementos devem formar, ela adota uma totalidade semelhante em todas as suas

Novalis, pseudônimo de Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801), por sua vez, defende uma postura tal diante do poema,³² a ponto de atribuir-lhe a condição de porta-voz da filosofia. No entanto, a linguagem que defende não está comprometida com outra filosofia senão com a sua própria. Ela, a linguagem, é mais a do poeta e menos a do filósofo:

[...] o poeta, o criador só representa, igualmente, uma filosofia individual, e cada ser humano – não importa a grande vivacidade que ele empregue para reconhecer a filosofia da filosofia – não passa, aproximadamente, de um filósofo individual, que não pode, apesar de todos os seus esforços, se desarraigar completamente, nem sair do círculo mágico de sua filosofia pessoal. (NOVALIS, 1987, p. 74)

Novalis aborda, além disso, também o inesperado, o qual, para ele, deve manifestar originalidade e cuja forma deve ser poética. Percebe-se mesmo certo tom que parece apelar para o onírico sem, no entanto, deixar de possuir objetividade. Entrevemos nesse apelo ao mundo dos sonhos também algo que muito tem a ver com a narrativa fantástica, pois esta põe em evidência a precariedade daquilo que se toma por realidade. E isso não se restringe ao período romântico, pois não seria preciso muito esforço para encontrarmos, nos dias atuais, os mesmos medos e inquietações os quais, àquela época, começam a surgir nas obras literárias que pretendiam abordar diretamente o sobrenatural em meio à vida cotidiana.

partes, de modo a abrir perspectivas para um classicismo infinitamente crescente em seus limites. A poesia romântica é, entre as artes, o que o humor é na filosofia, o que a sociedade, as relações, a amizade e o amor são na vida. Outros gêneros de poesia já estão terminados e podem atualmente ser inteiramente analisados. O gênero da poesia romântica ainda está em estado de formação, e é de fato sua verdadeira essência, o eterno devenir, sem jamais se dar por acabado. Nenhuma teoria pode exaurilo e apenas uma crítica divinatória ousaria se arriscar a caracterizar seu ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre; e ele reconhece como primeira lei que a vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que o domine. O gênero da poesia romântica é o único que é mais que um gênero, e que é de alguma forma a própria arte da poesia: pois num certo sentido toda poesia é ou deveria ser romântica” (SCHLEGEL, 1987, p. 55-6).

³² Aqui, uma vez mais, reforçamos que, tal como entendemos a teoria romântica, poesia é sinônimo de composição literária. Portanto, estendemos o conceito também à esfera da narrativa, particularmente, à narrativa fantástica.

A título de sùmula do pensamento de Novalis, citemos, dos *Fragmentos Logológicos*, preparados para publicação na revista *Athenaeum* em 1798, o de número 28; nele, evidencia-se a importância atribuída ao poema e, por extensão, ao poeta:

O poema da inteligência (a sagacidade) é a filosofia. É o estímulo mais alto de que dispõe a inteligência para se recuperar. – *Razão e imaginação*, sua unidade. Sem filosofia, o homem permanece desagregado em relação a suas forças essenciais. Há dois homens nele: o que raciocina e o poeta.

O poeta sem filosofia está incompleto; sem filosofia, o pensador – aquele que julga – está incompleto. (NOVALIS, 1987, p. 80, grifo do autor)

Porém, conforme se disse, não existiu homogeneidade entre os românticos alemães, o que ocorre também no caso de outros países onde o Romantismo encontrou terreno fecundo. No caso alemão, apesar das divergências, segundo Maria Magaly Trindade Gonçalves e Zina Bellodi Silva (1992, p. 42), houve também uma visão conciliadora, pretendida por Schiller, através da qual se atingiria o conhecimento da realidade.³³ Destaquemos aqui, no entanto, o teor filosófico de sua visão, a qual mais uma vez coloca o poeta numa posição elevada em relação ao observador comum:

[...] Schiller propõe uma posição especulativa que não cai na mera abstração, mas, pelo contrário, mantém um contato com os objetos concretos (posição empírica), acima dos quais procura detectar uma lógica, uma lei do real que os englobe numa visão coerente. Propõe uma posição intuitiva que não se fixa na mera visão dos objetos concretos, mas procura ver neles a manifestação de uma lei, uma lógica. Goethe se colocava contra a posição excessivamente analítica. A natureza, para este, deveria ser encarada como totalidade, e as formas individuais representariam apenas a diversificação e uma realidade única. Schiller defende o primado da experiência do concreto, numa posição intuitiva, mas [...] isto não exclui a especulação. (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 42-3)

³³ A respeito dessa questão, ver: ROSENTHAL, 1990, p. 49-55.

Assim, o movimento romântico alemão, originado entre os *Stürmer*, marcado num primeiro momento, pelo cosmopolitismo do grupo de Jena, influenciado posteriormente, pelo nacionalismo dos escritores do *Hochromantik* (Alto Romantismo) dos grupos de Heidelberg e Berlin e, ainda, perdurado no chamado *Spätromantik* (Romantismo Tardio), foi bastante heterogêneo. Além disso, possui características tão diversas e, ao mesmo tempo, coerentes entre si, que se torna de fato uma empresa grande demais tentar definir o que foi o Romantismo alemão.

Observe-se, ademais, que nos detivemos nas características referentes ao primeiro Romantismo (*Frühromantik*), cujos elementos essenciais nos são mais próximos por conta de alguns pontos que serão retomados posteriormente, ou seja, pretendemos, através desta pequena exposição, chamar a atenção para a forma como esses primeiros românticos tinham uma visão de mundo ligada a uma simbólica cuja essência se opunha ao racionalismo do Século das Luzes.

Nesse sentido, as histórias de caráter fantástico, que abordam essencialmente a relação entre o que é familiar (vale dizer, aquilo que se toma, sem questionamentos, como real) e o que causa assombro pela falta de uma explicação racional (muitas vezes, algo simplesmente tomado como uma “impressão”), estão muito mais próximas desse primeiro momento romântico do que das outras fases por que passou o movimento.

1.2. Do Romantismo inglês

Continuando, para que possamos compreender a contribuição do Romantismo inglês em relação a essa característica à qual nos referimos, é importante que nos voltemos a Wordsworth. No prefácio às suas *Baladas Líricas*³⁴ encontramos algumas fundamentações teóricas importantes não só para conhecer seu pensamento, como

também para perceber alguns dos elementos constituintes da estética romântica inglesa e, é claro, sua relação com a narrativa fantástica.

No prefácio, pode-se ver claramente a preocupação com a linguagem. O poeta inglês justifica seu procedimento, dizendo que sua intenção era exhibir ao leitor o “comum”, porém por um viés “incomum”, por isso sua linguagem busca refletir a pureza de um estilo de vida ameno, algo primitivo, pois, em seu entender, “nesta condição de vida nossos sentimentos coexistem num estado de maior simplicidade, e conseqüentemente podem ser observados com mais exatidão e comunicados com maior eficácia” (WORDSWORTH, 1987, p. 171).

A relação entre esse pensamento e o fantástico é um tanto tênue, mas não é difícil que nele possamos reconhecer o apelo ao primitivismo a que se referiu anteriormente. Ainda a respeito desse ponto de vista, acrescente-se o seguinte:

Conseqüentemente, uma tal linguagem, resultante de uma repetida experiência e de sentimentos metódicos, é mais permanente e muito mais filosófica do que a que os poetas usam freqüentemente em seu lugar, pensando que estão conferindo assim a si mesmos e à sua arte maior honra na medida em que se separam das simpatias do público e indulgem em hábitos próprios de expressão arbitrários e caprichosos, a fim de satisfazerem gostos e apetites volúveis. (WORDSWORTH, 1987, p. 171)

Essa postura seria criticada posteriormente, inclusive por outros escritores românticos, por “considerar a linguagem comum [...] como a única linguagem realmente poética” (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 32). Percebemos, ainda, pela leitura do trecho transcrito, que existe, por trás dessa preocupação com a linguagem, a preocupação também com o público. O poeta salienta que o importante de fato em suas composições, curiosamente, não é o sentimento em si, mas a “ação” e a “situação”, às quais esse sentimento confere importância.

Aqui, é oportuno que façamos uma observação a respeito do que poderia ser interpretado como contraditório ao que afirmamos inicialmente.

³⁴ O prefácio só aparece na segunda edição, em 1800, dois anos depois da primeira.

Wordsworth reflete a respeito de seu papel em relação ao público, assim como sobre a sua linguagem. Para ele, o poeta³⁵ possui uma sensibilidade mais aflorada do que o homem comum e, à medida que sente o mundo a sua volta de maneira diferente, deixa-se “atingir por coisas ausentes”, por isso cria o que não encontra. Na intenção de conferir à obra uma coexistência de sentimentos “em estado de maior simplicidade”, experimenta aquelas emoções, numa linguagem cujo objetivo é o prazer estético, pretendendo-se justa ao sentimento descrito.

Assim, não existe realmente uma contradição, pois o sentir e, mais ainda, provocar o sentimento, coloca o poeta novamente em relação coerente com o que dele se poderia esperar. A par disso, deve-se observar que, no seu prefácio, o poeta inglês também demonstra preocupação de caráter social, outra das características bastante encontradas nas obras do Romantismo, a qual, por sua vez, liga-se, direta ou indiretamente, aos preceitos defendidos pela Revolução Francesa,³⁶ cujos ideais abrasaram alguns espíritos românticos.

Aqui, a proximidade desse pensamento em relação às narrativas fantásticas se faz também perceber, uma vez que estas, visando sempre a um efeito, questionavam a própria essência do real. É claro que isso não se refere a outra coisa senão à representação de uma realidade, ou ainda, caso se prefira, à *mimesis*.

De modo semelhante, é interessante perceber a importância que Wordsworth confere ao prazer, já que lhe é atribuído um papel decisivo na aquisição de conhecimento. A ideia é incrivelmente simples e coerente: a apreensão eficaz de qualquer saber é tão grande quanto o prazer que proporciona àquele que o busca. Dessa forma, o poeta encontra material para sua fatura onde quer que vá, para onde quer que olhe, já que ele mesmo continuamente sente o encanto do mundo sempre

³⁵ Novamente, insistimos na ideia de que, conforme nossa leitura, o poeta não é necessariamente aquele que se dedica a compor poemas.

³⁶ A influência da Revolução Francesa sobre o movimento romântico foi mais forte na Alemanha. Entretanto, essa não é uma característica que lhe seja particular, estendendo-se, pois, ao Romantismo de modo geral. Além disso, apesar de terem sido os ideais da Revolução posteriormente recusados pelos próprios românticos alemães, as ideias essenciais para que esta viesse a acontecer tiveram origem graças à *Aufklärung* alemã (ROSENTHAL, 1990, p. 56).

como algo novo, visto pela primeira vez,³⁷ pois só pela poesia se atinge o conhecimento³⁸ (WORDSWORTH, 1987, p. 180).

A propósito dessa observação, destacamos os contos de Fagundes Varela, especialmente *As Ruínas da Glória* e *A guarida de Pedra*, pois nessas narrativas o cenário escolhido é bastante familiar aos prováveis leitores do jornal, já que o escritor fluminense se utiliza do ambiente local, portanto facilmente reconhecido, ao menos na época em que foram publicados pela primeira vez. A maneira como o cenário influi para a construção da atmosfera fantástica, especialmente em uma dessas narrativas, dá-se pela transfiguração do próprio ambiente, como se ele assumisse o aspecto condizente ao sentimento experimentado por uma personagem em dado momento.

Retomando o que se dizia a respeito das diferentes visões no Romantismo, é evidente que não foi diferente no caso inglês. As ideias de Wordsworth não eram aceitas sem restrições por seus companheiros; até mesmo Coleridge figurava entre os que não partilhavam de todos os seus pontos de vista. Em sua *Biographia Literaria* (1817), no capítulo XIV, ele escreve o seguinte a respeito das ideias que teriam dado origem às *Baladas Líricas*:

Durante o primeiro ano em que o Sr. Wordsworth e eu fomos vizinhos, nossas conversas muitas vezes se voltaram para os dois principais aspectos da poesia: o poder de despertar a simpatia do leitor por uma fervorosa adesão à verdade da natureza, e o poder de propiciar o interesse da novidade através das cores transfiguradoras da imaginação. O encanto repentino que os fenômenos de sombra e luz, o luar ou o ocaso difundem num cenário conhecido e familiar parecem representar a possibilidade de combinar a ambos. São essas as poesias

³⁷ A mesma disposição de espírito seria encontrada também no romântico francês Théophile Gautier (1811-1872), para quem “tudo é assunto de poesia: desde as transposições de arte (os obeliscos de Paris, uma aquarela), até as coisas mais simples, humildes (o despertar da primavera, uma choupana no campo, a partida das andorinhas)” (MACHADO, 1992, p. 73).

³⁸ A ideia de ser a arte uma forma de conhecimento já havia sido proposta por Kant e teve efeitos mais imediatos nos românticos alemães, para os quais “a arte é forma de conhecimento, mas forma superior de conhecimento, o que contraria Hegel, Platão e em parte até Aristóteles, mas não Kant” (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 41). Ao lado dessa ideia, lembremos também Alfredo Bosi, em suas *Reflexões sobre a arte*, em que toma como ponto-chave para suas reflexões o pensamento do italiano Luigi Pareyson (1918-1991), cuja compreensão sobre a arte se sustenta no tripé “fazer”, “conhecer” e “expressar”: “[...] o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível” (BOSI, 2000, p. 36).

da natureza. A um de nós dois (a qual, não me recordo) ocorreu o pensamento de que se poderia compor uma série de poemas de duas maneiras. Numa, *os incidentes e agentes deveriam ser, ao menos em parte, sobrenaturais* – e a excelência visada deveria consistir no interesse dos sentimentos pela verdade dramática de tais emoções, que acompanhariam naturalmente tais situações, supondo-as reais. E elas foram reais *neste* sentido, para todo ser humano que, *a partir de qualquer fonte de ilusão, em qualquer tempo, se creditou sob a ação do sobrenatural*. Para o segundo tipo, os assuntos deveriam ser escolhidos a partir da vida comum; os personagens e incidentes deveriam se encontrar em qualquer lugarejo ou redondezas onde existisse uma mente meditativa e sensível para procurá-los ou constatará-los quando se apresentassem. (COLERIDGE, 1987, p. 201-2, grifo nosso)

O trecho é interessante por fornecer um aspecto diferente do que se encontra no prefácio de Wordsworth, até mesmo porque possui, conforme sugere o título do texto ao qual pertence o fragmento, um caráter autobiográfico. Ademais, nesse trecho, também podemos observar a gênese de uma obra que explora duas vertentes distintas, mas que marcariam profundamente o Romantismo:

[...] por um lado, a realização do ideal republicano-democrático da Revolução Francesa, que encanta Wordsworth a ponto de fazê-lo sonhar com a criação de uma comunidade totalmente livre, e por outro o desejo de *trabalhar a linguagem no ângulo do imaginário, da fantasia sobrenatural, mística e intimista*, que seria a linha mestra de toda a literatura posterior ao Romantismo. (LOBO, 1987, p. 10, grifo nosso)

No referido prefácio, Wordsworth defende a expansão de seu estilo composicional para todos os tipos de poesia, posição com a qual certamente não concorda Coleridge: “A partir deste prefácio, anteposto a poemas nos quais era impossível negar a presença de um gênio original, por mais enganosa que sua tendência pudesse ser considerada, surgiu toda a longa controvérsia” (COLERIDGE, 1987, p. 203). Além da questão do gênio – que não pode ser desconsiderada, mas que aqui ocupa um lugar secundário – evidencia-se a pretensão de uma abordagem poética que visa à exposição de um universo alheio aos parâmetros do real.

Ainda, além das duas abordagens distintas pretendidas para a poesia, os escritores discordavam também a respeito das distinções entre esta e a prosa. Para

Coleridge, existem modalidades específicas para a prosa, enquanto que para Wordsworth não há diferença entre a linguagem de uma e a de outra. Coleridge entende de modo diferente poema e poesia: pode haver poesia na prosa, e pode também existir um poema sem poesia, porém um poema “legítimo”

[...] é aquela espécie de composição que se opõe à linguagem da ciência ao propor como objeto *imediato* o prazer, não a verdade; e se diferencia de todas as outras espécies (tendo *seu* objeto em comum com ele) ao se propor um prazer tal, a partir do *todo*, que seja compatível com uma gratificação distinta de cada parte que o compõe. (COLERIDGE, 1987, p. 205, grifo do autor)

Isso significa que, no poema, as partes são todas interdependentes, subordinadas à composição como um todo. O prazer decorrente da leitura de um poema, em sentido estrito, não deve vir pela curiosidade que desperta em relação aos acontecimentos ou pela solução de um conflito, mas pela “atividade mental agradável despertada pelas atrações da própria jornada” (COLERIDGE, 1987, p. 205). A lei da interdependência dos elementos internos do poema aplica-se da mesma forma ao conteúdo de uma narrativa fantástica, cuja essência se pauta justamente pela relação das partes em função de um efeito.

Para Coleridge, o traço mais significativo do gênio “[...] é o poder de sentir as coisas familiares de um modo peculiar, de perceber como novo o que é antigo” (GONÇALVES; SILVA, 1992, p. 34). Não é outra a essência do fantástico, pois, em sua esfera, o familiar, o cotidiano, o conhecido está em contato indissolúvel com seu oposto, ou seja, o ignoto, aquilo que não faz (ou não deveria fazer) parte do mundo conhecido, por isso a familiaridade das coisas é posta em xeque: nas narrativas fantásticas não se pode afirmar se determinadas coisas *existem* ou não.

Como último comentário, salientemos outro elemento bastante presente também em nosso Romantismo. E mesmo que não diga respeito diretamente à narrativa fantástica, sem dúvida, era algo presente na atmosfera literária da São Paulo em que viveu Fagundes Varela. O *gênio* é um conceito largamente utilizado nos textos românticos e estará presente, em alguma medida reformulado, também no Romantismo

brasileiro, conforme se pode observar nos escritos de Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891). A imagem do poeta-vate se mostra clara quando ele lembra o respeito de que gozavam, entre os indígenas, os *nheengaras*:

O poeta era então entre os homens civilizados desrespeitado, tido como um louco, no entanto que entre os bárbaros Tamoios, Caetés e Tupinambás era reverenciado pelo fogo celeste que a onipotência do raio lhe infundia na mente! (SILVA, 2002, p. 44)

A relevância desse conceito, em nosso caso, se dá pelo seguinte: Varela era considerado um grande poeta ainda em vida, e sua fama surge na época em que vai para São Paulo a fim de estudar os preparatórios para a Faculdade de Direito. Essa fama, que acaba por criar uma imagem nem sempre condizente com a realidade, será um elemento importante sobre o qual nos apoiaremos posteriormente para fundamentar em parte a interpretação das obras.

1.3. Do Romantismo francês

Na França, o Romantismo surge nas primeiras décadas do século XIX. Oficialmente, em 1820, com a publicação das *Meditações Poéticas (Méditations Poétiques)*, de Alphonse de Lamartine (1790-1869), chegando, portanto, com algumas décadas de atraso em relação ao Romantismo alemão e inglês. As obras românticas francesas, de acordo com a pesquisadora Guacira Marcondes Machado, vão aos poucos encontrando lugar, graças à revolução política, porém também sofrem a influência da literatura estrangeira. Assim, o influxo de tendências variadas sobre o Romantismo francês funcionou “como um motor, uma energia que agitou as fontes nacionais, e trouxe para a superfície seu gênio adormecido, a forte influência de seu passado” (MACHADO, 1992, p. 65).

Tal influência, exercida pelas literaturas alemã e inglesa sobre o Romantismo francês, pode ser percebida em obras como as de Mme. de Staël ou através das traduções das obras do lorde Gerorge Gordon Byron (1788-1824). Das obras de Mme. de Staël, destaquemos o livro *Da Alemanha (De l'Allemagne)*, de 1810, como grande marca da influência alemã; porém, além desse, outro livro também contribuiria para a introdução do Romantismo na França. Publicado anteriormente, em 1800, *Da Literatura (De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec Institutions Sociales)* traz a ideia de que “a literatura é expressão da sociedade e, portanto, depende intimamente dela” (MACHADO, 1992, p. 64), além de estabelecer uma distinção entre o que ela denomina “literatura do norte” e “literatura do sul”.³⁹

Esse ponto poderia, quiçá, servir de oportunidade para considerarmos algumas hipóteses para o fato de que, no Brasil, o gênero fantástico, em particular, não tenha caído na graça do público leitor de meados do século XIX. Seria um gênero realmente impopular? Em caso afirmativo, por que o seria? Varela, apesar de ter flertado com o gênero, não continuou a cultivá-lo, mas por quê? Por razões ligadas ao público, ou por razões particulares, como, talvez, simplesmente pelo fato de ser mais inclinado à composição de poemas? Apesar de não acalentarmos a pretensão de apresentar respostas definitivas para essas questões, propomo-nos a oferecer, ao longo do trabalho, algumas pequenas contribuições para que se possa pensar a escassez de produções do gênero em solo brasileiro.

Voltando, porém, ao caso francês, veremos que, apesar das influências estrangeiras, existem também elementos que permitem que se fale em um movimento pré-romântico, mesmo que não possamos compreender o termo como indicador de que tenha existido um movimento propriamente dito, conforme pontua Moraes Pinto (1992, p. 21). Entretanto, certos elementos que culminariam no posterior Romantismo aparecem em obras de escritores que a estudiosa elenca como representantes de uma

³⁹ Assim escreve Mme. de Staël: “Há, na minha opinião, duas literaturas totalmente distintas, a que vem do sul e a que vem do norte, a que tem Homero como primeira fonte e a que tem Ossian como origem. Os gregos, os latinos, os italianos, os espanhóis e os franceses do século de Luís XIV pertencem ao gênero de literatura que chamarei de literatura do sul. As obras inglesas, alemãs e alguns textos dinamarqueses e suecos devem ser classificados junto com as literaturas do norte, que começou com os bardos escoceses, as fábulas islandesas e as poesias escandinavas” (STAËL, 1987, p. 100).

literatura na qual se reconhecem características de uma visão de mundo romântica, como as de Rousseau e Chateaubriand.

Há, ainda, um aspecto interessante a respeito desses dois autores: apesar de estarem separados temporalmente por um pequeno hiato, durante esse tempo ocorre a Revolução Francesa, o que estabeleceria uma diferença sensível entre eles (PINTO, 1992, p. 22). Na obra de Chateaubriand, que, além de ter vivido na Inglaterra, entrara em contato com a América, encontram-se temas que seriam posteriormente desenvolvidos pelos românticos franceses:

Entre esses temas são freqüentemente retomados o das ruínas – simbolizando a transitoriedade da existência humana, dos países, bem como a fuga, a irreversibilidade do tempo –, e o que será conhecido depois por *mal do século* e que Chateaubriand denomina “vague de passions”, referindo-se à impossibilidade de realização das paixões, mesmo as mais fortes. (MACHADO, 1992, p. 64)

Podem-se entrever, já aí, pelo menos dois elementos que serão também bastante caros à narrativa fantástica: a presença das ruínas e a ideia da transitoriedade, o que, evidentemente, fala de perto às questões que o fantástico propõe, pois este aborda, invariavelmente, a relação entre um universo conhecido e outro obscuro, por assim dizer. As ruínas estão explicitamente presentes em um dos contos de Varela e são, ali, peça-chave para que se crie uma atmosfera que pretende levar a um efeito característico.⁴⁰

Rousseau apresenta em seu *Discurso sobre a Origem da Desigualdade (Discours sur l'Origine et les Fondements de l'inégalité parmi les Hommes)*, publicado em 1753, uma apologia ao primitivismo familiar a uma das vertentes do Romantismo que deixaria raízes profundas inclusive no Brasil. Um traço que julgamos importante também destacar é que, ainda segundo Machado (1992, p. 25), pela presença desses e de outros elementos, podemos confirmar o papel de Rousseau como pré-romântico, além de ser possível perceber no escritor francês dois lados que, “não excludentes,

⁴⁰ Trata-se da manutenção da hesitação, efeito o qual discutiremos mais detidamente no capítulo seguinte, ao abordar as teorias do fantástico.

mas em tensão” constituem “um verdadeiro prelúdio à Modernidade”. Na primeira parte⁴¹ de *Os Devaneios de um Caminhante Solitário* (*Les Réveries du Promeneur Solitaire*), de 1782, encontramos um Rousseau ocupando-se de questões de caráter existencial. Sentindo-se apartado da sociedade, do convívio entre os homens e mesmo perseguido por eles,⁴² indaga-se: “Mas eu, afastado deles e de tudo, que sou? Eis-me buscando sabê-lo” (ROUSSEAU, 1987, p. 93).

Adiantamos que, segundo nossa leitura, esse mesmo sentimento do *homem* Rousseau é encontrado em uma das personagens do já referido conto *As Ruínas da Glória*, de Fagundes Varela, porém, é claro, não da mesma forma, o que não invalida (assim esperamos) a interpretação proposta em nossa análise. Nos *Passeios*, o subjetivismo se evidencia por meio das divagações de um Rousseau em uma busca de autoconhecimento. Conforme sintetiza Moraes Pinto (1992, p. 24), “É Rousseau fugindo à realidade frustrante e apoiando-se na natureza para chegar a si mesmo”.

Em Chateaubriand, por outro lado, aparecem elementos como “cristianismo”, “exotismo” e “memórias”. A respeito desses aspectos, que se fazem mais marcantes em suas obras, a mesma estudiosa nos apresenta o seguinte:

[...] o cristianismo de Chateaubriand vale pela beleza poética dos rituais, dos conteúdos. Não tem consciência moral, nem firmeza de princípios. É uma religião de fidalgos e cavaleiros medievais. E pode até ser nefasto [...].

Pelo sentimento da paisagem, Chateaubriand redime seu exotismo. Apoiando-se na observação, mas carregando-a de subjetividade; sensível ao mundo exterior que, entretanto, modifica em um jogo de escolhas e ocultamentos [...]. (PINTO, 1992, p. 27)

O cristianismo presente no pensamento de Chateaubriand está de certa forma associado ao primitivismo que podemos observar também em Rousseau, embora, em *O Gênio do Cristianismo* (*Le Génie du Christianisme*), publicado em 1802, a visão de mundo cristã se revista de um valor mais acentuado. Observe-se, para ilustrar esse

⁴¹ A obra não está dividida em capítulos, mas em dez *Passeios*.

⁴² Em nove de julho de 1762, o Parlamento de Paris condena o livro *Emílio* e decreta a prisão do autor, que foge para a Suíça; em 1770, passa a fiscalizar Rousseau a fim de que não mais publicasse.

aspecto, o fragmento transcrito a seguir, no qual o escritor francês responde às principais queixas feitas pelos enciclopedistas contra o Cristianismo:

Seria [...] aconselhável, buscar provar [...] que de todas as religiões existentes a cristã é a mais poética, a mais humana, a mais favorável à liberdade, às artes e às letras, que o mundo moderno lhe deve tudo, desde a agricultura até as ciências abstratas, desde os asilos para os aflitos até os templos construídos por Michelangelo e decorados por Rafael. (CHATEAUBRIAND, 1987, p. 113)

Adiante, ele acrescenta que o Cristianismo é amigo do pensamento, “se presta maravilhosamente aos enlevos da alma e pode encantar o espírito de forma tão divina quanto os deuses de Virgílio e Homero” (CHATEAUBRIAND, 1987, p. 114) e salienta, ainda, vários exemplos de obras de arte e de filósofos em que o sentimento religioso cristão estava presente. Evidencia-se nesse texto de Chateaubriand, além do mais, a influência da natureza exótica que, sem dúvida, teria enchido seus olhos na época em que estivera no Novo Mundo, tal como se pode deduzir a partir de algumas de suas obras.

Nesse sentido, o que mais nos interessa é que o Cristianismo, com seu milenar cabedal de interpretação do mundo e cujo imaginário, sem dúvida, tem suas marcas visíveis em todo o Ocidente, favorece e mesmo condiciona a maneira como o fantástico é configurado. Evidentemente, todas as religiões têm como fundamento oferecer alguma explicação para a existência e, por conta disso, possuem a característica de pôr o humano em contato com algo, por assim dizer, não humano. Porém, as referências a um mundo pertencente a uma esfera que está além de nós mesmos, ou, ainda, que nos é anterior, são resultado, sobretudo, do paradigma cristão.

Ou seja: bruxas, fantasmas, vampiros, mortos-vivos, enfim, todas as criaturas que povoam as histórias de horror fantástico não são exclusivas do imaginário cristão, e a maioria delas nem dele se origina, mas a maneira como estes chegaram a nós (ao menos, no caso do Ocidente) se deu, inevitavelmente, por meio do Cristianismo, quer nos professemos cristãos ou não. E isso não era menos verdade no Romantismo. Portanto, o sentimento de *religiosidade*, que é característico do ser humano, configura-

se de acordo com as coordenadas que passam pelo Cristianismo, ainda que nele não tenham tido origem.⁴³

⁴³ É digno de ser lembrado que há, também, como ponto de convergência entre Rousseau e Chateaubriand, o sentimento patente de desconforto do homem pertencente a uma época em que surge já outro mundo, posterior à Revolução Francesa e em meio às constantes mudanças advindas do processo de modernização, o qual abre caminho para o Romantismo propriamente dito. Não nos aprofundaremos em tais questões, pois nosso interesse é somente oferecer, segundo dissemos, um panorama do que foi o Romantismo nos países europeus em que o movimento se configurou de maneira mais marcante e, com isso, explicitar a relação entre a teoria romântica e a essência da narrativa fantástica, presente nos contos de Fagundes Varela.

CAPÍTULO III

NARRATIVA FANTÁSTICA

1. O fantástico: tentativa de definição

Não é de fácil resolução a questão que gira em torno das particularidades do fantástico. O problema se torna mais claro à medida que observamos os autores que se dedicaram à questão: trata-se de um gênero, um subgênero ou um modo narrativo? Estaria limitado a uma época, ou ainda podemos observar narrativas puramente fantásticas hoje em dia? E ainda, ao tentar responder a tais perguntas, aproximar-nos-íamos de alguma qualidade inconfundível do fantástico, algo que nos permitisse separá-lo das narrativas que não são propriamente fantásticas, já que alguns de seus elementos são comuns a diversas narrativas?

Nesse percurso, Tzvetan Todorov (1939-), ainda que não tenha sido pioneiro, é responsável por uma contribuição largamente reconhecida para esse campo de estudo, por sugerir uma abordagem do assunto de maneira mais aprofundada. Embora bastante abstrata e restritiva, em meados do século passado, ele propõe uma possibilidade de definição que seria posteriormente retomada e discutida por muitos outros teóricos. Assim, mesmo no caso daqueles que discordam do pensador franco-búlgaro em alguns pontos, a tendência tem sido tomar seus escritos como ponto de partida para as reflexões a respeito da questão.

É interessante observar-se que a narrativa fantástica surge ainda no Pré-romantismo e encontra seu auge no século XIX, uma época marcada por profundas transformações políticas, tecnológicas e artísticas. É, portanto, durante esse século que o homem se vê, talvez pela primeira vez, diante de certas possibilidades de respostas a questões tão antigas quanto a própria humanidade e se encontra, ao mesmo tempo, em meio ao paradoxo característico de uma época em que, a despeito de todo o avanço

nas diversas áreas do saber, ainda perduram as questões essenciais referentes à existência humana.

Além disso, o sentimento de religiosidade, o qual encontrou um veio fecundo no Romantismo, é um aspecto também importante para que possamos tentar compreender o surgimento do fantástico. Nas narrativas fantásticas, estão presentes fantasmas, vampiros, bruxas, espectros, animais falantes, demônios de toda sorte, seres mitológicos, etc. No entanto, a presença de seres dessa natureza não basta para que se possa chamar uma história de fantástica. Esses elementos podem ser encontrados em diversos tipos de narrativa, portanto a sua mera aparição não determina o gênero fantástico. Assim, uma definição do fantástico não pode simplesmente ater-se ao elemento sobrenatural, por assim dizer.

Vale ainda acrescentar que cada obra é em si uma realização nova, por isso o próprio conceito de fantástico é fugidio, ele nos escapa entre os dedos, caso queiramos “adequar” uma obra dentro de um gênero pré-estabelecido. No caso dos contos de Fagundes Varela, percebe-se que o autor buscou, sim, seguir um modelo, mas essa tentativa, como não poderia ser diferente, resulta em algo distinto. O fato de sua produção em prosa ser bastante limitada, pois, como se sabe, foi poeta por excelência, não impossibilita que afirmemos que é a partir dessas narrativas que buscaremos uma realização do gênero, e não o contrário.

No entanto, é imprescindível que observemos as teorias que tentam dar conta desse conceito ainda um tanto vago, mas cujo interesse até hoje rende bons frutos, pois mesmo no Brasil, um país que a princípio não ofereceu terreno fértil para a narrativa fantástica, observamos que, hoje em dia, não são poucos os estudos que se voltam para o problema.

1.1. Todorov: um ponto de partida

Todorov aborda as vias do fantástico ligando sempre a ideia a um gênero, cuja existência estaria restrita a uma série de condições, o que acabava por excluir de seu seio as obras que porventura não se lhe submetessem. Não obstante, há quem considere a existência de um *modo* narrativo fantástico, cuja presença se faz também em diversos gêneros, não sendo, portanto, um elemento exclusivo de um *gênero* fantástico, o que suscita outro ponto de igual pertinência, pois a narrativa fantástica está intimamente ligada à brevidade. Isso nos leva, pois, também a abordar algumas particularidades referentes às formas breves, como a novela e o conto.

Se admitirmos que, pouco mais de dois séculos atrás, a filosofia ocupou-se amplamente da tentativa de definir o real, ou ainda aquilo que tomamos por realidade, é razoável dizer que o tipo de obra em que figuram seres estranhos ao mundo que tomamos por verdadeiro equaciona ou, pelo menos, põe em evidência certo sentimento de insuficiência, já que ainda existem elementos, inclusive no que se refere à própria mente humana, que nos são plenamente desconhecidos. Ademais, não é pequeno o número de pessoas, mesmo hoje em dia, que se mostram suscetíveis a buscar respostas para essas questões por um viés pouco científico.

É claro que não atribuímos à literatura o privilégio de oferecer uma solução às inquietações milenares da espécie humana, o que forçosamente nos obrigaria a reconhecer nela algo que não lhe é próprio, mas, da mesma forma, não podemos ignorar o fato de ser ela um manancial profundamente rico, por sua particularidade de estar sempre reformulando as velhas questões. E no que diz respeito à literatura fantástica, alguns desses antigos questionamentos se encontram em maior evidência e, longe de querer abordar os assuntos concernentes aos meandros da mente humana, interessa-nos procurar compreender em que medida a literatura, especialmente a literatura fantástica, representa a realidade, ou ainda, de que maneira lhe cabe tratar de tais temas, enquanto representação.

Por isso, o intento aqui se dirige à investigação dos mecanismos que fazem do fantástico um verdadeiro maquinário narrativo, pela maneira como lança mão de artifícios a fim de não oferecer qualquer resposta quanto aos fatos narrados, mas, ao contrário, propiciar a permanência da dúvida em relação a eles.

Segundo Todorov (2007, p. 148), uma particularidade do fantástico é situar-se entre dois mundos, estando, ao mesmo tempo, nos dois campos e em nenhum deles, ou seja, o fantástico depende da hesitação. Isso quer dizer que, em narrativas puramente fantásticas, uma personagem, ao entrar em contato com algo que a faça hesitar, não podendo precisar se o que vê é real ou não – uma aparição, uma voz, algo que surge sempre de forma a gerar a incerteza –, permanece em constante estado dúbio. Não lhe são oferecidas quaisquer respostas que se mostrem capazes de afastar o ar de mistério, o qual deve permanecer até o final da narrativa e deve, ainda, ser igualmente sentido pelo leitor (TODOROV, 2007, p. 156). No entanto, para que tratemos adequadamente da teoria todoroviana do fantástico, é preciso retomar a distinção entre *fantástico puro*, *fantástico-estranho* e *fantástico-maravilhoso*.

Todorov reconhece que a simples possibilidade de presença de um elemento sobrenatural não garante a existência do que ele considera como uma execução do fantástico puro. Não basta que exista um acontecimento incomum que provoque a hesitação, mas, além disso, é necessária uma leitura específica. Se ao final da história há uma explicação pelas leis naturais, “do mundo real”, para o fenômeno descrito, estamos então no campo vizinho, o do estranho. Se, ao contrário, há uma explicação em que são admitidas novas leis da natureza, adentramos o maravilhoso. Dessa maneira, fica estabelecido que os limites entre o fantástico e seus gêneros vizinhos são frágeis, dependendo não exclusivamente de uma característica intrínseca ao texto, mas de uma postura do leitor, o que seria, portanto, externo à esfera da obra.

Assim, por definição, encontraremos o maravilhoso nas mais diversas narrativas, cuja particularidade seja a presença de seres não pertencentes ao mundo real, por assim dizer, e ainda o fato de tais seres não causarem inquietação alguma no leitor, que admite a existência daquele universo sem que isso o faça questionar-se a respeito da veracidade dos episódios narrados. Eis, portanto, uma das fronteiras cuja

ultrapassagem não é permitida ao fantástico: se o sobrenatural representado na narrativa encontra aceitação por parte do leitor, conseqüentemente não se pode mais se referir a um fantástico puro, porque, dessa forma, a ambigüidade que lhe é essencial se desfaz.

Com isso, chega-se ao fantástico-maravilhoso. Como se pode deduzir, trata-se de uma espécie de fusão entre dois gêneros narrativos, quer dizer, o fantástico-maravilhoso se caracteriza pela representação de um mundo povoado por seres que não existem no nosso, mas cuja realidade é questionada; a diferença, entretanto, entre o fantástico puro e o fantástico-maravilhoso é o tratamento dado à temática sobrenatural. Mesmo que os episódios apresentados ao leitor se coloquem como dúbios até certo ponto da história, se no final da narrativa for confirmada a existência de tais seres, conseqüentemente se cai no maravilhoso, isto é, o que difere um de outro não é a presença de seres imaginários, nem tanto o desenrolar da história em si, mas a maneira como a presença desses elementos é encarada no final da história.

Da mesma forma, encontramos uma linha limítrofe na outra ponta do quadro proposto por Todorov. O estranho se define por uma narrativa em que os seres de outro mundo não são encarados como uma manifestação de outra realidade, mas são explicados à luz da ciência. Então, assim como ocorre com o maravilhoso, o estranho não se confunde com o fantástico, pois este, como vimos, pauta-se pela irresolução das questões. Se o texto oferece qualquer explicação para os acontecimentos narrados, o fantástico se esvai, e o desfecho desemboca no estranho.

Há também, assim, um misto entre fantástico e estranho: o fantástico-estranho. O particular, nesse caso, é o fato de existir uma narrativa até certo ponto fantástica, mas que, no final das contas, busque uma resposta racional, pelas leis já conhecidas do mundo cotidiano.

É fácil perceber a fragilidade da existência do gênero a que Todorov chama fantástico puro, sendo ele representado pela linha que divide o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Na acepção todoroviana, percebemos ainda o papel de grande importância dado ao leitor, pois uma simples mudança de atitude em relação ao texto lido é capaz de influenciar na definição do gênero.

Se considerarmos, entretanto, a recepção como preponderante para a efetivação do fantástico, atribuindo tamanha importância somente às leituras possíveis em detrimento das estratégias narrativas, deveríamos estender a afirmação também a qualquer gênero. Por outro lado, mesmo que a definição do gênero fantástico não deva depender da leitura que se faz do texto, isso não significa que devemos desconsiderar tal aspecto.⁴⁴

A base da definição de Todorov para o fantástico já estava presente nas ideias dos autores que também se dedicaram a refletir sobre o assunto no século anterior ao seu. O que caracteriza, porém, seu trabalho em relação aos de seus antecessores são a busca pela precisão e o método adotado. Antes dele, os teóricos se viam às voltas com conceitos externos à esfera literária, o que negaria, portanto, à literatura um estatuto próprio.

São claros os pontos nos quais Todorov se apoiou para a elaboração da sua teoria. Dentre os autores por ele citados, encontramos Vladimir Soloviov (1853-1900), Montague Rhodes James (1882-1936), Olga Reimann (1888-1920), Pierre-Georges Castex (1915-1995), Louis Vax (1924-) e Roger Caillois (1913-1978). Observemos, pois, os fragmentos destacados pelo próprio Todorov.

Para Soloviov,

No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. (SOLOVIOV apud TODOROV, 2007, p. 31)

De modo semelhante, M. R. James assim define a essência do fantástico:

⁴⁴ Devemos, evidentemente, sempre levar em consideração que uma obra só se efetiva quando lida. O que queremos dizer com isso, no entanto, é que o texto fantástico reclama uma leitura específica, ou seja, possui uma intencionalidade bem marcada. Por isso, mesmo que se diga que tal afirmação é inútil, devemos lembrar que, apesar de todo texto possuir certa intencionalidade, nem sempre esta é “respeitada” pela leitura que dele se faz. No caso do fantástico puro, tal qual Todorov o considera, essa “negligência” custa a própria essência do texto.

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. (JAMES apud TODOROV, 2007, p. 31)

Tratando da personagem que entra em contato com o sobrenatural nas narrativas fantásticas, afirma Olga Reimann:

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. (REIMANN apud TODOROV, 2007, p. 31)

Georges Castex oferece a seguinte síntese: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério do quadro da vida real” (CASTEX apud TODOROV, 2007, p. 32), o que não difere tanto do que afirma Louis Vax:

A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável. (VAX apud TODOROV, 2007, p. 32)

Semelhante é a opinião também de Roger Caillois: “Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no veio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS apud TODOROV, 2007, p. 32).

Porém, apesar de elencar vários autores, Todorov aproxima-se principalmente de Soloviov e de James, porque na definição desses dois teóricos, segundo ele, já se encontrava presente

[...] a possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que nós demos, dela se origina. Além disso, enfatiza o caráter diferencial do fantástico (como linha de separação entre o estranho e o maravilhoso), em vez de transformá-lo numa substância (como fazem Castex, Caillois, etc.). De uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define

sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos. (TODOROV, 2007, p. 32, grifo do autor)

A definição formulada por Todorov reduz, assim, as condições exigidas para que o fantástico puro seja realizado a três:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2007, p. 39)

Acrescentemos que essas três exigências não têm o mesmo peso, já que a segunda pode ou não ser atendida. Importam, pois, – mais do que a postura tomada pelo leitor frente aos fatos narrados – as estratégias textuais que possibilitem a leitura fantástica, e é esse o principal ponto de divergência entre o autor e seus sucessores.

1.2. Contrapontos à definição de Todorov

O teórico português Filipe Furtado propõe um caminho que se configura como uma espécie de complemento à teoria todoroviana, ao demonstrar de maneira convincente alguns aspectos referentes à narrativa fantástica que Todorov não desenvolve por completo ou mesmo aqueles que ele desconsidera. Sua abordagem é menos abstrata do que a de Todorov e, como se fixa exclusivamente em aspectos textuais, resulta em um estudo cujo todo se mostra também mais facilmente

apreensível. Assim, apesar dos pontos divergentes no tocante à abordagem proposta para o estudo das obras que têm como elemento essencial a presença de seres não encontráveis em nossas experiências cotidianas, a contiguidade de pensamento de ambos os estudiosos, sem dúvida, é facilmente verificável.

Ao que Todorov chama simplesmente de leitor Furtado se refere como narratário, o que por sua vez explicita de maneira mais adequada a relação entre o efeito pretendido pela obra e as estratégias narrativas a fim de que se alcance o seu fim. Está claro que Todorov se refere a uma categoria abstrata, ou seja, trata-se de um leitor implícito, não de um leitor de carne e osso. O que Furtado faz, na verdade, é estabelecer um rigor um pouco mais acentuado do que o que se poderia observar nos estudos feitos até então.

Assim, o narratário, uma categoria equivalente a um receptor fictício da matéria narrada, tem como função

[...] representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo [...] de reacção à fenomenologia meta-empírica. Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que o aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais. (FURTADO, 1980, p. 75)

Por esse turno, o elemento antes elencado como preponderante para a existência da narrativa de cunho estritamente fantástico, ou seja, a hesitação experimentada pelo leitor, fica a cargo de um narratário que pretende conduzir a uma perplexidade que resulta na efetivação do fantástico. Esse procedimento é mais bem realizado à medida que ele se confunde com uma personagem, o que pode variar de acordo com o grau de importância atribuído a ela dentro da narrativa, isso tudo, porém, somado ao fato de que nem sempre tal categoria é aparente. Assim, como compreende Furtado (1980, p. 76), é dar atenção a um elemento acessório à narrativa considerar a hesitação do leitor (implícito) característica essencial para a efetivação do gênero fantástico, já que é possível que este nem sempre se demonstre claramente nas narrativas do gênero fantástico puro.

Percebe-se, assim, com mais clareza, que esse olhar sobre o texto toma por base expedientes exclusivamente internos, os quais devem, por força da manutenção exigida, permanecer sempre os mesmos, impondo-se, por conseguinte, de maneira indiferente às leituras possíveis, pois

[...] para além de qualquer reacção emocional da parte do leitor ser uma realidade completamente exterior à obra, constitui evidente ilogismo considerar um factor subjetivo como característica básica de qualquer gênero literário. (FURTADO, 1980, p. 78)

Por isso, devemos considerar qualquer emoção suscitada pela leitura de um texto, por exemplo, o medo, sentimento mais frequentemente aludido ao se referir a obras de propensão ao sobrenatural, como não representativo de uma função determinante para a realização do fantástico, o que não escaparia a Todorov: “O medo está freqüentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (TODOROV, 2007, p. 41).

Sublinhe-se, além disso, o fato de que, no caso específico do fantástico puro, os seres que com frequência figuram em tais histórias se prestam a representar o choque entre o um mundo conhecido e outro que foge às regras deste, independentemente de provocarem ou não o medo no leitor. No entanto, apesar de não ser essencial à narrativa em si, esse sentimento é normalmente representado nas reações ou nas falas de uma personagem ou do próprio narrador, que por sua vez sugere determinada sensação, mas esta não se constitui necessariamente em uma reação partilhada durante a leitura da história.

Ainda, ao lado da questão levantada em relação à recepção da obra, devemos também reconhecer a possível insuficiência da categoria do narratário para suscitar determinado efeito pretendido pela narrativa. A urdidura de semelhante texto deve contribuir para sua construção, e a efetiva realização da sua função se dá na medida em que, ainda que por vezes de maneira precária, o narratário cumpre o seu papel de guia de leitura, por assim dizer, pois as vias por ele sugeridas dão, em maior ou menor

grau, as coordenadas que o texto exige, a fim de que se mantenha a atmosfera característica de ambiguidade inerente ao fantástico.

Dependendo em certa medida, mas não exclusivamente, do papel do narratário, tais histórias, que tratam do embate entre o mundo conhecido e o desconhecido, necessitam que o mesmo se identifique com uma personagem, característica esta, porém, também presente em outros gêneros narrativos. O diferencial, contudo, no caso particular do fantástico é que tal identificação deve subordinar-se à já referida regra de permanência da ambiguidade, ou seja, é preciso que o destinatário da narrativa seja tomado pela dúvida, pois, do contrário, o fantástico deixaria de existir, ao menos em seu estado puro, e isso nos levaria fatalmente aos limites dos gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho.

Dessa forma, o fantástico puro seria encontrado em poucas obras, como *O Homem da Areia (Der Sandmann)*, de Hoffmann, *O Pé da Múmia (Le Pied de Momie)*, de Théophile Gautier, ou, a nosso ver, também *As Ruínas da Glória*, de Fagundes Varela. No caso do conto do escritor brasileiro, há uma personagem possuída pelo fantasma de uma mulher morta na flor dos anos. Contudo, os elementos que poderiam levar a uma explicação racional para o estado em que se encontra a personagem, depois de relatar o suposto encontro com o fantasma, são constantemente afastados, como ocorre também nas outras obras citadas. Há um constante jogo que impele o leitor, ora para o polo realista, ora para o polo oposto, e tal jogo permanece até o término da história, o que não permite ao leitor afirmar veementemente se o fato narrado é ou não “real”, isso porque não existem elementos que permitam chegar-se a essa certeza.

Assim, ainda lembrando Todorov, é prejudicial ao fantástico tanto a leitura alegórica como a poética. Como a natureza do discurso poético se caracteriza, via de regra, pela não representatividade, voltando-se para aspectos distintos daqueles privilegiados na ficção, este se torna contrário ao que tenciona o fantástico, ou seja, pode haver poesia representativa (com ênfase nos episódios narrados), assim como é possível encontrar-se uma narrativa ficcional com aspectos centrados numa linguagem sem compromisso com a representação *per se* (como é o caso da chamada prosa

poética, repleta de figuras e sugestivos esquemas sonoros, portanto não tão distante da essência do poema), mas um texto que tenha como intenção evocar um acontecimento que leve à incerteza, especialmente o tipo de ocorrência comum ao fantástico, recusa uma leitura que o distancie de seu propósito: a ficção é o ambiente do fantástico, não sendo possível sua existência na poesia.⁴⁵

Da mesma forma como ocorre com o sentido poético, a interpretação do fantástico não deve cair na alegoria. É necessário, ao contrário, que a leitura permaneça em seu sentido literal, devendo este, por sua vez, ser entendido não como contrário ao sentido representativo, mas antes apenas em oposição ao sentido figurado. Todorov chega a apresentar mais de mais de uma definição para a alegoria e resume a figura como sendo ela “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2007, p. 69).

Dessa forma, fica claro por que o fantástico recusa uma leitura alegórica, pois, sendo esta uma metáfora contínua, refere-se a algo que está além do que o enunciado veicula. Além disso, a alegoria tende a ser explícita quanto a sua natureza, portanto independeria do leitor (real ou implícito), e isso, como se vê, não está de acordo também com a definição todoroviana de gênero fantástico. Ainda, por ser o sentido literal pouco importante na alegoria, a verossimilhança também pouco importa, pois a atenção é voltada para um sentido outro, exterior à matéria narrada.⁴⁶

A referida identificação entre o leitor e uma personagem é, como se disse, favorável e mesmo desejável no texto fantástico. Por outro lado, embora pelos olhos de uma personagem o leitor seja levado a interpretar o que lhe é narrado, a função daquela é secundária, pois se limita a apenas conduzir a leitura pelos caminhos propícios à construção efetiva do fantástico. O papel das personagens dentro da

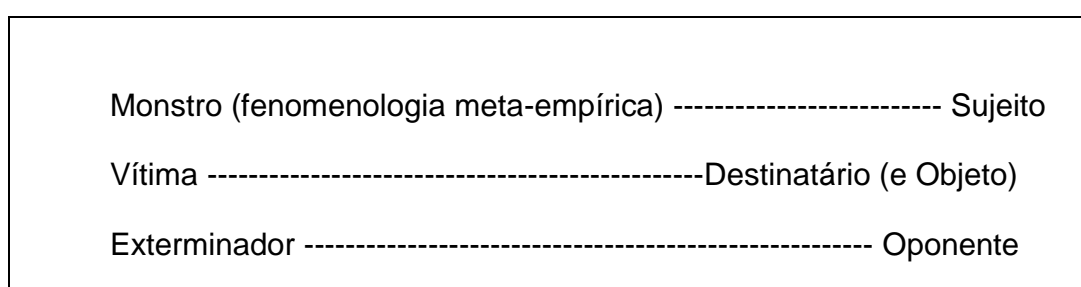
⁴⁵ Reconhecemos que essa afirmação não satisfaz completamente a todas as exigências quanto à definição de gênero. O próprio Todorov lembra a existência de antologias de poesias fantásticas, porém nega à poesia a possibilidade de efetivação do fantástico. Acrescentemos ainda a seguinte observação de Todorov, em *Estruturas Narrativas*, ao tratar especificamente do fantástico: “[...] todo texto fantástico é uma narrativa, pois o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior, ora, esta é a apropriada definição de narrativa” (TODOROV, 1969, p. 164).

⁴⁶ Todorov distingue, ainda, os tipos de alegoria em “ilusória”, “indireta” e “hesitante”. Ver: TODOROV, 2007, p. 74-81.

narrativa fantástica é assim reduzido, pois o que importa de fato não é a ação em si, mas a aparição de uma entidade que não pertence ao mundo empírico, cuja fenomenologia não se encontra explicada pelas leis conhecidas do mundo cotidiano. Essa entidade, por sua vez, surge de maneira independente de qualquer ação das personagens, das quais a principal é, via de regra, submetida a uma *possessão*.

Esse é o expediente narrativo que encontramos nas *Ruínas*, de Varela. Ao entrar em contato com a entidade sobrenatural, a personagem Alberto se vê tomado pela força dessa entidade e, fatalmente, morre em decorrência do suposto encontro. Assim, acrescentamos que a personagem principal de uma narrativa fantástica é geralmente vencida pelo ser do outro mundo, sendo, pois, diametralmente oposta à figura do herói típico das narrativas que pertencem ao gênero maravilhoso (FURTADO, 1980, p. 86).

Como se vê, também a composição da personagem típica da narrativa fantástica é condicionada com certo rigor, o que resulta em figuras geralmente sem grande profundidade psicológica. Decorrente da manutenção do frágil equilíbrio da narrativa fantástica, as personagens são, portanto, limitadas a sua função, que está subordinada à estrutura global da obra. Filipe Furtado se pauta, para a definição dos papéis das personagens, pela nomenclatura proposta pelo linguista A. J. Greimas (1917-1992), reduzindo as funções de cada personagem ao seguinte esquema:



Fica claro, pelo modelo acima, que o número de personagens, todas subordinadas a uma função, é bastante reduzido na narrativa fantástica. Isso remete, conseqüentemente, ao fato de que esse tipo de narrativa se encontra basicamente associado a formas curtas, em que, além da conhecida lei de economia, os papéis das personagens muitas vezes se confundem uns com os outros, o que resulta num

acúmulo de funções numa mesma personagem. Por outro lado, percebemos também a proximidade do modelo do conto de fadas, com a diferença de que, neste, o herói vence as forças sobrenaturais ou elas lhe são favoráveis, enquanto, no conto fantástico, o herói é forçosamente vencido.

Ainda, um importante aspecto que vem a contribuir para a caracterização da atmosfera fantástica é herança do romance gótico. O cenário que aparece frequentemente nas histórias de horror fantástico é inspirado pela presença dos castelos sombrios, das ruínas de uma velha mansão abandonada, em especial os interiores pouco iluminados tão familiares ao cenário gótico. Tal característica é encontrada também em dois dos contos de Varela: *As Ruínas da Glória* e *A Guarida de Pedra*. Em ambos, o cenário decadente – representado pelo que havia restado de um mosteiro, no primeiro, e por uma construção isolada, onde os soldados temerosos deveriam montar guarda, no segundo – é o local do encontro com o sobrenatural.

Ademais, a descrição do cenário nas narrativas fantásticas tende a ser hiperbólica, elemento que também se encontra nas narrativas de horror não fantástico ou naquelas que pertencem ao estranho ou ao maravilhoso. No fantástico, todavia, o cenário se presta a mostrar elementos comumente aceitos como reais e perfeitamente admissíveis para introduzir o inadmissível (FURTADO, 1980, p. 121). Acrescente-se a isso a seguinte observação a respeito do cenário, ainda do estudioso lusitano:

Com grande frequência, estes edifícios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o falso mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto mais marcadamente objectivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem. (FURTADO, 1980, p. 123)

Dessa forma, assim como ocorre a todos os aspectos do gênero fantástico, também o cenário deve prestar-se a manter a ambiguidade da história. Nele, devem figurar elementos híbridos, que se alternam continuamente, a fim de que a dissonância seja mantida ao longo da narrativa. Mesmo que em dada altura dos acontecimentos a

atmosfera sobrenatural esteja fortemente presente, isso não se prolonga, pois a narrativa logo é levada para o polo realista, por assim dizer, a fim de que seja mantido o equilíbrio necessário. O fantástico exige uma sinergia dos elementos que o constituem, em que, numa obra virtualmente perfeita, o maquinário narrativo, com cada engrenagem em seu exato lugar e feita sob medida, não oferece a possibilidade de aceitação tampouco a de rejeição do fato narrado.

Outra importante contribuição para os estudos sobre a literatura fantástica é o recente trabalho realizado por Remo Ceserani. Esse estudioso italiano oferece uma visão que se mostra como alternativa à de Todorov, mas que, ao mesmo tempo, não se afasta de todo de sua teoria. Um ponto interessante a ser considerado na abordagem de Ceserani é o fato de não compreender o fantástico como um gênero, conforme faz Todorov:

[...] o fantástico surge de preferência 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 – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. (CESERANI, 2004, p. 12)

Ao substituir a noção de gênero pela de modo, o paradigma das narrativas fantásticas se amplia de maneira a acolher também aquelas obras que estariam fora da definição proposta por Todorov. A respeito dos procedimentos narrativos de que se vale o fantástico, alguns dos quais expostos até aqui, Ceserani faz uma afirmação que, de certa forma, também é sugerida já pela teoria todoroviana e que, a nosso ver, por si só justifica o fascínio exercido pela literatura fantástica:

A narrativa fantástica carrega consigo esta ambigüidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe

fazer recordar sempre de que se trata de uma história. (CESERANI, 2004, p. 69)

Assim, o fantástico, conforme se buscou evidenciar, de certa forma, prima pela impressão, além do que reclama determinada leitura perante a obra que o engendra, conforme postula Todorov.

Entendido dessa forma, o fantástico está também ligado àquilo que escreve o poeta inglês Wordsworth, no que diz respeito a uma de suas especificidades, principalmente quando a sensação em questão é o medo, ou a hesitação, ou, da mesma forma, a perplexidade que tal texto pretende provocar no leitor:

O poeta escreve sob uma única restrição, qual seja, a necessidade de proporcionar um prazer imediato ao ser humano possuído pela informação que se pode esperar dele, não como advogado, médico, marinheiro, astrônomo ou filósofo natural, mas como homem. Exceto por esta restrição, não há qualquer obstáculo entre o poeta e a imagem das coisas, enquanto entre este e o biógrafo ou historiador há milhares.

[...]

Mas estas paixões, pensamentos e sentimentos são as paixões, pensamentos e sentimentos humanos em geral. E a que se ligam? Sem dúvida a nossos sentimentos morais e sensações animais, bem como às causas que os provocam [...]. (WORDSWORTH, 1987, p. 178 e 181)

Assim, conforme pretendemos sugerir no capítulo anterior, em nosso entender, explicita-se uma relação íntima entre a concepção de poesia romântica e a prosa fantástica, tal qual a tratamos aqui.

2. Uma forma breve

Abordamos, genericamente até agora, a questão da brevidade inerente ao discurso fantástico. A escolha de um tipo de narrativa mais curta pode encontrar

justificativa no fato de ser o horror fantástico dificilmente mantido ao longo de várias páginas sem correr o risco do excesso, fazendo com que se rompa a tensão necessária ao gênero. Qualquer desvio do foco central da narrativa fantástica é prejudicial ao todo, já que isso poderia conduzir a leitura por meandros que não sejam pertinentes ao teor típico da história. Portanto, a forma se subordina, assim como os outros elementos que constituem a narrativa fantástica, à eficácia do efeito pretendido.⁴⁷ Tal particularidade teria sido sentida por Hoffmann, mestre no gênero, ao criar o conto gótico (CARPEAUX, 1978, p. 162).

Deve-se dizer, contudo, que os estudiosos do tema nem sempre concordam quanto à nomenclatura de determinadas obras. Decorre disso o fato de que é possível que encontremos uma mesma obra ora sendo chamada de conto, ora de novela. Porém, isso não influencia de maneira cabal o que concebemos como veículo propício à criação da atmosfera fantástica, pois nos interessa somente sublinhar que à narrativa fantástica é favorável uma forma breve, seja ela chamada de novela ou de conto.

Mesmo assim, é preciso fazer algumas considerações a respeito da definição da forma narrativa do conto, já que, conforme se pode observar no que se discutiu até agora, deliberadamente atribuímos às obras que constituem nosso objeto de estudo esse rótulo. Então, sem a pretensão de se fazer uma distinção rigorosa entre uma forma e outra, colocamo-nos em uma posição em que essencialmente se busca retomar algumas características das formas breves em oposição às mais extensas como o romance, por exemplo.

Assim, a fim de abordar o conceito ao qual nos ligamos quando chamamos as narrativas fantásticas de Fagundes Varela de contos, observemos o que diz Massaud Moisés, ao tentar definir o gênero, aproximando-o do drama:

⁴⁷ Àquela afirmação de Todorov de que o fantástico só pode existir na ficção podemos associar o seguinte: “A origem da palavra conto estaria na forma latina *commentu* (*m*), com a significação de ‘invenção’, ‘ficção’. Em qualquer hipótese, trata-se duma palavra de remota existência nos vários sentidos em que pode, usualmente, aparecer. Só por isso se evidencia a ancianidade da fôrma literária que a palavra rotula” (MOISÉS, 1897, p. 15).

O conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente. Num parêntese, cabe dizer que sentido encerram as palavras “drama”, “dramático” e cognatos. Devem ser entendidos como conflito, ação conflituosa, etc. O drama nasce quando se realiza o impacto de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios. Se a paz reinasse entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história. E mesmo que se viesse a escrever um conto acerca do tema da tranqüilidade de espírito, é certo que malograria esteticamente. A bem-aventurança medíocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas “felizes” são monótonas e desatraentes: somente a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc., faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. *A Literatura opera exatamente no plano em que o homem encara a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano: não se acomoda, não se torna feliz; e quanto mais indaga, mais se inquieta, num permanente ciclo vicioso.* Aí entra a Literatura. (MOISES, 1987, p. 20, grifo nosso)

Sendo assim, o conto é uma “célula dramática”, como define Moisés (1987, p. 20). Dessa forma, é preciso que nele se observe um único conflito, pois todos os seus elementos se prestam a um mesmo fim, e, no caso do conto fantástico, está claro que fim é esse. Ao lado disso, devemos também salientar que o conto engendra sempre duas histórias, narrando uma em primeiro plano e outra, de maneira velada, sendo esta “a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). Tratando-se do conto fantástico, intuímos a segunda história na tentativa de se buscar uma explicação para a primeira (uma possessão, uma aparição, enfim, o inexplicável), todavia não logramos encontrar uma resposta, evidentemente, pelo próprio procedimento narrativo que pressupõe a ambiguidade e tenta mesmo guiar a leitura rumo a uma constante incerteza.

Outro aspecto cuja importância para o conto deve ser reconhecida é o *leitmotiv*. Nas narrativas para as quais apresentamos uma proposta de análise no capítulo seguinte, esse conceito é pertinente, pois é também através dele que se mantém a atmosfera fantástica. Tendo sua origem não na literatura, mas em outra forma de arte, a música, o conceito é hoje largamente usado na esfera literária. Richard Wagner (1813-1883) concebe o *leitmotiv* integrado à sua ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), em que a atmosfera típica de determinado episódio é dada por uma melodia

característica, que se repete a cada momento em que tal atmosfera volta a surgir, podendo também estar ligada a uma personagem específica ou a uma ideia. Porém,

Em literatura, o termo *leitmotiv* não designa um motivo condutor que se repete numa obra ou em toda a produção literária de um autor, mas sim a *repetição característica de uma mesma seqüência de palavras*, ou de *acontecimentos idênticos*. O *leitmotiv* distingue-se do verdadeiro *motivo* por sua função. Enquanto o motivo é o esquema de *uma situação típica que se repete*, o *leitmotiv* serve de elemento de ligação entre as diversas passagens da obra em que reaparece, enfatizando a relação entre elas. (HEISE, 1973, p. 7-8, grifo da autora)

Dessa maneira, como se pode depreender, o conceito se mostra também pertinente à nossa análise porque pressupõe uma rígida coerência interna. Afinal, essencialmente, o gênero fantástico depende da constante manutenção da perplexidade evocada a fim de que perdure até o final da narrativa a ausência de uma resolução satisfatória para o conflito que lhe é característico.

É oportuno também salientar que, apesar de a forma do conto estar ligada ao relato, difere-se deste por sua intencionalidade bem marcada, ou seja, ao usar a palavra *conto*, referimo-nos exclusivamente ao *conto literário*. Mesmo que, vez ou outra, o autor de uma narrativa fantástica queira passar a impressão de que a história narrada se ampara na realidade, os procedimentos que levariam a cabo esse intento são, por si só, pistas que nos levam ao processo de composição, o que deflagra, portanto, a intenção artística. A esse respeito, afirma a pesquisadora Nadia Battella Gotlib:

[...] a voz que fala ou escreve só se firma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, *a arte do conto*, do conto literário. (GOTLIB, 2006, p. 13, grifo da autora)

E ainda, no caso do conto fantástico, encontraríamos algo que, em alguma medida, distancia-o da modalidade oral. O conto maravilhoso, por exemplo, não perde a sua forma nem sua integridade, ao ser recontado. Se assim fosse, provavelmente as

bem conhecidas histórias com fadas madrinhas, príncipes e princesas não chegariam até nós com a força que sabemos ainda poderem exercer. O conto fantástico, porém, é uma forma artística e, por isso, é “impossível de ser recontada sem que perca a sua peculiaridade” (GOTLIB, 2006, p. 18).

Podemos encontrar também outras definições muito sedutoras para o conto, como esta que se observa no seguinte comentário de Julio Cortázar:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-1)

É interessante que se note, além da beleza com que o autor escreve sobre o tema, também a proximidade dessa aceção em relação ao drama, como assinala Moisés. Cortázar aborda a importância das imagens sugeridas, as quais, no caso específico do conto fantástico, prestam-se, da mesma forma como outros aspectos destacados ao longo deste capítulo, sempre a manter a ambiguidade da narrativa. Nesse sentido, o célebre contista argentino faz a seguinte observação, a qual vai ao encontro de tudo que se disse até aqui:

[...] a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se refere apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. [...] é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mal contista (CORTÁZAR, 2006, p. 153)

Observemos também o que escreve Luzia de Maria, no tocante à cena no conto: “A fragmentação do discurso, a diversidade de pontos-de-vista dentro de um mesmo texto, a superposição de cenas – imitativa também da realidade fílmica – são elementos

que se aparentam de muito perto com o cubismo das artes plásticas” (MARIA, 1984, p. 82). Não seria pertinente, aqui, estabelecer qualquer relação entre o conto e as artes plásticas, mas esse trecho nos traz mais do que uma simples aproximação entre uma coisa e outra, pois a fragmentação favorece o discurso fantástico, já que se trata de um constante jogo de mostrar e esconder. Essa característica contribui para que a tensão seja mantida e para que não se possa evocar uma definição para o conflito, devido à constante mudança de cenas, alternando entre um universo conhecido e um desconhecido.

Com base no exposto até aqui, podemos tentar condensar o conceito que procuramos evidenciar para o conto fantástico: trata-se de uma máquina narrativa (para nos valermos de uma expressão bastante familiar), cujos mecanismos devem sempre estar voltados para a irresolução do conflito instaurado pela presença de algo que foge às explicações conhecidas, permanecendo, assim, a tensão exigida pelo gênero.

CAPÍTULO IV

O FANTÁSTICO VARELIANO

1. *As Ruínas da Glória, A Guarida de Pedra e As Bruxas*

Fagundes Varela é conhecido entre os estudiosos e amantes da literatura principalmente por seus poemas, no entanto o poeta do *Cântico do Calvário* explorou também a prosa de ficção. Dentre os contos que escreveu para o *Correio Paulistano*, alguns faziam parte de um projeto em que o autor tinha a pretensão, ou assim parece, de fazer uma obra cíclica com o aposto genérico de *Crenças Populares* (CAVALHEIRO, s.d., p. 93). Convém lembrar que essas obras foram publicadas pela primeira vez em 1861 e constituem, em seu teor, narrativas semelhantes às histórias que se leem na *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, fazendo parte, portanto, de um pequeno grupo de produções de cunho fantástico do período romântico que sobreviveu até nossos dias, já que, com exceção das obras do célebre poeta byroniano, muito pouco se tem disponível sobre a produção do gênero em solo brasileiro naquela época.

O conto *As Ruínas da Glória*, o primeiro a ser publicado no *Correio*, configura-se como uma obra representante do gênero fantástico e, portanto, difere daquilo a que se costuma associar o nome de Fagundes Varela. O mesmo se dá com as duas outras obras que constituem nosso objeto de estudo, mas a que mais se aproxima da definição aqui oferecida para o fantástico é a primeira. *A Guarida de Pedra e As Bruxas* possuem, como sugere o título de *Crenças*, caráter diferente das *Ruínas*, aproximando-se mais da lenda. Isso, entretanto, não é empecilho para que se busque uma viabilidade de leitura na qual se veja também uma possível realização do fantástico, ainda que aqui nos afastemos um pouco dos preceitos ditados por Todorov.

Nas *Ruínas*, tem-se como cena de abertura uma conversa entre três amigos em um botequim. A noite é chuvosa, cortada por relâmpagos e ventos sibilantes, o que

contribui para a criação da atmosfera fantástica. Para esse expediente, Fagundes Varela apoiou-se em constantes referências a nomes como Goethe ou Victor Hugo, mas são também frequentes as remissões a poemas e baladas românticas, o que também se efetiva como contribuição para instaurar-se a atmosfera da história que se desenrola nas páginas seguintes do conto.

Estão os três rapazes conversando, entre um trago e outro, quando entra na taverna uma figura estranha, “alta e magra”, de rosto cadavérico e com “movimentos pausados e lentos”. O recém-chegado desperta logo a atenção dos amigos (o que se estende também ao leitor implícito) pela descrição que dele é feita: “Sobre o nariz curvo como o bico de um abutre estavam acompanhados uns óculos azuis, através de cujos vidros se viam brilhar os olhos, dois carbúnculos”. Ao longo de todo o conto, nem um nome recebe essa personagem. Sempre que o tal homem aparece em cena, descrevem-se o seu aspecto físico ou o efeito de sua presença sobre o narrador, porém ele nunca é nomeado.

Após a chegada do estranho homem, que pouco permanece no recinto, os três companheiros resolvem investigá-lo, pois lhes fora aguçada a curiosidade. Buscam, então, saber mais a seu respeito e do lugar que habitava: as ruínas de um velho seminário. Tal curiosidade os leva até o lugar. Lá chegando, os três vacilam por um instante na entrada da velha construção, mas um dos moços toma a dianteira e, após algum tempo, os outros dois vão atrás dele. Depois de vagarem em meio ao prédio abandonado, encontram o mesmo homem que viram anteriormente no botequim, e este os ajuda a encontrar o amigo que havia entrado primeiro. Nesse momento, ficam sabendo pela boca do estranho que ele tivera uma filha, a qual estava sepultada ali:

[...] há vinte anos que minha filha dorme no seu leito de pedra, vestida ainda com suas roupagens de noiva e sua coroa de ciprestes! Tenho chorado lágrimas de sangue, tenho me arrebatado em soluços há dez anos sobre os ladrilhos de sua sepultura, para que ela me diga uma dessas palavras ternas que repetia outrora nos braços de seu noivo, para que ela me perdoe! porém, tudo é baldado! (VARELA, 1961, p. 141)

Assim, a essa altura, a história já nos apresenta um agravante para o mistério, inicialmente gerado pela simples presença do homem. Naquele lugar, todas as noites, segundo as palavras do sinistro morador, “um drama de lágrimas e de sangue” se reproduzia. Depois de ouvirem o estranho dolorosamente falar de sua filha, finalmente os dois rapazes encontram o amigo perdido. Este, por sua vez, já não é mais o mesmo: tem febre, delira e, em pouco tempo, morreria. O narrador, um dos amigos que bebiam naquela funesta noite, revê a estranha figura num hospício por cujas proximidades passava dois anos após o ocorrido. Ao ser informado pelo guarda do lugar que aquele era o homem que habitava as ruínas, fica também sabendo que este matara a filha na véspera de seu casamento.

Mas, para que essa informação faça sentido plenamente, leiamos o trecho em que Alberto – o primeiro dos amigos a adentrar o velho prédio em ruínas e que lá desaparecera antes que os outros o encontrassem já irremediavelmente tomado por aquilo que depois viria a ser sua suposta *causa mortis* – descreve o que viu:

Naquela noite em que fomos às ruínas afastei-me de ti e de José, bem te lembrás: enfiei-me pelos corredores e aposentos e depois de errar alguns momentos, senti uma curiosidade irresistível, uma atração insuperável chamar-me para um ponto das ruínas, caminhei; de repente uma espécie de harmonia doce, misteriosa, baixinha, chegou-me ao ouvido e um clarão tépido e brando veio de longe ferir-me os olhos, adiantei-me mais, então divisei um vulto de mulher que me estendia os braços. Oh! ela era como um anjo de Deus; seus longos cabelos de reflexos dourados escapavam em ondas de uma grinalda de ciprestes que tinha na cabeça, seus olhos eram puros e meigos, sua tez branca como a neve, de um lado do seio suas alvas roupagens estavam caídas, e uma onda negra de espumoso sangue corria em borbotões de uma larga ferida, e ensopava-lhe a vestimenta. (VARELA, 1961, p. 146)

A descrição da mulher no trecho contrasta com o horror que causa a ferida do peito da moça, exibindo uma cena grotesca diante do leitor⁴⁸. O relato continua por

⁴⁸ Ver: KAYSER, 2003, p. 14. Aqui, o autor tece algumas considerações a respeito do contraste no quadro *As meninas*, do pintor espanhol Velázquez, em que, ao lado da bela infanta ocupando o centro do quadro estão “duas senhorinhas da corte, aleijadas e disformes”, e cujo contraste, a seu ver, é “tanto mais agudo, quanto não se trata do feio inatural visto como algo inteiramente distinto, mas como parte desta corte”. No caso do conto de Varela, está claro que a situação é bem diferente, mas o caráter

mais algumas linhas, mas o trecho acima transcrito deve ser suficiente para que se perceba, desde já, que o mistério surge de fato a partir da aparição feita a um dos amigos que se aventuraram naquela noite.

Na *Guarida*, o mistério se dá de outra forma, até mesmo porque, ao que tudo indica, a intenção do autor era também outra. A narrativa propriamente dita só surge depois de uma espécie de preâmbulo, em que o narrador chega a Santos de barco a vapor e resolve visitar um amigo que é “excellente narrador de legendas”. Esse é quem a princípio narra história que se segue, a qual o narrador do primeiro plano, por assim dizer, posteriormente transcreve. Eis o resumo.

Havia, em Bertioga, uma fortaleza feita de uma só pedra na qual, dizia-se, seria encontrada, todas as noites, precisamente à décima segunda badalada, uma procissão de “espectros”. Tal fenômeno impinge nos soldados um medo que os impele a fugir da obrigação de montar guarda em tão agourento lugar:

Os soldados tinham-se tornado escravos de um terror sem limites; pedião de continuo ao commandante que tivesse compaixão delles, que os poupasse ás scenas diabólicas que soião acontecer todas as noutes, que mandasse em fim benzer por um padre aquella guarida maldicta; porém elle sorria-se desdenhosamente, chamava-os de medroso [*sic*] e covardes e os obrigava a tomar seu posto. (VARELA, s.d., p. 294)

Entretanto, havia também entre eles um soldado extremamente valente, que se propõe a tomar o lugar de um companheiro que fora designado para fazer guarda na fortaleza. Aproximando-se a hora sinistra, o soldado se põe a postos e não tarda a ouvir os primeiros sons de um “côro medonhamente solemne”. O homem se faz firme e aguarda. Aparece, então, diante de seus olhos descrentes, uma procissão de fantasmas. Ele sente “os cabellos arrepiarem e o frio do terror corre-lhe pelo corpo”, mas não se afasta. Ao contrário, avança mais um passo e ameaça atirar, caso os intrusos continuem a vir em sua direção. A procissão segue adiante, e o soldado atira. Os companheiros ouvem o estampido vindo da guarida, porém o medo os impede de

contrastante da beleza angelical da mulher e a chaga horrenda que carrega no peito é o mesmo. Num mesmo ser, vemos o que Kayser chama de “assustador” ao tratar de algumas figuras em cena no quadro.

irem verificar o que ocorrera. No dia seguinte, encontram a guarida deserta, restavam apenas o capote do soldado e sua espingarda, “com o cano quebrado e torcido como se fosse de cêra”.

Nesse ponto, termina a narrativa central, e, em sequência, vem o epílogo. O narrador do primeiro plano retorna para sua vida, deixando em Bertiooga seu amigo contador de histórias. E assim se encerra também a narrativa periférica, que engloba a história central:

Aqui o ancião acabou a sua narração e callou-se, eu puz-me a meditar. No outro dia pela madrugada despedi-me do pescador. A aurora era bella e suave, um bando de alvos passaros rastejava o mar quedo com as azas levianas, uma brisa matinal carregada de effluvios marinhos batia-me pelo rosto. Entrei na canôa e parti. Chegando contei a meus amigos a triste legenda do soldado, e entre um chicara de café e a prosa escrevia-a como ahi está. (VARELA, s.d., p. 298)

O conto *As Bruxas*, assim como *A Guarida de Pedra*, possui uma caráter que vem do conto popular. Trata-se de uma lenda em que um navio e sua tripulação são levados, por feiticeiras, a uma terra distante, numa viagem cuja possibilidade desafia a sua razão. O capitão fora ocupar-se de seus afazeres em terra, e os marinheiros haviam-se recolhido ao porão, quando ouvem um barulho no convés. Descobre-se que são bruxas horrendas as quais, montadas em suas vassouras voadoras, erguem a âncora do navio para levá-los a uma jornada fantástica.

A velocidade com que a nau avança, sob o poder das bruxas, é tremenda, e a embarcação logo chega a uma costa. As feiticeiras, agora metamorfoseadas em belas moças, andam sobre as águas até a margem. Os marujos as seguem, remando até a praia em escaleres. Chegando à margem, ouvem estranhos sons vindos de longe, que aos poucos aumentavam, e sentem um “perfume voluptuoso e sensual”. Seguindo o som e o perfume, acabam encontrando um cenário inesperado:

Pouco a pouco o ruído tornava-se mais pronunciado, e um clarão imenso e avermelhado começava a reflectir, bruxuleando bizarramente nas folhagens das arvores. Os nossos homens adiantáram-se mais, e derão então de rosto com um edificio amplo e colossal, todo de marmore preto, coberto de torreões, sacadas douradas, cornijas e arabescos phantasticos. Pelas infinitas fileiras de janellinhas, ou antes setteiras, se pendurava uma multidão de lampeões multicores e sahia em turbilhões o fumo do incenso e do alvos; uma orchestra desconhecida expandia seus ecos rudes e selvagens, que se vão morrer pela escuridão e pela noite. (VARELA, 1861, s.p.)

Em meio a esse cenário, encontram-se “homens e mulheres de olhos negros e scintilantes” e de “face redonda e bronseada” dançando ao redor de uma fogueira. A estranha dança acontecia ao som de instrumentos igualmente estranhos para os marinheiros. Eles permanecem observando quando, ao som de uma “fanfarra confusa e estrepitosa”, as feiticeiras, ora ricamente adornadas e suntuosamente vestidas, vêm em sua direção. Mas elas não se detêm onde eles se encontravam: voltam para o navio. Os marinheiros novamente as seguem, porém não sem antes colher no caminho algumas plantas, para que soubessem em que terras haviam-se aventurado. A embarcação retorna ao porto do qual havia partido com a mesma velocidade que espantara os tripulantes na viagem anterior; as feiticeiras voltam a suas horrendas formas originais e partem em suas vassouras. Posteriormente, os marujos contam o ocorrido ao capitão, mostrando-lhe as plantas colhidas na terra para onde as feiticeiras os haviam levado.

O commandante tomou-as e poz-se a examinal-as com atenção misturada de pasmo inexprimivel, depois entregando-as disse:
 – Sabeis vós outros onde estivestes esta noite?
 – Não, meu capitão responderão os marujos.
 – Pois estivestes na india [sic].
 – Na India!... na India!... gritarão os marujos, estupidos de espanto.
 (VARELA, s.p., 1861)

Ao saberem qual fora o local para onde involuntariamente tinham sido levados, os marinheiros benzem-se e agradecem a Deus por não terem sofrido dano algum. Eis o desfecho dessa narrativa, que, diferente dos outros dois contos por nós selecionados,

não se situa em um lugar específico do Brasil. Nesse caso, apenas se diz que o evento teria acontecido no litoral brasileiro. O que ocorre, na verdade, é que em *As Bruxas* o cenário se desloca para o longínquo Oriente, com seu ar enigmático e, nesse caso em particular, designado como a terra das feiticeiras.

1.1. Narrador

O narrador das *Ruínas* é um dos participantes da infausta aventura e, como os outros dois companheiros seus, mostra-se suscetível a fantasias, conforme se lê nas primeiras páginas do conto. Essa observação nos leva a compreender o narrador como elemento extremamente importante para a manutenção da hesitação tão cara ao fantástico:

Tínhamos por costume, eu e meus dois amigos, passar o dia todo em casa, e sair à noite – à busca de aventuras, como dizíamos. Líamos nesse tempo fervorosamente tôdas as obras sombrias e exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimera e sonhos irrealizáveis. (VARELA, 1961, p. 133)

Um pouco adiante, o narrador afirma estarem acostumados “a viver em um mundo de visões e fantasias”. Essa disposição declarada logo no início da narrativa é um elemento que contribuirá, posteriormente, para validar a dúvida em relação à suposta aparição feita a Alberto, o amigo possuído⁴⁹ pelo fantasma da jovem noiva. Como mecanismo que se volta também para a manutenção da atmosfera fantástica, importando, pois, a permanência da dúvida quanto aos eventos narrados, o narrador desempenha um papel de grande relevância, pois ele nos fornece indícios de que não se pode confiar de todo em sua palavra. Tendo ele próprio declarado possuir a mente

⁴⁹ Filipe Furtado (1981, p. 28) considera a possessão “o elemento fundamental da temática fantástica”.

povoada por quimeras, “semelhante ao herói da Mancha”, é mesmo possível que o episódio da visita às ruínas do velho seminário seja, ao menos em parte, fruto de sua imaginação abundante em “ilusões sinistras”, como também é declarado no começo do conto.

A desconfiança plantada logo de início é seguida da apresentação do velho morador das ruínas do seminário. No fato de o homem ter chamado tanto a atenção dos três companheiros que bebiam naquela noite encontra-se um bom indicativo da vontade, declaradamente acalentada pelos amigos, de envolverem-se em uma aventura. O narrador participa efetivamente da história, e isso confere maior credibilidade ao seu relato, mas ele não participa como testemunha ocular. Quer dizer: Alberto toma a iniciativa e é o primeiro a entrar no prédio em ruínas. Quando ele é encontrado por seus amigos, o contato com a entidade sobrenatural já havia ocorrido, por isso ele é o único a presenciar realmente a aparição.⁵⁰ Aliás, os dois outros o encontram depois de guiados pelo morador do lugar em que estavam e, conseqüentemente, depois de ouvirem a história da jovem que estava ali sepultada.

Em outro momento, já passado algum tempo desde a suposta possessão, o narrador dialoga com um médico, que, apesar de seus conhecimentos sobre os males que afligem o corpo humano – estando, portando, situado no polo da razão, por assim dizer – admite a possibilidade de intervenção sobrenatural no caso do amigo acamado. Enquanto conversavam, ouvem Alberto gemer e vão até seu leito. Ambos ouvem também estranhos ruídos. Aqui, novamente, o episódio relatado pelo narrador ocorre em um momento que muito bem poderia ser deturpado por conta da influência momentânea daquela conversa. É-nos lícito supor que tanto o narrador quanto o médico com quem ele dialoga tenham-se impressionado, já que todo o diálogo se desenrola sobre a questão da existência do sobrenatural. Além disso, a princípio, somente o narrador diz ter ouvido um ruído, mas, em seguida, o médico diz também ter ouvido algo estranho.

Não é difícil encontrar uma possível resposta racional para esse evento em particular. Ambos estariam de certa forma já com o canal aberto a tais possibilidades,

⁵⁰ Para Caillois (apud CESERANI, 2006, p. 47), a “aparição” é característica essencial do fantástico.

dada a natureza da conversa que mantinham. Pela declarada predisposição do narrador a conceber eventos de natureza incomum, ele poderia ter sido levado a crer que ouvira de fato um ruído, e, por contaminação, o médico também pensaria ter ouvido algo. Nesse ponto, porém, a narrativa parece pender para o polo irrealista. Depois dessa cena, ambos põem-se a ponderar o acontecido, em silêncio. Na sequência, outra cena. Dessa vez o diálogo acontece entre o narrador e Alberto. Este, pressentindo a chegada da morte, relata ao amigo o que lhe acontecera e depois adormece. Passado algum tempo, o narrador, que se retirara do quarto do amigo para descansar, é acordado. Há aí um diálogo tenso entre eles, perpassado pela ideia da morte que se vinha apoderar do amigo doente. Dizendo “Adeus... adeus...”, Alberto morre. No instante seguinte, porém, ocorre algo inquietante:

Nesse último momento a lamparina que ardia em um canto exalou seu último clarão e apagou-se. Ouvi então um ruído semelhante ao de um vestido de mulher; depois uma sombra branca, lenta, atravessou diante de mim até o leito de Alberto, e ouvi o estalar de um beijo sobre a face pálida e fria de meu desgraçado amigo; depois resvalando no ar desapareceu a sombra.
Saí doido do aposento. O dia entrava pelas janelas. (VARELA, 1961, p. 149)

“Doido”, diz o narrador. Dois anos depois da morte do amigo, curiosamente, é no “hospício de alienados de São Paulo” que ele reencontra o pai da moça cujo espírito teria possuído e levado Alberto à morte. Ao reconhecer o antigo morador das ruínas, sai correndo “como um doido” do hospício.

Em grande medida, os indícios que levam a duvidar da realidade dos fatos narrados são fornecidos pelo próprio narrador. Esses indícios são relativamente poucos, mas não seria inadequado dizer que as muitas referências a um universo literário ao qual se ligam as histórias com episódios de mesmo teor daquela que ele próprio se põe a contar são pistas textuais que indicam um contrapeso na balança da credibilidade do narrador. A suscetibilidade sua e de seus colegas de aventuras noturnas aos enlevos advindos de uma esfera basicamente literária – como se faz crer pela quantidade de referências à literatura romântica europeia, ora pelas personagens

evocadas, ora pelos nomes dos próprios escritores trazidos à baila sempre antes de uma cena marcada pela tensão característica do fantástico – faria com que se duvidasse da veracidade da história. A isso acresce que, sempre que há uma suposta presença metaempírica, esta vem precedida de elementos de um universo dentro do qual tal presença é perfeitamente aceitável, ou seja, a literatura. Assim, por outro lado, dado que esta se vale de uma boa dose de imaginação, um evento que poderia ser compreendido simplesmente como resultado de uma mente fértil, que não hesitaria em atribuir a seres de outro mundo os sucessos deste, tem essa possibilidade de validação um tanto atenuada pela contínua referência a um quadro essencialmente literário.

A estratégia que conduz a leitura a um polo de aceitação do universo sobrenatural consiste em não fazê-lo por completo. Vale reforçar que igualmente não se pode constatar que o episódio central da trama seja falso ou mesmo imaginário. Faltam, não gratuitamente, elementos que confirmem esta ou aquela interpretação.

Tal equilíbrio narrativo se opera de maneira diferente nos dois outros contos. Nas *Ruínas*, o narrador-personagem reforça a tensão inerente à história por conta de ter participado dos eventos, ainda que não tenha presenciado o fato central da narrativa, isto é, o encontro com o ser sobrenatural. Na *Guarida*, o narrador da história periférica, que engloba a narrativa propriamente dita, nos dá uma pequena introdução para o encontro com um amigo, que lhe narra a história central. Seu desembarque no porto de Santos e sua ida a Bertioga poderiam até mesmo ser omitidos, entretanto isso traria algum prejuízo para a história, segundo nossa leitura. Ocorre que o narrador da lenda local teria ouvido, quando muito pequeno, os rumores da história que se dispõe a narrar ao amigo recém-chegado, o que torna maior a distância entre o tempo do suposto acontecido e o momento em que se dá narrativa. A história chega até o leitor com o título genérico de *Crenças Populares*, o que por si só é um elemento que permitiria desconfiar de sua veracidade.

Essa narrativa, a última colaboração de Fagundes Varela para o *Correio Paulistano*, em alguma medida, remete à vida do autor. Sabe-se que ele estava habituado às lendas populares, pois viajara bastante por terras remotas do Brasil durante a juventude, acompanhando o pai, que, devido a sua profissão, tinha que se

deslocar constantemente. Seu biógrafo mais conhecido, Edgard Cavalheiro, conta que ele fizera amizade com um rapaz um pouco mais novo, com o qual costumava ouvir as histórias dos pescadores, depois que se mudara para Angra dos Reis. Isso posteriormente influenciaria na composição das *Crenças Populares* que escreve para o *Correio*.

Que história contariam eles? Tragédias no alto mar ou vendavais que arrastaram antigos companheiros para sempre? Lenda de encantamento e de mistérios? Umas e outras ouviam [o jovem Fagundes Varela e seu amigo], curiosos, não perdendo palavra, gravando todos os pormenores. (CAVALHEIRO, s.d., p. 25-6)

Cavalheiro aponta como grande influência para os poemas que Varela futuramente escreveria suas constantes viagens e o contato com a diversidade da terra brasileira que elas lhe proporcionaram, sendo assim um elemento importante para que ele viesse a se tornar o grande poeta que, sem dúvida, foi. Não é diferente a maneira como entendemos o que se dá com os contos que escreveu. Aqui, entretanto, os elementos que ressurgiriam posteriormente no contista teriam a ele chegado de segunda mão, ele não presenciara nenhum dos fatos. A experiência da juventude teria imprimido na mente de Fagundes Varela o encanto pela simplicidade da vida levada naquela época, porém aqui não é necessário que nos atenhamos ao caráter idílico dessa experiência, pois nosso interesse está na influência da natureza imaginativa das lendas e o contato com o mundo espiritual, por assim dizer, bastante presente na vida do brasileiro de meados do século XIX, principalmente nas províncias, onde a religião tinha ainda um papel importante de coesão.

Tudo aquilo ficara marcado de forma inapagável. Em seus ouvidos ressoaria sempre o “tom monótono das cantigas dos escravos, pela manhã, quando partiam para as roçadas”, ou quando, à tardezinha, se dirigiam à igreja, atendendo ao apêlo dos sinos, a vibrarem no ar sossegado, num convite irrecusável.

As névoas que em Rio Claro lhe encheram, para todo o sempre, os olhos, e que êle, a propósito de tudo, tanto gostava de evocar, foram, em Angra dos Reis, substituídas pelas rezas crepusculares, que também

lhe encheram os ouvidos para o resto da vida... (CAVALHEIRO, s.d., p. 28)

Façamos aqui uma pequena consideração. Lembremos que *A Guarida de Pedra* é uma das *Crenças Populares* e que vem assinada por Fagundes Varela, mas não é assim tão evidente quanto se possa querer que ela seja uma obra de ficção. Isso poderia fazer supor que, ao contrário do que se dá com as *Ruínas*, o narrador – o que chega a Santos e vai ao encontro do amigo “contador de lendas” – seja o próprio Fagundes Varela. Evidentemente, neste ponto, poder-se-ia fazer uma objeção quanto ao comentário a respeito da relação entre autor e narrador, pois este, em si, é uma entidade fictícia, que só existe como função. Mas o leitor do *Correio* pensaria assim? Supomos que não, apesar de não podermos afirmá-lo. Essa suposição, porém, encontra algum respaldo se pensarmos nos leitores de hoje, afinal de contas, é até comum que muitas pessoas confundam um e outro.

Isso que dissemos não é gratuito. A consideração que expomos acima se justifica porque, segundo pensamos, esses aspectos conferem a tensão que permite compreender o conto como uma narrativa fantástica. O caráter de lenda reveste a narrativa de um aspecto pejorativo, como se tratasse sempre de algo irreal, mas não seria preciso procurar muito para que encontrássemos pessoas que se arrepiam com certas histórias; talvez, seja porque, de alguma forma, intuímos que as lendas geralmente se originam de experiências reais. Mas é preciso também lembrar que são sempre matizadas pela maneira como os nossos sentidos as experimentam. Como se vê, a própria lenda pode carregar consigo essa tensão, ainda que seja num sentido bem restrito.

Para o caso de se pensar escritor (de carne e osso) e narrador (virtualidade materializada em palavras) como um só não há também incongruência. Varela já gozava, em 1861, de alguma fama, e isso nos leva ao seguinte pensamento: a essa altura, o reconhecido poeta da Faculdade de Direito possuía uma imagem virtual para seu público. É, portanto, um caso em que, poderíamos dizer, o escritor é uma imagem, a qual não corresponde em essência ao homem de carne e osso. Ao escrever, Fagundes Varela se ficcionaliza. Não importa aqui saber se isso era consciente ou não,

mas algo que lhe escaparia do poder é a imagem que seus leitores construíram dele, a qual se forma a partir dos dados fragmentados que porventura tenham da vida do autor, que muitas vezes podem ser simples fruto da imaginação. Assim, entendemos que a possível identificação entre o narrador da história de primeiro plano e o escritor que a compôs não interfere de maneira negativa na sua realização, pois isso seria um elemento que criaria uma viabilidade de aceitação dos fatos narrados, como se estes fossem verídicos.

Observemos como se dão a chegada à ilha e o encontro com o velho amigo, brevemente descritos a seguir:

Era já bastante tarde quando cheguei. Saltei a praia e dirigi-me à casa do meu velho amigo; bati, o octogenario recebeu-me com vivas demonstrações de alegria e puxando um escabélo fez-me sentar.

[...]

Como estava inundado de suor lancei minha sobre-casaca e chapéo a um lado, desapertei a gravata, e depois de haver conversado algum tempo com o pescador, sobre cousas geraes, pedi-lhe que me contasse alguma história desses lugares. Por alguns minutos concentrou-se o ancião como para folhear o livro das recordações de sua longa existência, depois disse-me:

[...]

(VARELA, s.d., p. 294)

Percebe-se que o caráter do encontro é bastante informal e ameno. O recém-chegado parece bem à vontade na casa do velho pescador, assim como teria se comportado o jovem Fagundes Varela quando ouvia atento às narrativas dos pescadores de Angra do Reis. A maneira como o narrador descreve seu encontro e seu comportamento na casa do anfitrião reforça a ideia que sugerimos acima. Além disso, podemos também acrescentar que, como essa não foi sua primeira publicação do que deveria ter sido uma série das *Crenças Populares*, seria tentador imaginar uma cena em que se veria um Varela à procura dessas lendas para completar seu projeto, o qual ele provavelmente teria abandonado no início, segundo Edgard Cavalheiro (s.d, p. 82).

Feitas essas considerações, voltemo-nos agora ao ancião que narra a história da guarida. Trata-se de um velho pescador, que, supõe-se, sempre viveu na ilha. Sua

função dentro da história oscila entre a de um personagem e a de narrador. Porém, optamos por abordá-lo aqui, pois nos pareceu mais interessante pelo fato de sua importância como personagem se limitar basicamente à de intermediário entre a história narrada e o narrador que a põe no papel, digamos assim. Sua presença, além disso, presta-se a legitimar o caráter lendário da história. Para além desses expedientes, não se pode mesmo atribuir a ele a forma como a história é apresentada ao leitor, pois ela já vem plasmada pelas palavras de outro, aquele que transcreve para o papel uma história que até então sobrevivia oralmente. Eis os dois últimos parágrafos da história:

No outro dia pela madrugada despedi-me do pescador. A aurora era bella e suave, um bando de alvos passaros rastejava o mar quedo com as azas levianas, uma brisa matinal carregada de effluvios marinhos batia-me pelo rosto. Entrei na canôa e parti.
Chegando contei a meus amigos a triste legenda do soldado, e entre uma chicara de café e a prosa escrevi-a como ahi está. (VARELA, s.d. p. 298)

Assim, não é propriamente o pescador que narra a história, mas aquele que fora visitá-lo para dele ouvi-la. Seria impressionante se concebêssemos que ele teria o mesmo cuidado com as palavras que se percebe no conto. O caráter popular que poderia ser representado por uma linguagem que simulasse a fala do pescador não é encontrado ali. Esse indício afasta a hipótese de considerar a *Guarida* uma narrativa em que importe o pitoresco, até mesmo porque os artifícios de que se vale o narrador vão em outro sentido.

O que pretendemos salientar, no caso da *Guarida*, é que o fantástico está permeado pela relação entre o caráter lendário com que se apresenta a história e o narrador que as compila. Essa relação se dá na medida em que o narrador não oferece, em momento algum, indícios que permitam ao leitor aceitar toda a narração como real nem como irreal. O que igualmente endossa a possibilidade de se oscilar entre a aceitação e a recusa da aparição dos fantasmas é o próprio título de *Crenças*, ou seja, textualmente falando, o único procedimento que questiona de fato a existência dos acontecimentos sobrenaturais na fortaleza de pedra é o uso das palavras que remetem a um universo lendário; o peso do título da história, contudo, faz-se sentir sobre ela

como um todo. Mesmo a desconfiança de Jorge a respeito do que contavam seus colegas soldados, que já haviam montado guarda na fortaleza, não resulta em oposição ao polo irrealista da narrativa, já que ele próprio acaba por presenciar a sinistra procissão, que o leva deste mundo.

Acontece algo semelhante com *As Bruxas*, a primeira das *Crenças* a ser publicada. Basicamente, o que se tem de diferente entre o procedimento da *Guarida* e o das *Bruxas* é que aquela possui duas camadas narrativas, e esta, apenas uma. Aqui, é como se a lenda contasse a si mesma, não há um introito, tampouco um epílogo. Como faz parte do mesmo projeto literário, aqui também percebemos a influência daquele universo narrativo dos pescadores/contadores de histórias.

Um pequeno comentário do narrador, por meio do discurso indireto livre, feito no ponto em que o navio chega à costa de um país estranho quando as feiticeiras se lançam às águas e correm até a margem, é o que se tem de mais explícito da sua presença: “marinheiro é capaz de desembestar até o quinto inferno, e palestrar com o proprio Satan” (VARELA, 1861, s.p.). Esse tipo de observação feita pelo narrador é algo que não aparece na *Guarida* nem nas *Ruínas*, mas por motivos distintos, pois, nas *Ruínas*, o narrador é homodiegético. No caso das duas *Crenças*, o narrador heterodiegético está de acordo com o caráter lendário das histórias e, por isso, é possível que ele entre nas mentes das personagens e lhes descreva os sentimentos, ou o que lhes ocorre quando não há testemunhas, para lembrarmos a morte do soldado da *Guarida*. Isso não ocorre nas *Ruínas*, pois o narrador não pode descrever o que teria acontecido a Alberto quando não estavam juntos.

O conto *As Bruxas* possui poucos exemplos do que dissemos, até mesmo porque se trata de uma história bastante curta, e boa parte dela é constituída de discurso direto. A parte descritiva é ainda maior, já que reforça o caráter insólito da aventura vivida pelos marinheiros. Como exemplo disso, observemos um trecho em que se descreve a estranha dança que os marinheiros presenciam:

Havia tambem moças bellas, embora excessivamente trigueiras, que dobravão e vergavão o corpo molle e flexivelmente, no gesticular languido e voluptuoso de uma dansa desconhecida, suas grinaldas e

cinturões erão ornados de pequenos luzeiros pallidamente asulados. Uma ala de homens feios e carrancudos cercava essa exotica companhia e completava o quadro. Os marinheiros estavam pasmos e estupefactos, e olhãvã uns para os outros murmurando [...]. (VARELA, 1861, s.p.)

Quem oferece o quadro é um narrador que ilumina os pontos os quais julga que devemos ver. Ele considera as dançarinas belas “embora excessivamente trigueiras” e os homens feios, e isso significa que o quadro da dança nos é apresentado já com um juízo implícito, que guia a leitura. As moças “belas” e os homens “feios” são imagens que se impõem à leitura: não importando o que cada leitor tem para si como belo ou feio, a imagem mental que se forma é resultado de um determinado conceito, evidentemente subjetivo, do que é a beleza e do que é a feiúra. O que chama a atenção, porém, é a conjunção concessiva “embora”. Isso é indício de algo extratextual, pois sugere um pensamento de alguém que vê na cor da pele um fator que impediria ou diminuiria a beleza da moças. Se lembrarmos que, à época da publicação do conto, o Brasil era ainda um país escravista, essa hipótese não é estranha.

A propósito do mesmo trecho, encontramos um narrador que descreve a disposição de espírito dos marinheiros enquanto assistem ao número de dança à sua frente. Esse tipo de intrusão no íntimo das personagens por parte do narrador ocorre de forma um pouco diferente na *Guarida*. Nesta, o ânimo das personagens se deixa ver também por suas próprias falas, as quais são, em última análise – não se pode esquecer –, atribuídas pelo narrador, que orchestra o desenvolvimento da história.

O tipo de narrador que encontramos nas *Crenças* se mostra menos favorável à construção do fantástico, pois é maior a confiabilidade de um narrador participante da história narrada. No que tange ao seu papel nas três obras, pode-se dizer que se confirma o que escreve o teórico português Filipe Furtado, ou seja, a participação do narrador das *Ruínas* não é tão intensa quanto a de seu amigo Alberto, mas ele está suficientemente próximo para reforçar a credibilidade da história:

De facto, embora o narrador se torne mais eficiente se estiver até certo ponto implicado na trama dos acontecimentos e das figuras que os

vivem, deverá conhecê-los de uma forma incompleta e apenas com o grau de minúcia suficiente para poder contar a história de modo aceitável. (FURTADO, 1981, p. 112)

Esse afastamento observamos também em relação ao pescador que narra a história do soldado de Bertioga, contudo em grau muito maior, pois, conforme salientamos, o plano narrativo da lenda é englobado pelo do conto; já o narrador de *As Bruxas* afasta-se por completo, sendo poucas as pistas de sua presença, se comparado aos dos outros dois contos.

É também relevante lembrar que há um epílogo em dois dos contos em questão. O trecho que encerra a narração da *Guarida* é parte de uma história cujo plano é diferente do plano da trama central, pois não reporta a nenhum acontecimento sobrenatural, mas a eventos bastante verossímeis e nada assustadores: a viagem de volta, a conversa com os amigos, um café e a reprodução da história. O narrador das *Ruínas*, por outro lado, oferece-nos um desfecho que reforça a narrativa fantástica; sua reação não deixa dúvidas do quanto a figura do morador das ruínas o impressionara, e a informação adicional do guarda do hospício agrava ainda mais o mistério da morte do amigo, porque, ao mesmo tempo, não confirma a presença do sobrenatural, tampouco a recusa.

1.2. Personagens

As personagens também desempenham papel importante para a manutenção da hesitação nos contos de Fagundes Varela, principalmente, nas *Ruínas* e na *Guarida*. Porém, as personagens que sofrem a possessão fantasmagórica não têm o mesmo peso nas duas narrativas. Para que se possa expor essa ideia de maneira bem simples, desloquemos, por um instante, o olhar para o polo irrealista.

No plano da ação, Alberto se limita à sua função de possuído. É ele quem ocasiona sua própria morte, ao entrar só no prédio abandonado, mas, desse momento até o final da narrativa, simplesmente adoece e morre. De seu papel, o que contribui realmente para conferir legitimidade à narrativa são os dois últimos diálogos que tem com o narrador, em que ele relata sua experiência com o fantasma da jovem noiva. Se voltarmos ao trecho em que ele descreve a moça assassinada, transcrito no início deste capítulo, não será difícil perceber a semelhança entre ela e as mulheres de Alencar e de Azevedo ou a Charlotte de Goethe. Quem a descreve é um rapaz que se diz apaixonado por ela, ou por seu fantasma. Uma descrição transfigurada por um olhar delirante? Ou ainda: teria ele realmente visto a noiva a convidá-lo para o derradeiro abraço ou ouvira, em delírio, a descrição do pai enquanto ainda estava nas ruínas?

Como se percebe, permanecem as lacunas, pois o texto não nos dá apoio para que aceitemos ou recusemos o relato do rapaz. Lembremos que também Alberto era dado aos enlevos da imaginação e, como o narrador do conto, buscava aventuras à noite, depois de ter passado todo o dia em casa: “Alberto procurava divisar nas trevas da noite as sombras dos guerreiros. Recitava a maior parte dos poemas de Ossian, e gostava das neblinas, do vento e da tempestade” (VARELA, 1961, p. 134). Em suas falas, encontram-se também referências a autores e personagens de obras literárias. Em uma, recita uma balada de Goethe; em outra, vê no estranho que eles resolvem seguir uma personagem “hoffmânica”, faz referência a Victor Hugo e, curiosamente, diz haver no estranho “todos os requisitos para um livro de lenda”. Percebe-se, assim, que Alberto possui o espírito amplamente imaginativo. Essa característica fornece apoio para uma interpretação que explicaria o caso da morte do rapaz, mas por si só não sustenta uma interpretação que levaria a narrativa para o fantástico-estranho.

Alberto talvez seja o mais afoito dos amigos que bebiam na noite do primeiro encontro com o estranho habitante das ruínas. Observemos: ele é o primeiro a levantar-se para sair, quando o estranho surge para comprar uma garrafa de vinho e algumas velas; é dele a ideia de investigar o local onde o homem morava e é ele o primeiro a se aventurar no interior da construção decadente. Há ainda uma fala que não é atribuída diretamente a nenhum dos amigos, mas é tentador supor que se trata, também nesse caso, de Alberto:

- Vamos, dizia Alberto de pé no meio da sala.
 - Vamos, repetimos nós.
 - Porém, vejam, senhores, disse-nos o alemão do seu canto, a chuva continua cada vez pior e é uma temeridade...
 - Qual temeridade, por algumas gôtas de água no lombo não nos devemos amedrontar; vamo-nos embora.
- (VARELA, 1961, p. 134)

O alemão é o dono da taverna onde os amigos bebiam; trataremos dele adiante. Nessa cena, porém, observe-se Alberto. É de se inferir que seja dele a última fala do trecho, isso confirmaria ser ele o mais impetuoso dos amigos.

O mesmo temperamento, obviamente matizado de acordo com o contexto, é encontrado na personagem Jorge, da *Guarida*. Ele duvida da existência dos fantasmas que seus colegas dizem ter visto, por isso faz o que os companheiros consideram uma temeridade, ou seja, ele resolve assumir o lugar de outro soldado na guarda da fortaleza. No caso de Jorge, a possessão se dá de maneira muito mais violenta do que com Alberto. O confronto com a entidade sobrenatural é seguido de sua imediata extinção. Para Alberto, a morte chega com certo ar de encanto, pois sua possessão não ocorre da mesma forma que com Jorge, ele se apaixona pelo espírito que dele se apodera: sua morte, apesar de trágica, não é horrível. Para a personagem da *Guarida*, entretanto, o confronto é brutal.

Essas observações nos levam a pensar que a função das duas personagens não é a mesma ou que operam em graus diferentes no que diz respeito à manutenção da tensão narrativa. Dessa perspectiva, pode-se dizer que a personagem das *Ruínas* opera no nível da prolongação da hesitação, enquanto o da *Guarida* está mais próximo do caráter lendário da história. Destacamos algumas características que apoiam essa interpretação para a personagem Alberto, mas o que nos parece essencial, no caso de Jorge, é que sua atitude invoca certo ar de ensinamento que eventualmente aparece nas lendas. Por trás de toda forma primitiva existe a possibilidade de entrevermos uma maneira específica de compreender o mundo, pois tais formas refletem sempre uma prática cuja necessidade se sentiu em algum momento da nossa história; do contrário, seria espantoso, não só que tenham surgido, mas que tenham perdurado até hoje.

A propósito desse comentário, acreditamos que a personagem Jorge opera no nível da lenda, como uma reminiscência de uma forma primitiva que acaba se sobrepondo sobre o literário. Com isso, queremos dizer que a função ligada ao conto literário propriamente dito – aqui, o conto fantástico – não se percebe em Jorge, como se sua atitude devesse ser encarada como um ato perigoso, já que os outros soldados também haviam presenciado a aparição fantasmagórica sem, entretanto, morrerem. É como se diante da afronta feita aos fantasmas, a lenda trouxesse uma lição, um conselho, como “não zombe dos espíritos” ou algo que o equivalha. Assim, conforme compreendemos, a manutenção da atmosfera fantástica, na *Guarida*, não depende do papel da personagem possuída. Vale lembrar, porém, que, como se disse no capítulo anterior, a entidade sobrenatural sempre vence numa narrativa fantástica, e a vítima normalmente morre.

No entanto, lembremos o que ocorre no conto *As Bruxas*: o sobrenatural não se impõe de maneira contundente aos marinheiros, eles saem ilesos da aventura. Aceitando-se a afirmação anterior a respeito do tom da forma narrativa primitiva da lenda, encontraremos uma consonância entre as *Bruxas* e a *Guarida*, o que é realmente de se esperar, já que ambas fazem parte de um mesmo programa. O diferente é que, nas *Bruxas*, a atitude mais precavida dos marujos talvez os tenha livrado de um fim horrível, o que confirmaria a ideia da *Guarida*, porém, nesse caso, pela ausência do ato que levaria à morte.

Isso faz com que tenhamos de abordar as três narrativas de perspectivas diferentes, porque, mesmo que aceitássemos de antemão que sejam narrativas fantásticas, não seria possível, a essa altura, afirmar que pertençam todas à mesma categoria. Podemos observar que o caráter lendário da *Guarida* e das *Bruxas* configura-se como um problema à realização do fantástico, e isso é tanto maior quanto maior também for a distância dos elementos internos em relação à manutenção da hesitação.

Nesse sentido, uma personagem é particularmente relevante nas *Ruínas*: o médico que cuida de Alberto. Ele é descrito como um homem de cinquenta anos, calmo e pálido, que havia estudado na Alemanha, país a que frequentemente se refere ao longo da narrativa. Nesse homem, de cujo nome nos é dado apenas a inicial,

encontram-se unidos os dois elementos entre os quais oscila o ponteiro narrativo, por assim dizer. Dr. V. é um homem da ciência, mas que não descarta concepções menos científicas a respeito dos fenômenos, o que, talvez, é devido ao tempo que passara na Alemanha, como sugere o diálogo entre ele e o narrador em dado momento, enquanto Alberto repousava, e os dois se encontravam sós. A conversa é interrompida estrategicamente no instante em que o doutor falava dos espíritos de moças “mortas na flor dos anos” e que aparecem aos mancebos. Um homem cuja formação é marcadamente científica admitir a possibilidade de se buscar explicação de base sobrenatural faz com que um viés de explicação tenha tanta validade quanto outro, reforçando, assim, o caráter ambíguo da narrativa fantástica.

No decorrer da narração, a maioria dos diálogos é breve, são poucas as falas com mais de duas ou três linhas, a mais longa delas é a de Alberto quando relata a visão ao amigo. Mas há dois momentos em particular que são da maior importância para a estrutura da obra. No diálogo entre o narrador e o médico, encontra-se a possibilidade de admissão do mundo sobrenatural, em contraste com o natural. Pelas falas do morador das ruínas, fica-se sabendo da existência de uma jovem noiva sepultada ali.

Como Alberto não se encontrava presente em tal momento, ele poderia ter ouvido a história e, depois, por motivo desconhecido, ter imaginado ver a jovem. Não existem, porém, elementos textuais suficientes que confirmem isso. Poder-se-ia igualmente acrescentar o fato de que ele não teria como saber que a moça fora esfaqueada, pois essa informação só é dada na última página do conto, ou seja, quando Alberto já estava morto. Mas poderíamos também conjecturar que os dados da história contada pelo morador das ruínas, enquanto os amigos ainda procuravam por Alberto, são suficientes para que se pinte o quadro de uma moça jovem vestida de noiva com uma “larga ferida”. Da mesma forma, poderíamos também aceitar que a mente de Alberto conferiria o tom dramático ao quadro, pintando-lhe a chaga no peito.

O homem que vivia nas ruínas do antigo prédio é apresentado como uma figura bastante peculiar. A personagem é descrita sob o peso de adjetivos como “cadavérico” e “desgraçado”, seu andar possui “uma funérea solenidade”, seu olhar é “sinistro e

medonho”, etc. Há, obviamente, uma atmosfera misteriosa que permeia o conto como um todo, entretanto a figura mais inquietante é, sem dúvida, o estranho que habita as ruínas. Mesmo quando é descortinada aos olhos do leitor a visão de Alberto, o fantasma de uma jovem noiva cujo peito marmóreo exibe uma ferida horrível e que o chama para o abraço da morte, tal só acontece por conta do crime cometido por ele. O homem passa então a viver entre os mortos, em meio a ruínas de um seminário que abriga também as ruínas de homens – “Muitos são os que repousam aqui”, diz o estranho antes de começar a narrar a história de sua filha – e que abriga também as ruínas da própria personagem. Distanciado da vida em sociedade, o estranho homem confinara-se em si mesmo.

Ainda se tratando das *Ruínas*, José, o dono da taverna e o guarda do hospício são personagens acessórias à narrativa. O primeiro é um dos três amigos, e sua disposição de espírito é semelhante à de Alberto e à do narrador, mas seu papel é secundário. Em nenhum momento da narrativa aparece como elemento essencial, sendo que não há uma função desempenhada por ele no desenvolvimento da ação. O mesmo não se pode dizer das outras duas personagens. O guarda é portador da informação que desencadeia no narrador um pavor que o leva a sair correndo do hospício, informação essa que também reforça o mistério que gira em torno do morador da ruínas. Já o dono da taverna tem como função basicamente informar o local onde o estranho morava, mas é também uma referência à Alemanha: “[...] um alemão que, há mais de vinte anos, se achava no Brasil, homem de cinqüenta a sessenta anos, rubro, corpulento, porém fleumático como o são quase todos os filhos desta bela terra de Schiller” (VARELA, 1961, p. 133).

Da mesma forma que nas *Ruínas*, há personagens, nas *Bruxas*, sem função definida do ponto de vista da manutenção da ambiguidade narrativa. Isso ocorre porque o conto não opera nesse nível, já que, como se disse, o forte caráter lendário da narrativa atrapalha a realização do fantástico. Decorre disso o fato de podermos considerar os marinheiros como uma personagem coletiva. Eles são literalmente arrastados ao longo da narrativa, importando mais como testemunhas de um evento insólito do que como elementos que levem a uma leitura específica, o que ocorre de

forma parecida com o capitão. Nesse caso, a importância se dá na medida em que ele é capaz de identificar as plantas que os marinheiros haviam colhido.

Do ponto de vista da composição, percebe-se que, em ordem decrescente de complexidade da trama, das *Ruínas* até *As Bruxas*, reduzem-se os diálogos e as personagens, além de não ser possível, neste último caso, traçar um perfil psicológico complexo de qualquer uma delas, pois não há elementos dos quais partir. Nenhuma das personagens é particularizada, não há sequer nomes, todas as personagens que integram a narrativa são tipos, sem profundidade. Na *Guarida*, observamos algo que está a meio caminho entre as outras duas histórias. Apesar da pouca profundidade das personagens, aqui já se percebe uma função interna, na qual as falas daqueles que ficaram de guarda na fortaleza antes do temerário Jorge operam de maneira a introduzir o acontecimento central. Aqui, elas já têm nome, ou ao menos uma inicial que a ele se refira, e recebem alguma característica física, apesar de isso ocorrer de forma bem superficial.

É evidente que não se trata de histórias da mesma natureza. A maneira como compreendemos que estejam ligadas as três narrativas de Fagundes Varela se dá na medida em que nelas podemos ver o sobrenatural representado em meio à vida cotidiana. As considerações a respeito do modo como cada narrativa efetiva essa relação, entretanto, é algo que deixaremos para as considerações finais.

Resta agora dizer algo a respeito das entidades sobrenaturais. As aparições, assim como ocorre às personagens possuídas, não operam da mesma maneira. Nas *Ruínas*, o relato propriamente dito da aparição surge apenas no meio da história. A cena é exibida ao leitor somente quando Alberto conta o que lhe ocorrera no velho seminário abandonado. Tal procedimento sugere uma técnica narrativa mais sofisticada do que a empregada nas *Crenças*. Além disso, a presença do fantasma das *Ruínas* é sugerida em outras partes da narrativa: no seminário, durante o diálogo entre os rapazes e o estranho; quando o médico e o narrador estão ao pé da cama de Alberto; quando este finalmente falece; na cena final, em que o drama é retomado e se acrescenta outro elemento à tensão da narrativa.

Nas *Crenças*, a aparição sobrenatural é distinta da que se verifica nas *Ruínas*, mas há também distinção entre si. Na *Guarida* e nas *Bruxas*, a aparição ocorre de maneira episódica; mas, na *Guarida* e nas *Ruínas*, a aparição é introduzida por um relato preliminar. Na primeira, explicitamente; na segunda, como uma sugestão. Por outro lado, a aparição sobrenatural não inflige mal algum aos marinheiros, não ocorrendo, portanto, a possessão.

1.3. Cenário

Conforme se observou no capítulo anterior, o cenário de uma narrativa fantástica deve também se projetar como elemento da manutenção narrativa. Nas *Ruínas*, encontra-se uma realização que confirma o postulado, e o cenário é elemento que por vezes confere tensão à cena. Como recurso literário, pode-se dizer que Varela foi feliz na escolha do ambiente, principalmente para as *Ruínas*. Imaginemos o estágio de urbanização da São Paulo daquele momento, pois, conforme se pode inferir a partir da leitura do conto, a narrativa se passa contemporaneamente à época em que foi publicada. O efeito literário que a construção do cenário reforça se daria, assim, tomando-se como inspiração o efeito que aquela paisagem real poderia causar em algumas pessoas:

A Glória foi antigamente um dêsses templos vastos e sombrios, que nos países cristãos muitas vêzes sói encontrar-se longe do bulício das cidades no seio das montanhas, nas planícies ou nas margens dos rios. (VARELA, 1961, p. 136)

Para reforçar esse aspecto, a descrição continua, dizendo que se tratava de “[...] um seminário onde os moços que desejavam seguir a carreira eclesiástica se recolhiam

e estudavam dirigidos por um bispo santo e ilustrado que aí morava” (VARELA, 1961, p. 136) e que o lugar foi abandonado após a morte do bispo.

Há também uma descrição “psicológica” do lugar, através da qual uma imagem se forma na mente do leitor de maneira que se coadune com o a hesitação das personagens. Como recurso estilístico para o conto, a descrição é feita não por acaso no momento em que os amigos se encontram à entrada do lugar, caminhando em direção às ruínas. O lugar é “triste”, uma torre se ergue “muda e silenciosa como um imenso fantasma”, além de os ventos da tempestade sacudirem as árvores, formando vultos ao fundo do cenário assustador. Ao lado desse quadro sombrio que se exhibe ao leitor, há uma intervenção feita por Alberto. O mais destemido dos três amigos recita uma poesia de Goethe, o que, mais uma vez, reporta à manutenção:

A poesia era triste e funérea; quando Alberto acabou de recitar, todos estávamos trêmulos e impressionados; olhávamos uns para os outros receosos e depois transportávamos os olhares para a sombria tórre que se erguia ao longe e na sua tenebrosa mudez pareceu ter-se vestido com tôda a majestade sinistra do – Rei dos Aulnes. (VARELA, 1961, p. 137)

Os versos, apenas referidos no conto, impressionam os amigos. Não falta nesse momento, inclusive, uma coruja “piando lùgubremente” nas muralhas decadentes. A cena toda é construída de modo a integrar a atmosfera do conto, por isso cada elemento atua de maneira conjunta para que se reforce a tensão nesse momento em especial. José murmura “Mau, mau...” depois de ouvir a balada e o pio da coruja, “têm medo”, acusa Alberto. Isso tudo em meio a um cenário que se presta a envolver o leitor no mistério que se insinua desde o primeiro encontro entre os rapazes e o morador das ruínas:

Lá no fundo, por entre as brumas da noite, a tórre erguia-se muda e silenciosa como um imenso fantasma; os vultos confusos das árvores desenhavam-se por detrás dela agitando-se ao vento da tempestade. De quando em quando surgia uma chama esverdeada, parecia lamber as ruínas e depois desaparecia; atrás vinha outra, depois outra torcia-se, girava e também se esvaecia, para dar lugar a novas que se erguiam.

[...] confesso que me senti um pouco impressionado; minha emoção aumentou quando contemplei a torre, cuja cúpula de porcelana molhada pela chuva se iluminava de pálido brilho aos fogos errantes da noite. (VARELA, 1961, p. 137)

Por o narrador ter ficado declaradamente impressionado pelo cenário que se descortinava à sua frente, a própria leitura é conduzida no mesmo sentido, ou seja, o peso da impressão experimentada pelo narrador transfere-se para o narratário. Assim, a sequência de imagens e falas, bem como a referência a uma composição literária “triste e funérea”, introduz o ponto-chave do conto.

Na *Guarida* encontra-se o mesmo localismo das *Ruínas*. Surge, no início do conto, uma descrição sinestésica do porto de Santos. Ao lado de referências à literatura, como o “Don Juan” e um livro de George Sand, carregado durante o trajeto de canoa, o narrador diz sentir-se “spleenético”. A primeira parte do conto funciona como introdução da atmosfera, nesse caso, mais lendária que fantástica. A lenda é contada à noite, em volta de uma fogueira, apesar do calor:

Por alguns minutos concentrou-se o ancião como para folhear o livro das recordações de sua longa existência, depois disse-me:
 – Vou vos contar uma triste historia sucedida bem perto de nós, na fortaleza de Bertioga. Eu era muito pequenino quando ouvi o barulho que produziu este acontecimento, ouvi-me. E unindo os tições da fogueira, deu começo á narração. (VARELA, s.d., p. 294)

Esse é o quadro para o começo da história, mas o cenário que é de fato importante para a narrativa do encontro sobrenatural é uma simples fortaleza de uma pedra só e janelas cruciformes, cujo aspecto de prisão dava um ar lúgubre ao local:

Havia ha muitos annos, no fim da muralha principal que proteje a fortificação de São João da Bertioga, uma guarida feita de um [sic] só pedra, onde nas noites de chuva e tempestade se abrigavão os soldados que faziam sentinella. Tinha essa guarida duas janellinhas gradeadas de ferro, em forma de cruz, que davão ambas para o mar, e no chão bem no fundo, uma especie de respiradouro ou buraco que servia para deixar sahir as agoas que porventura a invadissem. Por

baixo levantavam-se grandes escarpados rochedos onde as vagas se arrojavam, soltando continuados borrifos de refervente espuma, e desprendendo lamentosos rugidos. (VARELA, 1961, p. 294)

A descrição do cenário em que ocorre o encontro fatal para Jorge, como se vê, não é marcada por impressões nem por algum efeito sombrio, enigmático, como nas *Ruínas*, mas é também importante notar que, assim como ocorre no caso do velho seminário, a fortaleza é um local isolado, o que, como já se disse, favorece a criação de um ambiente fantástico: do isolado local, os moradores das redondezas relatavam “vizões” e descreviam “espectros medonhos”.

Nas *Bruxas*, o cenário – a princípio, local – desloca-se para um lugar desconhecido, posteriormente identificado como sendo a Índia. Nesse caso, o evento central está envolto pela aura enigmática do desconhecido Oriente e reforça o caráter insólito do encontro. Aqui, a descrição se fixa mais na peculiaridade dos movimentos e das roupas que trajavam os dançarinos e na estranheza da música. O único trecho que se refere a uma construção é aquele em que introduz a breve descrição da dança, conforme se pode ver no trecho transcrito no início deste capítulo. Nem o navio em que os marinheiros foram levados para a viagem é descrito, tudo se resume ao encontro sobrenatural e à incrível experiência por que passaram.

Desses três ambientes em que ocorre o contato com o sobrenatural, o que opera com maior evidência, no sentido da manutenção da narrativa, é certamente o descrito nas *Ruínas*. Mesmo a fortaleza da *Guarida* poderia deixar de ser descrita, sem oferecer grandes mudanças ao efeito da obra. O que difere, em essência, é que, enquanto nas *Ruínas* todo o conto é permeado pela atmosfera tipicamente fantástica, as *Crenças* se fixam na aparição. É claro que esta tem importância para as três obras em questão, mas é que no caso das *Crenças* a tensão característica do fantástico não encontra tanto respaldo em outros elementos, como ocorre às *Ruínas*.

Para retomarmos alguns aspectos que funcionam como mantenedores da tensão narrativa, lembremos outro elemento que favorece a permanência da dúvida nas *Ruínas*. Os amigos haviam bebido “boa quantidade de ponche”, quando resolvem se aventurar no velho prédio. Isso acrescenta motivo para se considerar o encontro de

Alberto com o fantasma da noiva uma alucinação, se não causada, pelo menos agravada pelo álcool.

Nas *Crenças*, a tensão entre real e irreal se dá em outro plano. Nas *Bruxas*, não há elementos internos que façam duvidar do relato, o sobrenatural surge sem grandes implicações para as vidas dos marinheiros. Na *Guarida*, o sobrenatural pode também ser questionado na medida em que se concebe autor e narrador como uma mesma entidade, conforme sugerimos anteriormente. Ainda, *As Bruxas* parecem muito mais centradas no espanto experimentado pelas personagens do que na perplexidade fantástica, o que mais uma vez distancia a obra da *Guarida* e das *Ruínas*, mais desta que daquela. Porém, o que é comum às três é que todas ocorrem à noite. Na *Guarida*, tanto a história do soldado quanto a do viajante que visita o amigo contador de histórias situam-se na noite. O efeito do escuro na mente humana é forte até hoje, nossos medos geralmente estão situados no desconhecido. Por isso, ele favorece à narrativa fantástica, pois é maior a suscetibilidade de se confundir as coisas no escuro que em plena luz do dia.

2. Real e irreal

A relação entre imaginário e literatura é, evidentemente, bastante estreita. Como ela se configura, em certa medida, como uma expressão de determinadas concepções de mundo, é de se esperar que em seu seio tudo tenha lugar: a inexistência efetiva de determinadas coisas não impede que elas existam na literatura; por outro lado, o simples fato de outras existirem não garante o sucesso de uma obra literária. Nesse sentido, a literatura fantástica opera a dinâmica de um modo próprio: “Na literatura fantástica [...] o imaginário se objetiva por ser tematizado” (ISER, 1996, p. 282).

Isso significa que, além do eventual prazer que a leitura das narrativas fantásticas certamente ainda causa nos dias de hoje, ela pode dizer algo a respeito da

maneira como apreendemos o mundo em que vivemos. Como ela se volta, essencialmente, para antigas questões humanas, é preciso reconhecer nela também fonte de conhecimento a respeito do que experimentamos como coletividade ao longo do tempo, bem como sobre a maneira como essas antigas experiências se coadunam, construindo, à medida que essas mesmas experiências vão sofrendo alterações com o passar do tempo, o corpo de um texto que se volta constantemente também para si próprio. Por exigir uma coesão interna bastante rígida, a narrativa fantástica se configura como um lugar privilegiado para se pensar e relativizar a maneira como nossos sentidos percebem o mundo.

A imaginação é essencial a qualquer campo da arte, mas a literatura, especialmente a fantástica, dialoga com o próprio processo mental que nos leva a perceber diferentes faixas de luz como cores, determinadas frequências de onda como sons, reações químicas específicas como sentimentos, etc. Nossa própria percepção do mundo não é resultado de outra coisa senão de uma espécie de *ilusão* imposta a nossos sentidos, ou caso se prefira, do modo como nossos sentidos interpretam a realidade à nossa volta. Por isso, a existência do mundo como o conhecemos não toca a essência das coisas, como tanto a filosofia clássica quanto a moderna confirmam. Assim, a “fantasia” é algo natural para nós humanos, afinal, não é outro recurso de que se valem as crianças ao brincarem, faculdade que perdura mesmo quando se tornam adultos. Em literatura, porém, ela existe como função, visando, portanto, a um fim:

[...] Adam Smith identifica a imaginação com a simpatia, porque possibilita pôr-se no lugar do outro. Aqui, o caráter de evento (*Ereignishaftigkeit*) é verdadeiramente humanizado, e permite superar as diferenças entre os homens. Se a fantasia permanece desconectada dessas atribuições entendidas como fundamento, algo de sua incontrolabilidade se mostra. Hume acreditava que a imaginação desconectada de fins “é propícia a se tornar canibal e voltar-se contra si mesma” – uma experiência que compartilha com Goethe; este entendia a imaginação como faculdade dividida que, sendo incomparável em relação à apreensão criativa da experiência, torna-se uma fonte de terror no momento em que é desvinculada de toda organização (*Gestaltung*). (ISER, 1996, p. 211)

A combinatória dos elementos reais ou imaginários que ocorre no fantástico instaura um campo em que tais elementos se misturam a ponto de perderem sua identificação com a realidade propriamente dita, já que esta é relativizada pela narrativa. Assim, o fantástico se forma e se sustenta no embate entre o que se concebe como real e aquilo a que chamamos de irreal. Não passando a própria realidade de uma maneira como apreendemos o mundo e a ele conferimos sentido, o fantástico nos tira de uma posição de relativo conforto quanto a nós mesmos e à nossa realidade.

No século XIX, quando não se tinha a quantidade de informações sobre o mundo da qual dispomos hoje, a presença de seres sobrenaturais poderia ser uma realidade efetiva para muitos. E ainda que não tenhamos aqui levantado nenhum dado a respeito do imaginário da época, sabemos que a presença do mundo espiritual, principalmente em locais distantes dos grandes centros urbanos, possui grande força. Decorre daí, reconhecermos no Cristianismo um papel de grande importância para o efeito do fantástico, principalmente para nossa leitura do fantástico vareliano. Edgard Cavalheiro destaca, inclusive, a “lenda da Virgem Conceição” como algo que marcaria a vida de Fagundes Varela: “De todas as narrativas uma ficou, para sempre” (CAVALHEIRO, s.d., p.26). Nosso pensamento não se guia pelo fio da religiosidade, mas não podemos desconsiderar o vigor que ela confere à literatura fantástica.

Já que Fagundes Varela escrevia para um público, podemos supor que ele teria considerado alguma estratégia para atingir o leitor, afinal “[...] *um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro” (ECO, 2003, p. 57, grifo do autor). Isso é válido para qualquer obra literária, mas o interessante no caso das obras aqui em questão é que essa estratégia se configura como um expediente diferente do que a composição de um poema exige. Além da ausência do metro, da melodia ou das imagens que se busque evocar, a diferença também reside nos artifícios específicos que o texto reclama.

Por outro lado, a palavra é o elemento que une poesia e prosa. Assim que escrita, a ideia ganha materialidade, sem isso seria impossível projetar-se num universo complexo como o da literatura. Nós apreendemos o mundo a nossa volta nos valendo

de conceitos, os quais devem possuir materialidade verbal para que possamos comunicá-los. Assim, a palavra tem um quê de mágico, pois por meio dela somos postos em contato inclusive com aquilo que sabemos não existir. Sua força é responsável pelo que nos tornamos, pois através dela construímos um mundo que não precisa ser legitimado por nossos sentidos. Esse poder místico da palavra sobrevive principalmente nas formas mais primitivas:

Esses aspectos não-comunicativos da linguagem existem no uso cotidiano (o lema, por exemplo, opera em parte como fórmula mágica), mas ou são escondidos pelas necessidades irresistíveis da comunicação ou postos de lado como repreensivamente primitivos. Uma obra literária, porém, não só os preserva como perderia toda a sua força sem eles. (ROSEN, 204, p. 177)

Além disso, mesmo nos primórdios de nossa história, a narração de eventos sobrenaturais ocupava lugar de destaque, pois se ligava a algo cerimonial: “A linguagem é um dos principais recursos encantatórios do xamã”, como escreve Nicolau Sevcenko (1988, p. 134). O caráter algo mágico das narrativas antigas, das quais só se têm hoje ecos, sobreviveria na narrativa fantástica do século XIX. É claro que isso não significa necessariamente que o escritor vá buscar na essência dessas narrativas os elementos para a obra literária, apesar de isso poder ocorrer conscientemente. O encanto do fantástico reside no momento em que aquilo que é essencialmente imaginário se torna literatura, mas uma literatura que tem o imaginário como tema. Tal ocorre de maneira implícita, nunca declarada:

Abrindo espaços de jogo, o fictício pressiona o imaginário a assumir uma forma, sendo, ao mesmo tempo, o meio de sua manifestação. Os espaços de jogo resultantes da transgressão de limites são relativamente vazios, razão pela qual o fictício deve ativar algo imaginário, de modo que o que é visado pela intencionalidade possa ser ocupado por idéias (*Vorstellungsmäßig besetzen*). Pois a intencionalidade se mostra incapaz de produzir aquilo a que visa. (ISER, 1996, p. 266)

Nos contos de Fagundes Varela aqui analisados, encontramos representações que remetem a uma realidade, a princípio, local. Mas não seria impreciso dizer que essa mesma realidade era também, em parte, a de sua época. Para cenário de suas histórias, ele escolhe lugares reconhecíveis para os leitores do *Correio Paulistano*, as descrições desses locais encontradas nos contos, ainda que matizadas pela pena do autor, poderiam ser observadas na vida real. Assim, Varela plasma realidade e ficção de uma maneira que nem mesmo Álvares de Azevedo fizera. O contista Fagundes Varela, porém, ficou esquecido.

Por fim, para nós, leitores do século XXI, é claro que existe um hiato⁵¹ em relação à publicação dos contos de Fagundes Varela e seu efeito imediato, mas isso não impossibilita que possamos experimentar o prazer que tal tipo de literatura nos oferece. Para além de juízos de gosto, no caso de uma obra que toca num ponto que também não é pacífico no imaginário coletivo – a presença real ou não de um universo sobrenatural –, o fantástico dialoga com uma questão que vai além do literário, que toca em questões que inquietam nossa espécie desde que ela se conhece por tal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos apresentar uma pequena contribuição para os estudos sobre a narrativa fantástica no Brasil, bem como para a compreensão da obra de Fagundes Varela. Para esse fim, procurou-se evidenciar a relação íntima entre o fantástico e os primórdios do pensamento romântico quanto ao papel da poesia, entendida aqui de modo bastante amplo. Na própria teoria romântica encontramos a aproximação da poesia e da prosa:

Ambas falam para e através dos mesmos órgãos; os corpos que ambas encarnam podem ser considerados da mesma substância, seus sentimentos são semelhantes, quase idênticos, sem diferir necessariamente até mesmo em grau; a poesia não derrama lágrimas “como choram os anjos”, mas sim humanas e naturais; ela não pode se vangloriar de qualquer seiva que diferencie seus rumos vitais dos da prosa; o mesmo sangue humano circula nas veias de ambos. (WORDSWORTH apud LOBO, 1987, p. 175)

Nossa interpretação se deve também ao fato de que encontramos nas narrativas fantásticas um caráter que não se pode atribuir àquelas que no Brasil tanto fizeram sucesso no Romantismo. Assim, tratando-se da ficção do Romantismo brasileiro, temos acesso a pouquíssimos exemplos que fujam à temática do amor. Mesmo nas obras marcadas pelo nativismo e pelo nacionalismo o amor se faz presente com um vigor que, mesmo quando em situações pouco verossímeis, não abre muito espaço para questões de grande profundidade.

A natureza mais explicitamente artificial das narrativas fantásticas, por outro lado, convida a que nos voltemos para seu próprio interior. Se a forma romanesca propicia a autocrítica, conforme postula Bakhtin (1998, p. 367), o fantástico é igualmente autocrítico, mas por outra razão. Acontece que, por estar ligado também a uma temática específica, ele explicita seu procedimento, à medida que não oferece indícios

⁵¹ Ver: JAUSS, 2002, p. 102.

textuais suficientes para que seja possível conduzir a uma leitura que fuja ao efeito pretendido. Resulta disso o fato de estar ligado à forma breve, conforme discutimos no capítulo III. Isso quer dizer que a natureza autocrítica da narrativa fantástica se dá por conta de uma leitura antecipadamente condicionada. É evidente que maior será seu sucesso à medida que maior for a habilidade do autor em construir a história, de modo que seus elementos internos funcionem em conjunto para a efetivação da obra.

Assim, somos levados a considerar que o conto fantástico é uma forma maciça, e quanto maior a densidade da estrutura, melhor o resultado. Também por isso, o fantástico propicia a reflexão a respeito de algo de caráter mais transcendental, pois sua essência está invariavelmente ligada ao sobrenatural. Não há dúvida de que a arte opera numa via de mão dupla, no sentido de que nos põe em contato com nós mesmos, pois se vale das paixões humanas e as devolve plasmadas, porém ainda muito nossas. Assim, o fantástico executa tal movimento de uma maneira única, já que evidencia a incerteza como procedimento narrativo.

Na narrativa fantástica, o contato com o desconhecido surge como vínculo entre o homem do mundo moderno e suas origens. Não seria exagero dizer que nela ecoam ainda os nossos medos e incertezas, configurando-se como algo que não nos deixa esquecer nossas próprias limitações. Ora, o fantástico nos põe em relação com nossas sensações mais primitivas, em que o espanto diante do mundo experimentado por nossos ancestrais se mostra ainda presente em nós mesmos. É claro que não importa ao fantástico que se acredite realmente na existência de seres sobrenaturais, mas é também evidente que aqueles impulsos do homem primitivo, que se configuraram como um mecanismo crucial para a sobrevivência de nossos ancestrais, estão ainda bem guardados em nosso sistema límbico. Assim, podemos experimentar esses sentimentos transformados em prazer estético no fantástico, pois “Quer haja ou não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo [por exemplo], este é um componente da maior experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo” (DELUMEAU, 2009, p. 23).

Na Europa, a presença do fantástico se deu com uma magnitude que por aqui não se verificaria no Romantismo. A multiplicidade romântica, em que insistimos no

capítulo II, é bem menor quando se trata do Brasil. Salientamos que a necessidade imediata sentida pelos românticos brasileiros de legitimar a nação por meio da literatura deixaria o fantástico relegado a um pequeno número de produções, das quais um número ainda menor é conhecido. Apesar de sabermos existir uma tradição da literatura fantástica no Brasil, é preciso também reconhecer que só nos últimos anos o assunto foi tratado com mais interesse. Fagundes Varela é somente um exemplo do que ainda se pode encontrar nos jornais da época. Dos três contos do escritor fluminense que analisamos aqui, apenas dois foram publicados em livro, e nenhum deles consta nas edições das “obras completas” do autor. *As Bruxas*, por sua vez, nunca tiveram outro veículo que não fosse o *Correio Paulistano*.

No caso específico de Fagundes Varela, verificou-se que somente em uma das três obras podemos reconhecer uma intenção explícita de se realizar uma narrativa fantástica. *As Ruínas da Glória* se valem de um mecanismo bem articulado de coesão interna, mas esse mesmo procedimento não é encontrado nas *Crenças Populares*. O elemento sobrenatural une as três narrativas, contudo, se quisermos ser rigorosos quanto à definição do fantástico, só nos será possível classificar as *Ruínas* como uma narrativa fantástica propriamente dita. A viabilidade de leitura aqui proposta para a *Guarida de Pedra* pede uma postura menos restritiva (e um tanto “perigosa”), mas que ainda assim encontra algum respaldo intratextual, o que não ocorre com *As Bruxas*.

Conforme se disse anteriormente, o caráter lendário das *Crenças* se mostra como um problema para a realização do fantástico, e isso é ainda mais contundente no caso do conto *As Bruxas*. Assim, atendo-nos à nomenclatura proposta por Todorov, encontraríamos o fantástico puro nas *Ruínas*, e o maravilhoso nas *Crenças*. Por outro lado, caso se aceite a proposta de leitura aqui exposta, *A Guarida de Pedra* poderia configurar-se como uma narrativa fantástica que cai no estranho, já que uma possível explicação racional é sugerida pelo título. O *leitmotiv* fantástico se evidencia apenas nas *Ruínas*, nos momentos em que se faz referência ao mundo sobrenatural, sempre seguida de uma suposta presença fantasmagórica.

Importou-nos, no entanto, mais do que rotular uma ou outra obra, verificar o tratamento dado ao tema em seu interior. Verificamos que as *Crenças* se distanciam do

fantástico em sentido estrito, por isso nelas não se encontram tantas referências ao universo literário como se observa nas *Ruínas*. Sabendo-se que Fagundes Varela possuía, em sua biblioteca, exemplares de Hoffmann, Goethe, Victor Hugo, Gautier, Dante, entre outros,⁵² como se pode inferir, o universo sobrenatural que encontramos nas obras desses autores teria influído em Fagundes Varela para a composição tanto das *Ruínas* quanto das *Crenças*. Além da influência estrangeira, a *Noite na Taverna* também contribui para a composição do conto de Varela. Nas *Ruínas*, Cavalheiro diz haver “Algo de Hoffmann, muito de Vitor Hugo, mais ainda de Álvares de Azevedo” (CAVALHEIRO, s.d., p. 79). Assim, Varela parte também da literatura para compor a narrativa fantástica.

Nas *Crenças*, entretanto, mesmo que encontremos alguma referência ao universo literário, o que possui maior peso, sem dúvida, é a roupagem de lenda de que se revestem, que é reforçada pelo título genérico a que se subordinam. Como composição artística, o que importa nas *Ruínas* é a maneira como a história é contada, os artifícios utilizados pelo autor para que seja mantida a atmosfera fantástica, tais como a construção das personagens, do cenário e até mesmo as referências externas à obra. Pode-se seguramente dizer que o autor segue um modelo, além de se poder sentir a presença do Romantismo europeu, e mais ainda do *Sturm und Drang* alemão. Nas *Crenças* o interesse se dá pelo evento sobrenatural que é narrado, mas sua estrutura não faz com que a leitura se volte para os próprios procedimentos narrativos.

Acrescente-se também aqui outra informação relevante para os estudos da obra do escritor fluminense. Ao que tudo indica, Fagundes Varela estava particularmente envolvido com o universo da literatura fantástica em 1861. Nesse mesmo ano, em que publica os contos para os quais se ofereceu uma leitura possível neste trabalho, ele também teria publicado um texto em prosa intitulado *Palavras de um louco*, em resposta ao que dissera uma “alta figura do clero paulistano” a seu respeito (CAVALHEIRO, s.d., p. 86). Encontra-se aparentemente nesse texto, publicado em setembro na *Revista da Associação Recreio Instrutivo*, a mesma influência literária que o levaria a publicar no mês seguinte suas narrativas fantásticas no *Correio Paulistano*.

⁵² Verificar o *Auto da Penhora*, no apenso nº 5 da biografia de Fagundes Varela escrita por Edgard Cavalheiro (s.d, p. 298).

É oportuno que se busque também nos textos que Fagundes Varela publicou à época em que vieram a lume as *Ruínas* e as *Crenças* o mesmo impulso literário que teria levado a sua pena a escrevê-las. Das *Palavras de um louco*, por exemplo, podemos destacar um desfile de nomes de escritores e referências literárias, tal como se observa em seus contos, principalmente nas *Ruínas*. O interesse de nossa pesquisa não era abordar toda a produção em prosa de Varela, mas não podemos desconsiderar que outras obras, sobretudo as que ele escreveu no mesmo período em que publicou seus contos no *Correio*, dialogam em alguma medida com as que pretendemos analisar. Segundo seu biógrafo Edgard Cavalheiro, a quem nos reportamos sempre que se procurou algum pormenor da vida de Fagundes Varela, esse texto e as produções dessa mesma época são marcados pela influência de Byron, Lamartine, Shelley, Musset, Victor Hugo, Chateaubriand, George Sand, entre outros (CAVALHEIRO, s.d., p. 95). O universo sombrio de certas obras desses autores se mostra presente não só nas produções de intenção artística de Varela.

Apenas para que se possa perceber o teor de nossa afirmação, observemos um fragmento retirado das *Palavras de um louco*:

Mas onde estou? que frio é este que me corre pelas vêas? que agitação é esta no meu seio? Ah! é verdade, lembra-me agora, – eu sou louco, o mundo diz e eu escuto!
Este frio que me gela é o hálito da morte que chega!
Oh! vem! vem, virgem dos derradeiros momentos, vem que estou cansado de esperar-te!
Preso em teus braços, – suffocado por tuas carícias, o pobre louco poderá voltar-se um momento para o mundo e dizer: – Maldição!
(VARELA apud CAVALHEIRO, s.d., p. 93)

Há ainda que se dizer algo a respeito da obscuridade não só dos contos de Fagundes Varela, mas da literatura fantástica brasileira de um modo geral. Demonstramos que a historiografia literária tem-se esquecido do fantástico, mas chegamos a um ponto, hoje em dia, em que se faz necessário rever com mais cuidado esse capítulo da nossa literatura. A leitura atenta da prosa do escritor fluminense é necessária, já que pouco se sabe sobre essa sua faceta, ainda mais por ser algo que

constitui um viés literário pouco cultivado no nosso Romantismo, mas que já configura, de certa forma, as bases da literatura fantástica no Brasil. Além disso, a própria produção literária de cunho fantástico no Brasil pode-nos dar uma ideia de como as obras do gênero vindas de fora eram lidas, além de, evidentemente, fornecer alguns elementos para que se possa perceber uma continuidade do gênero fantástico em solo brasileiro.

Como último comentário, lembremos que o prazer estético decorrente da leitura de um conto fantástico – que, claramente, pode ocorrer de maneira diferente para cada um – deriva da interação na qual o leitor se propõe a estar envolvido. Sendo a arte uma reordenação das coisas, nela o artista remodela a realidade por meio de seu olhar transformador. A obra seria desse ponto de vista a realização daquilo que o olho do artista apreende e transforma, uma realidade plasmada artisticamente. O essencial é menos a coisa representada do que a representação em si. Segundo Baudelaire, “a concepção, ao tornar-se composição, tem necessidade de mover-se em um meio colorido que lhe seja particular” (BAUDELAIRE apud BOSI, 1995, p. 37); o fantástico, assim, reclama uma linguagem própria, que dê conta de traduzir a linguagem do sonho que lhe deu origem. E, do outro lado da página, o leitor entra no mundo da obra e dele toma parte, sentindo mais ou menos o que por meio dela lhe é dado sentir.

Isso significa que o universo sobrenatural apresentado no fantástico, hoje também presente no cinema e na TV, vem suprir uma necessidade de se tratar de um lado obscuro da própria essência humana, o que encontra maior ou menor respaldo nas leituras que se possa fazer hoje em dia. Como a literatura fantástica tematiza a antiga perplexidade do homem, as velhas questões, continuando a existir, encontram eco, ou melhor, consonância em seu seio. Desde tempos imemoriais, a arte, que nascera no bojo da religião, estando, portanto, ligada a uma cosmogonia, confere ao homem uma possibilidade de apreensão da vida que mesmo a ciência estaria longe de captar. É todo um aparato representativo, principalmente no caso da narrativa, tão antiga quanto são os questionamentos do espírito humano.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 1998.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1963.

_____. *O romantismo (1833-1838/1878-1881)*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Movimento literário do ano de 1893. In: *Obra crítica de Araripe Júnior* (Dir. A.Coutinho). Rio de Janeiro-RJ: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1963, Vol. III, p. 105-193

ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AQUATI, Cláudio. *O grotesco no Satíricon, de Petrônio*. Disponível em: <http://classica.org.br/cla/v19/Classica%20Brasil%2019.2%20245-256%202006.pdf>. Acesso em 11/04/2011.

ASSIS, J. M. Machado de. *Fagundes Varela: Cantos e Fantasias*. Disponível em: Acesso em 23/02/2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: EDUNESP, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira. In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 13-58.

_____. Reflexões sobre o método. In: *Leituras desarquivadas*. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 23-43.

BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*. São Paulo: Ática, 1974.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 185-231.

_____. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 71-78.

_____. História e Literatura. In: *Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 139-159.

BELLEI, S.L.P. *Edgar Allan Poe: Viagem ao Brasil, escala em Paris*. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3156>. Acesso em 10/11/2011.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRITO, Mário da Silva. Nota introdutória. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961, p. 1-8.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

CALVINO, Italo. *Cuentos fantásticos de XIX*. Madrid: Siruela, 2005.

CAMARANI, Ana Luiza. O conto fantástico no romantismo. In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 52-60.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4.ed. São Paulo: Martins, 1971. 2.v.

_____. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004, 4ª. ed. rev. pelo autor.

_____. *Literatura e Sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Wesley Roberto. *O instinto de americanidade na poesia de Fagundes Varela (1841-1875)*. Assis: FCL/UNESP, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras).

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

_____. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1961.

_____. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2000.

_____ & COUTINHO, E. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1944.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo brasileiro*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

CAVALHEIRO, Edgard. *Fagundes Varela*. São Paulo: Martins, [s.d.].

_____ (Sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CHATEUABRIAND, François René. O Gênio do Cristianismo (Excertos). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 113-122.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (Excertos). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 188-207.

CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 227-37.

COSTA, Flávio Moreira da Costa (Org.) *Os Melhores Contos de Medo, Horror e Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. 6.v.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CUMMISKEY, Gary. *The Changing Face of Horror: A Study of the Nineteenth-Century French Fantastic Short Story*. New York; San Francisco; Bern; Frankfurt am Main; Berlin; Wien; Paris: 1992.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. *Romantismo Brasileiro: Amor e Morte*. São Paulo: Factash, 2005.

DISANDRO, Carlo A. *Lírica de Pensamiento: Hölderlin y Novalis*. La plata: Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1971.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Leitura do texto literário: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Presença, 2003.

ERDAL JORDAN, Mery. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones de lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

FACHIN, Lídia. O drama romântico na França. In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 77-98.

FERREIRA, Antonio Sérgio. *Relações entre Literatura e História*. Disponível em: <http://www.semar.edu.br/revista/pdf/artigo-antonio-sergio-ferreira.pdf>. Acesso em 22/06/2012

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade Gonçalves; SILVA, Zina Bellodi. Romantismo inglês e alemão. In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 31-49.

GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HEISE, Eloá. *Os motivos e os leitmotive no conto*. [s.l.p.] [s.d.].

HOFFMANN, E. T. A. O Morgado. In: Suplemento Biblioteca Brasílica ou Coleção obras originais, ou traduzidas de autores célebres, do periódico brasileiro *Minerva Brasiliense*, N°. 4. Tomo I, Caps. I ao VI. Rio de Janeiro, Tipografia Austral, Beco de Bragança, 15. 1845.

_____. O Morgado. In: Suplemento Biblioteca Brasílica ou Coleção obras originais, ou traduzidas de autores célebres, do periódico brasileiro *Minerva Brasiliense*, N.º. 6. Tomo I, Caps. VII à Conclusão. Rio de Janeiro, Tipografia Austral, Beco de Bragança, 15. 1845.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis*, e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 85-103.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Introdução à ciência da literatura, São Paulo: Martins Fontes, 1976.

_____. *O grotesco*. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOHLSCHMIDT, Werner. O Romantismo. In: BOESCH, Bruno (Org.). *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Herder, 1967, p. 325-369.

KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Ed. da UnB, 1994.

LEITE, Lígia Chippini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. [s.l.p.] [s.d]

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: Razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987.

LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.

LOVECRAFT. H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Vol. 5, n. 2, agosto/1999, p. 27-39.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros fantasmas*. Rio de Janeiro: Vozes 1980.

MONTEIRO, Jacob. *O conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1968.

MONTEIRO, Maria do Rosário. *A simbólica do espaço em The Lord of the Rings e Earthsea*. Acesso em 26/06/2012.

MORETTO, Fúlvia. O que é romantismo? In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 13-9.

NOVALIS (pseud. De Friedrich Leopold. Fragmentos Logológicos). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 73-90.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de "A Noite na Taverna", de Álvares de Azevedo*. São Paulo, 2010, 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. O Pré-romantismo: Rousseau e Chateaubriand. In: MACHADO, Guacira Marcondes. *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 21-9.

POE, E. A. *Selected prose and poetry*. New York: Rinehart, 1955.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: *Caminhos do pensamento crítico* (Org. A. Coutinho). Rio de Janeiro-RJ: Pallas S. A./ INL-MEC, 1972, Vol. I, p. 42-72.

RODRIGUES, M. H. *Ficção fantástica no Brasil: do romantismo ao modernismo*. Assis: [s.n.], 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um Encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 275-294.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*, 1996, p. 75-98.

ROSENTHAL, E. T. *Perfis e Sombras: Estudos de Literatura Alemã*. São Paulo-SP: EPU, 1990

_____. *A literatura alemã*. São Paulo: EDUSP, 1980

_____. *História da literatura alemã*. São Paulo: EPU, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os devaneios de um caminhante solitário (Excerto). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 93-8.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHILLER, Friedrich. Sobre a poesia ingênua e poesia sentimental (Excerto). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 42-9.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 50-72.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. (Org., apres. e notas Roberto Acízelo de Souza) Rio de Janeiro: Zé Mário Editor/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

_____. Estudos sobre a literatura brasileira durante o século XVII. In: *Minerva Brasiliense, Jornal de Ciências, Letras e Artes*. Rio de Janeiro: Tipografia de J.E.S. Cabral, Vol. I, n.2, 15 de novembro de 1843, p. 41-45, n. 3, 01 de dezembro de 1843, p. 76-82.

_____. Considerações gerais sobre a literatura brasileira. In: *Minerva Brasiliense, Jornal de Ciências, Letras e Artes*. Rio de Janeiro: Tipografia de J.E.S. Cabral, Vol.II, n. 14, 15 de maio de 1844, p. 415-417.

_____. A língua brasileira. In: *Guanabara – Revista mensal artística, científica e literária*. Rio de Janeiro: Tipografia Guanabareense de I. A. F. de Menezes, N. 4, 1855, p. 99-104.

STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine de Necker. Da literatura (Excerto). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 99-112.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.

TÁTI, Miécio; GUERRA, E. Carrera. Introdução. In: VARELA, Fagundes. *Obras completas* (Org. Visconti Coaracy) Rio de Janeiro: H. Garnier, 1920, 3 vv, p. 15-7.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. Registos da fala. In: *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986, p. 31-61.

VARELA, Fagundes. *A Guarida de Pedra*. In: CAVALHEIRO, Edgard. *Fagundes Varela*. 3. ed. São Paulo: Martins, s.d. p. 292-8.

_____. *As Bruxas*. In: *O Correio Paulistano* (microfilme), 1861.

_____. *As Ruínas da Glória*. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 131-50. (Panorama do conto brasileiro, 2).

_____. *Obras completas* (Org. Visconti Coaracy) Rio de Janeiro: H. Garnier, 1920, 3 vv.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VOLOBUEF, Karin. *Fresta e arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

_____. *E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro*. Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/eta.PDF>. Acesso em 22/10/2010.

WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 169-188.