



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ABÍLIO APARECIDO FRANCISCO JUNIOR

**SENDAS FANTÁSTICAS:
NARRATIVAS ESQUECIDAS DE UM BRASIL OITOCENTISTA**

Londrina
2019

ABÍLIO APARECIDO FRANCISCO JUNIOR

SENDAS FANTÁSTICAS:
NARRATIVAS ESQUECIDAS DE UM BRASIL OITOCENTISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Francisco Junior, Abílio Aparecido.

Sendas fantásticas : narrativas esquecidas de um Brasil oitocentista / Abílio Aparecido Francisco Junior. - Londrina, 2019.
222 f.

Orientador: Adilson dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Fantástico Brasileiro - Tese. 2. Teorias do Fantástico - Tese. 3. Contos Fantásticos - Tese. 4. Século XIX - Tese. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ABÍLIO APARECIDO FRANCISCO JUNIOR

SENDAS FANTÁSTICAS:
NARRATIVAS ESQUECIDAS DE UM BRASIL OITOCENTISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira
Membro Externo ao PPGL - UEL

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Membro Titular do PPGL - UEL

Londrina, 09 de Janeiro de 2019.

A Claudete (*in memoriam*), você provavelmente acharia este trabalho coisa do diabo

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha mãe, Claudete. Apesar de você não poder estar aqui para acompanhar esses caminhos que percorri, se não fosse por você eles nunca existiriam. Obrigado por ter me feito quem eu sou hoje.

A minha irmã, Danielly, pelo cuidado um com o outro que tivemos durante estes anos. Sem você eu também não estaria aqui.

Ao meu orientador, Adilson, por me acolher desde o segundo ano da graduação e me apresentar a este maravilhoso caminho que é o da literatura insólita. Também pelo companheirismo e pelas incansáveis leituras e correções ao longo destes anos. Grande parte do pesquisador que sou hoje é por me espelhar em você.

Ao Lucas e ao Márcio, dois presentes na minha vida e que tão rapidamente se tornaram parte essencial dela. Obrigado pelos encontros fantásticos, pelas leituras em cima da hora, pelas viagens juntos e, principalmente, pelas melhores conversas.

A Michele, pela extrema paciência ao longo destes anos, pelo cuidado, pela preocupação, pelo carinho, por ter me ajudado de tantas formas que seria impensável listar todas. Sem você esse caminho teria sido muito mais difícil, talvez até impossível.

Aos colegas do programa de Pós-graduação em Letras, pelas diversas trocas de experiências, em especial ao Álvaro e a Daiane, pelo apoio, pelas conversas e por nossas saídas. Vocês também deixaram esse caminho mais fácil.

Aos docentes da Universidade Estadual de Londrina com os quais eu tive contato, que desde o começo da graduação até o final do mestrado me apoiaram, ensinaram, foram verdadeiros exemplos profissionais. Obrigado por sempre cobrarem e esperarem tanto de mim, pelos encontros dentro e fora dos simbólicos muros da universidade, vocês são uma inspiração para mim.

Aos secretários da Pós-graduação da Uel, principalmente nesta reta final, que me ajudaram incontáveis vezes para que eu conseguisse cumprir todos os prazos.

À CAPES, pela bolsa de estudo concedida.

A todos aqueles com quem eu conversei, com um brilho nos olhos, sobre minha pesquisa, e que, de alguma forma, apoiaram-me ou contribuíram para que ela se concretizasse.

Todos vocês foram essenciais para que este caminho fosse trilhado e, se hoje eu me orgulho destas páginas, podem ter certeza de que é porque eu tive sempre os melhores guias.

Tire la chevillette, la bobinette cherra

- Charles Perrault

FRANCISCO JUNIOR, Abílio Aparecido. **Sendas fantásticas**: narrativas esquecidas de um Brasil oitocentista. 2019. 222 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a presença da literatura fantástica brasileira no século XIX a partir da análise de três contos ignorados pela crítica, são eles “A fada do misterio” (1853), de Félix Xavier da Cunha, “O estudante e os monges” (1859), de Couto de Magalhães e “Conto fantástico” (1861), de Américo Lobo. Para tanto, esta pesquisa se divide em três partes. Na primeira, buscou-se levantar um breve contexto histórico da consolidação cultural ocorrida após a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, em 1808 e seus reflexos na produção literária brasileira. Desse ponto, passou-se a averiguar como se desenvolveu a literatura de estudantes em associações literárias, por meio das publicações em periódicos, principalmente a partir da década de 1830. Procurou-se destacar, também, uma possível produção primeva da literatura fantástica de acordo com os levantamentos realizados, a fim de refletir sobre o início dessa vertente literária no Brasil. Em um segundo momento, foi necessário promover um levantamento teórico sobre as diversas manifestações da teoria relacionada ao fantástico. Foram evidenciados os primeiros estudos registrados de autores como Walter Scott, com seu “On the supernatural in fictitious composition” (1827), Charles Nodier, em “Du fantastique en littérature” (1830) e Théophile Gautier, com “Les contes d’Hoffmann” (1836), além de obras como *O horror sobrenatural na literatura* (1927), de H.P. Lovecraft, “*Aminadab*, ou do fantástico considerado como uma linguagem” (1943), de Jean-Paul Sartre, e *A arte e a literatura fantásticas* (1963), de Louis Vax. No momento demarcado como o de delimitação, evidenciou-se a obra *Introdução à literatura fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, *Le récit fantastique* (1974), de Irène Bessière, e *O Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), de Irlemar Chiampi. Na divisão dedicada aos “Contemporâneos”, houve enfoque no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), de Jaime Alazraki, *O fantástico* (1996), de Remo Ceserani, e “A ameaça do fantástico” (2001), de David Roas. Esse passeio pelas teorias do fantástico proporcionou um melhor entendimento de como tanto teoria quanto literatura evoluíram e continuam evoluindo, apresentando novas possibilidades de entendimento. Na terceira e última parte foi contemplada uma análise das narrativas esquecidas, nas quais encontramos elementos fantásticos diferenciados entre si, como a ampla presença de elementos românticos que se coadunam com o fantástico na narrativa do gaúcho Félix Xavier da Cunha, o caminho erotizado dos pecados terrenos cometidos por dois demônios em um prostíbulo, na narrativa de Couto de Magalhães e, por fim, a mescla entre o folclore popular, oralizado, e a cultura europeia na construção de um fantástico com objetivo de crítica social à escravatura no conto de Américo Lobo. A pluralidade presente na análise comparativa dos contos selecionados demonstrou não apenas a presença da literatura fantástica a partir de uma ótica desviante do cânone, como também ressaltou a diversidade temática e formal presente nessas narrativas.

Palavras-chave: Teorias do fantástico. Fantástico brasileiro. Félix da Cunha. Couto de Magalhães. Américo Lobo.

FRANCISCO JUNIOR, Abílio Aparecido. **Fantastic paths: forgotten narratives of a nineteenth century Brazil.** 2019. 222 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

This study aims to investigate the presence of fantastic Brazilian literature in the nineteenth century from the analysis of three short stories ignored by critics: “A fada do mysterio” (1853), by Félix Xavier da Cunha; “O estudante e os monges” (1859), by Couto de Magalhães; “Conto fantástico” (1861), by Américo Lobo. To do so, we divide this research into three parts. In the first one, we seek to give a brief historical context of the cultural consolidation that occurred after the arrival of the Portuguese Royal Family in Brazil in 1808 and its repercussions on Brazilian literary production. From this point on, we began to find out how the literature of students in literary associations was developed through publications in newspapers, especially since the 1830s. We also wanted to highlight the primeval production of fantastic literature according to the surveys carried out, in order to demarcate the beginning of this literary strand in Brazil. In a second moment, it was necessary to promote a theoretical survey on the diverse manifestations of the theory related to the fantastic. The first recorded studies of authors such as Walter Scott, with his "On the supernatural in fictitious composition" (1827), Charles Nodier, in "Du fantastique en littérature" (1830) and Théophile Gautier, with "Les contes d'Hoffmann" (1836), in addition to works such as HP Lovecraft's *O horror sobrenatural na literatura* (1927), by H.P. Lovecraft, “Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem” (1943), by Jean-Paul Sartre, and *A arte e a literatura fantásticas* (1963), de Louis Vax. At the moment marked as the delimitation, we highlight Tzvetan Todorov's *Introdução à literatura fantástica* (1970), Irène Bessière's *Le récit fantastique* (1974), and *O Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), by Irleomar Chiampi. In the division dedicated to the "Contemporary", we highlight the essay “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), by Jaime Alazraki, *O fantástico* (1996), by Remo Ceserani and “A ameaça do fantástico” (2001), by David Roas. This tour of theories of fantasy has provided us with a better understanding of how both theory and literature have evolved over time and continue to evolve and present new possibilities for understanding. In the third and last part, we contemplate an analysis of the forgotten narratives, in which we find fantastic elements differentiated from each other, such as the wide presence of romantic elements that fit the fantastic in the narrative of Gaúcho Felix Xavier da Cunha, the eroticized path of earthly sins committed by two demons in a brothel, in the narrative of Couto de Magalhães and, finally, the mixture between folklore, oralized, and European culture in the construction of a fantastic for the purpose of social criticism of slavery in the tale of Américo Lobo. The plurality present in the comparative analysis of the selected short stories demonstrated not only the presence of the fantastic literature from a deviant viewpoint of the canon, but also emphasized the thematic and formal diversity present in these narratives.

Key words: Theories of the fantastic. Brazilian Fantastic. Félix da Cunha. Couto de Magalhães. Américo Lobo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 POR UMA HISTÓRIA DO FANTÁSTICO BRASILEIRO	13
1.1 VENTOS QUE TRAZEM MUDANÇAS	16
1.2 AS LITERATURAS DE ESTUDANTES	22
1.3 O NASCIMENTO DE UMA LITERATURA FANTÁSTICA BRASILEIRA	29
2 OS CAMINHOS DA CRÍTICA	43
2.1 OS PRECURSORES	46
2.2 OS DELIMITADORES	75
2.3 OS CONTEMPORÂNEOS	89
3 FADAS, DEMÔNIOS E BRUXAS	109
3.1 “A FADA DO MYSTERIO”, DE FÉLIX XAVIER DA CUNHA	113
3.1.1 O Poeta Libertário	113
3.1.2 O Fantástico Antinômico	119
3.1.3 A Melancolia Fantástica	128
3.2 “O ESTUDANTE E OS MONGES”, DE COUTO DE MAGALHÃES	141
3.2.1 O Literato Explorador	142
3.2.2 A Orgia Fantástica	145
3.2.3 Os Fantásticos Demoníacos	154
3.3 “CONTO FANTÁSTICO”, DE AMÉRICO LOBO	161
3.3.1 O Escritor Determinado	161
3.3.2 O Fantástico Social	164
3.3.3 Bruxas, Bruxarias e Outras Feitiçarias	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	184
APÊNDICE	189
APÊNDICE A – LEVANTAMENTO DE NARRATIVAS FANTÁSTICAS BRASILEIRAS	190
ANEXOS	194
ANEXO A – “A FADA DO MYSTERIO”	195
ANEXO B – “O ESTUDANTE E OS MONGES”	200
ANEXO C – “CONTO FANTÁSTICO”	208

INTRODUÇÃO

Estudar o passado ao longo destes dois anos foi, para mim, algo ambíguo, talvez até dicotômico, sentimento recorrente durante este trabalho. A aparente facilidade de examinar o estático, que já aconteceu, pode levar muitos ao enganoso caminho do estudo da história. Não me proponho aqui a tal empreitada, não estudo história, mas sim literatura. Contudo, não estariam as duas intrinsecamente ligadas? É aqui que se iniciam estas sendas fantásticas, esse caminho bipartido que pode levar o leitor a infinitas reflexões e, ao mesmo tempo, a nenhuma. Não peço que pegue na minha mão como guia, nem mesmo que escolha um caminho logo de início, porém, se passar daqui, saiba que está adentrando em um território extremamente delicado e por sua conta e risco.

O prazer pela pesquisa é algo que adquiri desde o segundo ano da graduação em Letras, a ideia – ilusória é claro – de ser lido por outras pessoas me encantava. Ao conhecer os contos de Borges, Poe, Kafka, entre tantos outros mestres, percebi, nos pequenos detalhes escondidos dessas obras, o prazer da leitura e, conseqüentemente, o da pesquisa. Como disse, a ideia ilusória de ser lido logo foi refutada, não se lê artigo de alguém na graduação, apenas publica-se para “avolumar” o currículo. Contudo, as diversas interpretações em debates de projetos de pesquisa ou mesmo nos corredores da universidade mantiveram o fogo da pesquisa vivo em mim.

Como bom virginiano, sempre adorei as normas, colocar um trabalho na ABNT e deixá-lo em ordem era um prazer compartilhado com poucos. Ao longo da graduação, conheci os diversos campos de estudo da língua portuguesa e da literatura, e dentre eles escolhi a segunda como foco. Análises sintáticas eram interessantes, mas analisar a presença do duplo em um conto de Edgar Allan Poe era extraordinário. Foi então que, no quarto e último ano da graduação, decidi que realizaria a seleção para mestrado e, após ler uma narrativa resgatada de Franklin Távora, publicada no século XIX no Brasil e esquecida pela crítica, defini meu foco de pesquisa.

Naquele momento, percebi o quão míope era com relação não apenas à literatura fantástica brasileira no geral, mas também à inestimável quantidade de narrativas que ainda poderiam estar lá, esquecidas em páginas borradas de periódicos, apagadas pelas areias movediças do tempo e pelas mãos sufocantes do cânone. Foi assim que meu relacionamento com essa literatura começou e descobri o que queria fazer, porém, ainda não tinha muita certeza de como.

Os levantamentos começaram antes mesmo da inscrição no processo seletivo para mestrado. Sentia-me um arqueólogo vagando por desertos esquecidos à procura de objetos de valor. Hoje vejo esse movimento muito mais como o de uma escavadeira, a qual retira a parte bruta de cima, todos aqueles empecilhos que obstruíam o caminho até os tão procurados objetos. Espero, portanto, os verdadeiros arqueólogos, com seus pincéis e equipamentos delicados, a fim de analisarem os objetos aqui trazidos à luz da crítica. Esta parte primeva da pesquisa foi feita a partir de trabalhos que direta ou indiretamente abordam a literatura fantástica em terras brasileiras.

Admito que a parte de criar tabelas com uma enxurrada de informações sobre a literatura fantástica brasileira, os estudos sobre o fantástico, os periódicos com textos literários publicados, etc., foi uma das melhores. A cada nova descoberta, a cada conto citado em alguma pesquisa e encontrado no site da Hemeroteca Digital era motivo de comemoração. Os primeiros pequenos prazeres proporcionados por esta pesquisa. Este levantamento continua até hoje, às vezes, quando estou com tempo livre, acabo indo para o site da Biblioteca Nacional fazer meu garimpo e a sensação de achar algo novo continua sendo a mesma do início.

Após esse primeiro momento, e depois de passar no processo seletivo, deparei-me com uma nova problemática: como iria estruturar uma pesquisa desta em uma dissertação? Como se pode ver pela quantidade de páginas, consegui responder parcialmente a essa pergunta. Entretanto, foi quando decidi sobre trabalhar a história, seja aquela história da chegada da Família Real ao Brasil e todas suas implicações, seja a história crítica do gênero fantástico ou ainda do momento de publicação das narrativas levantadas. Mesclam-se às sendas desta pesquisa inúmeras linhas temporais, com tentativas de organizações cronológicas, que convergem todas em um único ponto: a evolução do fantástico, tanto como literatura quanto como crítica.

Como Eric Hobsbawn o chamou de “o longo século XIX”, eu também quis um pedaço desse período. Mesclar literatura, esse rio eternamente móvel com algo supostamente estático como a história é matéria de discussão há muito tempo, não foi diferente aqui. A história é essencial para o entendimento do fantástico. E o fantástico, nesta pesquisa, tornou-se necessário para o entendimento de um contexto histórico brasileiro. Essa via de mão-dupla possibilitou trabalhar tanto a história quanto o fantástico como elementos intrínsecos, mas, ao mesmo tempo, paralelos, por vezes espelhados.

Essa dicotomia é verificada no segundo capítulo, nas diferentes concepções do fantástico, por teóricos renomados, mas que não conseguem entrar em acordo. Essa questão

fica evidente desde publicações realizadas na mesma década até publicações de mais de um século de diferença. A literatura fantástica transformou-se com o passar do tempo, não foi diferente para sua teoria. Foi essa aparente eterna transitividade que me encantou nesse segundo momento. Como falar do fantástico sem citar suas dicotomias? Sem falar sobre as incoerências de Todorov e sua abordagem estruturalista do assunto?

O segundo capítulo também é composto por diversos caminhos, novas sendas se abrem para que essa literatura seja explorada em seus mínimos detalhes. As reflexões filosóficas, sociológicas e literárias apenas estampam a atemporalidade do fantástico, demarcada, mesmo instintivamente, pela maioria dos teóricos. Não há para onde fugir, o fantástico está, e ainda estará, presente na humanidade, não seria insano admitir que é impossível matá-lo. Claro que estou tomando uma concepção ampla do termo, mas se a temos, não é para usufruir?

O terceiro capítulo representou o clímax dos caminhos percorridos. O fio de Ariadne foi esquecido, embrenhei-me na loucura romanesca proporcionada por essas narrativas. Dizem que um bom pesquisador não se deixa afetar pelo objeto de pesquisa, sinto afirmar, então, que falhei neste quesito. As súplicas românticas e apaixonadas nunca respondidas em “A fada do mysterio” me fizeram sofrer junto ao mancebo que declara seu amor à virgem. Estive ao lado de sua sombra naquele mesmo cemitério.

Acompanhei de perto a orgia realizada por dois demônios disfarçados de monges em um prostíbulo que, ao embebedarem quase todos ali presentes, sugaram até a última gota de sangue de duas barregãs. Vi-os tentar atacar um estudante, que os repeliu com um crucifixo e sua fé. Presenciei, por fim, o caminho da loucura percorrido por Luiz, fazendeiro e senhor de escravos, que é amaldiçoado por uma feiticeira e sofre todas as consequências de seus atos malignos contra os escravos.

As últimas veredas apresentadas são, talvez, as que mais se distanciam umas das outras, e que foram intencionalmente escolhidas ao acaso, se me permitirem a liberdade poética. A pluralidade representada nestas narrativas esquecidas na história literária brasileira reforça ainda mais a já evidente presença da literatura fantástica no Brasil do século XIX. Desejo, pois, que este seja, junto a diversas outras pesquisas e levantamentos já realizados, um pequeno passo em direção à redescoberta dessa literatura tão plural e pertencente ao Brasil.

Para completar o sentimento ambíguo comentado, ofereço esta pesquisa ao leitor, que nas próximas páginas pode tomar caminhos tortuosos, mas que deve sempre se lembrar: a pluralidade dessas sendas é o que torna essa literatura realmente fantástica.

1 POR UMA HISTÓRIA DO FANTÁSTICO BRASILEIRO

Durante décadas pensou-se que o Brasil era destituído de uma literatura fantástica no contexto de consolidação de sua produção literária, o século XIX. Contudo, tal pensamento, principalmente com a entrada do século XXI, foi derrubado, sobretudo por meio de pesquisas que versaram sobre as recepções críticas e literárias das obras de Álvares de Azevedo, além de teses que defenderam a presença de elementos da literatura gótica e de horror em terras brasileiras. A partir destas, fez-se presente no Brasil uma clara, porém ainda tímida, pesquisa em torno das manifestações da literatura fantástica no contexto brasileiro.

O novo fôlego para a pesquisa da literatura fantástica e suas vertentes no Brasil é materializado por meio dos congressos organizados por acadêmicos em diversas partes do país. São exemplos: *Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional*, sediado pela UERJ, tendo trazido os nomes mais importantes da pesquisa fantástica atual; *Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco*, outro que conta com longa estrada e construiu forte nome; entre outros que vêm se desenvolvendo ao longo dos anos pelas universidades. Um caso específico a ser mencionado é o *Colóquio Fantástico Brasileiro*, no qual figuram exposições sobre este tema especificamente e proporcionou a publicação do livro *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares.

Com base nesses eventos e nas variadas publicações que têm como foco a pesquisa sobre o fantástico, é possível perceber como o assunto, nos últimos anos, encontra-se em ascensão no âmbito acadêmico. Mesmo o fantástico brasileiro – o qual ainda não possui visibilidade como o estrangeiro – se fez estudado sob vieses específicos, principalmente a partir das obras de autores canônicos, mas que tiveram a parcela fantástica de sua escrita relegada ao esquecimento, como Machado de Assis, Fagundes Varela, Franklin Távora entre outros. Aos poucos, a literatura fantástica brasileira sai, unicamente, das mãos de autores como Murilo Rubião e J.J. Veiga e passa a dividir espaço com diversos outros escritores, como os já citados, entretanto, por razões de um cânone predominantemente romântico-realista-naturalista, não foi possível precisar a relação do surgimento da literatura fantástica brasileira e o século XIX.

As histórias literárias possuem um papel demarcado no esquecimento dessas narrativas, visto que boa parte das pesquisas literárias da academia – pelo menos até o final do século XX – pautavam-se em literatura canonizada ou contemporânea. Esse fato levou ao esquecimento de autores e obras que não figuravam as páginas de nomes como Sílvio

Romero, José Aderaldo Castello, Alfredo Bosi etc. Surge, assim, uma dificuldade de delimitar e estudar o surgimento da literatura fantástica brasileira, visto que a partir da pena de autores considerados “menores” é que surgiu essa literatura de forte influência europeia em terras brasileiras.

Dentre os nomes que mais contribuíram com a pesquisa e o levantamento dessa literatura fantástica está Maria Cristina Batalha, autora do capítulo intitulado “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais”, além das organizações de contos fantásticos que foram esquecidos pela crítica: *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, publicada em 2011, e, mais recentemente, *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*, publicada em 2017. Apesar de em seu estudo teórico, a professora não contemplar apenas o século XIX, sua maior contribuição foi proporcionar a reflexão sobre a literatura esquecida, sobretudo a não canônica. Há também a obra *O conto fantástico*, organizada por Jerônimo Monteiro, em 1959, e publicada dentro da coleção “Panorama do conto brasileiro” com diversos contos de autores pouco ou nunca retomados nas histórias literárias. Por fim, ainda nessa vertente há o livro *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, publicado em 2003 e organizado pelo pesquisador e escritor brasileiro, com foco em ficção científica, Bráulio Tavares.

Em um primeiro momento neste capítulo, faz-se necessário destacar, antes mesmo de citar a literatura fantástica, o *rol* de mudanças que ocorreram no Brasil na passagem do século XVIII para o XIX e como afetou tanto a vida política e pública quanto a cultura presente no país. Parte-se, portanto, da forte censura que cerceava a chegada de qualquer material no Brasil por meios legais, visto que eles só poderiam entrar se viessem diretamente de Portugal e passassem por uma dupla verificação de censura, a primeira saindo de Portugal e a segunda chegando ao Brasil. Por conta disso, o acesso à literatura até o final do século XVIII no Brasil era limitado pelos colonizadores.

A vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil, por conta de Napoleão Bonaparte em 1808, representou a substituição de prioridades na colônia pelo estabelecimento da corte em terras brasileiras. A datar desse momento, o Brasil começou a vislumbrar a criação de um polo cultural, recebendo influências de outros países europeus que não Portugal, sobretudo como França e Inglaterra. Entre movimentos sociais e políticos, uma tímida literatura brasileira despontava e sentia a necessidade de criar suas próprias asas, dando início ao Romantismo. Contudo, tanto antes da família real quanto após sua chegada, revoltas políticas, protestos contra a censura e um movimento antilusitano estavam presentes na população, fato que levava determinada elite intelectual a se reunir contra o modo de governo regido no Brasil.

É a partir desses eventos de incerteza política e desafio à autoridade que surgem as associações de jovens em prol de um Brasil melhor. Esses movimentos, porém, só começariam a ser melhor desenvolvidos a partir da década de 1830, com a criação da Imprensa Régia e da Faculdade de Direito de São Paulo, fatos que permitiram o surgimento e expressão dessas agremiações.

O segundo momento deste capítulo é voltado a entender o contexto de surgimento dessas associações, focando-se, é claro, nas literárias, com o intuito de perceber como a literatura de meados do século XIX era quase que inteiramente produzida e reproduzida por meios dos jornais políticos, comerciais e literários, normalmente confeccionados por associações estudantis. Este momento destaca-se como significativo para esta pesquisa, pois é no contexto de produção destes periódicos que os contos selecionados foram publicados, fato motivador para o entendimento do surgimento da literatura fantástica durante o Romantismo, sobretudo em sua segunda geração.

Esse período, que se inicia na década de 1830, mas que começa a ganhar força a partir da década de 1850, mostra-se como o momento de consolidação do conto fantástico brasileiro. Mesmo com diversas publicações de que se tem notícia anteriores às obras de Álvares de Azevedo, é a partir da literatura do jovem estudante, e de sua morte, que ocorre a proliferação de narrativas fantásticas brasileiras nos periódicos, sejam homenagens, sejam obras completamente diferentes do estilo de Azevedo. Este havia acendido uma luz, na década de 1850, que durante muitos anos iluminou o caminho da literatura fantástica brasileira aos olhos da crítica.

É relevante lembrar, contudo, que os caminhos da crítica fantástica sobre essa literatura no Brasil eram – continuam sendo em alguns pontos – estreitos, fato que não permitiu uma análise pormenorizada deste momento de surgimento da literatura fantástica junto à consolidação da imprensa brasileira nas décadas de 1830 e 1840. Há um significativo número de periódicos publicados nessas duas épocas, mas que receberam pouca ou nenhuma atenção da crítica, levando os estudiosos do fantástico a escolherem a caminho mais fértil de Álvares de Azevedo e relegar essa literatura anterior ao jovem mancebo como uma produção “pré-fantástica”, se pudermos chamá-la assim. Contudo, por conta das limitações de uma pesquisa de mestrado, não será possível se aprofundar nestas duas décadas perdidas da literatura fantástica brasileira, e serão reservadas para análise três publicações que compreendem a década de 1950 e o início da de 1960.

O terceiro e último momento deste capítulo é centrado na discussão de cânone literário brasileiro, que gera a marginalização de certas literaturas, e na apresentação do

desenvolvimento da literatura fantástica em seu contexto de surgimento no Brasil e partir das obras levantadas por pesquisas acadêmicas. Propõe-se, portanto, uma visão distanciada sobre as ferramentas do cânone e suas influências, mormente negativas, sobre a literatura fantástica, seja durante o século XX, período de confecção da maioria dessas histórias literárias, seja no século XXI, momento de reafirmações dessa visão limitada.

O levantamento dos contos fantásticos brasileiros é um recorte de uma pesquisa a partir de artigos, capítulos de livros, dissertações e teses que, de alguma forma, versaram sobre o assunto e citaram obras passíveis de serem consideradas pertencentes ao insólito ficcional. Procurou-se destacar detalhes sobre as narrativas, tanto para declará-las como pertencentes a esse campo da literatura quanto para demonstrar a pluralidade temática e estilística presente nessas narrativas de meados do século XIX. É válido ressaltar que a maioria das obras aqui destacadas e analisadas não chegaram a ser publicadas, dado o esquecimento da crítica especializada, por conseguinte figuraram apenas em folhetins e periódicos, à espera de alcançarem o nível de publicação.

Percebe-se a necessidade de tratar deste tema ainda atualmente, visto que os esforços para resgatar essa literatura estão crescentes. Contudo, não se pode cair em preciosismos e determinismos literários ou aceitar meias-verdades que proponham datas de surgimento específicas para esse tipo de literatura no Brasil. Há material a ser pesquisado e obras que após suas publicações não mais viram a luz do sol. Dessa forma, propõe-se, neste primeiro capítulo, não apenas o resgate histórico desse período de possível surgimento do fantástico, mas também trazer à luz a textos que continuam esquecidos pela crítica, com o intuito de possibilitar o constante desenvolvimento da pesquisa sobre esse campo tão vasto e cheio de caminhos que se mostra ser o fantástico brasileiro.

1.1 VENTOS QUE TRAZEM MUDANÇAS

O ano de 1808 marcou a história de Portugal e do Brasil. Após ser pressionada por Napoleão a aderir ao Bloqueio Continental em 1807, a Família Real Portuguesa viu como única alternativa a retirada, junto de sua corte, para as terras brasileiras. O Príncipe-regente, Dom João de Bragança, ao desembarcar em Salvador, tomou a primeira das medidas que abriram as portas do Brasil para outras nações, principalmente à Inglaterra, importante aliada de Portugal nesse período: a Carta Régia de 28 de janeiro de 1808.

Nesse documento, Dom João VI declara “Que sejam admissíveis nas Alfandegas do Brazil todos e quaesquer generos, fazendas e mercadorias transportados, ou em navios

estrangeiros das Potencias, que se conservam em paz e harmonia com a minha Real côroa” (1811, s.p.). A partir dessa liberação, como nos indica Márcia Abreu (2003), foi possível importar livros de outras localidades do globo, que não de Portugal, o que permitiu a maior diversificação das obras vindas ao Brasil, além da imensa biblioteca trazida pela família real, com “cerca de 60 mil peças, entre livros, manuscritos, mapas, estampas, moedas e medalhas” (Biblioteca Nacional).

Apesar do imenso acervo e do Decreto de Abertura dos Portos, não era fácil fazer com que livros dos mais diversos conteúdos chegassem às mãos de seus destinatários finais, os importadores. Antes mesmo da saída da família real de Portugal, havia uma forte censura com relação aos documentos exportados pelo país para suas colônias. De acordo com Abreu (2003, p. 24), “esse controle tinha por objetivo manter sob vigilância a difusão de ideias, mas também zelava pelos interesses corporativistas de impressores e vendedores de livros”. Tal censura possibilitou o controle dessas obras, sendo possível indicar em números quais lugares das colônias e de Portugal os requisitavam mais.

Como expõe Márcia Abreu (2003, p. 27), o “movimento dos livros em direção ao Brasil era muito mais intenso do que entre as cidades portuguesas e extraordinariamente superior ao registrado em relação às colônias”. Vale destacar, contudo, que grande parte dessas obras solicitadas e admitidas pelas censuras portuguesa e brasileira era de cunho religioso e profissional. Abreu aponta que 519 títulos das belas-lettras entraram no Brasil antes da chegada da família real, segundo os dados da censura portuguesa. Após a vinda da corte, registrou-se um aumento expressivo dessas exportações europeias, chegando a 851 títulos até 1826, mesmo após declarada a independência do Brasil.

Nelson Werneck Sodré (1999) assinala que, ao final do século XVIII, após um crescente número de jovens brasileiros serem enviados para estudar na Europa, começaram a surgir as bibliotecas particulares, muitas delas compostas por livros proibidos pela censura portuguesa. Os jovens participavam desse “contrabando” trazendo livros de seus estudos após estadias em países europeus e compartilhando com amigos das terras tupiniquins. Além dessa pequena faísca revolucionária, havia o frequente acesso, às escondidas, a periódicos ingleses, pelos quais era possível descobrir notícias estrangeiras sem que passassem pelo filtro da censura portuguesa, nas quais encontravam informações como a péssima situação que Portugal passava econômica e politicamente. Como afirmou Sodré (1999, p. 12), antes da vinda da coroa portuguesa para o Brasil, “ler não era apenas indesculpável impiedade, era mesmo prova de crimes inextinguíveis”.

A forte censura corroborou para que movimentos liberalistas se levantassem. Não se deixavam de ouvir conversas em becos e esquinas sobre ideais franceses de liberdade que deveriam ser propagados no Brasil. Nos fins do século XVIII, sociedades secretas germinavam nas cidades para discutir política e filosofia. Segundo Sodré (1999), as teorias de Rousseau eram propagadas em pastorais de alguns padres mais valentes. Além dos indivíduos que tinham interesse em mudar os rumos do Brasil se reunirem em igrejas, as sociedades secretas que se formavam se escondiam sob a fachada de lojas maçônicas, tornando-as pontos de difusão dos ideais do liberalismo anticolonialista.

Esses fatos ajudaram a criar uma atmosfera tanto revolucionária quanto, de certa forma, misteriosa para aquelas reuniões. Possivelmente, havia suspeitas da sociedade, apesar da pouca informação que se tem sobre o assunto. Embora estudiosos considerem a década de 1830 como o início dos movimentos associativos no Brasil, seria aceitável indicar a possível influência que essas reuniões paroquiais e maçônicas tiveram sobre as futuras gerações de jovens que o país formou, mormente sobre aqueles que trabalhariam em prol da construção de uma nacionalidade por meio da literatura. Dessa forma, após um longo período de trevas e dominação, em um misto de ideias revolucionárias com reuniões secretas, o Brasil deu início à sua independência, informalmente, no final do século XVIII, com encontros escondidos em igrejas e lojas maçônicas.

Após a abertura dos portos, em 1808, houve a criação da Imprensa Régia, passando a ser possível adquirir livros impressos no Brasil. Tal ato foi um marco para a colônia que, até ali, dependia unicamente do material enviado por Portugal, com as eventuais perdas e a demora, tanto da viagem quanto da censura. Marcou-se a data de 10 de setembro de 1808 como o dia da publicação do primeiro número do periódico *Gazeta do Rio de Janeiro*, constituindo a primeira publicação oficial de um jornal dessa nova fase.

De acordo com Sodré (1999, p. 20), o documento era feito na imprensa real, considerado jornal oficial do Império, porém “nada nele constituía atrativo para o público”. Tanto que era visto com desdém por grande parte da população leitora, posto que era impossível apresentar queixas ou qualquer tipo de reclamação ao poder. O periódico era comandado por Frei Tibúrcio, que nada recebia por isso. Seu objetivo único era “cumprir tabela” conforme solicitado pela corte, com a maioria de notícias sobre o estado de saúde de príncipes de países europeus. A publicação teve sua importância enquanto pontapé inicial da imprensa brasileira, mas “não teve nenhum papel daqueles que são específicos do periodismo” (SODRÉ, 1999, p. 20).

Abreu (2003, p. 85) ressalta que, a partir de 1810, as publicações de maior gosto do público começaram a ser impressas, com a Imprensa Régia não sendo usada apenas para a impressão de poemas – recorrentes à época –, mas também de um romance, como aponta a autora: “Nesse ano, entretanto, foi publicado, ‘com licença de Sua Alteza Real’, *O diabo coxo, verdades sonhadas e novellas da outra vida traduzidas a esta*, o primeiro romance impresso no Brasil”. Pode-se constatar pelo próprio título o apelo popular que é feito ao se tratar elementos presentes no imaginário religioso e sobrenatural, prenunciando, de certa forma, os títulos dos romances góticos que, na mesma época, despontavam pela Europa e dos folhetins rocambolescos que explodiriam no gosto do povo brasileiro décadas à frente.

Posterior o tumulto inicial, a sociedade brasileira mudou completamente, sobretudo no âmbito das letras e das artes, como salienta Castello (1965, p. 195): “Desenvolveu-se o gosto pela vida social com essas mudanças. Inclusive, D. João VI manifestava sua preferência pelas artes cênicas. Houve a abertura de livrarias, embora houvesse uma censura forte sobre todo e qualquer impresso que fosse circular no país”. Por conseguinte, a partir dessa reforma empreendida na sociedade brasileira, pode-se verificar o início de uma formação intelectual “própria”, sem depender daqueles que viajavam para outros países e voltavam para as terras brasileiras. O povo letrado podia, agora, ter acesso às informações mais rapidamente e vindas de fontes diversas – mesmo que contrabandeadas.

Esse desenvolvimento intelectual, se pudermos assim chamá-lo, levou ao crescimento da requisição de livros para as livrarias que se instalavam no Brasil. Como destaca Abreu (2003, p. 59), dentre as composições das belas-lettras solicitadas pelos brasileiros, “a maioria apontava a França como local de onde partiam as obras, seguida de perto pela Inglaterra”. O crescimento da importação dos livros desencadeou, também, o pesado processo de influência europeia que se sobrepôs na formação do Romantismo brasileiro, como será ressaltado nos tópicos seguintes.

Entre as décadas de 1790 e 1830, o movimento literário no Brasil, apesar de ter aumentado exponencialmente após as transformações político-sociais, parecia preso aos moldes clássicos do Arcadismo, com pequenas e esparsas fagulhas prenunciadoras do Romantismo vindouro. Pesquisadores da história literária brasileira como Antonio Candido e José Veríssimo ressaltam que a literatura deste período não é digna de nota, principalmente por conta da falta de inovação, ao passo que, na Europa, o Romantismo se expandia de tal forma que seria impossível pará-lo.

Se os acontecimentos literários ainda não chamavam atenção da crítica especializada, os cotidianos eram festejados a cada conquista. Como em 1816, quando houve a fundação,

por D. João VI e o Conde da Barca, da “Escola de Ciências, Artes e Ofícios, ou antes, a Academia de Belas-Artes, para a qual foram contratados, por intermédio do Marquês de Marialva, diversos artistas franceses de reputação” (CASTELLO, 1965, p. 196). Porém, por questões burocráticas e infortúnios, a abertura da Academia foi atrasada até 1826, quando já não se tinha corpo docente formado nem mais a presença de Dom João VI.

No mesmo período da quase abertura da Academia de Belas-Artes, Castello (1965, p. 196) aponta a situação iluminadora pela qual a população passava:

O certo é que o brasileiro adquiria cultura e dignidade, graças sobretudo à ação do livro estrangeiro que tinha “entrado a circular grandemente, disseminando as ideias liberais e operando necessariamente o franco desenvolvimento das mentalidades, ao mesmo tempo que os livros nacionais se tornavam em avultado número acessíveis a toda gente pela livre frequência em 1814 da Biblioteca Real a princípio apenas facultada a alguns privilegiados”.

Com a consciência cultural, nasce, no povo brasileiro, um sentimento antilusitano, o qual foi transformado em nacionalismo e permeou tanto a formação de uma nova literatura brasileira quanto foi marcado como movimento político-social, visto que se somou aos fatos precursores da independência do Brasil em 1822. Outro elemento para a criação desse senso de união e revolta contra a coroa surgiu a partir da Revolução de 1817, disseminando o descontentamento do povo. Contudo, como aponta Castello (1965), tal fato foi abafado pela falta de divulgação por conta da forte censura portuguesa à época.

Entretanto, tal descontentamento se mostrou como um combustível mais forte para nossa literatura, que começava a ser influenciada por homens como José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838). Antonio Candido (2002, p. 16), em seu *O Romantismo no Brasil*, informa-nos que o acadêmico “interessou-se por Byron e Scott, traduziu Ossian e deixou alguns poemas com laivos de pré-romantismo, sobretudo pelo sentimento vivo dos lugares”.

Outro dos homens das letras citados por Candido (2002, p. 19) é Frei Francisco de São Carlos (1763-1829), o qual é apontado como “exemplo interessante da mistura de patriotismo e religião, que seria tão relevante no Romantismo”. Como apontado pelo crítico e com esses dois exemplos, têm-se as principais características que viriam constituir o Romantismo brasileiro, com sua irrupção maior já na década de 1830: o sentimentalismo de Byron e Ossian, sobretudo na segunda fase, e a mistura de patriotismo e religião na produção literária geral.

Com base nessas figuras literárias insurgentes, começou-se a criar um corpo de escritores influenciados pelas obras europeias. Não obstante, periódicos como *O Patriota* foram considerados grandes esforços para se criar a ponte entre Brasil e Europa sem a ajuda de Portugal. Quanto mais o sentimento antilusitano crescia e despertava descontentamento no povo, maior era a vontade de se pautar em exemplos vindos das potências mundiais, no nosso caso, da França. Como Castello (1965, p. 207) ressalta, “é por intermédio desse jornalismo que principiamos eficientemente os nossos primeiros contatos livres e diretos com a Europa e que vemos divulgadas no Brasil manifestações reformadoras do pensamento da época”.

Vasconcelos (2000), já na década de 1820, declarava ser possível “encontrar traduções portuguesas de Defoe, Walter Scott e Anne Radcliffe” pelas ruas do Rio de Janeiro. Além disso, sabe-se que o movimento Gótico, iniciado na Europa nos fins do século XVIII, já espalhava suas influências para o Brasil. Isso fez com que este, a partir do início do “desmembramento” de Portugal, pudesse receber notícias políticas e artísticas de maneira mais rápida que antes. Desses autores, destaca-se Anne Radcliffe, considerada “mãe” das narrativas policiais e precursora, com Horace Walpole, do Gótico na literatura. Percebe-se que o Brasil, no despontar de sua juventude literária, recebeu influências de obras que começavam a ganhar o gosto do europeu, mesmo muitas sendo consideradas profanas e proibidas.

Ao elencar essas influências, busca-se projetá-las em uma figura de grande importância para a formação do Romantismo Brasileiro: Frei Francisco do Monte Alverne (1784-1858). O religioso, principalmente em sua oratória, conseguiu unificar os elementos já citados que viriam caracterizar o Romantismo e adicionar um a mais: a grande influência de François-René de Chateaubriand. De acordo Candido (2000, p. 273), Monte Alverne deve ser considerado relevante para a história da literatura por duas razões principais, a saber: “haver praticado um tipo de oratória que influiria na expressão e ritmo da prosa romântica; haver introduzido no sentimento religioso, para além da devoção tradicional, o culto da religião como estado de alma, modo da sensibilidade”.

Ao adicionar ainda mais elementos que viriam se consolidar no Romantismo brasileiro, sobretudo em sua segunda fase, o franciscano é visto pelos historiadores como figura central do Pré-Romantismo brasileiro, como influenciador de Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães, suas duas figuras primevas, de acordo com a crítica. Ademais, segundo Candido (2000, p. 274), ele “surge como servidor do culto do *eu*, do individualismo característico das tendências românticas”. Pode-se pensar, inclusive, que tal posicionamento vem, como explica Castello (1965), de um romantismo espiritualista, o qual enxerga a religião como máxima do espírito.

Isto posto, após a teórica emancipação do Brasil de Portugal, constituindo-se o Primeiro Império, as portas para um novo mundo se abriram. No território verde e amarelo, após deixar os ventos que trazem mudanças passarem pelas frinchas dessas portas, o Brasil precisava que tais transformações se instalassem. Para isso, seriam necessários sujeitos que consolidassem o que fora conquistado até ali, que construíssem uma base forte o suficiente para que a estrutura pudesse ser erguida. Dessa forma, além das vozes já citadas de Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães, entram em cena os acadêmicos das primeiras universidades brasileiras que, a partir da década de 1830, iniciaram as associações literárias. Tal assunto impactou a cena brasileira no geral, mas ainda mais a formação da literatura fantástica nestas terras, que, a partir desse momento, começou a despontar no horizonte.

1.2 AS LITERATURAS DE ESTUDANTES

A datar da criação das primeiras universidades brasileiras, sobretudo na década de 1830, ocorreu no império o que Milena da Silveira Pereira, em sua obra *A crítica que fez história*, chamou de “o despertar de um espírito associativo”. Antes dessa data, segundo a autora, houve diversas tentativas de associações brasileiras, porém, por conta da censura portuguesa, era difícil fazer qualquer um desses movimentos vingar. Dessa forma, após a chegada da família real no Brasil, a instituição da Imprensa Régia, ambas em 1808, e especialmente após a independência declarada, em 1822, as “agremiações passaram a ter forte preocupação com os destinos da nacionalidade brasileira, caracterizando-se pelo desígnio de tentar influir no cenário social e cultural do Brasil” (PEREIRA, 2015, p. 25).

Tem-se a noção de que a força motora dessas associações era baseada na criação dos periódicos, em especial para as agremiações de caráter literário. Contudo, nos anos anteriores à década de 1830, o Brasil não viu nenhuma de suas propostas de associações literárias saírem do papel. Em 7 de abril de 1831, posteriormente à renúncia e partida de D. Pedro I, criou-se “um ambiente propício para a emergência de sociedades de caráter literário no país, ou seja, um dos instrumentos para forjar a nacionalidade brasileira foi fomentar e abrir espaço para tais associações literárias” (PEREIRA, 2015, p. 38). Isso só aconteceu, pois, após a partida do imperador, havia uma atmosfera fervorosa de revoltas e definições políticas principiadas em manifestações patrióticas, criando-se um senso de coletividade e a necessidade de associações nunca antes vistos em terras brasileiras.

Anterior a esses acontecimentos e às formações dessas associações literárias, tem-se a criação da Faculdade de Direito de São Paulo ou Academia de São Paulo, fundada em 1827, com sua primeira turma em 1828, da qual já fazia parte Francisco José Pinheiro Guimarães,

um dos nomes de destaque entre os primeiros tradutores de Byron para o Brasil, como aponta Onédia Barboza (1973) em seu estudo sobre a imprensa acadêmica paulista. Depois dois anos, em abril de 1830, publicava-se o primeiro periódico de estudantes do Brasil, o *Amigo das Letras*, segundo Barboza. Entretanto, apesar de ser vendido como literário, Hélder Garmes, em sua dissertação sobre o periodismo acadêmico paulista, informa-nos, a partir das ideias de Hélio Lopes, que o periódico “era uma publicação de intenção política e moralizadora, contendo apenas traduções de escritores franceses, ingleses e alemães, além de algumas páginas sobre ficção e teatro” (GARMES, 1993, p. 6-7).

Recai o peso de primeira associação literária acadêmica nos ombros da Sociedade Filomática, junto de seu periódico, a *Revista da Sociedade Filomática*. Esta, segundo Pereira (2015, p. 44-45), é considerada a “primeira contribuição da Academia de Direito de São Paulo para a atividade literária no Brasil”. Surgida em 1832, após a reunião de estudantes e professores da Academia de São Paulo, verifica-se que, na década de 1830, as sociedades filomáticas estavam em voga na Europa, justificando o nome escolhido e o desejo de associação. Dessa forma, diferente do *Amigo das Letras*, o qual, mesmo com citações sobre Mme. de Staël, Chateaubriand e Lamartine, não teve seu reconhecimento no campo literário por conta de seu engajamento político e pela falta de produções originais, a *Revista da Sociedade Filomática* se consolidou por dar total atenção à literatura. Isso acontecia pois eles discutiam temas em voga na época e se destacaram como inspiração para as futuras gerações de associações que viriam a surgir naquela mesma academia.

Outro fato para se considerar sobre a publicação, mesmo que efêmera, da *Revista da Sociedade Filomática* é a situação em que São Paulo se encontrava à época. Segundo Pereira (2015), era uma cidade marcada pelo período colonial, com grande parte das vias sem calçamento e iluminação, casas de taipa e uma vida cultural e social quase inexistente, que geralmente ficava presa à igreja. Nesse caso, mesmo que trinta anos mais tarde, torna-se mais compreensível o tédio poetizado por Álvares de Azevedo sobre essa cidade quando declara que “não há passeios que entretenham nem bailes, nem sociedade” (apud PEREIRA, 2015, p. 47).

Embora a ficção brasileira, segundo os historiadores literários, só se consolida a partir de 1836, com nomes como Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Gonçalves Magalhães, Martins Pena, entre outros, é válido ressaltar as exceções que antecederam essa data, a fim de explorar a transição literária que estava sendo maturada no Brasil desde antes de sua independência. Assim, um dos registros que nos interessa é o de Domingos Borges de Barros (1780-1855), o visconde de Pedra Branca, que, em 1825, publica seu poema intitulado “Os

Túmulos”, no qual, como nos elucida Castello (1965, p. 222), “o autor transfere para a literatura brasileira, pela primeira vez, uma das correntes de inspiração mais intensa dos albores do romantismo europeu, a chamada “literatura dos túmulos”. Tal poema, além das reflexões comuns a esse tipo de obra, tem considerável peso filosófico e apresenta uma ideia de desencanto total da vida, fazendo com que Castello (1965, p. 222) afirme que “só o Romantismo realmente a conheceria ainda que apresente implicações no Barroco”.

Mesmo que de forma isolada, percebia-se a manifestação de uma literatura muito próxima daquela que seria fervorosamente trabalhada na segunda fase do nosso Romantismo. Portanto, é válido ressaltar como as influências de Walter Scott, Byron, Ossian, Young, Rousseau, Voltaire, Pope, entre tantos outros, já pesavam na parcela letrada do Brasil, principalmente remetendo a reflexões existenciais e religiosas, por parte de Lamartine e Chateaubriand. Tais leituras se tornavam essenciais para os jovens da época, levando ao reconhecimento desses autores como elementos de transição por Antonio Candido (2000, p. 285), ao evidenciar que Sílvio Romero “encontrou nos estudantes de Olinda e São Paulo, entre 1828 e 1834, prenúncios decididos da nova sensibilidade e, mesmo, da nova consciência literária”. Um novo passo era dado para a história literária brasileira e para o avanço intelectual do país. Verificou-se, então, que, seja nas publicações esparsas seja nos encontros entre acadêmicos, a literatura brasileira entrou na metade da década de 1830 com forças renovadas e futuro promissor.

A despeito de o Romantismo se acomodar no Brasil com as publicações de Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre, a associação acadêmica de São Paulo perdeu força, chegando a não haver notícia de outra associação de cunho literário por 14 anos, de acordo com Pereira (2015). Nesse meio tempo, volta a aparecer Monte Alverne, junto de Martim Francisco e Júlio Frank, de acordo com apontamentos de Gonçalves de Magalhães (apud GARMES, 1993, p. 11), “como expoentes intelectuais desse momento”, porém não é citada nenhuma publicação de periódico relacionada a alguma associação. Esse hiato foi corroborado pela baixa taxa de matrículas na Faculdade de Direito de São Paulo, que poderia ser consequência do Período Regencial, com a renúncia de D. Pedro I e as diversas rebeliões localizadas que ocorriam no Brasil.

Após as turbulências políticas e literárias se amenizarem, na cidade de São Paulo surgiu o Instituto Literário Acadêmico, fundado em 26 de julho de 1846 pela turma de José de Alencar. Apesar de ter um início mais focado em textos e assuntos jurídicos, em 1848, observou-se a mudança de foco do periódico, trazendo à baila questões literárias, vistas como um avanço por seu corpo editorial. O periódico dessa associação, intitulado *Ensaio*

Literários, teve vida consideravelmente mais longa que o da Sociedade Filomática, sendo iniciada sua publicação em 1847 e encerrando-se em 1851. Ao entrar no decênio de 1850, a cidade de São Paulo presencia a criação da Sociedade Ensaio Filosófico Paulistano. Junto a ela, como aponta Pereira (2015, p. 49), “começaram a proliferar agremiações em São Paulo com notável vitalidade”.

Ainda sobre os *Ensaio Literários*, Garmes (1993, p. 16) afirma que, entre o corpo de colaboradores, além do já citado José de Alencar, estavam nomes como “Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, José Bonifácio de Andrada e Silva, Joaquim Felício dos Santos, entre outros”. Vê-se, dessa forma, que os grandes nomes da literatura da época que permeiam nossas histórias literárias começaram ou se aventuraram pelas associações, consumindo e produzindo cultura por meio das publicações dos periódicos. Sobre isso, vale destacar a importância assinalada por Pereira (2015, p. 50) a esse momento na história cultural do Brasil:

A publicação de periódicos [...] foi peça fundamental na promoção da cultura escrita paulista, pois, nas páginas desses periódicos, foram publicados importantes textos literários. Além disso, essas sociedades, ao gerarem seus próprios jornais e revistas, desenvolveram a imprensa e fizeram com que esta fosse o maior campo de atuação dos jovens acadêmicos da Faculdade de Direito. [...] As sociedades literárias paulistanas surgidas no século XIX, juntamente com os seus periódicos, foram, pode-se dizer, centros de propagação da literatura e de uma consciência crítica que deveria orientar a nossa criação literária, especialmente no sentido de definir sua nacionalidade.

A partir das citadas instituições literárias, cabe apontar a Associação Ensaio Filosófico Paulistano, a qual surgiu a partir da cisão de membros do Instituto Literário Acadêmico, mas que direcionou seus esforços em questões filosóficas, distanciando-se brevemente da literatura. Só no início da década de 1860 que o periódico da associação se voltou aos temas literários com a presença de Macedo Soares e a contribuição de Fagundes Varela e Bernardo Guimarães (GARMES, 1993).

Faz-se necessário salientar como as associações literárias contribuíram para a consolidação da produção literária no Brasil em meados do século XIX. Esse fato se deu, principalmente, na criação e edição de jornais sem o “toque” direto das associações literárias, mas que seriam comandados pelos próprios estudantes, tais como *O Acayaba*, *O Guayana*, o *Fórum Literário* entre tantos outros. Esse é o meio de publicação de boa parte dos contos aqui levantados que permeiam a temática do fantástico.

A partir das informações apresentadas por Garmes, é possível perceber que as décadas de 1850 e 1860 demarcaram o ápice tanto das associações literárias quanto do periodismo

literário independente, com diversas tipologias e agremiações sendo criadas. Para o autor, esses movimentos “foram também algo como a coluna vertebral do associativismo acadêmico, responsáveis pela perpetuação do espírito de agremiação entre os estudantes, sustentando e consolidando sua tradição no interior da Academia” (GARMES, 1993, p. 44).

O ano de 1849 compreendeu o marco inicial da publicação de periódicos independentes de associações literárias com o surgimento de *O Arrebol*. Sobre esta publicação – a qual tivemos acesso apenas à terceira edição –, Garmes (1993) ressalta, além da presença de quatro redatores dos *Ensaio Literários*, um caso peculiar. Nas poucas páginas que o pesquisador teve acesso, ele encontrou um conto intitulado “Visão”, publicado por Aureliano Lessa, poeta mineiro da segunda geração, tipicamente byroniano, que também parece ter se aventurado no campo narrativo. Garmes (1993, p. 158) descreve o texto como de caráter fantasioso, com “uma narrativa em primeira pessoa, fortemente onírica, tendo por tema a busca da felicidade, em meio a visões históricas e divagações”. Apesar da presença de contos relacionados à temática insólita publicados já na década de 1830, essa publicação, em 1849, marca uma nova forma de se publicar a literatura fantástica no Brasil, a qual funciona, sobretudo, a partir da criação de uma tipografia e da reunião de colegas acadêmicos.

Com a propagação das associações e dos periódicos literários em meados do século XIX, pressupôs-se que a tendência seria apenas aumentar a quantidade de publicações e gerar um quadro imenso de contribuições literárias e filosóficas para a história do Brasil, mas a verdade foi outra. As associações literárias e os periódicos independentes possuíam “prazo de validade”. Se não encerrassem as atividades por conta da falta de capital – visto que era muito caro publicar uma tipografia sem apoio financeiro externo naquela época –, fariam após cumpridos os anos da faculdade, pois voltariam para suas cidades ou se lançariam em carreiras políticas. Como ressalta Pereira (2015, p. 100), “essas associações funcionaram como uma espécie de laboratório, um laboratório onde os acadêmicos com pretensão a escritor ou político iniciavam seus trabalhos, ou melhor, uma espécie de espaço iniciático na vida pública”.

A efemeridade presente na “vida útil” desses movimentos também gerou uma grande rotatividade nas publicações. É comum observar nomes de autores como Félix Xavier da Cunha, Bernardo Guimarães, Fagundes Varela, com contribuições em diversos periódicos, seja nos quais eram editores, seja nos que foram apenas convidados. Tal processo apenas contribuiu para que o círculo de escritores da Faculdade de São Paulo se fechasse. Ademais essa rotatividade, outra questão contribuía para o fechamento: “o Brasil do Oitocentos possuía uma sociedade que estava dando os primeiros passos rumo à modernização, em que a

imprensa ainda se firmava e uma população era formada por mais de 70% de analfabetos” (PEREIRA, 2015, p. 106).

Nesse cenário, surgiu uma figura que foi considerada, ao mesmo tempo, salvadora e limitadora. Dom Pedro II foi visto como o imperador criado para comandar o Brasil, principalmente a partir das ideias modernas de monarquia que simbolizavam largar a espada e governar com a caneta. Para o imperador, a cultura era essencial, por isso ele recebeu diversos elogios vindos de periódicos da época durante sua regência. Mas o governante não via com bons olhos a geração considerada byroniana, principalmente por conta da influência que eles exerciam, sendo considerados subversivos, assim, ao contrário desse movimento jovem, o monarca se preocupava com o papel social e formador da literatura. Dessa forma, Pires de Almeida (apud PEREIRA, 2015, p. 107), em seu *A escola byroniana no Brasil*, salienta que Dom Pedro II criava “insuperáveis obstáculos à carreira diplomática e, sobretudo, à magistratura” dos byronianos.

Outra questão a ser abordada neste tópico faz referência ao lugar da literatura brasileira oitocentista. Gonçalves de Magalhães foi criticado por Justiniano José da Rocha por levar aos seus *Suspiros Poéticos* influências unicamente externas. Segundo Rocha, a literatura brasileira precisava ser construída a partir dos elementos que representavam o Brasil. Iniciou-se uma longa discussão, que perdura até hoje, sobre a forte influência europeia na literatura brasileira do século XIX. Por conta disso, além das contribuições literárias que os periódicos e as associações trouxeram, houve, também, um amplo movimento de “modelação” da literatura brasileira nas páginas das tipografias.

Influenciados por Madame de Staël e Lamartine, a poesia, para esses estudiosos, ganha um papel social inigualável. Tal ponto é comprovado a partir das ideias de Pereira (2015, p. 151-152), o qual destaca que essa manifestação literária “é apontada como uma espécie de tradutora privilegiada dos anseios da recém-fundada nação, sendo, portanto, fundamental para o desenvolvimento da intelectualidade que começava a autointitular-se brasileira”. Isto posto, vê-se que os poetas eram vistos como representantes desse gênio nacional, criado a partir dos próprios escritores produtores dessas críticas. Por conseguinte, faz-se claro que as influências dos ideais europeus possibilitaram a esses estudantes medir o grau de civilização da sociedade por meio da literatura.

Com base nessas influências, criou-se a necessidade de explanar sobre a natureza exuberante do Brasil, fato que ajudou a dar início à primeira geração romântica. Nesse momento, bem como as influências de Lamartine e de Mme. De Staël, entrou em cena a

preponderância da escrita de Chateaubriand, o qual, segundo Pereira (2015, p. 156), afirmava que “a natureza se exprimia de muitas maneiras, numa ligação entre paisagem e estado de espírito”. Já sobre Lamartine, a pesquisadora expõe que ele “acreditava na relação entre Deus e natureza, ou seja, a natureza era um lugar de encontro do homem, do poeta com Deus”. Essa trindade europeia estabelecida pelos poetas brasileiros foi o que deu forças à primeira e segunda fases românticas de nossa literatura. Contudo, na segunda houve também o impacto de autores como Byron, Hoffmann, Radcliffe.

Salvo as efusivas críticas de Justiniano José da Rocha, esse momento teve dois nomes principais que apontaram a necessidade de uma literatura propriamente brasileira não abordar apenas a natureza, mas também suas religiões, seus costumes, seus povos etc. São eles Bernardo Guimarães e Macedo Soares. O segundo, em ensaio publicado na *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano* sobre as produções do primeiro, expõe que “a literatura é nacional quando está em harmonia perfeita com a natureza e clima do país, e ao mesmo tempo com a religião, costumes, leis e história do povo que o habita” (apud PEREIRA, 2015, p. 158). Logo, a partir de uma ideia de expansão da literatura nacional e de criação de um espírito nacional por meio das letras, as obras genuinamente consideradas brasileiras deveriam tratar de elementos da terra tropical.

Por conseguinte, com base no exposto por Maurício Cesar Menon (2007), em sua tese sobre o Gótico brasileiro, vê-se que a formação cultural, principalmente o processo educacional, facilitou o acesso aos mais diversos gêneros literários. Ademais, apesar de as influências europeias recebidas terem sido criticadas por Macedo Soares e Bernardo Guimarães, como visto, é possível perceber como certos literatos brasileiros souberam aproveitar esse momento para adaptar tais literaturas vindas de além-mar ao “clima” e à “cor” local. Percebe-se a lacuna deixada pelo preconceito acadêmico com relação à grande parte da literatura fantástica brasileira do século XIX, considerada marginal, fato que prejudica a descoberta de novas obras de cunho fantástico, visto que tal tema foi, ao longo do tempo, posto à margem tanto pela academia quanto por seus leitores. Portanto, faz-se necessário buscar, nas entranhas da história literária brasileira, as possíveis produções fantásticas que, apesar de poderem constituir uma parte do cerne do romantismo e da literatura desta terra, mesmo atualmente sofrem certo preconceito com relação a sua temática.

1.3 O NASCIMENTO DE UMA LITERATURA FANTÁSTICA BRASILEIRA

Antes de enveredar pelo campo da historiografia literária e da tentativa de estabelecimento de uma breve cronologia do início do fantástico brasileiro, é necessário dar

destaque à questão da construção do cânone e de suas devidas limitações, sobretudo no caso da literatura brasileira. Menon (2007) dedica um tópico de sua tese para debater essa questão, portanto, por meio de suas ideias, buscar-se-á defender que, sem diminuir ou desmerecer o trabalho dos diversos historiadores literários, a formação de um cânone se pauta mais na subjetividade do que na ideia de fazer conhecer a literatura de determinado período ou época.

Em um primeiro momento, é válido ressaltar que a historiografia literária, sob um viés acadêmico, é formada por conceitos e preconceitos, como outros campos do saber que se pautem em qualquer grau de subjetividade para formar suas bases. Contudo, no caso da formação do cânone, há o empecilho de relegar a poucas mãos trabalhos de muitos anos. Não existe um método específico ou um filtro determinado para ser utilizado no trabalho de seleção de textos, tal questão leva os historiadores literários a se pautarem em contextos, valores, gostos populares – negativos ou positivos.

É plausível pensar a constituição de um erro por parte do pesquisador ao tomar uma história literária como completa, visto que o subjetivismo presente na escolha das obras apresentadas sempre a fará tender para um lado, consciente ou inconscientemente. Desta forma, como salienta Menon (2007), criam-se as variantes, certas histórias literárias possuem maior abrangência que outras em suas abordagens, seja por considerarem textos de estudiosos do assunto de cada período ali trabalhado seja por se limitarem a tratar de uma parcela histórica mais delimitada, especificando seu conteúdo. Vê-se, então, que a história da literatura, por mais imparcial que possa tentar ser, ainda possui suas brechas, tanto pela subjetividade do trabalho do crítico literário quanto pela ideia de que esse levantamento passará pelo olhar de outros historiadores, criando, sucessivamente, um encadeado de pensamentos sobre determinado período, formando-se o cânone.

O caso do Brasil nesse quesito é mais complicado, dada a vasta extensão territorial, a qual se apresenta como um agravante a esse fator de filtragem literária, prejudicando a coleta de material do historiador e a possibilidade de expansão de sua pesquisa. Portanto, assim como fez Menon (2007), cabe aos atuais pesquisadores das letras proporem pesquisas que virão agregar a fim de exporem a devida complementação ao cânone literário brasileiro que, durante muito tempo, teve parte de sua literatura relegada ao esquecimento. Entra-se, dessa forma, no campo de revisão e compreensão dessas historiografias, focando-se nas lacunas deixadas pelo cânone.

Em face do exposto, percebe-se o porquê de a literatura do insólito ter sido relegada ao esquecimento no início da formação de nossas letras no século XIX. Apesar disso, diversos

trabalhos¹, sobretudo a partir do início do século XX, começaram a propor resgates dessas obras marginalizadas, recuperando as narrativas de ficção científica, horror, terror, góticas, grotescas, entre tantos outros gêneros e subgêneros. Além do apresentado, é comum encontrar histórias literárias que consideram as produções de autores “menores” como apenas emulações das grandes mentes da época, relegando-as à marginalização unicamente por não terem tido produção extremamente profícua ou adequada ao estilo do período em que viveram.

Em contrapartida à ideia destacada, Antonio Candido (apud MENON, 2007, p. 57), declara que “a obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significado que influi em nosso conhecimento e nossos sentimentos”. Por conseguinte, torna-se incompreensível o fato de, no ambiente acadêmico atual, a academia permanecer a relegar obras de autores “menores” à margem da historiografia. Não obstante alguns desses autores ainda figurarem as páginas de diversas histórias literárias, seu *status* de “menor” é comumente atribuído por conta da parca publicação ou da falta de relevância temática e estilística de acordo com o cânone estabelecido para determinado período. Inferese, portanto, que, apesar de tais textos possuírem um papel bem demarcado, como indicado por Candido, o preconceito generalizado, por estilo ou temática, revela um enorme atraso à pesquisa em todos os âmbitos do campo da literatura.

É difícil encontrar uma pesquisa que se dedique à literatura insólita brasileira do século XIX e não inicie sua contextualização histórica a partir da década de 1850 com as publicações de Álvares de Azevedo. Tal fato pode estar ligado à presença quase única do autor como representante da literatura de temas tétricos nas histórias literárias referentes ao século em questão. Por conta disso, por muito tempo se trabalhou, e ainda é trabalhada, a literatura de cunho insólito brasileira do século XIX, pelo menos em seu contexto de surgimento, como emulações das duas prosas de Álvares de Azevedo: *Macário* e *Noite na Taverna*. Entretanto, a presença dessa literatura antes do referido período é existente e, apesar

¹ *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950* (2003), de Roberto Sousa Causo; *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo* (2010), de Jefferson Donizeti de Oliveira; *Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo* (2013), de Karla Menezes Lopes Niels; “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais” (2013), de Maria Cristina Batalha; *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX* (2014), de Lainister de Oliveira Esteves; e *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares.

de ter sido pouco pesquisada, consegue respirar sem a ajuda de aparelhos. Para tanto, faz-se necessário retomar o contexto no qual se encontrava o Brasil.

Ao tomar como ponto de partida sua independência política, o país buscou seguir o mesmo caminho com sua literatura, distanciando-se dos moldes e das influências portuguesas, como apontado no movimento antilusitano. Contudo, antes do projeto romântico, oficialmente iniciado em 1836, as influências antes lusitanas passaram a ser, predominantemente, inglesas e francesas. Menon (2007, p. 66), em sua pesquisa, destaca que “a expansão dos romances europeus e nacionais no Brasil deveu-se, em parte, a um costume bastante em voga à época: o ato de se reunir para que alguém lesse, em encontros periódicos, as narrativas”. Com a criação desses “clubes de leitura”, pôde haver uma circulação maior dessas narrativas no Brasil e maior interesse em literatura por parte daqueles que não eram tão habituados a ela.

Além do ato de se reunir para leituras literárias, outro fator determinante que galgou o desenvolvimento do interesse beletrista do público brasileiro foi o ato de contar histórias. Ainda em Menon (2007, p. 67), vemos que “boa parte das histórias contadas tem como enredo temas ligados a assombrações, alma penadas, monstros dos mais diversos, assassinos cruéis, cemitérios etc.”. Sabe-se, sobre isso, que, na época, havia escravas amas de leite e/ou empregadas, e, apesar destas serem de origem africana, muitas das histórias contadas por elas eram atravessadas pelas heranças europeias, devido à imposição cultural do europeu praticada tanto aos nativos americanos quanto aos escravos trazidos para essas terras. Dessa forma, finaliza Menon (2007, p. 68):

Tal herança produziu, ao longo do tempo, um terreno fértil para a propagação, em terras brasileiras, de um imaginário teratológico europeu ao qual se agregaram, em menor grau, temas e motivos provindos da cultura africana e da indígena, bem como dos “causos” sertanejos ou caboclos, contados à noite, à luz do lampião ou do luar, nas varandas ou nos terreiros das casas.

Independentemente de tal cenário parecer representar o início e a fundação consolidada de uma literatura fantástica brasileira, foi apenas a partir da década de 1860, com autores como Américo Lobo, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães que essa reunião de diferentes heranças culturais ocorreu para iniciar um projeto do conto fantástico tipicamente brasileiro, sendo este representado pela união dos elementos nacionais, principalmente do sertão – como causos, superstições etc. –, com o imaginário lúgubre europeu, formado, muitas vezes, por figuras mitológicas ou relacionados aos diferentes folclores dos países nortistas. Antes desse período, até o pesquisado neste momento, as narrativas publicadas de teor insólito

se baseavam em moldes europeus, canalizando suas referências em autores como E.T.A. Hoffmann, Walter Scott, Byron, Radcliffe entre outros.

De acordo com Pierre-Georges Castex (1951, p. 57, tradução nossa), em sua obra *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, o início da década de 1830 é a “época de ouro” do fantástico na França: “A exploração do mistério nunca foi conduzida com tanta paixão quanto por volta de 1830; as mentes mais sérias recorrem, para explicar os fenômenos desconcertantes da experiência humana, às hipóteses mais ousadas”². Coincidência ou não, a década de 1830 demarcou o início desse tipo de narrativa no Brasil por meio de traduções e adaptações de autores em voga na época.

Hélio Lopes (1997), em um dos poucos estudos que não prioriza o surgimento do fantástico brasileiro pelas obras de Álvares de Azevedo, evidencia como expoente dessa literatura em terras tupiniquins a tradução “Hermiona. Novella Allemã do seculo XIV”, publicada anonimamente no oitavo e último número do periódico *O Beija-Flor*. Na época de publicação de seu artigo, Lopes não tinha as ferramentas suficientes para identificar se a novela apresentada seria uma tradução ou obra de algum autor brasileiro. Desse modo, 17 anos depois, Xavier e Fernandes (2014), publicam um artigo intitulado “Uma tradução de Sir Walter Scott e o início do conto fantástico no Brasil: o caso de ‘Hermiona. Novella Allemã do século XIV’ (1830)”.

Com a complementação entre as duas pesquisas, foi possível identificar que a publicação de 1830 se tratava da tradução do décimo primeiro capítulo da obra *Anne of Geierstein*, publicada na coleção *Waverly Novels*, de Walter Scott. Obviamente, verifica-se que Hermiona não é uma tradução alemã, como sugere o título, mas escocesa, porém, o tradutor anônimo optou por omitir qualquer informação que fizesse referência à origem de tal narrativa. De acordo com Xavier e Fernandes (2014, p. 494), “trata-se da tradução intratextual do capítulo ‘Donnerhugel’s narrative’”, podendo ser considerada uma das primeiras traduções do escritor escocês para o Brasil.

A narrativa se inicia quando um homem persa aparece e promete ao barão de Arnheim lhe ensinar a arte da magia. Certo dia, tal personagem precisa se retirar, mas promete enviar sua filha para finalizar o treinamento do barão, contudo com uma condição: a de que ele não se apaixone pela moça. Tal condição é quebrada e o barão se casa com a filha do persa. Anos

² L’exploration du mystère n’a jamais été conduite avec autant de passion qu’aux environs de 1830; les esprits les plus sérieux recourent, pour expliquer les phénomènes déconcertants de l’expérience humaine, aux hypothèses les plus hardies.

depois, no batizado do filho, acusam-na de feitiçaria, e, para provar o contrário, o barão asperge água benta no talismã que acompanhava a moça o tempo todo. Após alguns minutos ela desmaia e é levada às pressas para o seu aposento. Depois de deixada na cama, o barão a tranca por fora e volta à igreja. Mais tarde, ao retornar para o quarto encontra apenas uma pilha de cinzas no lugar onde estava a esposa. Por fim, depois de três anos, o barão também morre, sem deixar descendentes de sua família, completando a maldição por conta da quebra do pacto com o persa.

Tal história é composta por uma série de elementos correntemente utilizados em narrativas fantásticas do século XIX, como aponta Hélio Lopes (1997, p. 190): “o prestígio do Oriente: um persa [...]; a presença de um talismã cuja destruição ocasiona a morte da mulher amada”. Tais símbolos aparecem também em contos como “A pata do macaco” (1902), de W. W. Jacobs, “O pé da múmia” (1840), de Théophile Gautier e “A história maravilhosa de Peter Schlemihl” (1814), de Chamisso. Vê-se, nesse momento, fatos primordiais para a consolidação da literatura fantástica brasileira: o desejo de se traduzir obras europeias que agradassem os leitores, principalmente leitoras, brasileiros e o grande sucesso que Walter Scott e Hoffmann faziam sobretudo na França, umas das maiores influenciadoras da literatura brasileira nesse período. Sobre esse momento, Xavier e Fernandes (2014, p. 494), em uma descrição longa, mas fulcral, resumem as influências destacadas:

Tanto as obras de Sir Walter Scott quanto às de Hoffmann surgem da transição do século XVIII para o século XIX e as narrativas de ambos são marcadas pela sintaxe e linguagem objetivas convenientemente adequadas à reprodução de um mundo prosaico, mas que, ultrapassando as fronteiras da razão, apresentavam um mundo transcendente, através de seus elementos insólitos. Tais características são resultado do influxo iluminista, no qual a literatura abdicou do mito, submetendo as narrativas à elucidação da realidade extra ficcional, provocando uma torrente literária que mergulhou a Europa numa onda sobrenatural, resgatando o fantasmagórico primeiro pelo gótico, no final do século XVIII, mais tarde pelo fantástico no início do século XIX. Assim, também tanto o fantástico de Hoffmann quanto o gótico de Scott eclodiram da sinergia dessas duas tendências literárias aparentemente opostas, mas complementares à obra de ambos: de um lado, uma literatura baseada nas experiências empíricas iluministas; de outro, uma literatura mística, quase que completamente inepta ao apriorismo filosófico do período romântico.

Já em 1836, o nome de Justiniano José da Rocha aparece como um dos precursores nas traduções de folhetins para o Brasil, trazendo para o português Balzac, Dumas e outros escritores folhetinescos que surgiam na França nesse período. Entretanto, diferente do tradutor anônimo de “Hermiona”, que apenas fez alguns ajustes tradutórios para fazer a novela parecer

um texto único, Rocha (1836a, p. 41)³ realizava grandes adaptações, nas quais geralmente indicava aos leitores a origem de tal história, como vemos com um dos romances de Balzac:

Querendo vulgarizar mais a beleza da moderna literatura, há muito tempo resolvemos inserir nas colunas do *Chronista* alguns pedaços, traduzidos das melhores obras que vão se multiplicando, mas, lembrando-nos que traduções sempre desmerecem dos originais, achamos melhor resumir em mais breves quadros, onde reuníssemos o que há de mais notável e elegante nas principais obras dos Hugo, Balzac, Sue, Lacroix, &e (sic). Esse conto fantástico que hoje publicamos parte foi filho daquela resolução. – Imitada da novela terrível de Balzac – *La peau de chagrin* – possa “A Luva misteriosa” agradar aos leitores brasileiros como *La peau de chagrin* agradou aos franceses.

Como o próprio autor indica, o título da adaptação é “A luva misteriosa”, um conto publicado em quatro números do periódico. Infelizmente, não conseguimos ter acesso ao décimo número do jornal, não nos possibilitando saber o fim da narrativa, porém, verifica-se nos três outros números elementos muito presentes nos contos fantásticos do século XIX. Entre eles estão um objeto mágico – luva que concede desejos –, a presença do diabo tanto personificado em pessoas ao longo da história quanto aparecendo em sua forma com chifres pontiagudos em sonhos e o aspecto moralizante característico dessa época e das narrativas folhetinescas, presente na ação de fazer pedidos sem pensar nas consequências. Isto posto, é possível aproximar, tematicamente, tal conto à narrativa “O diabo apaixonado” (1772), de Jacques Cazotte.

Foi possível encontrar outras duas adaptações realizadas por Justiniano José da Rocha, desta vez provenientes do alemão. A primeira é referente à balada “Lenore”, de Gottfried August Bürger, na qual Rocha, em um movimento ousado, transpõe a balada para a prosa, tentando ainda respeitar o texto original, como aponta Lopes (1997). Apesar de tal adaptação não ser assinada no número 9 do segundo trimestre de *O Chronista*, Hélio Lopes atribuiu a autoria a Justiniano José da Rocha (1836b, p. 33) por conta do texto introdutório semelhante a outros casos do autor:

Quase geralmente ignoradas são, entre nós, as letras alemãs. Dos seus grandes poetas, dos seus Goethes, dos seus Schiller nem as obras, nem o nome mesmo conhecemos. E, no entanto, é a literatura alemã uma das mais ricas, uma das poucas, senão a única, que tem um tipo original e próprio, umas das que menos empréstimos pedia às letras gregas e romanas.

³ Tanto esta citação quanto as seguintes aqui reproduzidas, referentes às obras literárias não publicadas, tiveram sua ortografia atualizada. No entanto, no que se refere aos demais aspectos expressivos, procurou-se preservá-los tais quais estão na fonte original, sobretudo os que se referem à pontuação, ainda que, em alguns momentos, signifique menosprezar as regras atuais.

Julgamos acertar vulgarizando-a entre nós; algumas de nossas FOLHAS trarão versões dos seus melhores autores: sirva por hoje o seguinte conto. Lenore.

Na narrativa, Lenore, depois da perda de seu amado, Wilhem, não tem mais forças para viver e blasfema contra os planos de Deus. No mesmo dia da morte do amado, à meia-noite, ele aparece na casa da jovem e a chama para uma cavalgada, dizendo que ele a levará para sua morada. Após cavalgarem, cada vez mais rápido, e Lenore se ver surpreendida por imagens fantasmagóricas e conversas sobre os mortos, chegam finalmente ao destino, onde a figura de Wilhem se transforma em uma caveira com uma foice – típico símbolo da morte – e Lenore dá a entender que está no inferno, sendo recebida com as últimas palavras da narrativa: “Paciência! Paciência! Quando a mágoa espedaça-nos o peito, não blasfememos o Deus do céu; Lenore, disse te esqueceste: Deus seja misericordioso para tu’alma: teu corpo já é nosso” (ROCHA, 1836, p. 35). Nesse caso, há referências a serem feitas – em questões temáticas, visto que a balada de Burgër é do século XVIII – seriam os textos “A história de Willie, o vagabundo” (1824), de Walter Scott e “O defunto” (1895), de Eça de Queirós.

Na esteira das adaptações, em 1839, no número 70 do *Jornal do Commercio*, Justiniano José da Rocha publicava “A paixão dos diamantes”. O texto é uma adaptação da novela do escritor alemão E. T. A. Hoffman, intitulada *Das Fräulein von Scuderi*, publicada no ano de 1819. Diferentemente das traduções anteriores publicadas no *Chronista* – as quais indicavam notas introdutórias de Rocha logo antes do texto –, nesta, o comentário do autor é colocado como nota de rodapé e, salvo não indicar a autoria da obra original, Justiniano José da Rocha (1839, p. 1) é transparente quanto à adaptação/tradução do texto:

Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz posso lhe dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com o mesmo fator, eu a li, segui seus desenvolvimentos, tendo o cuidado de reduzi-los aos limites de apêndices, cerceando umas, ampliando outras circunstâncias, traduzindo os lugares em que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever ser substituído: uma coisa só tive em vista, agradar-vos: Deus queira que o tenha conseguido.

A narrativa do autor brasileiro, que se passa em Paris, apesar de reduzida, consegue manter os pontos centrais da obra original de Hoffmann, sendo, nesse sentido, efetiva em recriar certos acontecimentos e adicionar outros, como exposto pelo autor na nota de rodapé. Complementando a tríade de adaptações realizadas por Justiniano José da Rocha na década de 1830 relacionadas ao fantástico, essa novela, muito ao estilo detetivesco de Ann Radcliffe, trabalha com temas relacionados ao amor impossível, crimes inexplicáveis, dúvidas entre o real e o sobrenatural e a morte.

Partindo das adaptações e traduções, o início da narrativa fantástica no Brasil se deu com dois nomes na década de 1830: Justiniano José da Rocha e Antônio Joaquim Pereira da Silva. Por uma diferença de apenas sete dias entre a publicação de um e outro, os escritores apresentam textos aparentemente originais e que, pela primeira vez, cronologicamente, se passam em terras brasileiras. Apesar das inegáveis influências europeias, a ambientação e o desenvolvimento da narrativa se tornam diferentes das adaptações/traduções realizadas anteriormente. O primeiro conto a ser conhecido é “Um sonho”, de Justiniano José da Rocha, publicado em 11 de janeiro de 1838 no periódico *O Chronista*, local em que publicou diversos outros textos.

A ambientação no espaço brasileiro fica evidente nas primeiras linhas do conto: “Nesta cidade, na rua que então era das belas noites, e que hoje toma o prosaico nome do chafariz das Marrecas, que por meio dela comunica com o passeio público, residia há coisa de cinquenta anos uma mulher já idosa” (ROCHA, 1838, p. 47). As passagens “belas noites” e “chafariz das Marrecas” fazem referência à cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente à rua primeiramente conhecida como Rua das Belas Noites – por conta da quantidade de bordéis que abrigava –, mas que, após a colocação de um chafariz com marrecas jorrando água pelos bicos, passou a se chamar Rua das Marrecas. Outro elemento que faz referência à ambientação brasileira são os nomes das personagens: Maria; Teodora; Tereza.

Inicialmente, Teodora é descrita como uma musa de beleza estonteante, imagem recorrente nas narrativas românticas e, conseqüentemente, nas fantásticas. O enredo do conto gira em torno de Teodora, vivendo com sua avó, Maria, sem nunca ter ouvido uma palavra sobre seus pais. No leito de morte, a idosa conta sobre o desaparecimento de sua filha e como gastou todos os recursos para tentar encontrá-la, mas sem sucesso. Depois de oito anos de desaparecimento, Maria recebe um bilhete, indicando que ela deveria ir dar adeus a sua filha, junto a um endereço. Ao chegar em tal lugar, a avó da menina encontra sua filha, Tereza, com aspecto horrível e feições cadavéricas. Pouco antes de morrer, Tereza entrega à Maria sua filha.

Quatro anos após o falecimento de Maria, Teodora se encontra enferma. Ao vencer a pobreza com a companhia de um homem, entregou-se aos prazeres do mundo e esqueceu dos ensinamentos de Maria. Certo dia, no meio da noite, sua mãe aparece-lhe como um fantasma prevendo sua morte dali três dias, Tereza diz que Teodora a encontrará no inferno. Nesse momento, a descrição dada pela mãe se mostra digna de uma literatura de horror: “Quero dar-te uma amostra dos gozos que juntas teremos: ouve-me, e chegando-se para o cravo, sentou-se no banquinho, e seus ossos rangeram: começou a tocar, e de cada tecla em que descansavam

os ossos de seus dedos não saíam sons, não, erguia-se rubra labareda....” (ROCHA, 1838, p. 51).

Logo depois, é indicado pelo narrador que Teodora desperta, fazendo com que se acredite que tudo não havia passado de um sonho. Entretanto, passados os referidos três dias, Teodora também vem a falecer, concretizando a premonição da mãe. Como apontado anteriormente, apesar da ambientação e dos nomes das personagens, nada mais no conto faz referência a costumes ou características propriamente brasileiras. Contudo, tal questão não tira o mérito da narrativa representar a gênese do conto fantástico brasileiro por conta da data de publicação.

O segundo conto aqui apresentado é de Antônio Joaquim Pereira da Silva e foi publicado no *Jornal dos Debates*, também no Rio de Janeiro, em 18 de janeiro de 1838. Intitulado “Luísa”, no conto, fazendo uso da narrativa encaixante e encaixada, o narrador indica que a história a contada é referente a um fato ocorrido em sua infância em que sua tia contava a lenda de uma roseira às margens do rio Iguaçu, que, na verdade, era uma jovem mulher. Já na história encaixada, temos novamente a figura da musa, como descrito na passagem “era a mais bela, a mais formosa donzela iguaçunense; longos e negros cabelos aneladamente (*sic*) caíam-lhe sobre as duas espáduas, que rivalizavam em alvura; dois olhos doces e celestes coroavam sua fronte, e, como brilhantes estrelas, giravam sob suas formosas pestanas” (SILVA, 1838, p. 8). A descrição continua por mais linhas, chegando a ser indicada que a beleza não poderia ser considerada humana. Entretanto, Luisa era apaixonada por Carlos, homem descrito como ruim, caracterizado por todos os vícios, tanto que seu mal comportamento encadeou a morte do próprio pai.

Passados os eventos, continuou com sua vida desregrada e até entrou no mundo dos crimes. Para fugir das perseguições, embarcou em um navio português com destino à Índia. Com a distância do amado, Luísa sofria e perdia aos poucos sua beleza. Depois de três anos sem notícias, Carlos é dado como morto e Luísa, mesmo sem vontade, cede à insistência do pai para realizar o casamento dela com o irmão do falecido, Alberto. Apesar do consentimento, mesmo na cerimônia Luísa ainda sofria com saudades do amado, Carlos. Após se retirar da festa de casamento por não estar se sentindo bem, ela encontra o amante desaparecido em seu quarto.

Ninguém mais encontra a donzela e saem todos que ainda conseguem se mover a procura dela. Já sem esperanças, Alberto se joga no rio, mas, para sua surpresa, vê um ponto branco ao longe e consegue alcançá-lo. Ao retirá-lo da água, percebe em seus braços o cadáver de sua esposa. Para complementar a história, o narrador do início volta e conclui

dizendo que ninguém sabia como, mas, alguns dias depois, o cadáver de Carlos foi encontrado no rio também. A despeito dele, o pai da moça e seu esposo não sobreviveram sem sua presença. No lugar que enterraram o corpo da donzela, nasceu uma roseira, e a população afirmava que, à meia noite, “costumam aparecer quatro almas do outro mundo naquele sombrio e misterioso bosque, ouvem-se gemidos e ais, e, por isso, ninguém se atreve a passar a essas horas por aquele sítio” (SILVA, 1838, p. 8).

Verifica-se, nesse caso, uma influência gótica maior do que no conto de Justiniano José da Rocha, o qual já se aproxima mais do fantástico. Ainda assim, a narrativa de Pereira da Silva faz uso de diversos elementos recorrentes nas narrativas fantásticas, como o espaço da floresta, o uso da noite como momento das assombrações, uma situação mal resolvida que leva à morte e faz com que as almas fiquem no mundo dos vivos. Como foi possível perceber no conto de Rocha, em Pereira da Silva do mesmo modo há o uso de elementos tipicamente brasileiros, nesse caso a cidade, os nomes, o rio e até o folclore, porém muitas das descrições ainda remetem à narrativa tipicamente europeia. Contudo, como já apresentado, tal fato não é motivo para descartar os contos, visto o papel de ambos na formação de narrativas fantásticas que começariam a se consolidar na década seguinte.

Postas essas manifestações do fantástico na literatura brasileira do século XIX, verificou-se que, em nosso levantamento, tal vertente tem início a partir de traduções e adaptações de obras europeias. Depois desse primeiro momento de reconhecimento e influência, criou-se, ainda a partir da ótica da estética europeia, textos ambientados no Brasil e escritos por nossos literatos, fazendo com que a literatura fantástica brasileira ganhasse corpo e pudesse começar a se consolidar no cenário de início de romantismo que aqui se fazia presente.

Ressalta-se, contudo, que, por conta das limitações de tempo impostas pelo mestrado, não foi possível concluir um levantamento mais completo dos possíveis textos referentes à literatura fantástica. Parte dos contos apresentados são provenientes de pesquisas já realizadas, em sua maioria, sobre o século XIX e a literatura relacionada a temas tétricos. Portanto, o levantamento dessas narrativas como demarcação de um possível início da literatura fantástica no Brasil pode – e deve – ser complementado em estudos futuros sobre o tema, visto que muito dessa literatura continua esquecida pela crítica e se mostra de difícil acesso para pesquisadores.

Com a apresentação das primeiras obras de que se tem notícia no fantástico brasileiro, faz-se relevante destacar que, em um primeiro momento, buscou-se realizar o apanhado com o

objetivo de demonstrar a presença dessa literatura em terras brasileiras, portanto nos limitaremos a citar contos pertencentes às décadas iniciais – 1930 e 1940 – e às décadas referentes às narrativas que serão analisadas na terceira parte desta dissertação – 1950 e 1960. É também possível conferir a tabela referente a todas as narrativas do século XIX levantadas no Apêndice A desta pesquisa.

Faz-se relevante, dessa forma, indicar os estudos mais proeminentes a partir dos quais o levantamento dessas narrativas foi feito. Em um primeiro momento, há a tese de Maurício César Menon, de caráter antológico, a qual destaca obras brasileiras do século XIX e XX que se aproximam do gótico. Tem-se duas obras de Maria Cristina Batalha, célebre pesquisadora brasileira. A primeira é uma reunião de narrativas intitulada *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. A segunda é o capítulo “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais”, no qual, apesar de a autora não citar muitas obras pertencentes ao século XIX, realiza um levantamento crítico de destaque, pois evidencia os elementos mais recorrentes na literatura fantástica brasileira.

A tese de Lainister de Oliveira Esteves, intitulada *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*, auxilia com boa parte dos contos levantados. Apesar de serem feitas apenas menções aos contos, tal fato possibilitou que alguns deles fossem localizados. A fim de auxiliar no levantamento dessas narrativas, foi usada a dissertação de Karla Menezes Lopes Niels, intitulada *Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*, a qual, a partir de uma identificação de temas relacionados ao insólito na literatura, faz também um levantamento encorpado. Por fim, foi utilizada a dissertação de Jefferson Donizeti de Oliveira: *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. Oliveira “empata” com Menon, pois ambos têm os dois maiores acervos levantados, fazendo uso de tabelas para organizar seus resultados.

A década de 1840 representa, em nosso levantamento, um enfraquecimento com relação à anterior. Além das narrativas curtas já citadas, esse momento é destacado pela publicação de romances relacionados à temática tétrica, não necessariamente ligados à literatura fantástica. É o caso de *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, publicado em 1843, e *Os dois amores*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1848. Já no ano de 1849, publicado no periódico *O Arrebol*, no mês de julho, em São Paulo, temos o conto “Visão”, de Aureliano Lessa. Narrativa curta, de caráter subjetivo e fortemente onírica, narrada por um viajante que parece atender ao chamado de Deus. O tema tétrico se mostra mais evidente na passagem a seguir, apesar de seu caráter alegórico: “Ai! A aurora de minha

existência, como a boreal, espancara as trevas de minha infância, e o clarão tinham passado como a sombra do mocho sobre um cadáver” (LESSA, 1849, p. 40).

A partir da temática do insólito e na década de 1840, há um romance escrito em versos, de João Cardozo de Menezes e Sousa, intitulado “Octavio e Branca” e publicado em 1849. De acordo com Menon, a obra pode ser considerada uma das primeiras manifestações do vampirismo na literatura brasileira. A narrativa, a despeito de ser longa, apenas faz referência ao vampiro diretamente em seu início e ao final. Há, como apontado na contextualização de contos anteriores, a falta de elementos típicos brasileiros, com a ambientação da narrativa totalmente voltada a elementos europeus. Não obstante, é necessário destacar o mérito de “Octavio e Branca”, posto que o autor foi tradutor de Byron e publicou o romance na década anterior ao irrompimento do Ultrarromantismo brasileiro, sendo, portanto, precursor de escritores como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela entre outros.

A década de 1850, ao contrário do apresentado nas anteriores, representa, junto à irrupção dos periódicos frutos de associações literárias ou independentes, um grande avanço para a quantidade de publicações que podem ser consideradas pertencentes ao campo do insólito no Brasil. Em 1852, tem-se a notícia da publicação de “Januário Barbosa, ou As sete orelhas”, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, conto com elementos terríficos envolvendo vingança, tortura e crueldade. No mesmo ano há a publicação de *Macário*, do célebre Álvares de Azevedo, que, no início de sua vida de escritor, não era devidamente conhecido fora do círculo de escritores da Faculdade de Direito de São Paulo. Na peça em questão, o autor faz uso de temas como satanismo, byronismo e o sobrenatural.

No ano seguinte, 1853, há a publicação, no periódico *O Acayaba*, do conto “A fada do mistério”, de Félix Xavier da Cunha e de “A confissão de um suicida”, de Leonel de Alencar. Esta, partindo de elementos como vingança, peregrinação, horror e revelações ao final da narrativa, concentra-se em manter o leitor em suspensão com relação às coincidências que levarão ao seu desfecho terrível. Aquela será analisada mais demoradamente na terceira parte desta pesquisa, visto que foi uma das escolhidas para integrar o nosso *corpus*.

Na metade da década de 1850, ocorre a publicação de *Noite na Taverna*, obra basilar para os estudos referentes ao fantástico brasileiro e que marca um avanço tanto para as narrativas insólitas presentes em solo tupiniquim quanto para o Ultrarromantismo, que tem em Álvares de Azevedo seu ápice. Como exposto, a década de 1850 se mostra frutífera para essa literatura, portanto não há espaço para citar todos os contos levantados, sendo possível conferi-los no Apêndice A. Faz-se importante citar uma última narrativa dessa década,

intitulada “O estudante e os monges”, de Couto de Magalhães. Esta é outra das que serão analisadas nesta pesquisa e será desenvolvida em seu respectivo espaço demarcado.

A década de 1860, mais frutífera de narrativas insólitas que a anterior, inicia-se com a publicação de duas obras. A primeira foi redigida por Carlos Mariano Galvão Bueno e é intitulada “A vingança de um irmão”, publicada em 1860. A história é repleta de elementos tétricos, desde a ambientação em sua maior parte noturna e os temas de morte e vingança, como apresenta o próprio título. No mesmo ano, há a publicação de “Conto Misterioso”, de Antônio Luiz Ramos Nogueira, sendo considerado por Jefferson Donizetti de Oliveira como um título sugestivo para uma história fantástica, mas que não foi encontrado para sua análise. Não obstante as narrativas indicadas, a década de 1860 é marcada fortemente pelas publicações de Fagundes Varela, tanto com seu *Crenças Populares* quanto com suas narrativas “As ruínas da glória” e “As bruxas” publicadas em periódicos. Há, também, as primeiras publicações de cunho insólito de Machado de Assis, como “O país das quimeras (conto fantástico)” e “O anjo das donzelas”. Por fim, tem-se a publicação, no periódico *Fórum Literário*, em 1861, do terceiro e último conto que será analisado nesta dissertação: “Conto fantástico”, de Américo Lobo.

Conclui-se, a partir do levantamento apresentado no Apêndice A, que a publicação de literatura fantástica evidenciada como parca em parte dos estudos levantados e na historiografia literária brasileira não deve ser considerada escassa, posto que a partir da década de 1850, conforme levantado, há um ritmo crescente de publicações relacionadas a esse tema. Mesmo na década de 1840, há uma grande possibilidade de existirem mais obras do que as apresentadas aqui, visto que grande parte da crítica se volta para esse tipo de literatura a partir da década de 1850 por conta das publicações de Álvares de Azevedo. Dentre os periódicos disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, tem-se o apontamento, na década de 1820, de 118 jornais e revistas registrados e digitalizados. Enquanto na década de 1830 há um salto para 353, totalizando uma diferença de 235 periódicos. Tem-se, portanto, a grande chance de que os poucos resultados encontrados nesta pesquisa referentes às décadas destacadas sejam consequência do ainda esquecimento de tal período pela crítica.

Ainda que as narrativas estejam repletas de repetições temáticas e, em certos casos, conservem apenas características europeias, sem o uso de elementos típicos brasileiros, não é possível estabelecer que a circulação da literatura de cunho insólito tenha sido fraca em terras brasileiras em seu início. Tal fato é corroborado a partir dos diversos autores considerados “menores” e canônicos, que fizeram parte desse momento, seja com um grande número de

obras, seja com apenas uma. A literatura fantástica do século XIX configura-se por uma pluralidade dificilmente encontrada em períodos literários ou gêneros específicos. Desde lendas e maldições familiares até esqueletos dançantes e ratos torturados, essa literatura se mostra pulsante no Brasil tanto em seu período de publicação, como uma forma de agradar o honrável leitor, quanto hoje, como uma ferramenta de resistência à imposição do cânone literário vigente.

2 OS CAMINHOS DA CRÍTICA

A teoria literária fantástica, semelhante à própria literatura dessa vertente, passou por diversas modificações ao longo do tempo, muitas delas contrastando posicionamentos anteriores ou até mesmo negando completamente outras proposições, como é o caso do embate entre a participação ou não do leitor a fim de se definir o fantástico em determinada obra. A indefinição teórica se tornou uma marca da análise literária do fantástico e é comum, nas pesquisas acadêmicas relacionadas ao tema, uma nota explicativa na qual se declara qual a vertente escolhida para análise e seu porquê, tamanha é a variedade. Apesar de tal indefinição aparentar uma característica negativa para os estudos relacionados ao fantástico, defende-se que o fantástico é uma área em desenvolvimento, seja no que se refere ao texto literário seja no que tange à crítica, logo diferentes visões se tornam o combustível para discussões sobre o assunto, sem evitar que novas proposições surjam e desafiem outras anteriores.

Por conta do exposto, buscou-se, nesta pesquisa, traçar uma linha temporal crítico-teórica referente aos estudos pertencentes ao fantástico desde seu surgimento, no início do século XIX, até a atualidade, no início do século XXI. Para isso, dividiu-se este capítulo em três partes, denominadas, respectivamente, “Os precursores”, “Os delimitadores” e “Os contemporâneos”, cada uma com sua função específica e abordando textos essenciais para o entendimento da evolução do fantástico na literatura a partir dos primórdios até alcançar a compreensão que se possui hoje.

O primeiro subcapítulo, denominado “Os precursores”, trata de seis textos teóricos referentes ao fantástico em seu contexto de surgimento. Em uma linha temporal, esse primeiro fôlego da teoria fantástica se inicia em 1827, com a publicação do ensaio “On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann”, de Walter Scott, escritor inglês inserido na cena literária fantástica, mas amplamente conhecido por ser o criador do romance histórico. O término desse primeiro recorte se dá em 1963, com a publicação de *A arte e a literatura fantásticas*, do francês Louis Vax, com um *corpus* teórico já bem delimitado.

Neste mais de um século de produção teórica, escolheu-se trabalhar seis textos que representassem as divergências estabelecidas e dificuldades encontradas ao se tratar da teoria da literatura fantástica à época. Por isso, nessa primeira parte, serão encontradas propostas de uma teoria fantástica amplamente espaçada, abarcando qualquer outro tipo de literatura que

não seja realista, até teorias mais delimitadas, pautando-se, por exemplo, unicamente no século XX, como a de Jean-Paul Sartre em seu “*Aminadab: ou do fantástico considerado como uma linguagem*”.

São diversas as correntes críticas utilizadas – quando utilizadas – para tratar do assunto. Essas se manifestam a partir uma perspectiva mais próxima da Estética da Recepção, como em H.P. Lovecraft, com seu *O horror sobrenatural na literatura*, até de caráter existencialista, em Sartre. No caso de Lovecraft, por exemplo, há uma preocupação com o sentimento de medo do leitor como característica fundamental para a ocorrência do fantástico. Já no que diz respeito ao texto do filósofo francês, infere-se da literatura fantástica novecentista uma outra percepção de realidade, pautada principalmente em uma visão negativista e mais voltada ao *eu*.

É possível perceber, em quatro das obras trabalhadas no subcapítulo dos precursores, que, no contexto de surgimento da crítica fantástica, a produção literária própria era muito levada em conta para a fundamentação da teoria, mesmo que implicitamente. Ver-se-á, por exemplo, no estudo de Scott e no de Lovecraft uma tendência a considerar a própria produção como pertencente ao fantástico. Já Charles Nodier, em “*Du fantastique en littérature*”, e Theophile Gautier, em seu ensaio “*Les contes d’Hoffmann*” apresentam visões do fantástico ou voltadas aos contos de fada e narrativas maravilhosas, no caso do primeiro, ou referentes a Hoffmann, que é considerado o pai da literatura fantástica, em se tratando do último.

O segundo subcapítulo, “*Os delimitadores*”, como o próprio nome indica, apresenta as obras que marcaram o período de estruturação mais consolidada do gênero fantástico. Nosso ponto de partida foi o basilar estudo do teórico búlgaro naturalizado francês, Tzvetan Todorov, intitulado *Introdução à literatura fantástica*. Em 1970, data de publicação da obra, o estudioso encontrava-se aliado à teoria estruturalista, o que influenciou em sua abordagem do fantástico. Todorov conseguiu projeção com sua obra por sistematizar o gênero e defini-lo a partir de conceitos concretos, no entanto, em diversos estudos posteriores, ele foi criticado por conta de posicionamentos reducionistas e de uma abordagem imanentista dos textos fantásticos.

A despeito de todas as críticas, Todorov ainda se mantém como um dos teóricos mais retomados e consultados no campo dos estudos sobre o fantástico, provavelmente devido à sua sistematização realizada pela perspectiva estruturalista. Mesmo com diversas críticas, o trabalho do teórico búlgaro abre essa parte dos delimitadores por ter proporcionado, em um efeito dominó, uma imensidão de outros estudos sobre o fantástico a partir de seus preceitos, seja para criticá-los seja para expandi-los, são os casos de obras como a de Irène Bessière,

com seu *Le récit fantastique*, no primeiro ponto, e Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, no segundo.

O segundo estudo utilizado é precisamente o de Irène Bessière, mais especificamente o primeiro capítulo de sua obra, intitulado “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, no qual a teórica francesa expõe o cerne de sua teoria sobre o fantástico. Como já exposto, Bessière parte das ideias de Todorov para contestá-las. Ao discutir o fantástico a partir de uma perspectiva mais ampla, a autora torna-se referência por ser a fundadora da concepção do fantástico como modo literário, contrapondo-se ao gênero todoroviano. Bessière se destaca por propor para o fantástico o conceito de incerteza, em paralelo com a hesitação todoroviana, o que justifica o subtítulo de sua obra: “a poética da incerteza”.

A última estudiosa a figurar entre os delimitadores é, ao mesmo tempo, a única brasileira presente neste capítulo. Irlemar Chiampi, em 1980, publicou seu livro *O Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, fruto de sua tese defendida alguns anos antes. O subcapítulo dos delimitadores tem como objetivo demonstrar os diversos caminhos – até opostos – seguidos pela crítica no fantástico, mesmo em um contexto de consolidação. Chiampi, no caminho oposto ao de Todorov e Bessière, propôs-se a analisar os conceitos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”, frequentemente confundidos, sob uma ótica crítica e teórica. A professora escolheu o uso de realismo maravilhoso para se referir ao tipo de literatura que é seu *corpus* e salientou como os romances de Borges e Cortázar fogem do modelo teórico proposto por Tzvetan Todorov com seu fantástico tradicional.

A terceira e última parte deste capítulo é denominada “Os contemporâneos” e se propõe a apresentar três estudos sobre o fantástico que resumem o cenário da crítica atual. A primeira obra é a do argentino Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, na qual o professor, seguindo o mesmo princípio de Chiampi, busca destacar sua visão sobre o fantástico na literatura hispano-americana, principalmente voltada para as obras de Cortázar e Borges, mas sem se esquecer do escritor tcheco, Franz Kafka. Nessa pesquisa, referente a uma conferência realizada por ele, o professor argentino delimita o neofantástico como um movimento referente ao século XX e que funciona como uma evolução do fantástico tradicional, gênero entendido por Todorov como restrito ao século XIX. Esse texto, publicado em 1990, inaugura a vertente de estudos contemporâneos que se dedicaram a repensar os “diversos fantásticos” propostos pelos pesquisadores da fase delimitadora.

O segundo estudo é o do italiano Remo Ceserani, publicado em 1996 e intitulado *O fantástico*. O autor se destaca nesse cenário por, ao contestar Todorov e se basear nos preceitos de Bessière, propor procedimentos formais e sistemas temáticos recorrentes na

literatura fantástica. Tomando como base o fantástico como modo literário, Ceserani consegue organizar diversas unidades formais e temáticas que se mostram recorrentes no fantástico do século XIX, proporcionando aos estudiosos do assunto, novos e possíveis modelos teóricos para a análise.

O terceiro e último referencial apresentado pertence ao espanhol David Roas, com seu ensaio “A ameaça do fantástico”, publicado em 2001 em uma coletânea de textos teóricos sobre o fantástico organizada pelo autor. Neste ensaio, ele se propõe a apresentar uma nova visão do gênero, contestando Todorov em muitos momentos, mas se aproveitando dos pontos positivos tanto do teórico búlgaro quanto de variados outros teóricos. É com base desse modelo que consegue apresentar sua teoria, pautando-se em determinados conceitos caros ao fantástico, como o da participação do leitor ou a importância do contexto sociocultural como condição para a ocorrência do gênero, o que o coloca como o único teórico desta pesquisa que publicou no século XXI, além de ter conseguido se aproveitar dos aspectos positivos de outros estudos sobre o gênero.

Afinal, é válido ressaltar a necessidade de recorte realizada nesta pesquisa, posto que o mestrado não proporciona tempo e espaço suficientes para um panorama mais completo. Não obstante, buscou-se, a partir das obras escolhidas, realçar a presença da diversidade crítica relacionada ao fantástico ao longo dos anos e demonstrar que, mesmo depois de quase dois séculos de produção crítica, ainda não se pode considerar uma ou outra teoria como definitiva. Analogamente à literatura fantástica, a crítica segue caminhos diferentes a cada passagem de tempo, a cada nova corrente proposta no mundo acadêmico, a cada mudança de pensamento da sociedade. Ver-se-á, por fim, que tal indefinição não se mostra nociva à crítica fantástica, mas sim justamente o contrário. As diferentes formas de pensar essa literatura proporcionaram percursos distintos que abrem os braços para cada novidade presente no mundo literário e é isso que faz o gênero fantástico, já com tantos anos de “estrada”, tão jovem.

2.1 OS PRECURSORES

Não se sabe ao certo quando textos críticos sobre a literatura sobrenatural ou maravilhosa surgiram, contudo, pode-se considerar como um dos primeiros o ensaio “On the supernatural in fictitious composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann”, de Walter Scott, publicado originalmente na revista *Foreign Quarterly Review*, no ano de 1827. Depois de cinco anos da morte do autor alemão, o escritor inglês, considerado um dos criadores do romance histórico, dissertou sobre o uso de elementos

sobrenaturais na literatura, sobretudo nas obras publicadas no início do século XIX, o que faz jus ao subtítulo de seu ensaio: “e particularmente sobre a obra de Ernest Theodore William Hoffmann”.

Walter Scott, em seu primeiro parágrafo, define as *marvellous stories* (histórias maravilhosas) como uma das melhores formas de causar interesse no leitor dentro da ficção romântica. Para ele, mesmo aqueles que assumem um alto grau de ceticismo, ainda são afetados por uma anedota bem contada, visto que o “acreditar no maravilhoso” não estava, segundo o autor, apenas preso às influências da religião, mas sim a princípios de nossa natureza. Dessa forma, o autor inglês afirma: “somos vizinhos e cercados pelo mundo sombrio, do qual nossas faculdades mentais são obscuras demais para compreender as leis, nossos órgãos corpóreos são inferiores e grosseiros demais para perceber os habitantes”⁴ (SCOTT, 1827, p. 60, tradução nossa)^{5 6}.

Mais adiante, entretanto, Scott expõe como os avanços científicos e do pensamento humano alteraram a percepção dos indivíduos sobre o maravilhoso na literatura. Explicações começaram a surgir e, a partir delas, novas formas de entender o mundo. Histórias contadas passaram a ser explicadas como loucura ou desordem temporária, o que aproximou, segundo o escritor inglês, as histórias maravilhosas – mais relacionadas à cultura oral – das histórias fabulosas – conectada aos contos de fadas, nos quais tudo é possível. Com base nesse cenário, foi mister que as manifestações sobrenaturais na literatura precisassem mudar, visto o descrédito recebido e a relegação a uma literatura considerada infantil.

Scott verificou que “o sobrenatural na composição ficcional precisava ser apresentado com certa delicadeza, visto que a crítica começava a estar mais em alerta”⁷ (p. 61). Criou-se, assim, certa dificuldade de sustentar as ocorrências sobrenaturais em uma obra, posto que, para Scott, o maravilhoso perdia seu efeito se fosse muito exposto em uma narrativa. Era preciso excitar a imaginação do leitor, mas nunca afogá-lo em um mar de sobrenatural. Sobre o assunto, é exposto: “As ocorrências de caráter sobrenatural são geralmente aquelas de natureza incerta e obscura [...] às quais nossos medos atribuem mais consequência, pois não

⁴ We are neighbours to, and encompassed by the shadowy world, of which our mental faculties are too obscure to comprehend the laws, our corporeal organs too coarse and gross to perceive the inhabitants.

⁵ As citações subsequentes a Scott neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

⁶ Todas as citações diretas em que houve necessidade de tradução foram traduzidas pelo autor deste trabalho e, portanto, não são demarcadas como tal daqui por diante.

⁷ The supernatural in fictitious composition requires to be engages with considerable delicacy, as criticism begins to be more on the alert.

podemos dizer exatamente o que é que vemos, ou o que deve ser apreendido”⁸ (p. 62). São essas proposições que fundamentam o texto de Scott ao longo de suas quase 40 páginas, as quais ele usa para tentar teorizar sobre essa literatura considerada fantástica e criticar as obras de Hoffmann.

Até certo ponto, seria possível considerar a primeira proposição teórica de Scott sobre o fantástico passível de perdurar por décadas – até séculos –, visto que não difere da imperativa hesitação apresentada por Tzvetan Todorov já no século XX. Todavia, no decorrer de seu ensaio, o escritor inglês especifica aquilo que havia proposto e expõe que sua visão do fantástico é feita a partir de uma perspectiva mais microscópica. Tal ideia fica clara quando o autor ressalta: “é evidente que as aparições sobrenaturais na narrativa fictícia devem ser raras, breves, indistintas e que se tornem algo tão incompreensível e tão diferente de nós, do qual não podemos conjecturar com justiça de onde vêm, ou para que finalidade e de cujos atributos não podemos ter uma percepção regular ou distinta”⁹ (p. 63).

Ao reafirmar a importância da brevidade dos acontecimentos sobrenaturais em uma obra, Walter Scott exclui parte da considerada literatura fantástica que havia sido publicada na passagem do século XVIII para o XIX, tais como: *O castelo de Otranto*, de Sir Horace Walpole; *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte; *Frankenstein*, de Mary Shelley; e grande parte das novelas e contos publicados por E.T.A. Hoffmann. Walter Scott também era escritor ficcional, portanto, entende-se que sua teorização sobre o fantástico pode ter sido afetada por seu modo de escrita, como aconteceu com H.P. Lovecraft, sobre o qual trataremos neste capítulo.

Em 1814, data de publicação de sua obra intitulada *Waverley*, mesmo que anonimamente, Walter Scott deu início aos chamados romances históricos. Doravante esse momento, o autor iniciou o que, posteriormente, seria chamado de *Waverley Novels*, uma série de romances históricos publicados ao longo dos anos. Scott se consagrou neste subgênero e é possível que tenha influenciado outros escritores com seu estilo de escrita. Um ato recorrente ao longo de suas obras é o uso de histórias sobrenaturais ou lendas, inseridas naquele contexto com fins puramente estéticos. Outros exemplos desse uso recaem sobre Achim von Arnim, na Alemanha, com a publicação de *Die Kronenwächter* (1817), como o

⁸ The incidents of a supernatural character are usually those of a dark and undefinable nature [...] incidents to which our fears attach more consequence, as we cannot exactly tell what it is we behold, or what is to be apprehended from it.

⁹ It is evident that the exhibition of supernatural appearances in fictitious narrative ought to be rare, brief, indistinct, and such as may become a being to us so incomprehensible, and so different from ourselves, of whom we cannot justly conjecture whence he comes, or for what purpose, and of whose attributes we can have no regular or distinct perception.

uso de muitos elementos sobrenaturais em seu enredo, o que chegou a causar discordância entre críticos para sua categorização como romance histórico ou fantástico, de acordo com Karin Volobuef (1999). Um outro episódio desse uso pode ser observado no romance gótico *O monge*, de Matthew Gregory Lewis, publicado em 1796. Apesar de não ser considerado um romance histórico, a obra, dentro de seu enredo, apresenta a história da “Freira Sangrenta”, digna de um genuíno conto de terror, mas que é exposta apenas como uma lenda.

Entende-se como a escrita literária do autor inglês pode ter afetado seu pensamento crítico sobre a literatura fantástica, levando-o a considerar apenas uma possibilidade de uso eficiente do sobrenatural na literatura no contexto de início do século XIX. Dessa forma, se elementos sobrenaturais aparecerem com frequência em uma narrativa, de acordo com Scott, ela será enfraquecida e perderá sua elegância, o que a torna “tediosa, ou talvez absurda, ao invés de se tornar impressionante ou grandiosa”¹⁰ (p. 64). Essa visão afetada também é corroborada pela forma que o autor trata os contos de fadas, os quais, a despeito de poderem comportar o uso do sobrenatural em seu núcleo, “nós mal podemos selecionar cinco volumes, de aproximadamente cinquenta, com alguma probabilidade de receber prazer deles”¹¹ (p. 65).

Após marcar seu posicionamento, Scott evidencia um aspecto de transição na literatura que fazia uso do maravilhoso. Segundo o autor: “Acontece frequentemente que, quando qualquer estilo particular se torna um tanto antiquado e obsoleto, alguma caricatura ou imitação satírica dá origem a uma nova espécie de composição”¹² (p. 65). É dessa forma que o escritor apresenta Voltaire e suas narrativas fantásticas satíricas como exemplo e trata brevemente sobre o lado cômico do sobrenatural, fazendo uma referência indireta à ideia de grotesco na literatura que seria desenvolvida por Bakhtin e Kayser no século seguinte.

Seguindo essa vertente, Scott destaca o resgate de lendas populares e superstições da Europa e seu uso na literatura da época. Para ele, o lugar que teve esse movimento mais acentuado foi a Alemanha, com a obra *Deutsche Sagen*, dos Irmãos Grimm, uma reunião de contos nos quais há o resgate mencionado. Assim, o escritor inglês finaliza o assunto, apesar de ainda criticá-lo, deixando clara a importância de a literatura europeia não receber influências apenas dos “Contos Orientais”, como exemplo *As mil e uma noites*: “Às vezes

¹⁰ Tedious, or perhaps ludicrous, instead of becoming impressive or grand.

¹¹ We can hardly select five volumes, from nearly fifty, with any probability of receiving pleasure from them.

¹² It often happens that, when any particular style becomes somewhat antiquated and obsolete, some caricature, or satirical imitation of it, gives rise to a new species of composition.

banais, às vezes cansativas, às vezes infantis, as lendas que esses autores reuniram com infatigável zelo formam, não obstante, um passo na história da raça humana”¹³ (p. 66-67).

Antes de iniciar a amostragem de exemplos de seu ponto de vista, o escritor inglês define como necessário um ponto que, mais tarde, seria criticado por alguns dos teóricos que se preocuparam em abordar a literatura fantástica: a importância do leitor. Scott considerou “um leitor de imaginação, o qual tem o poder de emancipar-se das correntes da realidade e de produzir, em sua própria mente, os acompanhamentos necessários para o entendimento de uma simples ou rústica lenda popular”¹⁴ (p. 68). Fica evidenciada nesta afirmação a necessidade de um leitor considerado culto para o tipo de leitura que Scott propõe, o qual saiba diferenciar a “realidade” dos fatos de um romance histórico das lendas que são inseridas em seu decorrer, a fim de que não ocorra nenhuma confusão sobre suas demarcações.

Walter Scott inicia sua definição do “modo fantástico de escrita” em um trecho para se entender sua visão sobre os trabalhos literários de E.T.A. Hoffmann:

Traçamos, ligeiramente, os vários modos em que o maravilhoso e o sobrenatural podem ser introduzidos na narrativa fictícia; no entanto, o apego dos alemães ao misterioso inventou outras espécies de composição, que, talvez, dificilmente poderiam ter nascido em qualquer outro país ou idioma. Isso pode ser chamado de modo FANTÁSTICO de escrita, no qual a permissão mais selvagem e ilimitada é dada a uma fantasia irregular e todas as espécies de combinação, por mais absurdas ou por mais chocantes que sejam, são tentadas e executadas sem escrúpulos¹⁵ (p. 72).

Com base no trecho, é possível perceber o forte posicionamento, o qual já marcava o ensaio de Scott, que se cristaliza sobre este determinado tipo de escrita. De certa forma, ele não aceita que a literatura não tenha limites, mesmo conhecendo as características do Romantismo, no qual uma das ideias centrais é a quebra dos padrões clássicos. Walter Scott, em 1827, mostra-se preso a uma visão limitadora da literatura, o que o faz criticar, até certo ponto, grande parte das obras de Hoffmann. Não é feita, porém, nenhuma tentativa de amenizar os acontecimentos fantásticos nesse modo de escrita, nem de tentar reconciliar suas inconsistências com a realidade. Em Scott percebe-se que até mesmo os contos de fadas e

¹³ Sometimes trite, sometimes tiresome, sometimes childish, the legends which these authors have collected with such indefatigable zeal form nevertheless a step in the history of the human race.

¹⁴ A reader of imagination, who has the power to emancipate himself from the chains of reality. and to produce in his own mind the accompaniments with which the simple or rude popular legend ought to be attended.

¹⁵ We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative; yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the FANTASTIC mode of writing, - in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple.

narrativas mitológicas possuíam certas regras a serem cumpridas, mas o modo fantástico de escrita só tem como limite a imaginação de seu escritor.

Torna-se necessário, neste momento, abrir um parêntese para demonstrar que a visão do “modo fantástico de escrita”, que Walter Scott expõe em seu ensaio, aproxima-se – com as devidas ressalvas, é claro – da concepção de fantástico como modo literário, fundada e desenvolvida por críticos como Irène Bessièrre e Remo Ceserani mais de um século depois da publicação do escritor inglês. Para Scott, o modo fantástico de escrita era considerado uma combinação de elementos absurdos e chocantes com o objetivo de causar um alto grau de admiração e surpresa no leitor. Independentemente de não se aprofundar nesses elementos, faz-se possível pensar nos “procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”, de que fala Ceserani, visto que neles o crítico italiano aloca grande parte de elementos que constituem uma narrativa fantástica.

Fechado o parêntese, Scott apresenta um exemplo inglês que, à primeira vista, poderia fazer parte do modo de escrita fantástico: o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Porém, segundo o autor, não é possível considerá-lo pertencente a esse modo, pois o sobrenatural utilizado na obra da autora inglesa é empregado com o intuito de extrair questões filosóficas e morais do leitor, portanto, de acordo com Scott, os elementos fantásticos possuem um propósito dentro da narrativa. Em busca de exemplos, o escritor inglês expõe que apenas um conto da língua inglesa à época poderia ser considerado fantástico, o qual seria a história “The Bold Dragoon”, de Whashington Irving, um dos primeiros escritores norte-americanos a ser reconhecido na Europa.

Ao voltar aos alemães, Scott apresenta como exemplos do modo fantástico as narrativas “O elixir do diabo”, de Hoffmann, e “A história maravilhosa de Peter Schlemil”, de Adelbert von Chamisso. Após indicá-las, o escritor inglês expõe sua visão sobre E.T.A. Hoffmann, o qual finalmente adquire protagonismo dentro do ensaio. Dessa forma, com o intuito de desvendar a crítica presente no texto, faz-se relevante perceber o entendimento que Walter Scott possuía da pessoa de Hoffmann:

O autor que liderou o caminho neste tipo de literatura foi Ernest Theodore William Hoffmann; a peculiaridade de seu gênio, temperamento e hábitos, o capacitaram a distinguir-se onde a imaginação seria forçada ao ápice da estranheza e da bizarrice. Ele parece ter sido um homem de raro talento - poeta, pintor e músico, mas, infelizmente, de disposição hipocondríaca e excêntrica, que o levou a extremos em todos os seus empreendimentos;

então sua música tornou-se caprichosa - seus desenhos caricaturais - e seus contos, como ele mesmo os denominou, extravagâncias fantásticas¹⁶ (p. 74).

Scott continua sua descrição de Hoffmann e destaca os vícios do escritor alemão, como no trecho: “Ele brindou seu gênio fantástico também com vinho em quantidade considerável, e se entregou livremente ao uso do tabaco”¹⁷ (p. 74). Mais à frente, o escritor inglês finaliza este pensamento ao expor um provável toque de desordem mental em Hoffmann, principalmente por conta de passagens em seu diário. Por mais oito páginas, Scott traça uma biografia do alemão, na qual tenta explicar o modo de escrita fantástico que o escritor possuía. Ao final dessa etapa, Scott salienta não ter como intenção assinalar a imaginação de Hoffmann como corrompida, mas sim que ela era regulada por conta de suas doenças e apresentava uma tendência natural ao horrível e ao angustiante.

Para finalizar, Walter Scott se utiliza de dois contos de Hoffmann com o objetivo de apontar, em um deles, o bom uso de elementos sobrenaturais, segundo sua visão, e, em outro, os maus usos. Essas obras são, respectivamente, “O Morgado” e “O homem da areia”. A primeira se passa, em sua maior parte, em um castelo com um jurista e seu sobrinho – o qual é o narrador do conto. A narrativa de Hoffmann focaliza a grande imaginação do sobrinho, ao saber das histórias sobrenaturais que eram contadas pelo castelo, a fim de destacar o período noturno com ventos, terremotos, portas rangendo etc. Em certo ponto figuras fantasmagóricas aparecem para os dois protagonistas, mas ao final do conto tais fantasmas são entendidos, de acordo com Scott, como representações do mal inerente ao ser humano. Ao expor longos trechos da primeira história, o escritor inglês busca explicar como, no decorrer da narrativa, o sobrenatural é usado para deflagrar uma alegoria sobre o forte senso de dever do ser humano. Vê-se uma narrativa que privilegia os acontecimentos voltados ao real e, por mais que exista uma atmosfera terrorífica, esta não passa de pano de fundo para uma forma de “lição de moral”.

Antes de começar a tratar de “O homem da areia”, Scott volta a repetir sobre o modo de escrita fantástico de Hoffmann, o qual, de acordo o escritor inglês, foi forçado demais ao grotesco e ao fantástico, impossibilitando que boa parte de suas obras fossem prováveis, ou

¹⁶ The author who led the way in this department of literature was Ernest Theodore William Hoffmann; the peculiarity of whose genius, temper, and habits, fitted him to distinguish himself where imagination was to be strained to the pitch of oddity and bizarrerie. He appears to have been a man of rare talent, - a poet, an artist, and a musician, but unhappily of hypochondriac and whimsical disposition, which carried him to extremes in all his undertakings; so his music became capricious, - his drawings caricatures, - and his tales, as he himself termed them, fantastic extravagances.

¹⁷ He cherished his fantastic genius also with wine in considerable quantity, and indulged liberally in the use of tobacco.

até mesmo possíveis. Não obstante toda a crítica, Scott dá mérito à literatura de Hoffmann por seu caráter experimental, e ressalta, mesmo com crítica aos excessos, que aqueles escritos eram o trabalho de um gênio, porém se tornaram uma literatura que visava mais surpreender que causar o prazer em si.

Nas quatro últimas páginas do ensaio, Scott se debruça em uma análise do mais famoso conto do escritor alemão, “O homem da areia”, o qual foi analisado por Sigmund Freud em seu *Das Unheimliche*. A narrativa alemã que conta a história da relação entre Natanael e Olímpia, esta uma boneca autômato, desenvolve-se por meio da obsessão do jovem pela personagem feminina ao olhá-la pela janela. Tal obsessão apenas cresce, até o ponto de Natanael descobrir a verdade sobre Olímpia e cometer suicídio ao final da narrativa. Em sua crítica, mesmo apresentando esporádicos pontos positivos, o autor inglês retoma alguns de seus argumentos expostos ao longo do ensaio para reforçar sua tese de que a literatura fantástica de Hoffmann era demasiado extrapolada para a época, como exemplo a temática do autômato em “O homem da areia”. Ao final de seu texto, Scott lamenta que o temperamento e a saúde de Hoffmann o atrapalharam de conseguir um prestígio literário ainda maior.

A despeito de ser pioneiro e de abordar diversos pontos de discussão que seriam retomados anos à frente por teóricos do fantástico, o ensaio de Walter Scott se apresenta como uma resenha tendenciosa, muito influenciada pela visão do escritor inglês em relação à figura de Hoffmann. Contudo, é válido ressaltar o mérito de Scott por, em 1827, período no qual a produção da literatura fantástica se mostrava até certo ponto tímida, construir conceitos e bases teóricas sobre as produções da época. Dessa forma, considerar o ensaio de Scott valioso ou não para a fortuna crítica sobre o fantástico não muda o fato de que essa publicação pode gerar a criação de outros textos de discussão sobre o tema. É o que aconteceu com Théophile Gautier, em 1836, sobre o qual trataremos mais à frente.

Charles Nodier, em 1830, publicou seu ensaio “Du fantastique en littérature”, na *Revue de Paris*, sendo o primeiro francês de que se tem notícia a tratar exatamente deste tema de forma teórica. Antes dele, Jean-Jacques Ampère, em 1828, publicou uma resenha das obras de Hoffmann, contudo não há nenhuma teorização sobre o modo de escrita do autor alemão. Por conseguinte, seria possível considerar Nodier como o precursor francês da teoria fantástica. A despeito de ser publicado temporalmente próximo ao texto de Scott, o ensaio do escritor e crítico francês segue outro caminho. Sem o tom de análise, sempre presente no texto do autor inglês, Charles Nodier traça uma linha temporal do que pode se considerar fantástico

na literatura universal, e ao longo de 21 páginas o crítico expõe sua visão do quanto a literatura fantástica se transformou ao longo dos séculos.

Em um primeiro momento, Nodier disserta sobre o que ele chama de “fantástico religioso”, o qual “foi necessariamente solene e sombrio, porque só devia tratar da vida positiva através de impressões sérias. A fantasia puramente poética revestiu-se, ao contrário, de todas as graças da imaginação” (NODIER, 2005, p. 21)¹⁸. A partir desta visão, o crítico francês estabelece uma diferenciação entre o que a religião, principalmente por meio do Livro Sagrado, estabelecia, e o rumo contrário que a escrita literária tomou, o que tornou possível sua grande expansão e as diversas mudanças ao longo dos séculos. Ao seguir esse caminho, Nodier comenta sobre *As mil e uma noites*: “Foi assim que nasceram, no país mais favorecido da natureza, esses contos orientais, galeria resplandecente dos prodígios mais raros da criação e dos sonhos mais deliciosos do pensamento, tesouro inesgotável de joias e de perfumes” (p. 21).

A *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero são colocadas ao lado de *As mil e uma noites* como marcações do fim dessa primeira literatura que tratava das invenções místicas. Por consequência, ao lado dos heróis e semideuses gregos, as histórias maravilhosas orientais fecharam o ciclo de uma literatura permeada pelo sublime, na qual o ser humano possuía um contato direto com os elementos mágicos, sejam eles deuses ou gênios. Seguindo essa esteira, Nodier expõe que o fantástico se diferencia da literatura que se propõe realista, pois esta traz noções confusas, sem falar mais à imaginação. Isto posto, o fantástico exige da verdade certa “virgindade de imaginação e crenças” (p. 22), o que se esvai após essas publicações e só será retomado com efeito a partir do aparecimento das fábulas.

Entretanto, de acordo com Nodier, nesse meio tempo, o fantástico se fez presente em episódios da evolução humana, não se restringindo, pois, à literatura, mas sim participando tanto dos avanços da humanidade quanto da fundação de novas nações, a partir de uma forte cultura oral que se formava. Para o autor francês, “o fantástico desaparece [*da literatura*]; mas ele sozinho iluminava a Europa há alguns séculos. Fora ele que havia inventado, ou embelezado, a história das idades equívocas de nossas jovens nações, povoado de visões misteriosas nossos castelos em ruínas, evocado nos torreões a figura das fadas protetoras” (p. 24). Em resumo a essa visão, Nodier evidencia um panorama a partir de sua perspectiva:

O fantástico estava por toda parte então, nas crenças mais severas da vida, como em seus erros mais graciosos, em suas solenidades, como em suas

¹⁸ As citações subsequentes a Nodier neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

festas. Ocupava a barrinha, a cátedra e o teatro, sentava-se com Alberto, o Grande, nos cadeirados do santuário; com Agripa, no gabinete do filósofo; com Roger Bacon e Paracelso, no laboratório do químico e introduzia a necromancia e a astrologia judiciária até no conselho dos reis. Sua influência nunca será esquecida na literatura em que ela produzia os relatos simplórios das lendas, em que animou com uma pompa tão imponente a crônica dos torneios, das batalhas e das cruzadas em que se espalhou, até a borda, nas parolas dos velhos contistas e nas trovas dos trovadores. [...] Não era mais Juno, Netuno ou Vênus excitados, como na teogonia pagã, pela perda de um homem: era o universo inteiro personificado sob uma grande quantidade de diferentes individualidades e lutando contra um guerreiro coberto, para sua defesa, de sua coragem, de seu amor e de seu justo direito (p. 24).

Ao citar Cervantes como autor de uma obra de destruição das fantasias referentes aos séculos anteriores, Charles Nodier expõe a importância que o escritor castelhano teve no processo de “morte” do fantástico das mitologias e dos contos orientais. De acordo com o crítico francês, *Dom Quixote* representou a transição dos tipos de fantástico na literatura, visto que chega um momento em que as fábulas de um povo não dão mais conta de entreter ou explicar certos aspectos da vida, sinais, como a obra de Cervantes, aparecem para demarcar a mudança necessária. Segundo Nodier, Cervantes “desencadeia, então, espíritos de desdém, incitados por um rancor irrefletido que transformam em brinquedos o que todos os séculos anteriores veneraram e que brincam com os restos de uma civilização expirante” (p. 25).

Dante Alighieri é destacado, temporalmente, como o “primeiro gênio fantástico da Renascença” (p. 25) por Nodier, a fim de demarcar as influências que o escritor florentino teve em autores como Victor Hugo e Jean-Paul, ambos seus contemporâneos durante a data de escrita do ensaio. Ao abordar os italianos e suas escritas fantásticas, desta vez de Ludovico Ariosto, o crítico francês evidencia uma visão mais subjetivada do ato de escrever, o que o desvia dos caminhos teóricos e historiográficos de seu ensaio e faz fronteira com a poesia. Para Nodier, o próprio ato de produzir literatura é relacionado, de certa forma, ao sobrenatural, o “poeta, ele próprio mágico, nos conduz, conforme sua vontade, a espaços menos familiares à inteligência do homem [...] que parecem proceder de um outro mundo” (p. 27).

Posteriormente Dante e Ariosto, o fantástico só apareceria em Shakespeare, de acordo com Nodier. Para ele, a escrita fantástica, “essa musa do ideal, filha elegante e luxuosa da Ásia, refugiou-se por muito tempo sob as brumas da Grã-Betanha” (p. 28). São destacadas características da escrita shakespeariana que o fazem, de acordo com o crítico francês, adequar-se ao fantástico, seja pelas bruxas, seja pela ambientação de morte em suas peças, seja até pelas fadas e seres folclóricos que nela figuram. Independentemente desse posicionamento bem demarcado de Nodier, é possível perceber que ele ainda encara a

literatura fantástica, ao menos desde de seu nascimento até a época de Shakespeare, como algo não relacionado a um gênero ou estilo específicos, mas sim que permeia toda a literatura de um autor. Isto posto, o fantástico em seus primórdios, para Nodier, estaria relacionado à genialidade, à capacidade de se diferenciar na escrita e expor, não apenas pelo uso de elementos sobrenaturais, uma literatura que se destacasse pelo diferente, a qual quebrassem os padrões outrora definidos.

Chegando à França, Nodier cita nomes como Molière, La Fontaine e Corneille como representantes de uma literatura que perduraria por longo tempo por conta de seus encantos, mas que, para o crítico, o livro que marcou a história literária fantástica francesa foi o dos *Contos de fadas*, de Perrault. As “epopeias em miniatura” do autor, como as chama Nodier, são extremamente exaltadas pelo crítico francês, o qual aponta a atemporalidade destas e declara que, enquanto houver uma civilização em pé, os indivíduos falarão sobre as obras de Perrault. Apesar dessa exaltação inicial, Nodier se encontra em um impasse ao tentar entender a afirmação de que não se inventa nada na França, o que o leva a concluir: “Se o fantástico jamais tivesse existido em nossa cultura, com sua natureza especial e inventiva, abstração feita de qualquer outra literatura antiga ou exótica, não teríamos tido sociedade, pois jamais existiu uma sociedade que não tivesse tido o seu fantástico” (p. 31).

Ao ter como objeto de análise a Alemanha, Nodier expõe como esta foi rica na produção do fantástico, segundo ele “mais rica do que nenhum outro país do mundo” (p. 32). Para o crítico francês, isso foi possível pela organização do país e da população, a qual não era controlada pelo imperioso pensamento humano cientificista que podava qualquer tipo de manifestação fantástica à época. Nodier chamou isso de “individualidade meditativa”, o ingrediente necessário para uma produção profícua no campo do fantástico. Goethe é exposto como figura central desse primeiro momento do fantástico na Alemanha, porém o crítico francês faz um paralelo com esse período para demonstrar a importância do Romantismo – chamado de apenas escola romântica ou escola romanesca à época – para destacar as principais figuras expoentes desse movimento e sua intrínseca relação com o fantástico.

O Romantismo, junto ao fantástico, causou “um grito de cólera amarga e ignorante contra a invasão inopinada que ameaçava as belas formas do clássico” (p. 33). Nesse momento são destacados os nomes de Matthew Gregory Lewis, Lord Byron, Walter Scott, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine e François-René de Chateaubriand como autores que estavam em busca da vida ideal e o faziam a partir da literatura. É válido ressaltar o destaque que Nodier dá para Walter Scott, sendo descrito como “um farol que lança indistintamente

algumas luzes sobre o porto, algumas luzes sobre o abismo” (p. 33), provavelmente se referindo aos romances históricos e aos episódios fantásticos escritos pelo autor.

De volta aos autores alemães, Nodier salienta novamente a importância da “fidelidade aos costumes da tradição” (p. 33), o que possibilitou ao fantástico ser muito mais popular no país germânico. São colocados como expoentes dessa literatura, após o gênio de Goethe, Johann Karl August Musäus, e suas narrativas populares, Ludwig Tieck com seus contos de fadas e permeados pela loucura, e E.T.A. Hoffmann, com suas narrativas inventivas e originais. De acordo com o crítico francês, esses nomes “renovam para os velhos dias de nossa decrepitude as frescas e brilhantes ilusões de nosso berço” (p. 34). Nodier via essas narrativas como uma conexão com o passado, mas, ao mesmo tempo, “uma fonte de juventude da imaginação” (p. 34). Por conta desse fator, o fantástico na França, à época de publicação de seu ensaio, era tão depreciado, sendo isso que motivou o crítico francês a remontar às origens dessa literatura, na tentativa de traçar uma cronologia e resgatar as influências francesas.

Em um tom de crítica, Nodier finaliza seu ensaio em um diálogo com seu leitor. De forma apelativa, o crítico francês suplica: “Que o mundo positivo lhes pertence irrevogavelmente é um fato e provavelmente um bem; mas quebrem, quebrem essa cadeia vergonhosa do mundo intelectual, com a qual se obstinam a constranger o pensamento do poeta” (p. 35). Em um pensamento quase oposto ao de Walter Scott, em 1827, Nodier busca quebrar os preconceitos literários já presentes à sua época, a fim de permitir na França, assim como na Alemanha, uma literatura fantástica que faça a imaginação florescer, a qual possibilite ao homem refletir sobre sua situação e quebrar a corrente de pensamento que o aliena. É desta forma que o escritor francês finaliza seu ensaio: “De resto, seria necessário, depois de tudo, que o fantástico retornasse para nós, não importa os esforços que se fizessem para proscrevê-lo. O que se desarraiga mais facilmente em um povo não são as ficções que o preservam: são as mentiras que o iludem” (p. 35).

O terceiro nome que fecha a trindade oitocentista precursora da teoria fantástica é o de Théophile Gautier, em seu ensaio intitulado “Les Contes d’Hoffmann”, publicado originalmente em 1836, na revista *Chronique de Paris*, a qual estava sob direção recente de Honoré de Balzac. Esse texto de Gautier pode ser lido por meio de suas possíveis intenções. A primeira seria uma resenha das recentes traduções francesas das obras de Hoffmann por Massé Egmont. A segunda seria como uma resposta indireta às afirmações de Walter Scott sobre as obras de Hoffmann, quase depois de uma década da publicação do escritor inglês.

Não importa qual visão seja tomada, é fato que Gautier possui um entendimento mais aguçado dos contos do escritor alemão, seja pela objetividade de seu olhar, seja pelo maior distanciamento temporal, o que possibilita ao escritor e crítico francês analisar a obra geral de Hoffmann de forma sucinta e entender a visão que a sociedade, sobretudo a francesa, possuía sobre ela.

Gautier inicia seu ensaio questionando o porquê de Hoffmann ser mais popular na França que na Alemanha. Conforme o escritor francês, todos já leram seus textos, desde o porteiro à madame. Porém, tal comportamento não deveria ser comum em seu país, visto que, “por natureza, o cidadão francês não é fantástico”¹⁹ (GAUTIER, 1904, p. 41)²⁰, como já apontou Nodier em seu ensaio de 1830. A visão dos dois é corroborada pelo avanço científico presente na França, sempre muito destacado no período. Dessa forma, a ideia de um conto de Hoffmann seria de improvável entendimento para qualquer francês, consoante Gautier. Por conta dessa visão, o escritor francês se pergunta como os contos de Hoffmann fizeram tanto sucesso e foram tão bem recebidos na França, o que ele mesmo responde: “É porque a ideia que temos de Hoffmann é falsa, como todas as ideias já aceitas”²¹ (p. 42).

Se algum cidadão francês for parado na rua e perguntado do porquê de Hoffmann ser um bom escritor, a resposta mais comum será a de que ele é um gênio e que muitos de seus contos não são realistas, pelo menos é o que expõe Gautier. Ele afirma que o escritor alemão era visto pelos franceses como uma figura segurando um cachimbo, cercado por ramos quiméricos, jovens serpentes e outros elementos fantasiosos. Vê-se que o público francês tinha Hoffmann em alto patamar não diretamente por sua escrita, mas sim pela imagem construída. Isto posto, Gautier deixa claro que vinho e tabaco não são formas de estimular a imaginação, posto que a genialidade de Hoffmann era provinda de outro lugar:

A causa do rápido sucesso de Hoffmann recaí seguramente onde ninguém pensou em olhar. Ela reside no sentimento vivo e verdadeiro da natureza que explode em tão alto grau em suas obras mais inexplicáveis. Na verdade, Hoffmann é um dos escritores mais hábeis a se apoderar da fisionomia das coisas e a dar a aparência de realidade às mais inacreditáveis criações. Pintor, poeta e músico, ele compreende tudo a partir de uma tripla perspectiva: sons, cores e sentimentos²² (p. 43).

¹⁹ Le Français n'est pas naturellement fantastique.

²⁰ As citações subsequentes a Gautier neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

²¹ C'est que l'idée qu'on a d'Hoffmann est fautive comme toutes les idées reçues.

²² La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables. Hoffmann, en effet, est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à

Na leitura efetivada por Gautier, há um ponto que chama a atenção para os futuros estudos do fantástico. Trata-se da ideia de se dar aparência de realidade às mais inacreditáveis criações. Já no século XX, principalmente a partir dos postulados de Tzvetan Todorov, será percebida a necessidade de o sobrenatural estar mascarado, não estar à plena vista, se não o proposto efeito fantástico, constantemente relacionado à hesitação, não poderá ocorrer. Neste caso, Gautier percebeu isso na escrita de Hoffmann, o que, mais à frente, seria um dos motivos para críticos o considerarem o pai da literatura fantástica. O crítico francês explica essa habilidade de Hoffmann no trecho a seguir: “e quanto mais a história se afasta da normalidade, mais objetos se tornam meticulosamente detalhados; o acúmulo de situações realistas e não importantes serve para mascarar a impossibilidade da premissa”²³ (p. 45).

Fica evidente, por conseguinte, que Gautier atribui o sucesso de Hoffmann à sua capacidade como escritor e o bom uso que ele faz dos elementos que tem à disposição. Seguindo seu ensaio, o escritor francês compara Hoffmann a Jacques Callot e Goya, dois pintores espanhóis muito reconhecidos por conseguirem quebrar com a realidade em suas pinturas, mas, ao mesmo tempo, transmitirem facilmente emoções humanas. De acordo com Gautier, na arte, algo falso pode ser verdadeiro, tudo depende da execução. Para comprovar seu ponto, ele ressalta que “o maravilhoso de Hoffmann não é o mesmo que o de contos de fadas; ele sempre tem um pé no mundo real”²⁴ (p. 46).

Posto que na época o conto fantástico estava muito relacionado apenas ao uso do sobrenatural, Gautier propõe que os contos de Hoffmann deveriam ser chamados de “*contes capricieux ou fantasques*” (contos caprichosos ou quiméricos). Consoante o escritor francês, os textos literários de Hoffmann conseguiam ser mais plausíveis do que muitos trabalhos executados com o mais frio conhecimento sobre o assunto. Por conta disso, suas histórias são afastadas tanto dos contos de La Fontaine e Perrault, quanto das influências das *Mil e uma noites*, o que possibilita Hoffmann criar novas ferramentas para histórias fantásticas, nas quais, como afirmou pejorativamente Walter Scott, apenas a imaginação do escritor é o limite.

Para finalizar, Gautier explana rapidamente sobre a vida de Hoffmann, com o intuito de desmistificar a ideia debatida no início do texto sobre o gosto dos franceses pelo escritor alemão. Nesse meio, são citados – sem nomes – os imitadores de Hoffmann que vieram

donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables. Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous un triple aspect, les sons, les couleurs et les sentiments.

²³ Et plus elle s'éloigne du cours ordinaire des choses, plus les objets sont minutieusement détaillés; l'accumulation de petites circonstances vraisemblables sert à masquer l'impossibilité du fond.

²⁴ Le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel.

depois, mas não obtiveram sucesso, pois pensavam a escrita do alemão como uma pilha de absurdos amontoados sobre mais absurdos. A partir dessa ideia, Gautier expõe novamente sua visão sobre o modo de escrita de Hoffmann e contribui de maneira significativa para possíveis teorizações sobre o fantástico no futuro: “na mais louca e desordenada fantasia, o aparecimento da razão, algum tipo de pretexto, um plano, personagens, e orientação são necessários, sem os quais a obra será nada mais que conversa fiada, e a mais barroca das imaginações não resultará nem mesmo em surpresa”²⁵ (p. 48).

Vê-se nestas três primeiras obras, as quais permeiam a crítica fantástica do início do século XIX, que o fantástico, pouco desenvolvido a partir a visão mais reducionista de teóricos como Todorov, era palco de discussões e até debates. É válido ressaltar que os três autores os quais apresentaram os primeiros textos sobre o fantástico também eram escritores do que podemos considerar literatura fantástica em uma visão mais ampla do termo, o que, como visto no ensaio de Scott, pode muito bem ter atravessado o discurso crítico deles sobre o assunto. Há outras obras publicadas no século XIX que se preocupam com esse tipo de literatura, no entanto com publicação apenas em sua segunda metade e, nesta parte pesquisa, buscou-se entender o contexto de surgimento da teoria. É assim que o século XX chega, já com mais material literário para ser analisado e novas ideias, tanto científicas quanto literárias, que permeiam o pensamento humano, o que permite, pelo menos em seu início, que o fantástico seja realmente consolidado.

Em 1927, Howard Phillips Lovecraft, depois de publicar um número relevante de contos, apresenta seu livro *O horror sobrenatural em literatura*. Em um ensaio de caráter mais monográfico que historiográfico, o escritor estadunidense brinda o leitor com reflexões sobre a literatura gótica, desde seu surgimento na Europa até seu amplo desenvolvimento nos países de língua inglesa. A obra de Lovecraft tem seu maior mérito na exposição de diversos autores os quais se aventuraram pelo gênero do horror na literatura, seja para elogiá-los, seja para criticá-los por motivos arbitrários ou excessos narrativos.

Lovecraft escreve sua obra no século XX, um período em pleno desenvolvimento, contexto também mais voltado para questões psicológicas do que estéticas, pelo advento da psicanálise. Tal momento histórico possivelmente proporcionou um maior entendimento sobre as influências do medo na vida humana, o que permitiu Lovecraft edificar uma tese de

²⁵ Mais il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l'œuvre ne sera qu'un plat verbiage, et les imaginations les plus baroques ne causeront même pas de surprise.

que o medo é a condição essencial para a literatura fantástica. Como observado nos primeiros períodos da introdução de seu ensaio: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária” (LOVECRAFT, 2007, p. 13)²⁶.

Também ao contrário dos três escritores apresentados anteriormente neste subcapítulo, Lovecraft é recorrentemente revisitado pela crítica, principalmente por aqueles que trabalham em suas pesquisas a literatura de horror ou a literatura gótica, esta última com trabalhos difundidos no Brasil pelo professor Júlio França, docente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Por conta desse aparecimento recorrente na crítica literária, buscou-se utilizar apenas o recorte teórico da proposta de Lovecraft sobre o medo e seu uso na literatura, sem abarcar a maior parte de seu ensaio que traça um panorama dos escritores que se aventuraram por esse caminho.

É válido destacar que a nomenclatura utilizada por ele pode vir a confundir o leitor, visto que, neste ensaio, a literatura fantástica mescla-se com a gótica e a de horror. Para o escritor estadunidense, todas estas modalidades estão inseridas dentro de uma forma literária a qual tem como objetivo principal causar o medo. Por conta disso, é comum perceber o escritor tratar do assunto em seu ensaio por meio de termos como “ficção fantástica”, “literatura de medo cósmico”, “história fantástica”, “história de medo cósmico”, “conto de horror” e “ficção gótica”.

Como Walter Scott, H.P. Lovecraft considerou o leitor peça essencial para a ocorrência de uma literatura fantástica. Para ele, “o apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana” (p. 13). Neste caso, a semelhança com Scott é grande, visto que essas eram as condições também definidas pelo escritor inglês exatamente um século antes da publicação de Lovecraft. Por conta dessa forma de restrição, o autor estadunidense considerou que eram poucas as pessoas, à sua época, que realmente poderiam compreender as histórias macabras envolvendo horror e medo. Não obstante, o escritor deixa claro que todos estão suscetíveis a serem influenciados por tal literatura: “Mas a sensibilidade está sempre em nós e, às vezes, um curioso rasgo de fantasia invade algum canto obscuro da mais dura das

²⁶ As citações subsequentes a Lovecraft neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

cabeças, de tal modo que soma nenhuma de racionalização, reforma ou análise freudiana pode anular por inteiro o frêmito do sussurro do conto da lareira ou do bosque deserto” (p. 14).

Vê-se, na citação, um caráter marcadamente ensaístico de Lovecraft, diferenciando-se dos autores oitocentistas apresentados. H.P. Lovecraft, a partir do desenvolvimento da psicologia, obteve ferramentas teóricas do campo dos estudos da mente para tentar entender o funcionamento do medo humano. O desconhecido é destacado como “uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres” (p. 14) desde de os primórdios. Lovecraft ainda destaca que o sonho fez parte da construção desse mundo sobrenatural forjado pelos ancestrais da humanidade, o que provocou a tentativa de entender acontecimentos inexplicáveis a partir de histórias fantásticas. Por conta disso, com o passar do tempo, houve uma saturação do homem sobre a religião e a superstição, o que o fez procurar, na ciência, outras possíveis explicações para aqueles fenômenos desconhecidos.

Para Lovecraft, o desconhecido é, automaticamente, relacionado a um mundo de perigos e possibilidades maléficas, o que leva, de forma até contraditória, a uma provocação imaginativa geradora do fascínio pelo maravilhoso. Ainda que o aterrorize, o ser humano é fascinado pelo desconhecido e suas possibilidades. Ao destacar os mundos ocultos e abismos insondáveis além das estrelas, Lovecraft cunha seu termo mais conhecido, a literatura de medo cósmico, a qual, segundo o autor, teve diversos adeptos antes dele em contos isolados, como em histórias de Henry James, Marion Crawford, W. W. Jacobs e Browning. Assim, antes de apresentar uma definição mais clara, o escritor estadunidense evidencia que esse tipo particular de literatura se difere daquela “do simples medo físico e do horrível vulgar” (p. 16), a qual tem seu lugar no campo literário, mas que não pode ser comparada ao horror cósmico. Isto posto, Lovecraft parte para a definição desse tipo de literatura:

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

Ao delimitar sua definição, Lovecraft elucida que é impossível que todas as histórias fantásticas estejam adequadas perfeitamente ao modelo teórico apresentado. Dessa forma, em vez de se pautar somente no formato proposto, o escritor estadunidense deixa claro que “a

atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (p. 17). Tal pensamento leva o escritor a ponderar sobre histórias fantásticas que têm um efeito moralizante apenas ou têm seus horrores explicados racionalmente ao final, as quais não são passíveis de serem consideradas de medo cósmico, contudo, em pontos isolados dessas narrativas, podem existir todas as condições necessárias para que tal modelo se manifeste, mesmo que não permeie a obra por completo.

Tal visão proposta por Lovecraft leva o leitor a pensar no horror cósmico tanto como um gênero da literatura quanto como um aspecto modalizador, como o fantástico será dividido a partir de Irène Bessière. O fato de Lovecraft considerar as duas possibilidades evidencia como, apesar de seu modelo teórico ser limitador, é possível que ocorra o chamado horror cósmico em uma vasta quantidade de obras. Vê-se, portanto, que o escritor estadunidense pauta-se na ideias de um sentimento evocado pela narrativa: “Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal” (p. 17).

Mesmo que bem definido, o modelo teórico levantado por Lovecraft torna-se frágil pela subjetividade proposta, visto que as sensações evocadas pela narrativa podem diferir de leitor para leitor. Tal fato torna a teoria do autor uma das mais criticadas no âmbito do fantástico, posto que antes de definir uma narrativa como fantástica ou não, é necessário se pautar na recepção de cada leitor de uma determinada obra. O que fica evidente no seguinte trecho: “O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido” (p. 18).

É de válido ressaltar que H.P. Lovecraft foi mais escritor literário que crítico, como os três exemplos oitocentistas já destacados. A exemplo de Walter Scott, o desenvolvimento de sua teoria é afetado diretamente por seu estilo literário. No caso do autor estadunidense, isso fica claro a partir da totalidade de sua obra, a qual trabalha com afincado esse medo do desconhecido e o estabelecimento de um horror cósmico a ser experimentado pelo leitor. Entretanto, tal abstração teórica não tira o mérito da obra de Lovecraft, por conta do levantamento bio, biblio e historiográfico realizado pelo escritor sobre a literatura fantástica de língua inglesa. H.P. Lovecraft conseguiu abrir novos caminhos para uma crítica que havia sido quase relegada ao esquecimento no século XIX, mas que, com os avanços do século XX, ganhava cada vez mais força.

Até este ponto, foi possível observar o aparecimento de uma teoria enevoada, principalmente devido à falta de união entre os teóricos. Porém, dado o caráter precursor dos estudos apresentados, é mais que compreensível tal ideia de indefinição e essa será a realidade por alguns anos. Já perto da metade do século XX, em 1943, Jean-Paul Sartre, muito conhecido por sua filosofia existencialista e no mesmo ano em que publica um de seus mais consagrados livros filosóficos, *O ser e o nada* (1943), traz ao público o ensaio “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem” na revista *Cahiers du Sud*. Em um ensaio no qual o filósofo francês se propõe a dissertar sobre a obra *Aminadab*, de Maurice Blanchot, ele também busca apresentar as mudanças sofridas pelo fantástico naquele momento, tanto a partir do livro de Blanchot quanto a partir das obras de Franz Kafka.

Sartre pode ser considerado à frente de seu tempo em termos de teoria sobre o fantástico, visto que, enquanto praticamente todos os olhares se voltavam e se voltariam ao século XIX, o filósofo se preocupou em abordar a literatura fantástica por meio

da perspectiva do século XX, junto a todas as mudanças intrínsecas a essa passagem temporal. Não é à toa que Sartre foi definido por Todorov como o criador do “fantástico contemporâneo”, uma teoria à parte dos estudos do estruturalista búlgaro que se propôs a dar conta das obras do século XIX, como será visto mais à frente. Apesar desse deslocamento teórico-temporal realizado por Sartre, cronologicamente, ele se encontra junto dos precursores por fazer parte de um momento de indefinição do fantástico. Por mais que o número de estudos sobre o tema crescesse com os avanços do século XX, não havia ainda uma teoria que os consolidasse e permitisse seguir em uma só direção.

Influenciada pela corrente filosófica cunhada e desenvolvida pelo próprio Sartre, o Existencialismo, a teoria do fantástico contemporâneo sartreano é permeada por discussões acerca da posição do homem no mundo contemporâneo e de como o fantástico foi alterado por conta disso. Por seu ensaio sobre *Aminadab* ter sido publicado no mesmo ano de sua obra mais famosa sobre o existencialismo, é possível que muito do que o autor discutiu na filosofia foi transportado para sua crítica literária do fantástico e o ajudou a compor, como ninguém havia feito, uma possibilidade de avanço da teoria que lentamente se desenvolvia. Jean-Paul Sartre foi, nesse sentido, o precursor dos precursores, visto que, ao analisar a literatura contemporânea de sua época, conseguiu constituir um ensaio que viria a ser citado anos à frente por Todorov como o segundo momento de uma teoria que ainda iria se consolidar.

Sartre inicia seu ensaio a partir de uma apresentação da obra de Blanchot, à qual ele atribui certa semelhança às narrativas de Kafka. Contudo, é salientado que Maurice Blanchot,

ao escrever *Aminadab*, não havia tido contato com a obra de Franz Kafka, o que leva Sartre a atribuir tanto o desenvolvimento das narrativas do escritor Tcheco quanto do escritor francês ao que ele dá o nome de “‘derradeiro estágio’ da literatura fantástica” (SARTRE, 2005, p. 136)²⁷. Em um tom muito mais definidor que os críticos do fantástico aqui já apresentados, Sartre salienta não ser necessário nem suficiente fazer uso do extraordinário para alcançar o fantástico. Em sua visão contemporânea da teoria, o filósofo francês expõe que, mesmo o acontecimento mais insólito em uma narrativa, em determinado momento, irá se reintegrar à ordem universal:

Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. Em contrapartida, se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenho sido dito a respeito (p. 136).

Com base nesse exemplo, é possível perceber que Sartre não admite o uso da alegoria para explicar o fantástico, muito menos a hesitação frente a um elemento sobrenatural. Em uma visão até certo ponto determinista, Sartre não separa o mundo real do mundo irreal. Para ele, se um elemento for considerado fantástico, todo o restante daquele universo também o será. É aí que reside o cerne da teoria do fantástico contemporâneo: na inversão dos papéis. O fantástico do século XIX, o qual tinha em seu núcleo acontecimentos sobrenaturais muitas vezes provindos de uma natureza maléfica ou benéfica, é substituído pelas paisagens urbanas do século XX, por um ambiente inóspito e hostil. As florestas e castelos do século XIX foram substituídos, na sociedade e na literatura, por ruas cada vez mais claustrofóbicas e gigantes construções que sufocam o ser humano. É por isso que o fantástico contemporâneo sartreano se esquece da natureza e seus desdobramentos e foca inteiramente no indivíduo.

Em um início de século marcado por guerras e massacres, a arte precisou se voltar ao humano, pois, para Sartre, a realidade transcendente do século XIX ainda existe, porém tornou-se inalcançável e está presente no século XX com o único intuito de “nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano” (p. 138). O filósofo francês confirma seu pensamento com o seguinte trecho: “Só que para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana” (p.

²⁷ As citações subsequentes a Sartre neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

138). Como exemplos desse desprendimento do sobrenatural, Sartre cita Salvador Dalí e De Chirico a partir da visão do que ele chama de natureza assombrada.

Com o objetivo de reforçar a ideia de retorno ao humano, o filósofo francês deixa claro que, na contemporaneidade, assim como para Blanchot e Kafka, “não há senão um único objeto fantástico: o homem” (p. 138). É baseado nesta premissa que Sartre demonstra como o homem é o microcosmo da literatura fantástica contemporânea, como é dentro de sua própria existência que aquela natureza enfeitiçada do século XIX se encontra. Seguindo esta ideia, poder-se-ia dizer que Sartre possui a visão de um fantástico antropocêntrico, no qual o homem é o total e único causador do estranhamento em sua vida, e no qual a condição humana é o único e total obstáculo a ser vencido, porém esta é uma tarefa que se mostra impossível a esse ser, visto que ele não consegue abandonar a própria essência.

Outro ponto central da teoria de Sartre sobre o fantástico se encontra na ideia de inversão, como bem visto na poética de Kafka. De acordo com o filósofo francês, “a essência do fantástico é oferecer a imagem invertida da união da alma e do corpo” (p. 139). O “fantástico humano”, como Sartre também o chama, é, segundo ele, a “revolta dos meios contra os fins” (p. 140). Em uma visão mais abrangente, é aceito que se o escritor souber fazer acontecimentos insólitos serem considerados condutas normais em um determinado mundo, então o leitor “se achará de golpe mergulhado no seio do fantástico” (p. 140).

Em *Aminadab*, de Blanchot, Thomas, um personagem de quem o leitor nada sabe, vê uma mulher acenando da janela de uma casa e decide ir ao encontro dela, porém, ao entrar naquele lugar, acaba se vendo em uma estranha república de locatários onde há uma excessiva burocracia. Os integrantes dela submetem Thomas aos mais diversos ritos iniciáticos, o que o desvia completamente de seu destino inicial, porém, em momento algum, tais acontecimentos causam estranhamento ao personagem. Ao longo de suas mais de 200 páginas, Thomas percorre os aposentos da casa na qual havia entrado para, apenas em certo momento, encontrar-se finalmente com a mulher que havia visto acenando, descobrir que nenhuma ordem o havia convocado ali e, na verdade, outro estava sendo esperado em seu lugar.

Ao destacar a atmosfera sufocante das narrativas com as quais trabalha, Sartre procura definir seu fantástico contemporâneo a partir de uma outra explicação, na qual faz uso de uma metáfora com mensagens e mensageiros para ser entendido. Para isso ele propõe dois mundos: o mundo “em anverso” e o mundo “em reverso”. O primeiro seria o normal, já o segundo seria a distorção do primeiro, no qual o fantástico contemporâneo ocorreria. Sabendo disso, é válido expor a explicação do filósofo francês: “No mundo ‘em anverso’ uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio:

seu conteúdo é que é seu fim. No mundo ‘em reverso’ o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco” (p. 141). Mais à frente, Sartre deixa claro que ainda pode existir uma mensagem que nos chegue e esta seja até certo ponto decifrável, porém, quando descobrirmos, não será destinada a nós, como ocorre em *Aminadab*.

Ainda com base nas obras de Kafka e Blanchot, Sartre afirma que, além de terem banido a natureza de suas narrativas, também o fizeram com o homem natural. Com o intuito de mergulhar o herói no contexto insólito, os escritores desse fantástico fazem uso de “homens-instrumento”, os quais se destacam tanto como juízes e operadores da lei – nas obras de Kafka – quanto como serviçais e empregados – nas obras de Blanchot. O uso dessa “ferramenta” contribui, na narrativa fantástica contemporânea, para o estabelecimento de uma ambiguidade intrínseca à obra, a qual é corroborada pela existência de uma lei não conhecida pelo leitor comum. De acordo com Sartre, essa lei “não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas; ela é a Lei sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar” (p. 143).

Outra forma de se alcançar e desenvolver esse fantástico antropocêntrico, segundo Sartre, é a identificação do leitor com o herói. O leitor, como bem lembra o filósofo francês, vê a narrativa pelos olhos do herói, portanto, quando se tem um protagonista com sua própria condição humana insólita, tem-se o estranhamento de um mundo que a ele é comum, mas que ao leitor é estranho. Assim, em vez de se identificar e acompanhar, o leitor não está inserido, não participa, de certa forma, dos acontecimentos insólitos ali narrados. Foi essa a dificuldade imposta a Blanchot e Kafka, de acordo com Sartre: “Como fazê-lo ver *de fora* essa obrigação de estar *dentro*?” (p. 145).

A resposta encontrada pelos escritores, segundo o filósofo francês, foi mergulhar o leitor no mundo dos heróis insólitos, mas não para acompanhá-los, andando ao lado, e sim “deixaram [*o leitor*] flutuar como que um fantasma de transcendência” (p. 145). Assim, para Sartre, “os utensílios, os atos, os fins, tudo nos é familiar, e estamos com eles numa tal relação de intimidade que mal os percebemos; mas no exato momento em que nos sentimos envolvidos com eles numa cálida atmosfera de simpatia orgânica eles nos são apresentados sob uma luz fria e estranha” (p. 145). O leitor é levado a crer que está em um mundo comum até o ponto em que ocorre uma quebra, até o momento em que o herói com o qual se identifica é transformado em um inseto, ou sofre um processo sem saber a razão, ou até mesmo não consegue, de modo algum, entrar em um castelo.

Em Sartre, então, o leitor precisa estar inserido nesta narrativa que não tem começo, meio e fim definidos. Para ele, “esses fins imobilizados, esses meios monstruosos e ineficazes” (p. 146) são justamente o universo fantástico. Para esclarecer, Sartre declara que, a fim de conseguir que o leitor veja de fora essa condição humana insólita, Kafka e Blanchot recorreram à criação de um mundo ao avesso. De acordo com ele, mundo esse “contraditório, onde o espírito se torna matéria, já que os valores aparecem como fatos, onde a matéria é corroída pelo espírito, já que tudo é fim e meio ao mesmo tempo, onde, sem deixar de estar dentro, vejo-me de fora” (p. 146). Partindo dessa ideia, Sartre postula uma “existência marginal do fantástico” (p. 146), pois é impossível encará-lo de frente. Também sobre a escrita kafkiana, o filósofo francês afirma que Kafka “nos mostra a vida humana perpetuamente atormentada com uma transcendência impossível” (p. 147).

Sartre assegura que Blanchot, mesmo afirmando não ter tido contato com Kafka enquanto escrevia seu *Aminadab*, fez com que os temas kafkianos passassem “à categoria de convenções literárias” (p. 148), o que criou um estereótipo de fantástico “à la Kafka”. O filósofo francês ainda deixa claro que não teve a intenção de abordar por completo as obras dos autores e tece uma última comparação entre os escritos de Kafka e Blanchot que não cabe ao propósito desta pesquisa. O ensaio é finalizado a partir de uma visão do fantástico como algo que se transforma a cada momento, como nunca estagnado: “Kafka seria apenas uma etapa; por meio dele, bem como de Hoffmann, de Poe, de Lewis Carroll e dos surrealistas, o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi” (p. 149). Essa visão transformadora do fantástico encerra o ensaio de Jean-Paul Sartre apontando a obra de Kafka como epicentro de uma nova vertente dessa literatura que despontou no início do século XX.

A despeito de estar à frente de seu tempo e de ser o primeiro trabalho teórico desta pesquisa em que o autor não se baseia na própria obra literária para formular sua teoria, o ensaio de Sartre possui um ponto negativo que precisa ser comentado: o parco *corpus* utilizado. Outros exemplos que não Blanchot e Kafka desse fantástico contemporâneo não são apresentados. Mostra-se custoso fundamentar uma teoria, principalmente antes de seu momento de consolidação, com apenas dois autores como exemplo. É fato que, ao longo do século XX, novos escritores surgiram com obras que se adequaram a esses preceitos, porém, em termos de construção teórica, é dificultoso considerar a teoria do fantástico contemporâneo de Sartre como consolidada, o que leva esta pesquisa a considerá-la precursora, sem desmerecer o grande potencial de ter sido uma delimitadora. Apesar de tal questão, Sartre deve ter seu nome destacado entre os teóricos do fantástico, principalmente

pela inovação oferecida ao se utilizar da filosofia existencialista para delimitar aspectos do fantástico contemporâneo, o que só seria retomado anos à frente, quando a crítica fantástica estivesse passando para seu estágio mais avançado.

Dentre os críticos elencados neste primeiro subcapítulo, pode-se considerar Louis Vax, com a publicação de seu *A arte e literatura fantásticas*, originalmente em 1963, como o teórico mais influente desse primeiro período precursor. O professor e crítico francês foi um dos poucos desse momento, aqui delimitado entre 1827 e 1968, a escrever teoria sobre a literatura fantástica não sendo, também, um escritor. É válido ressaltar a influência de Vax sobre a obra do teórico búlgaro, Tzvetan Todorov, o qual será abordado no próximo subcapítulo. Louis Vax também se destaca por, junto de Peter Penzoldt – este já em 1952 –, sistematizar temáticas recorrentes na literatura de cunho fantástico, apesar de Penzoldt chamá-la apenas de sobrenatural.

O livro de Vax ainda se destaca pela imensa quantidade de obras críticas e literárias relacionadas ao campo do fantástico, seja na literatura seja no âmbito das artes. Dividido em três capítulos, o autor reserva dois deles apenas para dissertar sobre autores e pintores do fantástico. Existe uma influência clara, citada no primeiro parágrafo do livro, da obra *The checklist of fantastic literature*, de Everett Franklin Bleiler, originalmente publicada em 1948. Este levantamento foi relevante para os estudos seguintes sobre literatura fantástica, visto que até aquele momento eram poucas as obras que se preocupavam em reunir outros textos críticos ou uma grande variedade de textos literários relacionados à literatura fantástica.

A arte e literatura fantásticas é dividida, como exposto, em três capítulos. No primeiro, Vax preocupa-se em “delimitar o território do fantástico precisando as suas relações com os domínios vizinhos, o feérico, o poético, o trágico, etc.” (VAX, 1972, p. 7)²⁸, isentando-se de tentar definir o fantástico, como afirma que também o fizeram os editores da Checklist mencionada. No segundo capítulo, o professor francês trata da obra de arte ocidental fantástica, não de forma geral, como ele próprio demonstra: “mais do que traçar uma lista de nomes e um catálogo de obras, julguei preferível atardar-me junto dalguns artistas cuja escolha é forçosamente arbitrária” (p. 49). No terceiro e último capítulo, Louis Vax se preocupa em traçar uma linha do tempo da literatura fantástica de língua alemã, inglesa, francesa, como também reserva um subcapítulo para literaturas de outras línguas.

²⁸ As citações subsequentes a Vax neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

Dentro do recorte teórico proposto por esta pesquisa, interessa, principalmente, o primeiro capítulo do professor e crítico francês, o qual trata mais especificamente sobre a teoria do fantástico. Neste, dividido em dois subcapítulos, buscou-se entender os limites propostos sobre o território da teoria no tópico “As fronteiras do fantástico”, visto que é em tal ponto que o crítico mais se aproxima de uma definição dessa literatura. Já o segundo tópico, “Alguns motivos fantásticos”, propõe-se como um levantamento de autores e temas recorrentes na literatura fantástica, distanciando-se da teoria sobre o assunto, portanto escolheu-se tratar apenas do primeiro.

Não obstante Louis Vax deixar claro que não pretende se arriscar a definir o fantástico, é basicamente o que ele faz ao longo das páginas do primeiro tópico de seu primeiro capítulo a partir de negativas. Para evidenciar que o fantástico não faz parte de determinado campo, o crítico francês precisa colocá-lo em um, conseqüentemente definindo-o. É o que acontece ao tratar do feérico, o qual, junto ao fantástico, são duas espécies dentro do gênero maravilhoso. Aqui já é possível perceber certo estranhamento, visto que o maravilhoso, até o momento, e principalmente com Todorov alguns anos à frente, será considerado um desdobramento do fantástico, ou apenas mais uma das possibilidades dentro do grande guarda-chuva teórico que é o insólito. O feérico, na obra do professor francês, é destacado como o conhecido conto de fadas, no qual há um grande distanciamento entre o leitor e os fatos ocorridos na história. Ao distanciá-lo do fantástico, tem-se a primeira definição apresentada:

A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. Ao passo que o feérico coloca fora do real um mundo em que o impossível e, por conseguinte, o escândalo não existem; o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível (p. 8).

Pode-se perceber, neste primeiro momento, duas semelhanças com o modelo teórico que será proposto por Todorov em 1970 – e aqui já é possível começar a tecer a teia de influências da obra de Vax sobre a de Todorov. A primeira, e mais geral, é a proposta de esquematizar o fantástico a partir de fronteiras. Se Vax se preocupa em distinguir ou aproximar o fantástico de pontos como o conto de fadas, os contos populares, a literatura policial, o trágico, o humor e assim por diante, Todorov nivelou essa ideia conceituando o fantástico a partir do que ele coloca como seus gêneros vizinhos, o Estranho e o Maravilhoso. Este fato torna o gênero fantástico uma literatura, de certa forma, fronteira, como será visto no subcapítulo seguinte. Outro ponto de encontro, desta vez mais específico, é a ideia de

apresentar uma personagem – e, por consequência, o leitor – inserida de súbito na presença do inexplicável. Vê-se, então, uma condição para a existência do fantástico, um mundo comum, como é conhecido pela personagem e pelo leitor, que, em determinado momento, será palco de eventos que fogem às explicações racionais.

Em contraponto ao feérico, que segundo Vax está relacionado ao “maravilhoso cor de rosa”, existe um “maravilhoso negro”, no qual o fantástico e o feérico se reúnem. O crítico francês apresenta exemplos: “Feiticeiros, diabos e génios maus dos contos de amas são quase personagens fantásticas. O maravilhoso de L. Tieck raia o fantástico quando se torna terrífico. O fantástico dos romances góticos é aterrorizante” (p. 9). Percebe-se, neste trecho, um possível ponto de encontro com o fantástico lovecraftiano, o qual se pauta no medo e no horror para existir. Mais uma vez, Vax apresenta uma definição do fantástico por meio da negativa. Ao finalizar esse tópico do feérico, o professor francês reafirma a ideia já apresentada: “Colocamos aqui o dedo sobre uma antinomia do fantástico: o real é tranquilizador porque nele não se encontram fantasmas, o imaginário é-o também, visto não nos ameaçar. A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (p. 9).

O segundo tópico trabalhado por Vax são as superstições populares. Aqui, outro ponto recorrente na crítica fantástica entra em discussão: a participação do leitor. Para o crítico francês, o leitor/ouvinte dessas histórias fantásticas precisa ter noção do estado de alma ambíguo iniciado pela mentalidade moderna. É por isso que são necessárias, por exemplo, testemunhas dignas de fé para corroborar o que está sendo narrado. Tais testemunhas apresentadas por Vax serão retomadas, anos à frente, por Filipe Furtado, para trabalhar com a noção de argumento de autoridade presente na narrativa fantástica, por exemplo.

De acordo com o crítico francês, uma aproximação que se pode fazer entre a literatura fantástica e as superstições populares é que ambas precisam seduzir o leitor, tema que será demoradamente trabalhado na obra *La séduction de l'étrange*, do próprio autor, publicada em 1965. Segundo ele, o leitor deve ficar “dividido entre o desejo de adesão ao verdadeiro e a sedução do imaginário” (p. 11), questão que será cara para o desenvolvimento da crítica da literatura fantástica e ficará conhecida como a hesitação todoroviana, condição indispensável, segundo Todorov, para a existência do gênero fantástico. Posto isso, Vax percebe um certo leitor modelo dessas superstições e das histórias fantásticas: “A alma popular não é tão simples: crédula à meia-noite, céptica às nove da manhã, gosta de acreditar para gozar com o medo que dá e que se oferece a si mesma” (p. 11). O crítico francês finaliza o assunto estipulando que as superstições populares de tempos antigos não poderiam ser consideradas

contos fantásticos, pois escritor e leitor acreditavam naquilo. Mas, na modernidade, desde o século XVIII, o desenvolvimento do pensamento fez com que existisse a dúvida perante os acontecimentos, criando-se, dessa forma, o leitor modelo para o fantástico.

Ao dissertar sobre a poesia e o fantástico, Vax se distancia do gênero poético, comprovando-o como incompatível com o fantástico. Em um tópico curto, o crítico deixa claro que mesmo os famosos poemas narrativos de Walter De La Mare e Bürger não podem ser considerados fantásticos, visto que esses se encontram na categoria de poesia do horror. Segundo Vax, “o poeta não manifesta espanto, não se interroga sobre a natureza dos fantasmas, a sua força física, as circunstâncias da sua aparição. Transportado para um mundo que já não é o seu, o leitor não fica nem impressionado nem céptico” (p. 13). Vê-se, aí, o problema central apontado por Todorov, quando expõe que o uso da alegoria mata o fantástico.

No quarto tópico, intitulado “O horrível, o macabro”, Vax retoma certos pontos já definidos em sua obra para evidenciar uma aproximação: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão. O horrível e o macabro têm o seu lugar no mundo natural; e, no entanto, as narrativas atroztes figuram muito naturalmente ao lado dos contos fantásticos” (p. 14-15). Com base nessa visão, tem-se, novamente, a divisão necessária de que o “sobrenatural tranquilizador” (p. 15), representado por figuras divinas benévolas ou gênios bons e fadas boas não faz parte do fantástico, a não ser que encarne instintos selvagens e mude sua natureza. Tal ponto leva à associação do horrível e macabro aos monstros, os quais representam, normalmente, “desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram” (p. 15).

Sobre a literatura policial, no quinto tópico, Vax se debruça por mais tempo, a fim de delimitar as fronteiras do gênero estabelecidas até seu momento. Para ele, quando há acontecimentos sobrenaturais em uma história detetivesca, mas tais acontecimentos são racionalmente explicados ao final da narrativa, ocorre um “fantástico falso” (p. 17). Em uma visão reducionista, Vax define o gênero policial como popular, de menor valor literário. Não obstante, neste tópico, encontra-se outro ponto de encontro que possivelmente influenciou a teoria todoroviana: “O público culto, de facto menos crédulo, é capaz de saborear como um esteta o *fantástico puro*” (p. 18, grifo nosso). Esse fantástico puro, sobre o qual não há mais nenhuma explicação ou conceituação ao longo da obra, parece ser considerado o conto fantástico em que houve a irrupção de um elemento sobrenatural no mundo conhecido pelo leitor, mas este não foi explicado, como ocorre nas narrativas policiais. Para finalizar o

assunto, Vax propõe uma comparação digna de nota entre a ocorrência do gênero policial e o fantástico:

As técnicas dos dois gêneros diferem muito profundamente. Nas narrativas policiais o “sobrenatural” só é apresentado para ser suprimido. Aparece de preferência no início e como se fosse incrível, estupefaciente. É preciso que a razão seja primeiro escandalizada para ter a última palavra. O conto fantástico procede antes de maneira inversa: o sobrenatural, ausente do início, reina como senhor no desenlace. Deve insinuar-se pouco a pouco, para que em vez de escandalizar a razão a adormeça (p. 18).

Nos dois tópicos seguintes, são trabalhadas as questões do trágico e do humor. Ambas são retratadas como consideravelmente distantes do fantástico, apesar de o trágico ser, em determinado momento, considerado uma condição da personagem fantástica. Em um primeiro momento sobre o humor, o professor francês destaca as diferenças entre o rir *de* alguém e rir *com* alguém, sendo essa separação que permite ou não a ocorrência do humor em uma narrativa fantástica. Cria-se, assim, uma diferenciação entre o riso perante o grotesco e o riso perante o cômico. Em conclusão, Vax cita a existência do humor macabro e do humor negro, com o conto de L.P. Hartley, *The travelling grave*, como exemplo.

Sobre a utopia, Vax declara que tanto ela quanto o fantástico se impulsionam a partir da imaginação, porém, na prática, mantêm-se bem distintos. Neste tópico, o crítico francês parece retomar ideias de Sartre ao abordar a criação de mundos imaginativos paralelos, os quais são, ao mesmo tempo, rigorosos e fantasistas. De acordo com Vax, “o leitor compara os valores deste mundo lateral com os seus. Semelhante desambientação permite encarar à distância o nosso próprio mundo, que aprendemos a olhar do exterior em vez de nele participarmos do interior” (p. 23). Novamente em um jogo de negativas, Vax pouco aborda sobre a utopia em si, dando mais espaço para o fantástico. Dessa forma, finaliza o tópico assim: “O amador do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Não olha do exterior, deixa-se enfeitiçar. Não é um outro universo que se ergue em frente do nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*. O contista não constrói os seus monstros a frio; sente as coisas e os seres que o rodeiam tornarem-se monstruosos” (p. 24).

No tópico sobre alegoria e fábula, Vax novamente distancia o fantástico, corroborando para o desenvolvimento da visão estruturalista de Todorov nos anos seguintes. Para o professor e crítico francês, a alegoria no contexto da fábula não pode ser relacionada ao fantástico, pois sabe-se que a única função dos elementos ditos “sobrenaturais” ali presentes é moralizadora. Contudo, quando os domínios do real e do figurado começam a se embaralhar,

é possível criar o que Vax chamou de “mal-estar do fantástico” (p. 24), ao citar *A ilha do Dr. Moreau*, de H.G. Wells. Nessa obra, “o animal, tratado por um cirurgião, torna-se um ser semi-humano, semi-animal. A fronteira do próprio e do figurado esbate-se, os seus domínios contaminam-se. O imaginário invade o real e começa a ameaçar-nos” (p. 24).

O ocultismo é discutido por Vax e recebe o grau de praticamente intrínseco ao fantástico. Se a ciência destrói o mistério, próprio do fantástico, “o papel da arte é, pelo contrário, exprimir o mistério das coisas. Ora, uma ‘ciência’ oculta é um ser híbrido, um misto de conhecimento e de arte, de saber e de emoção” (p. 25). Apesar dessa visão, o crítico francês parece ter uma visão pejorativa sobre o ocultismo, o que fica claro ao nomeá-lo como “falsa ciência e arte medíocre”, além de destacar que os que nele acreditam são “patetas”. Contudo, categoricamente, o professor finaliza o tópico: “Vê-se que o conto fantástico se limita a utilizar para fins estéticos o fundo doutrinal do ocultismo” (p. 26).

Vax inicia o tópico sobre psiquiatria e psicanálise deixando claro que suas relações com o fantástico são complexas. Em um primeiro momento, o hipnotismo, representante primeiro da psicanálise, é apresentado como algo que assustava os doentes mentais enquanto inspirava escritores como E.T.A. Hoffmann e Maupassant. Dessa forma, essa aproximação do fantástico com o que se considera ciência, segundo Vax, atribui ao gênero “uma seriedade que lhe recusavam os que apenas queriam ver nele fantasia gratuita” (p. 27). Apesar dessa relação quase temática, Vax destaca que, na prática, psicanálise e psiquiatria diferem muito do fantástico, visto que, nas primeiras, “o médico procura acalmar o seu doente”, enquanto no último “o contista quer perturbar seu leitor” (p. 28).

Ao ver a situação como uma via de mão dupla, o crítico francês apresenta o fantástico como uma fonte de documentos a serem estudados pela medicina psicológica – como foi o famoso caso do ensaio *O inquietante*, de Freud, no qual ele analisa uma novela de E.T.A. Hoffmann. Psicanálise e psiquiatria, por sua vez, podem ajudar a interpretar as obras fantásticas – como acontece no livro de Otto Rank, *O duplo*. Para fechar sua visão sobre o tema, Vax reitera: “A psicanálise quis mostrar que a arte e a literatura fantásticas são coisas sérias, que constituem, como o sonho, transposições metafóricas de preocupações profundas” (p. 30).

Em seu último tópico, Vax destaca a metapsíquica – conhecida também como parapsicologia –, junto ao fantástico, interessados “pelos mesmos objectivos: percepção extra-sensorial, aparições, intersignos, visão através dos corpos opacos...” (p. 30). Contudo, apesar disso, a primeira pretende-se ciência, enquanto o fantástico busca se afastar dela. Assim, em vez de o contista fantástico crer naquilo que escreve, segundo Vax, ele precisa ser cético,

desacreditar de tudo, para que, ao se dirigir a um público incrédulo, este imagine “livremente a sua narrativa: mais ela é engenhosa, mais o leitor fica satisfeito” (p. 32). É desta forma que Vax finaliza o primeiro subcapítulo de seu livro: “Assim, pois, se fantástico e metapsíquica têm o mesmo ponto de partida, orientam-se em direcções diametralmente opostas. As velhas superstições, brotando, deram nascença a duas disciplinas opostas e complementares, visando satisfazer a dupla necessidade de saber e de sentir” (p. 32).

Não obstante suas limitações, é fato que a obra de Louis Vax é uma das que mais se destacou dentre as precursoras e, muito possivelmente, a que mais conseguiu abrir caminho para a consolidação do gênero. Não obstante a reprodução de seus variados elementos teóricos na obra de Todorov, Vax também contribuiu para a divulgação e levantamento da literatura fantástica a um nível em que poucos conseguiram, principalmente com seu aprofundado conhecimento sobre literatura e crítica alemã. Ao sistematizar a literatura fantástica e trabalhar com fronteiras e temas, o professor e crítico francês conseguiu reunir, na esteira de Dorothy Scarborough, Peter Penzoldt e Everett Franklin Bleiler, as diversas combinações e manifestações do fantástico ao longo de sua história, tanto a mais antiga quando a mais recente ao período de publicação.

É assim que Vax fecha o subcapítulo dos precursores, já podendo muito bem ser considerado uma ponte entre este primeiro e o segundo momento da história crítica do fantástico. Destaca-se, por fim, a pluralidade presente ao longo das seis teorias aqui apresentadas, as quais, seja em contexto de surgimento, seja já em um contexto mais avançado, não cessaram de tentar entender o funcionamento e desenvolvimento da literatura fantástica na humanidade. Ato louvável, o qual não ficou preso a apenas uma vertente, o que possibilitou ao contexto delimitador da teoria não ser unificado, focando em apenas uma forma de conceber essa literatura, mas sim plural, como toda crítica deve ser.

2.2 OS DELIMITADORES

Em 1970, Tzevetan Todorov, filósofo e crítico búlgaro, publicou *Introdução à literatura fantástica*, obra hoje considerada um dos alicerces entre os estudos sobre o tema, apesar de muito criticada. Influenciado principalmente pelo movimento da *nouvelle critique* francesa na década de 1960, o qual contava com nomes como Roland Barthes, Gérard Genette, Roman Jakobson, Todorov lançou ao mundo uma teoria da literatura fantástica pautada em modelos estruturalistas. Esta publicação ia de encontro a outras abordagens críticas em voga realizadas na época, como a crítica marxista, psicanalítica e existencialista,

visto que tinha como foco uma abordagem imanentista, empírica e estrutural do texto literário. É desta forma que o crítico búlgaro passa a encarar o fantástico a partir de uma visão fechada, delimitando-o como um gênero literário.

A obra de Todorov é dividida em 10 capítulos, nos quais o crítico preocupa-se em: apresentar uma visão geral dos gêneros literários sob uma perspectiva estruturalista; definir o fantástico como gênero literário; definir os gêneros vizinhos do fantástico – estranho e maravilhoso – a fim de estabelecer fronteiras, como na obra de Louis Vax; apontar como a poesia e a alegoria não são passíveis de serem consideradas fantásticas; destacar o funcionamento do discurso fantástico e seus elementos, como narrador, personagens etc.; expor os temas do *Eu* e do *Tu* na literatura fantástica e como eles se manifestam em textos literários; e, no último capítulo, apresentar uma visão completamente diferenciada da abordada em seu livro, denominada “fantástico contemporâneo”, principalmente baseada na visão de Sartre aqui já discutida.

Para esta pesquisa, dedicou-se a tratar do segundo capítulo da obra de Todorov, o qual foca na definição do fantástico. É válido ressaltar, porém, que, por conta da visão fechada e estruturalista, a obra do crítico búlgaro, de modo geral, sofreu e sofre diversas represálias de estudiosos do fantástico por conta da visão imanentista do gênero, o que provocou um cerceamento muito grande das obras que se “adequariam” como pertencentes ao gênero fantástico. Entretanto, Todorov é, e continuará sendo por um bom tempo ainda, um pilar para o estudo da literatura fantástica e, como o próprio autor expõe, “o termo ‘introdução’ que aparece no título deste ensaio não é uma cláusula de modéstia” (TODOROV, 2014, p. 166)²⁹.

Ao destacar o enredo da obra *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, Todorov aponta a hesitação sofrida pelo personagem central da narrativa, Alvare, como o âmago do fantástico. Em um mundo o qual é regido pelas leis já conhecidas por todo ser humano, um acontecimento impossível de ser explicado por essas leis se passa, o que leva o personagem – e conseqüentemente o leitor – a escolherem entre uma ou outra possibilidade. Ou tudo não passa de um sonho, e as leis do mundo normal não foram alteradas, ou aquilo realmente ocorreu e aquele não é mais um mundo conhecido tanto pelo leitor quanto pelo personagem. Assim, Todorov destaca: “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31).

²⁹ As citações subsequentes a Todorov neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

O teórico búlgaro busca corroborar sua visão em outros estudiosos, então cita trechos e nomes como os de Vladimir Soloviov, Olga Reimann e Montague Rhodes James, considerado pai das histórias de fantasmas. Este último expõe uma visão que tomou como máxima em suas histórias e muito contribuiu para os apontamentos de Todorov: “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” (apud TODOROV, 2014, p. 31). Em seguida, o crítico búlgaro também recorre a nomes já considerados canônicos no campo dos estudos da literatura fantástica, como Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, todos precursores da análise do fantástico. Todorov se utilizou desses nomes principalmente para a conceituação geral do gênero, na qual expõe a existência de um “mistério” ou algo “inexplicável” que se insere na “vida real” ou no “mundo real” (p. 32).

Contudo, as obras de Castex, Vax e Caillois são também contestadas pelo crítico búlgaro, visto que abordam o fantástico como uma “substância”, um fenômeno que ocorre na obra e não é mais contestado, como foi visto em grande parte dos autores aqui considerados precursores. Todorov, então, busca definir o fantástico como gênero literário e, para isso, afirma “que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (p. 32), o que auxilia sua visão de que o fantástico funciona como uma linha de separação entre o estranho e o maravilhoso. Assim, ao declarar que a definição baseada nos estudiosos predecessores ainda carece de clareza, o crítico búlgaro passa a analisar a obra *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, na qual o protagonista passa por diversos acontecimentos aparentemente sobrenaturais, mas não consegue decidir entre a realidade e a fantasia.

Após destacar a hesitação da personagem, Todorov frisa que o leitor também é inserido na narrativa, junto ao herói, mas não um leitor específico, e sim o que ele chama de leitor implícito – termo amplamente conhecido por conta da Estética da Recepção, que tem como um dos principais teóricos Wolfgang Iser. Desta feita, para o crítico búlgaro, o leitor é inserido na narrativa e, a fim de o fantástico se consolidar, este mesmo leitor deve ter uma percepção ambígua dos acontecimentos ali destacados, assim como o herói da narrativa. É dessa forma que Todorov estabelece: “a *hesitação do leitor* é, pois, a primeira condição do fantástico” (p. 37).

A segunda condição destacada pelo teórico búlgaro é hesitação da personagem juntamente ao leitor, diante dos acontecimentos supostamente sobrenaturais. Contudo, Todorov destaca a possibilidade de tal condição não ser preenchida, devido a determinadas obras não apresentarem personagens que hesitam diante dos acontecimentos misteriosos,

como é o exemplo de *Véra*, de Villiers de L'Isle-Adam, história na qual, segundo o crítico búlgaro, apenas o leitor hesita diante dos fatos. Logo, Todorov destaca: “Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela” (p. 37).

A terceira e última condição postulada por Todorov faz referência ao modo de leitura do texto fantástico. Para o teórico búlgaro “o fantástico implica, portanto, não apenas na existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (p. 38). Para finalizar a definição da teoria, destacou-se uma citação longa, porém necessária, na qual o crítico búlgaro resume as ideias centrais das condições para a existência do gênero fantástico:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. 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, torna-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”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (p. 39).

Todorov define a primeira condição referente ao aspecto verbal do texto, a segunda ao aspecto sintático e a terceira ao semântico. Essas divisões ajudam a esclarecer que o modelo teórico proposto pelo crítico búlgaro não se pauta em supostas reações do leitor, como em Lovecraft, ou apenas na intromissão de um elemento sobrenatural no mundo natural, como afirmava grande parte dos teóricos precursores. Inserido neste modo de pensar estruturalista, Todorov parecia sentir a necessidade de adequar sua teoria do fantástico distante de qualquer subjetividade, por isso, ao final do capítulo resolve comparar novamente sua ideia de teoria com a de outros pesquisadores, porém, desta vez, analisando as diferenças. Os teóricos mais criticados são Lovecraft, Caillois e Marcel Schneider por conta, exatamente, de suas visões subjetivas sobre o gênero.

Antes de finalizar o capítulo, Todorov ainda expõe uma última possibilidade de se considerar a literatura fantástica. Em vez de ser pautada na hesitação perante acontecimentos

sobrenaturais ou não, há a alternativa de se hesitar perante o real e o imaginário. Assim o crítico búlgaro explica: “No primeiro caso, duvidava-se não de que os acontecimentos tivessem sucedido, mas de que nossa compreensão tivesse sido exata. No segundo, pergunta-se se o que acreditamos perceber não é de fato fruto da imaginação” (p. 42). Verifica-se, desta forma, que o fantástico pode existir também na hesitação entre, por exemplo, o reconhecimento do que é loucura de certa personagem e o que é realidade, como apontado em dois exemplos indicados por Todorov: “A princesa Brambilla”, de E.T.A. Hoffmann e *Aurélia*, de Gérard de Nerval. Sobre a última obra, Todorov se demora um pouco mais na análise:

A ambiguidade prende-se também ao emprego de dois procedimentos de escritura que penetram todo o texto.

Nerval utiliza-os habitualmente juntos; chamam-se eles: o imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremo-lo, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. O imperfeito tem um sentido semelhante: se digo “Amava Aurélia”, não especifico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável (p. 43-44).

Portanto, Todorov parece apresentar duas visões sobre o gênero fantástico. A primeira delas baseada na percepção do leitor – a partir de elementos textuais –, na qual a hesitação ocorre por meio de acontecimentos que poderiam ou não ser considerados desviantes da ordem natural de mundo que é amplamente conhecida. Já a segunda está relacionada também à percepção de um leitor implícito, mas desta vez sobre a possibilidade ou não de os fatos narrados pertencerem ao campo do imaginário ou do real, com ênfase no caso da loucura, amplamente recorrente em obras consideradas fantásticas. Vê-se, desta feita, que o ponto central do modelo teórico produzido pelo crítico búlgaro é a hesitação, e esta precisa ocorrer e manter-se para que uma obra seja considerada pertencente ao “fantástico puro”.

Apesar de ainda continuar sua definição e elencar os temas referentes ao gênero fantástico na literatura no decorrer do livro, o modelo teórico definido por Tzvetan Todorov sobre literatura fantástica pode ser estabelecido com as informações presentes apenas em seu segundo capítulo. Destaca-se, novamente, a visão imanentista proposta pelo autor por conta do contexto estruturalista no qual estava inserido, levando-o a apresentar uma teoria sobre o fantástico com poucas possibilidades de flexão, o que gerou crítica por parte dos teóricos que o sucederam. Criticada ou aclamada, a publicação de *Introdução à literatura fantástica* foi um marco para os estudos desse gênero e consolidou, além de delimitar, uma teoria crescente

desde o início do século XIX, o que possibilitou a diversos outros teóricos que, apoiando ou contestando Todorov, expusessem suas ideias sobre o assunto.

Quatro anos após a publicação da obra teórica de Todorov sobre o fantástico, em 1974, Irène Bessière publicou seu livro *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, obra considerada uma resposta implícita ao estudo realizado pelo teórico búlgaro por apresentar novos conceitos e ideias sobre o fantástico na literatura. Nesse estudo, dividido em cinco capítulos, Bessière apresenta, respectivamente: respostas às teorias anteriores e sua nova definição do fantástico; o panorama entre o real e o imaginário e os limites da razão; a renovação do relato fantástico; a escrita e a estética desse relato fantástico; e o *status* do fantástico na sociedade e na literatura quando a obra foi publicada. Como nos casos anteriores, o capítulo que interessa, de modo geral, a essa pesquisa é o de definição, portanto será o único trabalhado neste estudo. Apesar de complementos dessa definição estarem presentes em outros capítulos, é no primeiro que se encontra o núcleo do que diferencia o estudo de Bessière e o transforma em um dos textos delimitadores.

No tópico “Polivalência do relato fantástico”, a escritora francesa faz, primeiramente, uma crítica à “formalização”, como ela estipula, dessa literatura fantástica. Apesar de não citar o nome de Todorov, é possível perceber que Bessière faz referência ao teórico búlgaro. Para ela, essa visão fechada acaba por ignorar o enraizamento cultural de tal gênero, posto que se mostra reducionista – aqui é válido estabelecer que Todorov considera seu modelo teórico de literatura fantástica apenas pertencente ao século XIX, o que diminui muito o número de narrativas que podem ser chamadas de fantásticas a partir de sua visão. Apesar disso, é criticada também a perspectiva unicamente temática do fantástico – como proposta por Louis Vax, por exemplo –, a qual é apontada como referente às fantasias do artista ou a sinais surreais percebidos dentro da obra.

É neste tópico também que Bessière expõe o que mais se aproxima de seu modelo teórico. Muito pautada pela ideia de incompletude presente nos estudos anteriores e guiada por uma perspectiva polivalente de encarar o fantástico a autora apresenta:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da

invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2012, p. 2)³⁰.

Bessière foi uma das primeiras a tratar da teoria fantástica a partir de uma perspectiva fechada de modo literário em vez de gênero. Isto posto, percebe-se que a escritora francesa vê a literatura fantástica como uma manifestação, até certo ponto como um método, além de pegar emprestado o conceito de Joseph Retinger, em seu *Le conte fantastique dans le romantisme français*, de 1908, que destaca a narrativa fantástica como “a luta de um ser revoltado e aliado às potências inferiores contra as potências superiores” (p. 2). Vê-se, já neste começo, um dos pontos a serem trabalhados por Bessière ao longo de seu primeiro capítulo: a visão de uma literatura fantástica social, que se torna voz e luta contra a opressão.

No tópico “Uma razão paradoxal” é possível perceber um dos caminhos tomados por Bessière ao definir o relato fantástico, o qual poderia ser chamado de um “fantástico social”. Ao declarar que essa literatura faz uso de eventos ou marcos socioculturais, a escritora francesa deixa claro que existe uma forte influência das percepções sociais sobre o fantástico a fim de gerar a compreensão de determinada história, seja natural seja sobrenatural. Para confirmar tal visão, a escritora afirma que o relato fantástico “corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o suprassensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor” (p. 3). A hesitação de Todorov está presente na definição de fantástico de Bessière, porém não como uma condição essencial, e sim como um sintoma, algo que corrobora a visão da incerteza, outro elemento recorrente nas ideias da escritora francesa.

Já no tópico “Autonomia do relato fantástico”, Bessière evidencia que essa literatura não deixa de ser apenas mais uma recriação do real, a criação de uma outra realidade, mas que se pauta na ideia de real. Isto posto, evidencia a capacidade criativa do discurso fantástico, a qual se compõe a partir do registro de outros dados, como religião, filosofia, esoterismo, etc., muitas vezes contrapondo-os. Contudo, esse contraste, para a escritora, não se torna uma argumentação intelectual, e sim uma espécie de registro, de regulação do que é a ordem naquele determinado contexto. Como expõe Bessière: “De acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o anterior” (p.

³⁰ As citações subsequentes a Bessière neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

5). Destaca-se, a partir desta citação, outro elemento que parece ser imprescindível na conceituação da teórica: a oposição.

Após destacar o fantástico como uma “perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao nominal” (p. 5), Bessière dá início ao tópico intitulado “Romance, conto e relato fantástico: atuação e acontecimento”. É válido ressaltar que a escritora francesa destaca o relato fantástico como que paralelo ao conto, visto que dá a este o caráter de narrativa irreal. Assim, em contraposição ao romance realista, define o relato fantástico como uma generalização do universo, no qual não é possível distinguir o natural e o sobrenatural. É a partir dessa visão de mundo que a escritora cita as obras de Kafka como pertencentes à literatura fantástica, principalmente por conta da naturalização do absurdo em suas narrativas, como é o caso de sua novela *A metamorfose*, em que um homem é transformado em um inseto e ninguém acha isso estranho, ou em *O processo*, narrativa na qual K., o protagonista, é processado, mas sem saber o porquê, e passa todo o enredo da novela tentando descobrir o motivo, sem sucesso.

Ao adentrar no campo do maravilhoso para definição do fantástico, Bessière, em seu tópico “Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico” estipula as transformações sofridas pelo relato fantástico ao longo do tempo em comparação com o maravilhoso. A discussão de Todorov sobre o maravilhoso é indiretamente retomada, visto que a autora conceitua o conto maravilhoso como aquele que “não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento” (p. 9), conseqüentemente também definindo o fantástico: “o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma” (p. 9). Ainda nesta linha de pensamento, a escritora francesa declara: “O acontecimento estranho provoca um questionamento sobre a validade da lei. Nada ilustra melhor este deslizamento do geral ao acaso, do maravilhoso ao fantástico, do que o uso do pacto infernal” (p. 9).

Em uma proposição muito próxima à hesitação de Todorov, a escritora francesa destaca, na obra *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, também trabalhada pelo teórico búlgaro, o ápice da incerteza em uma narrativa. Não é possível afirmar que Biondetta, a mulher com quem Alvare dormiu, seja um demônio, da mesma forma que não é possível afirmar que ela não o seja, esse é o argumento utilizado tanto por Todorov, mais implicitamente, quanto por Bessière para destacar o núcleo do fantástico nessa narrativa ainda do século XVIII. A partir dessa visão, é evidenciado: “O fantástico supõe a medida do fato conforme as normas internas e externas, o equilíbrio constantemente mantido entre as avaliações contrárias. Ele constitui uma língua especial do universo de valores, no qual a

ambiguidade marca a impossibilidade de qualquer asserção. O fantástico se confunde, portanto com o questionamento sobre a norma” (p. 10).

O caráter suspensivo torna-se relevante ao final do tópico trabalhado por Bessièrre, posto que o fantástico é transformado em uma inversão das ordens, seja a relação natural e sobrenatural, seja a relação leitor e texto. Essa visão postula a já comentada contrariedade presente na teoria da escritora francesa, principalmente a partir da inverossimilhança presente no relato fantástico, visto que existe aí uma ruptura tanto a nível intra quanto extratextual. Consciente desse jogo de mascarar o real com o sobrenatural, Bessièrre expõe:

O relato fantástico, que se oferece como objeto narrativo, trata do verossímil por meio do tema da falsidade, ele mesmo inseparável da multiplicidade das verossimilhanças contraditórias inseridas na obra (natureza e sobrenatureza, tese física, tese religiosa). Essa eleição da falsidade distingue o fantástico, como procedimento narrativo, do simples mistério, do simples enigma. Aqui, há inverossimilhança, mas também verdade (p. 11).

No penúltimo tópico, intitulado “Caso e adivinha: perplexidade inevitável e reconhecimento da ordem”, a escritora francesa se debruça mais ainda na característica antinômica do fantástico. Isto posto, é válido destacar seu primeiro período: “Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, ‘outra’, precisamente” (p. 13). Percebe-se, na argumentação de Bessièrre, que o fantástico burla o real, ao ter como combustível o ceticismo e, ao mesmo tempo, a relatividade da crença. Portanto, tal visão gera, no relato fantástico, o que a escritora francesa chama de “ambiguidade ideológica”. Para ela, a realidade é arbitrária, porém, junto a essa razão existe a “constante tentação de alcançar a ordem superior” (p. 14). Por fim, Bessièrre evidencia:

Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções socio cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha (p. 14).

Assim como na obra de Tzvetan Todorov, Bessièrre finaliza seu capítulo com uma visão do fantástico de seu tempo, tópico por ela denominado “Modernidade do relato fantástico”. Segundo a escritora francesa, esse fantástico contemporâneo está repleto de duplicidades ideológicas, visto que foi escrito em uma época considerada extremamente engajada politicamente, principalmente com a contracultura. Ainda para ela, o relato

fantástico na contemporaneidade se mostra propício para seu desenvolvimento no estatuto literário.

Vê-se, portanto, que “o relato fantástico parece uma perfeita máquina para contar e produzir efeitos ‘estéticos’. Sua ambiguidade, suas incertezas calculadas, seu uso do medo e do desconhecido, de dados subconscientes e do erotismo, fazem dele uma organização lúdica” (p. 16). Por conseguinte, ao destacar a contradição presente no relato fantástico, Bessièrre evidencia que não há necessidade de relacionar o fantástico ao irracional, posto que, na contemporaneidade, ele não é usado para recusar a norma, e sim para confirmá-la. Deste modo, a escritora francesa conclui seu capítulo: “A forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar” (p. 18).

Apesar do limitado *corpus* literário utilizado em seu primeiro capítulo – assim como Todorov –, percebeu-se que a obra de Irène Bessièrre se destaca tanto pela originalidade da abordagem do fantástico, recusando grande parte dos elementos anteriores e se apropriando dos mais convenientes para suas ideias, quanto pela abordagem teórica proposta pela escritora. Ao assumir esse posicionamento e lançar sua própria definição do fantástico, Bessièrre fez *jus* ao título “Introdução” no estudo de Todorov e o utilizou para reformular suas ideias, como também de predecessores seus. Sem medo de se posicionar, uma das maiores contribuições de Bessièrre é destacar o potencial social do fantástico, a fim de sair da camisa de força proposta por Todorov e sua visão estruturalista.

Publicada em 1980, fruto da tese defendida em 1976, *O realismo maravilhoso*, de Irlemar Chiampi, professora da Universidade de São Paulo (USP), pode ser considerada uma das primeiras obras a sistematizar conscientemente a nomenclatura utilizada para tratar de uma parte das narrativas hispano-americanas do século XX. Apesar de o conceito “realismo maravilhoso” surgir no prólogo do livro *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, publicado em 1949, ele concorreu com outra expressão, “realismo mágico”, cunhada em 1925 a fim de caracterizar obras do pós-expressionismo alemão. Ambas foram, de acordo com Chiampi, erroneamente utilizadas ao longo do tempo, principalmente para se referir à ficção hispano-americana. É por isso que a autora se propõe, em seu livro, a apresentar uma conceituação elaborada a partir de variados conceitos referentes a essas nomenclaturas destacadas.

O livro da professora brasileira é dividido em duas partes e sete capítulos. A primeira parte, intitulada “Avatares de um conceito”, é utilizada para expor a visão da crítica e dos autores sobre realismo mágico e realismo maravilhoso e como tais conceitos se

desenvolveram. Já a segunda parte, intitulada “Para uma teoria do realismo maravilhoso”, preocupa-se em estabelecer elementos teóricos para a conceituação de uma teoria consolidada sobre o realismo maravilhoso. Muito influenciada pelo modelo crítico e teórico de Haroldo de Campos, Irleamar Chiampi, em sua obra, aborda desde conceituações que beiram o filosófico até análises linguísticas do discurso. Em uma técnica de oposição ao realismo, ao maravilhoso e ao fantástico, a professora busca conceituar o realismo maravilhoso ao longo das quase 200 páginas de seu livro.

Apesar de o conceito “realismo mágico” ter sido cunhado em 1925, foi apenas por volta das décadas de 1940-50 que ele ganhou maior reconhecimento, sendo usado para delimitar obras hispano-americanas de autores como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo entre tantos outros. Verificou-se esse período de renovação nessa literatura a partir de narrativas que não eram mais catalogadas como realistas, gerando a crise do realismo patenteada por esses autores. Sobre isso, a professora brasileira destaca: “Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 19)³¹.

Ao longo do primeiro capítulo, a professora destaca outros autores que propuseram desdobramentos da teoria do realismo mágico, porém com conceitos que entraram em conflito, seja por não partirem de obras anteriores seja por isolarem narrativas contemporâneas dos conceitos por eles criados. É destacada a “falta de comunicação entre os intelectuais” (p. 25) espanhóis, observada por Octavio Paz, como a causa da falta de organização entre as propostas críticas e teóricas, seja sobre o realismo mágico seja sobre o realismo maravilhoso. Por fim, a professora também critica a forma simplista a qual é tratada a definição do realismo mágico pelos críticos espanhóis, visto que suas teorias acabam por desembocar na ideia de “naturalização do irreal” ou “sobrenaturalização do real”.

No segundo capítulo, Irleamar Chiampi trata da conceituação do “realismo maravilhoso americano”, criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier no prólogo de sua já referida obra. A partir da visão do escritor, a professora destaca que há, nessa vertente, “a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, [que] configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (p. 32). A partir dessa percepção histórica do conceito, Chiampi divide o realismo maravilhoso americano em

³¹ As citações subsequentes a Chiampi neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

dois níveis de desdobramento: 1) Modo de percepção do real pelo sujeito; 2) Relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana.

O primeiro nível destacado muito se aproxima da noção de fantástico de forma geral, lembrando-se da irrupção de um elemento insólito ou sobrenatural em um mundo considerado regido pelas leis normais. O segundo nível já é mais específico e trata especialmente da América espanhola, visto que, na visão de Carpentier, o real histórico referente ao surgimento da civilização hispano-americana chegava a ser mais fantástico que qualquer ficção. Ainda nessa visão, a professora brasileira destaca a obra de Pierre Mabilhe sobre o maravilhoso e evidencia a relação da visão de Carpentier com a visão surrealista, apesar dos sabidos desentendimentos deste com André Breton e seu apreço pelo poeta uruguaio Conde de Lautréamont.

Para finalizar o segundo capítulo, Chiampi salienta a fé requerida por Carpentier para se criar o realismo maravilhoso americano, visto que, de acordo com o autor, pode existir um espaço anexado à realidade conhecida pelo leitor, mas que só pode ser acessado por aquele que crê. Existe aí um projeto de “redefinição da sobre-realidade (*sic*)” (p. 36), no qual o realismo maravilhoso de Carpentier se pauta e faz uso para invocar visões de uma América antiga, virgem de certa forma, vista como um campo de religiosidade e mitos primitivos, no qual é possível concretizar o projeto de um real maravilhoso. Por fim, Chiampi ressalta também o aspecto social do realismo maravilhoso americano proposto por Carpentier: “O desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços ocidentais” (p. 39).

O terceiro capítulo é utilizado por Chiampi para explicar a escolha do conceito realismo maravilhoso ao invés de mágico. Ao recorrer a etimologias e definições dos termos, a professora enfatiza os problemas conceituais do termo “mágico” e exalta a antiguidade e melhor adequação do termo “maravilhoso”. Sobre este último, são destacadas duas origens, a primeira faz referência à essência do humano que está ligada ao extraordinário. Já a segunda se distancia do humano, é definida como a presença de seres sobrenaturais, não na realidade conhecida, mas em um mundo outro, no qual nada disso é questionado. Sobre isso, Chiampi acentua: “Essas possibilidades lexicais do termo maravilhoso permitem, portanto, ótima especulação teórica sobre a forma discursiva do realismo maravilhoso, como a análise estilística da retórica construída para estabelecer as ‘passagens’ de um significado a outro” (p. 49).

O quarto capítulo, intitulado “As relações pragmáticas no realismo maravilhoso”, destaca-se como um dos mais importantes do estudo e para esta pesquisa, visto que é nele em que a professora apresenta sua definição atualizada do realismo maravilhoso, principalmente a partir de negativas com relação a estudos sobre o fantástico. Assim, a partir de um viés comparativo com conceitos do realismo e do fantástico, Chiampi se propõe a expor uma poética própria do realismo maravilhoso. Em um primeiro momento sobre o fantástico, são destacados nomes como Charles Nodier, H.P. Lovecraft, Louis Vax, Tzvetan Todorov e Irène Bessière dos que foram citados nesta pesquisa, e a obra *Notes sur le fantastique*, de Jean Bellemin-Noël, publicado primeiramente em 1972. Ainda sobre o fantástico e o realismo maravilhoso, é destacado que ambos compartilham muitas semelhanças sob a ótica da crítica, ao mesmo tempo que também possuem muitas discrepâncias, por isso é necessário entender o conceito de fantástico antes de tratar do realismo maravilhoso.

A visão de fantástico de Chiampi é muito pautada em Lovecraft, Todorov e Bessière, o que a leva a entendê-lo a partir de uma perspectiva de desestabilização do real e da criação de um sentimento no leitor, mesmo que tal criação ocorra no interior do texto. Assim, no fantástico “desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural” (p. 56). A professora ainda enfatiza como predisposição do fantástico a “poética da incerteza” citada por Bessière, visto que esse tipo de narrativa se pauta na “enganação” de um leitor a partir de elementos intratextuais, como um narrador testemunha que conta uma história passada. Ao finalizar sua conceituação, chega-se ao mais próximo de uma definição do realismo maravilhoso vista sob uma perspectiva de diferenciação do conto fantástico:

O realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (p. 59).

Ainda no jogo de comparações, Chiampi realça uma grande diferença entre o fantástico e o realismo maravilhoso no núcleo de ambos os conceitos. Enquanto para o fantástico deve haver a suspensão do leitor na dúvida, retomando tanto a hesitação de

Todorov quando a incerteza de Bessière, no realismo maravilhoso, a dúvida é suspendida, de forma que evite contradições entre os elementos do considerado real e do considerado irreal na narrativa. Assim expõe Chiampi: “O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (p. 61). Vê-se, portanto, que o realismo maravilhoso se apresenta como uma revisão do encantamento proposto pelo fantástico, não há mais uma dúvida entre elementos dicotômicos, mas sim um estranhamento perante a junção deles:

Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização (“me parece que”) – e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos. Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito (p. 61).

A professora brasileira destaca, ainda, a supracausalidade descontínua do realismo maravilhoso, esta, por apresentar um futuro com acontecimentos já determinados, não faz com que exista a hesitação. Desta feita, o sobrenatural, em uma narrativa que faz parte do realismo maravilhoso, jamais gera a incerteza, seja pela afirmação do real ou do irreal, seja pela negação de um deles. Chiampi ainda evidencia que, “no realismo maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos (*sic*) do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional (*sic*) (p. 63). Por isso, no romance de Carpentier, *El reino de este mundo*, ela evidencia que ocorre a licantropia em um dos escravos, mas a metamorfose é naturalizada, visto que adquire “uma função histórica e social de promessa de libertação para os negros haitianos” (p. 64).

Chegando ao fim do subcapítulo sobre encantamento, Chiampi menciona o *Unheimlich* freudiano, colocando-o como “parceiro” do efeito de fantástico, visto que o leitor da narrativa fantástica teme o não familiar como uma ameaça de desestabilização de sua ideia de realidade. Já no realismo maravilhoso, Chiampi propõe “um ‘reconhecimento inquietante’, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade” (p. 69). Vê-se, a partir desse destaque, a posição social ocupada pelo realismo maravilhoso, a qual demonstra-se como “preditora” da sociedade humana. Existe aí uma comunhão entre racional e irracional, os quais são recolocados igualmente.

Por fim, Irlemar Chiampi deixa claro que o realismo maravilhoso não deve ser visto como uma evolução do fantástico, dadas as discrepâncias entre os dois conceitos. Ademais, cita Jorge Luis Borges e sua ficção como os elementos cruciais para o estabelecimento dessa vertente na literatura hispano-americana. Para ela, a obra de Borges abandonou a inquietação fantástica, o maniqueísmo tão presente no século XIX e se lançou em uma estética extremamente desconhecida: “A inquietação conceitual borgiana dá a partida para a revisão da metafísica do real e do imaginário que impulsa a nova modalidade de ficção” (p. 71) Nos capítulos seguintes, Chiampi continua sua jornada pela definição do realismo maravilhoso, principalmente a partir da questão estrutural e do discurso. Porém, para os fins desta pesquisa, pode-se considerar que pelo menos uma definição geral do realismo maravilhoso foi explicitada nessas últimas páginas.

Percebe-se, portanto, o motivo de Irlemar Chiampi, a única brasileira a figurar neste capítulo – apesar da grande contribuição de outros estudos provenientes também de brasileiros³² –, ser apresentada como uma das delimitadoras do fantástico. É evidente que a autora ilumina as diferenças entre realismo maravilhoso e fantástico, porém, visto de uma perspectiva geral e sem amarras teóricas, não seria o realismo maravilhoso uma literatura paralela ao fantástico que se construiu no século XX e foi citado por Sartre? Deixando de lado preciosismos teóricos, percebe-se a importância da sistematização realizada por Irlemar Chiampi em sua tese transformada em livro e seu apreço pelo tema, tão esparsamente trabalhado antes de sua obra.

Fecha-se, também, o segundo subcapítulo neste momento. É óbvio que diversas obras que de importância crítica do fantástico foram deixadas de fora por razão dos limitados espaço e tempo de uma dissertação, porém, foi intenção ressaltar a pluralidade de uma teoria mesmo em seu contexto de consolidação, que ainda representa e é representada. O fantástico avançou muito durante essas duas décadas, e essas obras teóricas definitivamente demorarão a ser esquecidas pela crítica especializada, posto que as ideias por elas destacadas se transformaram em conceitos discutidos e rediscutidos nos anos seguintes e estão recebendo diferentes interpretações ou sendo usadas para variados fins no momento atual acadêmico.

2.3 OS CONTEMPORÂNEOS

³² *Gregos & Baianos* (1985), de José Paulo Paes; *O fantástico* (1988), de Selma Calasans Rodrigues; *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), de Ana Luiza Silva Camarani.

Em 1990, Jaime Alazraki, professor e crítico argentino, realizou uma conferência em Madrid intitulada “Las literaturas fantásticas”, a qual deu origem ao texto “¿Qué es lo neofantástico?”. Apesar de o termo “neofantástico” ser trabalhado desde 1971, como aponta o próprio autor, é só a partir da publicação de seu livro *Em busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*; elementos para una poética de lo neofantástico, em 1983, e da publicação *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, de Julia G. Cruz que ele ganha certo protagonismo. Apesar disso, a conceituação proposta ficou limitada geograficamente ao contexto hispano-americano até a publicação de *Teorias de lo fantástico*, de David Roas, obra na qual o autor traduz e reúne diversos ensaios e capítulos de livros que buscam definições do fantástico, e dentre este material está o texto de Alazraki.

Partindo de uma visão redutora do tema, o professor argentino buscou conceituar o neofantástico a partir de suas diferenças com o fantástico considerado tradicional. Para isso, iniciou sua conferência apontando a definição de conto estabelecida por Edgar Allan Poe e como ocorre a diferença entre os “cuentos” e os “relatos”. Para Alazraki, os contos conceituados e estruturados pelo escritor norte-americano são aqueles que seguem uma lógica do discurso, podem ser lidos “em uma sentada”, como afirmou Poe, e possuem coerência e equilíbrio estrutural. Já muitas narrativas curtas seguintes a Poe não seguem o mesmo caminho, as quais o professor argentino chama de relatos.

Alazraki se debruça em conceituar o fantástico a partir de nomes como Pierre-Georges Castex, com sua obra *Le conte fantastique en France*, além de teóricos já citados ou trabalhados neste estudo, como Roger Caillois, Louis Vax, H.P. Lovecraft e Tzvetan Todorov. Por meio do recorte teórico utilizado pelo professor argentino, é possível perceber o caminho que sua conceituação seguirá. Sem considerar o fantástico contemporâneo de Sartre, o modo fantástico de Bessière, ou o realismo mágico ou maravilhoso discutido ao longo do século XX, o autor se pauta em uma definição de fantástico organizada pela ideia de medo: “Em um mundo domesticado pelas ciências, o relato fantástico abre uma janela à escuridão do além-morte – como uma insinuação do sobrenatural –, e por essa abertura se esgueiram o medo e o calafrio” (ALAZRAKI, 1990, p. 25)^{33 34}.

Contudo, essa visão não se torna muito recorrente entre os teóricos do fantástico, visto que há divergências sobre o assunto, o que leva a afirmação do professor argentino a uma encruzilhada teórica perigosa: “Em maior ou menor medida, quase todos os críticos que

³³ As citações subsequentes a Alazraki neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

³⁴ En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del más allá – como una insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío.

tenham estudado o gênero coincidem em definir o fantástico por sua capacidade de gerar medo no leitor” (p. 25)³⁵. Para confirmar sua proposição, Alazraki parte das ideias propostas por H.P. Lovecraft, escritor do fantástico que se pautou em grande parte de suas obras para construir seu conceito de literatura fantástica. Apesar disso, o professor argentino consegue destacar que encara o gênero fantástico, assim como Todorov, como ocorrido apenas no século XIX, compartilhando com o teórico búlgaro a visão de que a partir das narrativas de Kafka, no século XX, outro tipo de literatura começou a ser produzida, não podendo ser chamada de fantástica.

Definido o fantástico, o professor argentino segue sua palestra ao expor os dois pontos centrais que o motivaram a pensar no termo neofantástico. O primeiro é uma pergunta: “Como classificar e nomear aqueles relatos que contêm elementos fantásticos, mas que não se propõem a gerar qualquer medo ou terror?” (p. 25-26)³⁶. O outro ponto destacado por Alazraki foi a insatisfação de Julio Cortázar a respeito da generalização de suas obras como “fantásticas”. Já em 1962, em uma conferência em Havana, o escritor argentino salientou o uso genérico que era dado ao termo fantástico e declarou que suas obras só eram denominadas por aquele gênero por falta de um nome melhor.

Para Cortázar, em palestras seguintes, sua literatura era fortemente influenciada pelos mestres da literatura fantástica do século XIX, porém não poderiam ser colocadas lado a lado por conta de diferenças cruciais. De acordo com Cortázar (apud ALAZRAKI, 1990, p. 26): “A irrupção do *outra* ocorre, em meu caso, de outra maneira marcadamente trivial e prosaica, sem advertências premonitórias, tramas *ad hoc* e atmosferas apropriadas como na literatura gótica e nos contos atuais de má qualidade”³⁷. O professor argentino também aponta a dificuldade de Jorge Luis Borges e Bioy Casares, em organizar sua antologia de contos fantásticos de 1940, na qual mesclaram narrativas de variadas épocas sob a denominação de fantásticas. Assim, ainda na esteira de Cortázar, Alazraki ensaia uma definição do neofantástico a partir das palavras do escritor argentino sobre a realidade “maravilhosa” de suas narrativas:

Maravilhosa no sentido de que a realidade cotidiana mascara uma segunda realidade que não é para nós misteriosa, nem transcendente, nem teológica,

³⁵ En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector.

³⁶ ¿Cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?

³⁷ La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitórias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad.

senão que é profundamente humana, mas que por uma série de equívocos foi mascarada por detrás de uma realidade pré-fabricada com muitos anos de cultura, uma cultura em que existem maravilhas, mas também profundas aberrações, profundas distorções (apud ALAZRAKI, 1990, p. 28)³⁸.

Tendo definido seu mote, Alazraki propõe chamar essa outra literatura preconizada por Cortázar de neofantástico e declara que ela se diferencia do fantástico do século XIX em três aspectos: visão; intenção e *modus operandi*. O primeiro aspecto, visto no fantástico tradicional, pode ser definido como a ideia de que a narrativa precisa ocorrer em um mundo sólido, com as leis conhecidas pelos seres humanos, para que o sobrenatural possa irromper em algum momento e deturpar aquela realidade. Já o neofantástico “assume o mundo real como uma máscara, como uma farsa que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (p. 29)³⁹. Dessa forma, enquanto o fantástico tradicional, a partir da visão de Alazraki, propõe-se a abrir uma fissura na solidez da realidade, o neofantástico funcionaria como uma esponja, já cheia de furos, pelos quais se pode espiar essa outra realidade proposta por trás da máscara.

Já sobre o segundo aspecto, a intenção, o professor argentino comenta que o fantástico tradicional tem como objetivo provocar medo ou horror no leitor, seja extra ou intratextualmente. Porém, para o neofantástico, ocorre a criação da perplexidade diante do texto, certa inquietação causada pelos elementos insólitos narrados, porém, sua intenção é exatamente outra, esses acontecimentos insólitos se traduzem em metáforas que buscam retratar vislumbres dessa outra realidade por trás da máscara. O núcleo do neofantástico é apresentado, então, em “entrevisões ou interstícios irracionais que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não se encaixam nas células construídas pela razão, que vão na contramão do sistema científico ou conceitual com o qual lidamos diariamente” (p. 29)⁴⁰.

No terceiro e último aspecto, *modus operandi*, Alazraki ressalta o uso da causalidade do mundo conhecido no fantástico tradicional, no qual a realidade cotidiana é invadida por forças desconhecidas e deixa crer que o impossível não só existe, como também se manifesta, apesar de não poder causar a certeza de que ocorre ou não. Já no neofantástico, desde as primeiras páginas da narrativa, o leitor é convidado a experimentar o elemento fantástico.

³⁸ Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que nos es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.

³⁹ Asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

⁴⁰ Entrevisões o interstícios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema concptual o científico con que nos manejamos a diario.

Dessa forma, o professor argentino postula que enquanto o fantástico tradicional opera com literalidade, constrói-se em uma narrativa cronológica a qual respeita as ideias de causa e consequência, o neofantástico subverte tais ideias. Devem ser aludidos sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos.

Por fim, ao destacar, por meio de Caillois, que o fantástico tradicional é contemporâneo do movimento romântico e atua como uma contestação ao racionalismo científico, o neofantástico se constrói sob os efeitos da Primeira Guerra Mundial, acompanhado pelos movimentos de vanguarda, levado adiante por Freud e pelo avanço da psicanálise, sem contar o Surrealismo e o Existencialismo, entre tantos outros fatores do século dos extremos. Ao justificar o porquê de um novo conceito, Alazraki declara: “Eu propus a denominação *neofantástico* como um alerta para as diferenças que assinali entre esses dois tipos de narração. Também porque a tomada de consciência dessas diferenças permitiria uma melhor compreensão dos sentidos e alcances do novo gênero e um estudo mais completo e atento de seus textos” (p. 31)⁴¹.

Jaime Alazraki, com seu “¿Qué es lo neofantástico?”, principia os estudos dos mestres contemporâneos que se preocupam em evoluir e estudar a crítica fantástica. Apesar de um posicionamento fechado sobre o fantástico tradicional, o professor argentino cumpre o que se propõe, ao possibilitar um olhar diferenciado sobre, principalmente – mas não exclusivamente –, a literatura hispano-americana e suas particularidades, como fez Irlemar Chiampi, praticamente ao mesmo tempo. Alazraki, porém, figura o espaço de contemporâneo pois, indiretamente, sua proposta teórica, ainda não tão bem consolidada na crítica, perpassa por estudos como o de Sartre e o de Chiampi, o primeiro precursor e a segunda delimitadora, para propor uma junção dessas ideias. Enquanto Sartre chamou a literatura de Kafka de fantástico contemporâneo e Chiampi definiu a literatura de Cortázar, Borges, entre outros, como realismo maravilhoso, Alazraki parece unir essas duas vertentes e, na esteira de Sartre e ao contrário de Chiampi, aproximar novamente a literatura hispano-americana do fantástico, não o realizado no século XIX, mas sim um novo gênero, que pareceu se consolidar na Europa com Kafka, na argentina com Cortázar e Borges e no Brasil com J. J. Veiga e Murilo Rubião.

O italiano Remo Ceserani, crítico literário e professor universitário, entrou para a lista de teóricos do fantástico com a publicação de seu livro *O fantástico*, em 1996. Partindo das

⁴¹ Propuse la denominación neofantástico como un llamado de atención de las diferenciais que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos.

ideias de Tzvetan Todorov – para contestá-las – e principalmente de Irène Bessièrre, o crítico italiano desenvolveu um estudo sobre a literatura fantástica a partir tanto de sua cronologia literária e crítica, quanto de seus procedimentos e temas recorrentes. São nesses últimos elementos que se sobressai a obra de Ceserani, visto que o autor, para tratar o fantástico como modo em vez de gênero literário, propôs procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico a fim de reconhecer-se tal modo literário na história da literatura, seja ela do antigo século XVI, seja ela do ainda vindouro, para o autor, século XXI.

A obra de Ceserani divide-se em cinco capítulos, bem delimitados entre si. No primeiro, o crítico propõe notáveis semelhanças entre a teoria do *Unheimlich* freudiano e o fantástico, evidenciando quão importante é o inquietante de Freud para os contos fantásticos de autores já considerados canônicos. No segundo capítulo, são apresentadas as definições do fantástico de estudiosos já consagrados. Esta parte é dividida em três, a primeira foca na definição de Todorov, depois o crítico italiano se debruça sobre escritores literários do fantástico que também produziram crítica e, por fim, finaliza com os estudos posteriores a Todorov, focando, principalmente, em Bessièrre.

O terceiro capítulo de *O fantástico* figura como o mais importante para este estudo, no qual o crítico italiano vai elencar e explicar brevemente os procedimentos formais e sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, a partir do qual é possível criar um *modus operandi* para a análise de contos fantásticos sem cair nas fronteiras redutoras do gênero literário. No quarto capítulo, Ceserani se propõe a destacar os eventos mais importantes do surgimento do fantástico e suas raízes históricas, no qual aborda o desenvolvimento do romance gótico e seus desdobramentos que culminaram no fantástico do século XIX. Por fim, no quinto e último capítulo de seu livro, o crítico italiano se coloca a analisar o encontro entre o fantástico, o Esteticismo do final do século XIX e o Surrealismo do início do século XX, a fim de tratar do assunto caro à teoria do fantástico: o século XX. Nele o autor não se demora em definições, prefere destacar ideias já utilizadas e estabelecer comparações, porém não propõe novas visões ou conceitos sobre o assunto.

Antes de elencar os procedimentos, Ceserani esclarece que os temas e procedimentos formais nunca poderiam ser isolados e atribuídos a determinado grupo, como a narrativa fantástica. Portanto, nada impede que os mesmos procedimentos apresentados como relevantes para a literatura fantástica possam aparecer em outras categorias literárias, como deixa claro o crítico italiano: “O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de

procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos” (CESERANI, 2006, p. 67)⁴². Apesar disso, segundo o crítico, houve uma delimitação temporal na qual alguns elementos foram extremamente recorrentes e, por isso, criou-se a ideia de gênero em volta dessa literatura. Contudo, há procedimentos formais e sistemas temáticos, segundo Ceserani, que se apresentam de forma recorrente no fantástico, o que possibilita sua “catalogação”. Dessa forma entra-se na primeira parte do capítulo: “Procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico” (p. 68).

O primeiro procedimento se encontra quase no âmbito estrutural, é ele a “Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração”. Segundo Ceserani, o próprio contexto de surgimento da narrativa fantástica mais consolidada – final do século XVIII e começo do século XIX – marcava, temporalmente, um estado de maturidade na experiência narrativa europeia, portanto, além de sua temática que poderia surpreender o leitor mais desatento, a literatura fantástica, em seu contexto de surgimento, também foi palco de experimentações narrativas. Sobre isso, o crítico italiano realça: “A narrativa fantástica carrega consigo esta ambiguidade: 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” (p. 69).

O segundo procedimento destacado pelo crítico é “A narração em primeira pessoa”. Neste tópico o autor também evidencia a constante presença de destinatários para esses narradores que têm a função de autenticar o discurso produzido ali, além de estimular a identificação do leitor com o texto, visto que o narrador também se dirige ao leitor. Segundo Ceserani, esse procedimento foi denominado “sedução”, por Louis Vax em seu *A arte e a literatura fantásticas*, o que deixa clara a potencialização realizada pelo fantástico dos “procedimentos já postos em prática e amplamente desfrutados pelo romance epistolar do século XVIII, pelas viagens sentimentais, pela grande literatura de confissão” (p. 69-70).

O terceiro procedimento, denominado “Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”, corrobora a visão do experimentalismo narrativo, visto que a literatura fantástica não poderia simplesmente inserir elementos temáticos sobrenaturais em uma história, visto que isso apenas daria margem para essa ser considerada maravilhosa. Desta feita, o modo fantástico, de acordo com o crítico italiano, trabalha com as potencialidades criativas da linguagem, a fim de que possa se criar uma nova realidade a partir delas. Ainda segundo Ceserani, um dos mais recorrentes recursos utilizados pela literatura fantástica é a

⁴² As citações subsequentes a Ceserani neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

metáfora, figura de linguagem que permite a justaposição de dois ou mais mundos semânticos: “Usada em termos narrativos, transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (p. 71).

Quase unido ao segundo, o quarto procedimento também destaca o “Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor”. Ao acentuar o referencial teórico de Lovecraft, que se baseia em uma poética do medo, e definir alguns contos de Hoffmann como além de terroríficos também humorísticos, Ceserani declara que o humor, o terror e a surpresa são elementos, além de ferramentas narrativas, críticas, resultando, muitas vezes, no conhecido grotesco, o qual mescla o horror com o humor para causar certo efeito de estranhamento. Por isso, segundo o crítico italiano, “o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (p. 71).

Muito próximo dos sistemas temáticos, o quinto procedimento é a “Passagem de limite e de fronteira”. Tal elemento é visto, na maioria das vezes, como uma passagem de dimensão, na qual se sai do cotidiano, do familiar, para adentrar no sobrenatural, no estranho. Há, também, de acordo com Ceserani, a passagem entre sonho e pesadelo, além da loucura. São “objetos” narrativos sempre destacados como fronteiras, os quais representam uma mudança, seja essa espaço-temporal, seja física, seja psicológica. Para o crítico italiano, “é típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entreveem bem as relações entre uma cultura dominante e uma outra que está se retirando, o lugar das culturas em confronto” (p. 74).

Outro procedimento extremamente recorrente nas narrativas fantásticas é o sexto, “O objeto mediador”, o qual também está ligado com a ideia de passagem, visto que esse objeto propõe uma conexão entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Normalmente, ele representa a ideia de um objeto proveniente de uma realidade misteriosa que funciona como uma ponte para que o protagonista consiga “acessar” o espaço antes desconhecido por ele. Para Ceserani, é “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (p. 74).

Os dois procedimentos seguintes são classificados como “As elipses” e “A teatralidade”. No primeiro, são representados os vazios do texto, a escrita fantástica torna-se permeada pelo não dito, pela incerteza. Tendo como principal objetivo gerar essa dúvida no leitor, Ceserani, a partir do texto de Bessière, declara que a incerteza nasce, na literatura

fantástica, da combinação entre o muito e o nada. Já sobre a teatralidade, o crítico italiano expõe que a narrativa fantástica, principalmente aquela do final do século XVIII e início do XIX, era permeada por elementos teatrais, os quais possuem a intenção de criar um efeito de ilusão no leitor, procedimento extremamente recorrente no teatro.

Os últimos dois procedimentos formais são “A figuratividade” e “O detalhe”. Sobre o primeiro, Ceserani aponta que “o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa” (p. 76). Tal ponto é evidenciado pela intenção narrativa do fantástico de produzir sentimentos no leitor, sejam eles a maravilha e o encantamento, sejam eles o medo e o estranhamento. Sobre o segundo procedimento, o crítico italiano evidencia a necessidade de a narrativa fantástica, pelo menos no século XIX, parecer crível, de ter seu “argumento de autoridade”, dessa forma, como elemento comprovador, o texto fantástico, ao introduzir um mundo estranho ao seu leitor – e muitas vezes ao personagem – precisa de elementos, descrições, que o puxem de volta para a realidade.

Ao passar para os “Sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica”, Ceserani deixa claro que, por muitas vezes, ocorre a “tematização dos procedimentos formais” (p. 77), por isso é relevante tratar dessas temáticas a partir dos que são mais difundidos. Como primeiro, está “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”, o qual faz referência a diversos elementos recuperados da novela gótica e continuados, desenvolvidos e alterados pela narrativa fantástica. Neste primeiro sistema, além de destacar a presença forte da antinomia claro *versus* escuro destacada pelo tema, Ceserani faz uso das palavras de outro crítico italiano do fantástico, Lucio Lugnani, para corroborar sua visão: “O fato sobrenatural evocado ou narrado pelo fantástico é de fato exclusivamente uma metade do mundo, a metade de baixo, a metade aprisionada, profunda, íntima, oprimida, subterrânea, noturna” (apud CESERANI, 2006, p. 79).

“A vida dos mortos” é o segundo sistema temático do fantástico apontado pelo crítico italiano. Além de não ser um tema novo – já está presente em Dante, Shakespeare etc. –, também é extremamente recorrente na narrativa fantástica. Apesar de não citados pelo autor, são contos exemplares dessa temática “O estranho caso do Sr. Valdemar”, de Edgar Allan Poe, e “A pata do macaco”, de W.W. Jacobs. Ainda sobre a temática, Ceserani expõe: “Mas também esse tema, no fantástico, se constrói com novos aspectos. Interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo” (p. 80).

O terceiro sistema é “O indivíduo, sujeito forte da modernidade”, o qual trabalha tanto com a ideia recorrente no século XIX de individualidade burguesa, quanto com os conceitos filosóficos referentes à autoafirmação. De acordo com esta última, o homem moderno se programa para, em determinada situação, enfrentar a realidade que o envolve, o que o leva a desenvolver suas “potencialidades peculiares” (p. 81). Assim, a partir do surgimento do romance de formação e seus desdobramentos, o tema da individualidade burguesa se tornou cada vez mais forte, levando os escritores a abordarem um assunto indispensável na literatura do século XX: o *eu*. Como aponta Ceserani de forma complementar:

É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de autoafirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaniaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sócia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: doutor Jekyll e Mister Hyde. Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o eu burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo. Do segundo tipo nascem as representações do eu dividido e alienado, que são temas específicos da literatura fantástica (p. 82).

O quarto sistema temático trabalhado por Ceserani é “A loucura”, quase um desdobramento do item anterior. São diversas as manifestações desse tema na literatura fantástica, desde as obsessões de Poe à loucura irrestrita de Maupassant, ambos tratando sempre desta como uma forma de percepção da realidade, ponto que foi muito trabalhado também pelos surrealistas no início do século XX. Ainda no sistema seguinte, o crítico italiano destaca mais um desdobramento do terceiro tema, “O duplo”, o qual está, também, fortemente ligado à loucura, dados os desdobramentos relacionados a essa temática. Para Ceserani, “os textos fantásticos agredem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” (p. 83).

“A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” é o sexto sistema sublinhado por Ceserani, no qual ele trabalha a ideia de irrupção desses temas no cotidiano da narrativa, no ambiente doméstico tanto do herói quanto do leitor. Tal visão corrobora muito a agressão do eu individualizado, que se julga dono de seu espaço na narrativa e tem sua essência invadida, invertida. O crítico italiano postula que essa intrusão “torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequências apenas a simples exclusão do elemento estranho” (p. 84).

O sétimo sistema temático é “O eros e as frustrações do amor romântico”, no qual o crítico italiano trata das diversas manifestações do amor na literatura fantástica, desde o amor-paixão ao amor-prazer, os quais são consequências diretas das influências do Romantismo sobre o fantástico. De acordo com Ceserani, “a literatura da primeira metade do século XIX torna-se o local de exaltação e projeção ideal e de exploração e experimentação dramática do amor romântico nos seus vários aspectos, nas sublimações líricas e nas complicações dramáticas e trágicas, nos seus efeitos cômico-grotescos” (p. 85). Cria-se, assim, sobre a figura do amor na narrativa fantástica, a ideia de união de corpo e alma, quando relacionada ao amor-paixão, frequentemente retratada de forma direta ou por meio de diversas metáforas recorrentes. Ainda sobre o tema realçado, o crítico italiano finaliza:

A literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica. Assim, nos seus textos encontram-se todos os limites e todas as aberrações do amor romântico: os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma (p. 88).

O oitavo e último sistema temático apresentado por Ceserani trata sobre “O nada”, novamente muito aproximado também ao conceito da elipse nos procedimentos formais. Para o crítico italiano, neste sistema o sentido do limite leva ao nada, à ruína, é a partir disso que surge uma visão niilista de mundo, sendo um desdobramento da filosofia materialista do século XVIII, além dos idealismo e espiritualismo com ideais pessimistas. Tais questões acabam por transformar essa visão niilista em quase regra no século XIX, visto que os buracos da realidade seriam muito mais fundos quando declarados como vazios. Para finalizar, Ceserani evidencia que “loucura e niilismo frequentemente se juntam, não só nos acontecimentos fantásticos, mas também na biografia externa de alguns personagens exemplares” (p. 88). Poder-se-ia, por fim, citar os escritores da segunda geração romântica brasileira, com sua visão pessimista de mundo, da qual fazem parte os autores analisados nesta pesquisa.

Apesar de pautar seus procedimentos formais e sistemas temáticos amplamente na literatura fantástica do século XIX e se valer de poucos exemplos práticos em textos literários ao longo de suas explanações, Remo Ceserani merece destaque entre os teóricos contemporâneos do fantástico. O escritor italiano, ao contestar aspectos do modelo teórico proposto por Todorov e abraçar as ideias delimitadas por Irène Bessière, foi capaz de produzir um estudo no qual aborda desde as raízes do fantástico como literatura e teoria, até seus desdobramentos com a crítica vanguardista do século XX. Em meio a esse caminho, surgiram

tanto a proposta de elencar esses procedimentos formais e sistemas temáticos, quanto a visão, pautada por Bessière, do fantástico não mais como gênero literário, e sim como um modo, amplificando seu campo de atuação. Ceserani, portanto, configura uma nova forma de ver o fantástico na contemporaneidade, mais aberta, mais possível de ser analisada com outros modos e gêneros literários.

Publicado primeiramente como prefácio da obra por ele organizada, *Teorías de lo fantástico* (2001), “A ameaça do fantástico”, de David Roas, foi publicado no Brasil em 2014 no livro homônimo contendo este e outros ensaios do teórico espanhol. O texto de Roas sustenta a sua visão teórica sobre o fantástico, esta que é definida a partir de acatamentos e negativas de teorias já existentes, a fim de criar uma definição única e que consiga abarcar uma totalidade de obras que o espanhol acha justa ao fantástico. Dos teóricos analisados nesta pesquisa, David Roas é o com publicação mais recente e, por conta disso, talvez o de maior espectro de leituras em relação à formulação de uma teoria do fantástico. O teórico espanhol passeia, principalmente, pelas teorias de Todorov, Bessière, Lovecraft, Alazraki durante as páginas de seu ensaio, além da grande quantidade de teóricos de língua espanhola por ele citados.

Ao deixar claro que se seguirá uma nova tentativa de definição do gênero fantástico, David Roas inicia seu ensaio a partir de um tópico no qual se propõe a dissertar sobre o fantástico diante do maravilhoso. Suas ideias iniciais apresentam o princípio de uma definição, na qual retoma elementos relativos à presença do sobrenatural na narrativa fantástica. Para ele, o sobrenatural é uma condição indispensável a esse gênero literário – e, aqui, descobre-se também que o autor segue a mesma linha de Todorov ao destacar o fantástico como gênero literário –, visto que a inserção de elementos sobrenaturais em um cotidiano revela a ameaça à realidade do ser humano, dando a entender uma ligação com o título do ensaio. Sobre isso, Roas expõe: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31)⁴³.

Nessa esteira, Roas declara que a literatura fantástica possui sua característica transgressora materializada nesse embate entre o real e o sobrenatural dentro do mundo regular conhecido pelo leitor da obra. Porém, ao provocar essa transgressão, a narrativa fantástica, segundo o teórico espanhol, não atinge apenas a percepção de realidade do leitor,

⁴³ As citações subsequentes a Roas neste tópico são referidas apenas pelo número da página.

mas também sua visão do próprio eu. Assim, quando a lógica racional, que conforta e dá segurança, é quebrada, o efeito fantástico ocorre, a fim de transgredir a visão plana e restrita de mundo do leitor e das personagens. Por conta disso, é declarado que “a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (p. 32).

Define-se, a partir dessas ideias, a primeira condição para o fantástico de David Roas, o conflito entre o sobrenatural e a realidade – seja ela a dos personagens seja a do leitor. Após essa definição, o teórico espanhol se preocupa em separar o maravilhoso do fantástico, destacando os pontos discrepantes entre os dois gêneros. Para Roas, a narrativa maravilhosa se passa em um mundo no qual os elementos considerados irrealis não são, de modo algum, contestados, e cita como exemplo os contos de fada, *As mil e uma noites* e as obras de Tolkien, principalmente relacionadas à trilogia *O senhor dos anéis*. Junto a esse gênero, o teórico espanhol salienta duas “formas” ou “desdobramentos” assim vistos por ele, o “realismo maravilhoso”, partindo principalmente do estudo da brasileira Irlemar Chiampi e o “maravilhoso cristão”, sobre o qual não indica nenhuma obra teórica.

Sobre o realismo maravilhoso, Roas parece aproximá-lo mais do gênero maravilhoso do que do fantástico. Apesar de pouco dissertar sobre este desdobramento, o teórico espanhol se pauta na ideia comum relacionada ao assunto: “O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (p. 36). Essa aproximação ao gênero maravilhoso chega a ser contraditória, visto que o realismo maravilhoso, de acordo com Irlemar Chiampi, pode ser visto nas obras de Borges e Cortázar, e, ao final de seu ensaio, Roas apresentará sua visão sobre o neofantástico, de Alazraki – o qual trabalha com os mesmos autores hispano-americanos que a professora brasileira –, para defini-lo como uma evolução natural do gênero fantástico. Já no maravilhoso cristão, os acontecimentos sobrenaturais seriam explicados pelo universo religioso.

No tópico seguinte, Roas trabalha com uma visão pouco recorrente nos estudos anteriores ao seu: o contexto sociocultural. De acordo com o teórico espanhol, “precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção de real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (p. 39). Ao expor tal posicionamento, Roas se afasta do modelo teórico de Todorov e de outros estudiosos anteriores a ele, como Louis Vax e Roger Caillois. Nesse ponto, é apresentada uma forte crítica ao sistema proposto por Todorov, no qual, segundo o autor do ensaio, o teórico búlgaro limita o gênero fantástico “a ser o simples limite entre dois gêneros”

(p. 40). Portanto, ao criticar o pensamento de Todorov, Roas acaba por definir mais um ponto característico de sua teoria: “A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor” (p. 42).

Para ilustrar seu posicionamento, Roas cita o romance *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897, como um perfeito exemplo do que ele considera literatura fantástica. Na história, o leitor é apresentado, por meio de cartas e notas, aos acontecimentos que se sucederam, todos passados no mundo real como conhecido pelo leitor, apenas com a irrupção de Drácula e suas parceiras, elementos do sobrenatural, naquela ordem preestabelecida. No modelo teórico de Todorov, de acordo com o estudioso espanhol, seria impossível considerar o romance inglês como pertencente ao gênero fantástico, pois em nenhum momento existe a hesitação, a incerteza sobre a existência daqueles seres sobrenaturais naquele mundo já conhecido pelo leitor. Por conta disso, para Roas a hesitação, tão cara a Todorov, não figura como um elemento essencial ao gênero fantástico, e sim como mais uma possibilidade em certas narrativas, pertencentes ou não ao gênero. É a partir dessa negativa a Todorov que Roas se aproxima de conceituar sua visão do gênero fantástico de forma definitiva:

Portanto, podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (p. 43).

Ao continuar suas reflexões sobre o real na literatura fantástica, Roas chega ao ponto de cisão entre a literatura maravilhosa e a fantástica pela ótica do leitor. Para o leitor da primeira, os acontecimentos que fogem do real não são explicados porque não necessitam de uma explicação, sabe-se, na primeira página da narrativa, que aquele é um reino muito distante, ou um universo diferente – desde que não seja explicado por questões científicas, pois aí cairia na Ficção científica –, no qual se passarão aventuras. Normalmente, o “Era uma vez” dos contos de fada representa muito bem essa dispensabilidade de explicação. Já o leitor da narrativa fantástica tem uma participação ativa para que o fantástico realmente ocorra, pois a história ali narrada deve estar em contato com o contexto de real que aquele leitor possui, com seu real extratextual. Por isso, o teórico espanhol define: “O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que

conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (p. 45-46).

Sobre o contexto de surgimento da literatura fantástica, David Roas vai de encontro aos teóricos precursores e de um caminho na esteira todoroviana para delimitar essa noção temporal. Segundo o teórico espanhol, a literatura fantástica surgiu em meados do século XVIII, porque anteriormente a esse período, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor. Dessa forma, durante o Iluminismo a razão acabou por fazer desacreditar todos os fenômenos que a escapavam, as religiões e superstições deveriam ser descartadas e o homem devia ser deixado sozinho, apenas com a ciência, para encarar o mundo hostil e desconhecido que se abria a sua frente. Assim, o sobrenatural, ao sair do imaginário popular, passa diretamente para a ficção, com o início do romance gótico, principalmente com a obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole.

Esse contexto permitiu o desenvolvimento do gênero fantástico até este alcançar sua maturidade, como declara Roas, no Romantismo. Já extremamente influenciados pela razão da sociedade iluminista e progressista que surgia, os escritores desse período se embrenharam em questões que a ciência e a razão não poderiam explicar, como as intermitências do eu e a face obscura da realidade e da alma humana que haviam despertado no Século das Luzes. Assim, de acordo com o teórico espanhol: “Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo” (p. 49).

Ainda sobre o Romantismo, Roas o define, a partir das ideias de Goethe, como um mundo demoníaco, o qual “esconde em sua essência a visão cósmica de síntese de contrários, como totalidade unificadoras de traços, características e comportamentos antitéticos que a razão não consegue compreender” (apud ROAS, 2014, p. 50). Dessa forma, a literatura romântica conseguiu derrubar as fronteiras que separavam o real e o irreal, a ciência e a magia, a vigília e o sonho, e levou o homem a pensar sobre isso. A partir dessas ideias, propôs-se um mundo completamente diferente daquele vivido pelos seres até o momento, no qual o homem deveria enfrentar o seu eu interior, conhecer-se, para que só então pudesse conhecer o mundo a sua volta. Isso gerou diversos conflitos, sejam eles históricos ou filosóficos. Por fim, Roas conclui: “E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou

porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização” (p. 50).

No tópico seguinte, intitulado “O realismo do fantástico”, Roas tratou da importância de a narrativa fantástica conservar os traços do real concebido pelo homem. Como uma complementação ao tópico anterior, no qual abordou a importância do contexto sociocultural, o teórico espanhol se aprofundou na discussão do real para a narrativa fantástica, porém deixou seu posicionamento claro logo no início: “é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível, que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural [...] O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural do fantástico”. Portanto, percebe-se nessa afirmação que Roas define mais uma de suas condições para a ocorrência do fantástico no texto: o realismo.

Mas diferente do real presente em uma narrativa realista, por exemplo, o real que constitui o texto fantástico, para o teórico espanhol, deve possuir uma verossimilhança dupla. Não basta existir o pacto ficcional do leitor com o narrador, também deve existir uma percepção intradiegetica desse real, ele deve ser reafirmado dentro do texto após ser aceito. Sobre isso, Roas cita o ensaio de Roland Barthes, “O efeito de real”, para corroborar sua visão. Portanto, fica claro que “a verossimilhança não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa” (p. 52).

Indo mais além, Roas leva seu leitor a pensar a narrativa fantástica como hiper-realista, pois, enquanto uma narrativa que se propõe real só precisa apresentar certos elementos que a comprovem como tal, o texto fantástico necessita, primeiro, ambientar o leitor no contexto realista proposto para, depois, continuar reafirmando essa realidade, a fim de falseá-la. Fato que leva o leitor a confrontar sua própria experiência com o texto e com a realidade, gerando uma situação conflituosa tanto com a realidade empírica quanto com os acontecimentos narrados no texto. Dessa forma, o teórico espanhol declara que “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (p. 53).

Percebe-se, desta feita, que a própria construção da narrativa fantástica é paradoxal, visto que ela se baseia em uma realidade cotidiana, construída intencionalmente, para logo depois destruí-la, inserindo nela, uma outra realidade, a qual não condiz com a primeira. É, de certa forma, uma *myse-en-abyme* macabra, que acaba resultando na transgressão da realidade concebida pelo leitor e pelas personagens, na ameaça a todo um sistema construído por ele ao longo do tempo e que ali, naquele momento, é posto em dúvida. Essa incongruência também

ocorre a nível linguístico, visto que existe um desajuste entre o referente literário apresentado e o linguístico, posto pelo teórico espanhol como pragmático. Vê-se, então, que há uma discordância entre o mundo representado no texto e o mundo externo, já conhecido pelo leitor.

Assim, na esteira de Rosemary Jackson, Roas declara: “A literatura fantástica torna-se, assim, um gênero profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema” (p. 56). A partir de tal ideia, o leitor é levado a “imaginar o inimaginável” (p. 57), posto que os acontecimentos da narrativa fantástica superam seu quadro de referência, como nos monstros criados por H.P. Lovecraft, os quais nunca podem ser descritos, pois não há palavras que possam expressá-los. Isso leva o narrador da história a tentar descrever essas situações a partir de uma ótica em que fique em aberto para o leitor imaginar como aquele monstro ou cenário poderia ser. O fantástico, portanto, ocorre também na linguagem.

Por fim, de acordo com o teórico espanhol, “a literatura fantástica põe em manifesto as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, ou seja, tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida [...] e isso nos leva, de novo a afirmar a necessária leitura referencial de todo texto fantástico” (p. 58). Possibilita-se pensar, a partir do exposto, que ao realizar tal façanha, a narrativa fantástica invoca o leitor, participante necessário do texto para que este participe desse jogo paradoxal narrativo. É, portanto, tal participação que leva Roas a tratar da última condição por ele proposta: o medo.

O título do tópico trabalhado pelo teórico espanhol se torna sugestivo o bastante: “O medo como efeito fundamental do fantástico”. Tal posicionamento, o qual gerou diversas críticas ao modelo teórico proposto por Lovecraft, é trabalhado de forma mais ampla e consciente no ensaio “A ameaça do fantástico”. Assim, Roas expõe que a desestabilização do real proposta pelo gênero fantástico gera, tanto nos personagens quanto no leitor, uma impressão aterrorizante. O teórico espanhol destaca seu posicionamento no seguinte trecho: “Trata-se mais da reação, experimentada tanto pelos personagens (incluo aqui o narrador extradiegético-homodiegético) quanto pelo leitor, diante da possibilidade efetiva do sobrenatural, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa)” (p. 59).

Para comprovar suas ideias, Roas remonta a Freud e seu ensaio “Das Unheimliche”, a fim de destacar a visão do psicanalista sobre o sentimento ameaçador que essa palavra provoca, visto que retrata algo não familiar, estrangeiro, desconhecido. Assim é, para Roas, o medo gerado na narrativa fantástica, o medo do desconhecido, destacado como a emoção mais antiga e mais forte da humanidade por Lovecraft no primeiro parágrafo de seu *O horror sobrenatural em literatura*. Seguindo nessa linha, o teórico espanhol inverte seu raciocínio a fim de demonstrar que não é apenas por uma narrativa causar medo que ela deva ser considerada fantástica, por isso o sentimento de medo se transforma em uma característica fundamental do gênero fantástico, mas isso não ocorre ao contrário.

Roas finaliza seu tópico sobre o medo ressaltando dois últimos pontos. O primeiro diz respeito ainda à reação do leitor. Este, diante de uma posição em que deve duvidar tanto da realidade quanto do próprio eu, se vê desconsolado, pensa que não pode confiar em mais ninguém e, por conta disso, sente medo. Esse medo, portanto, não é gerado diretamente pela sensibilidade de um ou outro leitor, mas sim pela irredutibilidade do ser humano de não conseguir compreender, de não ser capaz de olhar a sua volta ou para si mesmo e entender o que vê. O segundo ponto trabalhado por Roas é um auxílio causado por essa categoria a fim de demarcar o fantástico e o maravilhoso como gêneros diferentes novamente. Para o teórico espanhol: “o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (p. 61).

O último tópico de David Roas acaba por ser quase um apêndice ao seu ensaio, visto que todos os critérios para uma narrativa ser considerada fantástica foram delimitados nos anteriores. O título dessa última parte também é sugestivo: “A última evolução do gênero: o ‘neofantástico’”. A partir do exposto já é possível perceber o posicionamento do crítico espanhol com relação ao neofantástico, proposta teórica de Jaime Alazraki para o fantástico do século XX. Assim, Roas contradiz a proposição de Todorov relacionada à vida efêmera dessa vertente apenas no século XIX e compartilha com Alazraki o neofantástico como uma evolução do fantástico oitocentista. Tal visão é também relacionada ao contexto sociocultural destacado pelo teórico, que muda radicalmente dos 1800 para os 1900.

Ao usar as narrativas de Kafka, principalmente, para discorrer sobre o assunto, Roas aponta que um dos elementos mais criticados pelo fantástico tradicional é a falta de hesitação diante do sobrenatural com relação às personagens da narrativa, como a transformação de Gregor Samsa em um inseto em *A metamorfose*. Contudo, o teórico espanhol se surpreende

por Todorov não considerar a narrativa de Kafka fantástica, visto que, a falta de hesitação das personagens dentro da obra não significa “que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado” (p. 65). Portanto, a narrativa do escritor Tcheco continua a causar o desregramento, a incerteza, a inquietação, tão presentes no fantástico, mas desta vez apenas no leitor da obra, primeiro pelo acontecimento sobrenatural, e, em um segundo nível, pela própria falta de questionamento sobre a ocorrência dentro da narrativa.

Percebe-se, a partir do exposto, que apesar de Roas considerar a proposta de Alazraki válida, ele ainda possui ressalvas, visto que o teórico argentino propõe o neofantástico distanciado da narrativa fantástica oitocentista, enquanto o escritor espanhol “o iguala ao fantástico do século XIX, já que ambos se baseiam em uma mesma ideia: o rechaço das normas ou leis que configuram nossa realidade” (p. 66). Portanto, em vez de encarar o fantástico do século XX como resposta a uma sociedade indecifrável, como o parece fazer Alazraki em seu texto, Roas se pauta ainda na ideia da percepção da realidade vinculada ao leitor. Logo, mesmo que este leitor esteja diante de uma realidade que pode ser falsa, ele possui uma reação a ela, o que o leva ao cerne do fantástico oitocentista, a dicotomia normal/anormal. Assim, Roas esclarece sua tese: “A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (p. 67).

Por fim, Roas deixa claro que tanto o fantástico tradicional quanto o contemporâneo ainda precisam se basear na produção de uma incerteza diante do que se concebe como real, não importa o quão diferente isso possa ser entre os dois séculos. Essa visão continua a expressar a transgressão característica do gênero, a ameaça proposta pelo teórico espanhol em todo seu ensaio, visto que o real sempre será um termo de comparação para determinar se certo elemento é ou não fantástico. Enfim, declara que o neofantástico “representa uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irreabilidade” (p. 71).

Apesar de sua contradição relacionada ao distanciamento do realismo maravilhoso com o neofantástico, o professor universitário e teórico espanhol, ao fazer uso de variadas teorias do gênero, conseguiu, no início do século XXI, propor um modelo teórico que se propõe a corrigir erros dos estudos passados. Neste modelo, Roas estabelece novas fronteiras para o fantástico como gênero literário, não limitando-o apenas ao século XIX, mas também

sem alargar demais seu campo de atuação. Fato que permite uma diferenciação clara entre o fantástico e o maravilhoso, além da rápida explicação do porquê de narrativas consideradas ficção científica ou narrativas detetivescas não serem pertencentes ao gênero.

O teórico também deixou clara a importância dos elementos extratextuais para a análise da narrativa fantástica, não se preocupando apenas com o interior do texto ou se baseando apenas na emoção do leitor real, fugindo, ao mesmo tempo, dos considerados “erros” de Todorov e Lovecraft respectivamente. Por fim, o aspecto sociocultural, tema pouco discutido quando relacionado ao gênero fantástico, foi também de grande valia, visto que as diferentes percepções do real em épocas distintas possibilitaram um contínuo avanço à literatura fantástica.

David Roas encerra este capítulo e abre um novo caminho para a análise literária da literatura fantástica. É muito frequente, nas pesquisas acadêmicas relacionadas à literatura fantástica do século XIX, pesquisadores fazerem uso das propostas de Todorov, visto que o teórico búlgaro focou seus esforços na manifestação oitocentista desse tipo de literatura, porém, como será visto adiante, a literatura fantástica brasileira em seu contexto de surgimento, presente em meados do século XIX, fugia à regra todoroviana, apesar da influência europeia, e focava seus esforços em outras vertentes, as quais serão agora analisadas. Por isso, com tantos caminhos abertos pela pluralidade presente nos estudos do fantástico, esta pesquisa se encaminha para a sua última etapa que, apesar disso, não parece estar nem perto da real linha de chegada.

3. FADAS, DEMÔNIOS E BRUXAS

Álvares de Azevedo, no prefácio à segunda parte de sua reunião de poemas, *Lira dos vinte anos*, não poderia ter definido melhor a geração da qual fazia parte e que muito influenciou: “Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro” (AZEVEDO, 1996, p. 50). A ideia de crise exposta pelo poeta poderia ser entendida tanto pelo contexto histórico da época, considerando a insurgente industrialização ocorrida na década de 1850 no Brasil, quanto pela própria questão literária, evidenciando a quebra realizada pelo ideário da segunda fase romântica em relação à primeira.

A expressão “cair do céu”, concebida pelo autor, possibilita pensar na aproximação ao mundano, por meio dos conteúdos terrenos, profanos. Os temas poéticos não mais se centravam no que estava distante, inalcançável, mas sim no amor impossível, nas profanações, sacrilégios e morte. A afirmação de Álvares de Azevedo retrata fielmente essa cisão proposta pelos integrantes do Ultrarromantismo, poetas da suposta Sociedade Epicureia, que apresentavam fortes ideais byronianos, fascinados pelos escritores europeus, obscurecendo a chama nacionalista proposta por autores como Gonçalves Dias, que havia publicado a “Canção do Exílio” na década anterior.

O crítico Antonio Candido (1989, p. 10), em seu ensaio “A educação pela noite”, exalta também o prefácio de Álvares de Azevedo, evidenciando ser “a essência do seu melhor pensamento crítico [...] cuja base é o que ele chama ‘binomia’, isto é, a coexistência e choque dos contrários, um dos pressupostos da estética romântica”. Esse termo destacado pelo ensaísta brasileiro, além de constituir uma característica do Romantismo, também acompanhará em certos momentos a trajetória deste capítulo. Na verdade, será o pilar utilizado tanto para a caracterização de um conto aqui analisado como fruto dos ideais românticos, quanto para definir elementos do gênero fantástico nele presentes.

Prosseguindo em sua reflexão acerca da “binomia”, Candido (1989, p. 11) salienta que “esta teoria justifica o esforço para dar realce ao embate das desarmonias, superando o equilíbrio do ‘decoro’ e as normas que regiam e procuravam tornar estanques os gêneros literários”. Portanto, essa cisão, essa ideia de rompimento, de ruptura, assolou a poesia desse período, caracterizando-a como transgressora. Segundo o olhar crítico de Candido sobre a obra de Álvares de Azevedo, tal atributo poderia favorecer um caos psicológico, uma confusão estrutural do texto.

A partir dessas características propostas por Candido, é encontrado na sequência de seu ensaio a apresentação do que ele chamou de “a invenção literária da cidade de São Paulo” (CANDIDO, 1989, p. 112), tida por Álvares de Azevedo como um espaço ficcional e elemento importante de sua produção primeva. Dessa forma, dá-se “corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boemia e na rebeldia estética quanto na imitação de Byron” (1989, p. 13). Candido tratará da literatura desses moços estudantes de forma mais aprofundada em sua obra *O Romantismo no Brasil*. Segundo o autor,

O decênio de 1850 viu também o que se costuma chamar, à maneira dos portugueses, Ultrarromantismo, tendência que vinha dos anos de 1840 e se expandiu nesse, numa espécie de literatura da mocidade, feita por jovens que, antes das atenuações inevitáveis trazidas pela “vida prática”, deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam “os exageros da escola romântica” [...] Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte [...] Significativos dessas tendências foram os grupos de estudantes de Direito, sobretudo os de São Paulo, que desde o decênio de 1830 exprimiam uma sociabilidade especial, que se tornou objeto de lendas e contribuiu para a imagem do Romantismo como rebeldia, sofrimentos e mal-do-século (CANDIDO, 2002, p. 51-52).

Félix Xavier da Cunha (1833-1866), o primeiro autor a ser analisado, enquadra-se no cenário descrito por Antonio Candido. Tanto sua produção literária musicalizada – tratando de temas como a morte e o amor impossível, típicos do período –, quanto sua pessoa, estudante na Academia de Direito de São Paulo, inserem-se no contexto apresentado. O autor gaúcho não só fez parte dessa primeira geração de poetas e prosadores que representavam a devassidão, como foi destaque entre seus companheiros, sendo reconhecido, de modo particular, por seus ideais libertários e produção voltada aos excessos do amor. A fim de situar melhor tal momento vivido tanto por Álvares de Azevedo quanto pelos escritores aqui analisados, cumpre-nos abordar dois pontos que se complementam e resumem as características essenciais do período dessa geração considerada mal-do-século:

Haroldo Paranhos, em sua obra *História do Romantismo no Brasil*, assim retrata essa fase acadêmica:

O sensibilismo, na desordem da razão que foi o romantismo, rolou em pouco tempo para o desregramento. As vítimas do livro na frase pinturesca de Jules Vallés, despenhavam-se em todos os desvarios: Child Harold, Werther, Rolla, Hernani, Atala e René, foram fontes inesgotáveis de tédios, sofrimentos, desesperos, paixões e perversões de sentimentos. A sensibilidade desordenava-se, e enquanto Byron, nas orgias de Newtead,

bebia vinho em taças feitas de crânio humano, Chateaubriand possuía na fonte dos leões, no Alhambra de Granada, a piedosa Nathalie de Noailles, e a princesa Belgioso guardava num armário, em seus aposentos de dormir, o cadáver embalsamado de seu amante (PARANHOS, 1937, p. 32).

Lainister de Oliveira Esteves, em artigo sobre a libertinagem trágica no Romantismo brasileiro, apresenta uma visão semelhante à de Paranhos, contudo mais representativa no que concerne ao caso nacional:

A literatura acadêmica, de tramas misteriosas e orgias que beiram o grotesco, funda-se em uma tradição literária bastante específica, composta de escritores libertinos convertidos em referências legitimadoras que funcionam como suporte dramático para histórias fantásticas nas quais prazeres experimentados dentro da noite ganham corpo na fala de narradores devassos. As aventuras contadas em tavernas escuras, quartos de estudante e salas de jantar falam de prazeres e perigos vividos em outros lugares, nos espaços fechados da narração permanece apenas o fetiche da fala (ESTEVES, 2012, p. 100).

Apesar de estar ligado ao patriotismo, por conta de seu engajamento político, Félix da Cunha fez parte, tanto por meio da poesia quanto da prosa, do momento aqui descrito. Invocando, por diversas vezes, autores europeus e tratando de temas mórbidos, o autor gaúcho, durante seus quatro anos no universo acadêmico, deu asas a sua produção literária e transformou esse período no mais fértil de sua escrita poética. Faz-se relevante, portanto, destacar as informações levantadas sobre o autor gaúcho, pouco conhecido pela crítica, além de propor a análise tanto da literatura fantástica quanto das convergências que ocorrem entre “A fada do mysterio” e outras obras europeias. Intenta-se, a partir desse percurso – a ser repetido com os outros contos analisados – levar esses autores e contos esquecidos à luz da crítica, além de entender o papel de cada um na cena romântica brasileira, a partir de encontros e desencontros com obras europeias.

Couto de Magalhães (1837-1898), apesar de sua produção poética, também é mais conhecido por suas funções que não a literatura. Em seu caso, há amplo reconhecimento de seu nome por conta do trabalho como antropólogo e sobre estudos folclóricos, temas em destaque em seu livro *O Selvagem* (1876). O conto aqui levantado, “O estudante e os monges”, publicado em 1859 na *Revista da Academia de São Paulo*, diferentemente da narrativa de Félix da Cunha, abandona os preciosismos estéticos e poéticos para se pautar fortemente em uma narração ligada aos moldes góticos. Além disso, são diversos os elementos, os quais serão destacados, que corroboram para a construção do horror na narrativa e estão presentes em contos fantásticos do século XIX. Contudo, a narração ainda fica presa a certos ideais românticos, também trabalhados por Félix da Cunha, como a intensa

presença da religiosidade, além do tom moralizante adotado pelo autor, também uma marca de contos fantásticos do final do século XVIII e início do XIX.

Américo Lobo (1841-1904), autor do último conto a ser analisado nesta pesquisa, é ainda mais desconhecido que seus dois predecessores aqui destacados. Apesar disso, seu nome também é mais associado a questões políticas que literárias, como Félix da Cunha, por ter sido senador durante a República Velha. Assim como os outros dois autores, também foi bacharel na Academia de Direito de São Paulo entre as décadas de 1850 e 1860, o que lhe permitiu dar asas à imaginação em seu período acadêmico e publicar “Conto fantástico”, em 1861, no *Fórum Literário*. Abandonado o sentimentalismo piegas e os excessos religiosos, Américo Lobo apresenta um conto fantástico nos moldes das narrativas europeias já consagradas, com figuras sobrenaturais – porém em solo brasileiro – e que trabalha diretamente com uma crítica social à escravização. Tais elementos indicam Lobo como um predecessor das obras de Bernardo Guimarães, que seguiriam essa mesma linha apenas uma década depois, e preconizava elementos tanto da terceira geração romântica brasileira, chamada Condoreira, quanto da literatura realista, com seu auge em Machado de Assis.

A escolha desses contos foi realizada a partir do levantamento presente no Apêndice A desta pesquisa. Com o objetivo de chegar nestes três que serão analisados, foi feita a leitura dos contos que haviam sido publicados em periódicos e não foram resgatados pelo mercado editorial, sendo, dessa forma, uma pesquisa em fonte primária. Após a leitura, buscou-se, a partir das produções com que se teve contato, selecionar as narrativas que mais se aproximassem das teorias recorrentes do fantástico, como a de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, David Roas etc. Chegou-se, também, à ideia de transformação da literatura fantástica brasileira, dado seu caráter romântico em 1853, lúgubre em 1859 e social em 1861.

A pluralidade presente nessas narrativas fantásticas brasileiras possibilita demarcar a metodologia de análise presente neste capítulo. Por meio de uma concepção constelar da teoria trabalhada no Capítulo 2 desta pesquisa, buscar-se-á analisar, em um primeiro momento, a presença do fantástico nos contos levantados por meio de autores que desenvolveram a crítica em torno do assunto. Em um segundo momento, a partir da comparação, verificar-se-á a consonância temática e estrutural presente entre essas narrativas escolhidas e obras literárias europeias, com o intuito de estabelecer pontos de encontro e possíveis divergências entre essas duas manifestações literárias. Espera-se, também, a partir dessa comparação, angariar resultados que possibilitem o início de uma definição do conto fantástico brasileiro em seu contexto de surgimento.

Verifica-se, portanto, a presença não apenas de contos fantásticos nas décadas de 1850 e 1860 partindo de escritores não consagrados pelo cânone literário, mas também uma pluralidade entre essas publicações, principalmente quando comparados com outras obras de origem europeia, destacadamente as literaturas francesa e alemã. Não se trata, contudo, de uma “evolução”, mas sim da pluralidade presente nesses autores com espíritos curiosos e imaginativos a fim de quebrar ou perpetuar os moldes propagados pela literatura recorrente de suas respectivas épocas. Cria-se, a partir do levantamento, da análise e da comparação aqui empreendidas, a ideia de um Brasil que não ficou preso aos moldes das narrativas de Álvares de Azevedo, e que consegue se assegurar de sua originalidade, evidenciando a existência de um país com seus “diversos fantásticos”.

3.1 “A FADA DO MYSTERIO”, DE FÉLIX XAVIER DA CUNHA

3.1.1 O Poeta Libertário

Félix Xavier da Cunha nasceu em Porto Alegre, em 16 de setembro de 1833. As informações até hoje reunidas sobre esse autor, ensaísta, jornalista e político são esparsas e baseadas, principalmente, em relatos. Das obras encontradas para a confecção desta pesquisa, destacam-se: *Félix da Cunha*, de Carlos de Souza Moraes, membro da Academia Rio-Grandense de Letras; o *Almanak Litterario e Estatístico da Provincia do Rio Grande do Sul para 1889*, constando “retrato e elogio litterarios e biographico do emerito rio-grandense Felix da Cunha” (RODRIGUES, 1889, p. 1); e uma sessão na obra organizada em dois volumes sob título de *Os Gaúchos*, de Mucio Teixeira.

Ressalta-se, na biografia organizada por Carlos de Souza Moraes, o trecho a seguir, que define, muito brevemente, a personalidade do poeta gaúcho:

Felix Xavier da Cunha foi um predestinado a imolar-se ao calor de vibrátil temperamento poético e sobretudo ao ardor de sua agitada mocidade, que sacrificou em favor de seus ideais políticos, norteados sempre por profundo sentimento de liberdade. Nada o deteve, senão a morte, em sua faina admirável de liberalismo (MORAES, 1997, p. 27).

Félix da Cunha deixou a província do Rio Grande para estudar no colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro, dada sua incomum inteligência mostrada logo na infância. Já em 1850, com apenas 17 anos, chegou à Academia de Direito de S. Paulo, chamando a atenção de muitos por sua tenra idade e elevado destaque. Um desses foi Antônio Simplício de Sales, seu condiscípulo, o qual reproduz o seguinte discurso sobre o jovem rio-grandense:

Felix é uma criança. Fisionomia de criança, voz aguda e sonora de criança, imaginação povoada de sonhos brilhantes: É uma criança, mas que tem roubado o sono de algum Themistocles, que nele vê o ornamento futuro de alguma crença talvez nova, que ele fará surgir, talvez velha, que ele ressuscitará. Felix é uma figura atrativa, que obriga a amá-lo a quem o vê pela primeira vez; todo o orgulho do talento e a ousadia do reconhecimento do próprio mérito (apud MORAES, 1997, p. 29).

Assim, ao estabelecer-se tais informações, configura-se necessário apresentar o recorte temporal aqui utilizado, visto que, em grande parte de sua vida, Félix da Cunha dedicou-se à política, defendendo seus ideais libertários. Por isso, optou-se por aprofundar brevemente o período de 1850 a 1854, no qual o jovem autor enveredou-se pelos caminhos acadêmicos e fez parte do “processo em curso entre os moços estudantes” da cidade de São Paulo, conforme já descrito por Antonio Candido. Assim, nesse período, destaca-se o prazer que o poeta gaúcho sentiu ao fazer parte daquela geração e por expressar seus ideais por meio de sua escrita literária. Tal questão é unânime entre os estudiosos aqui analisados, visto que, após seu período acadêmico, Félix da Cunha retornou ao Rio Grande do Sul e, com todo prestígio adquirido, dedicou-se, quase exclusivamente, a questões políticas, o que o levou a diversas intrigas e perdas, posto que ele defenderia seus ideais até a morte.

O jovem gaúcho, ao longo de seu período acadêmico, participou com afinco da vida de estudante oferecida pela cidade de São Paulo, destacada pelos periódicos difundidos por seus contemporâneos na academia, entre os quais estava Álvares de Azevedo. Tal participação rendeu-lhe frutos, pois Félix da Cunha acabou por redigir duas revistas e colaborou em diversas outras. Dentre aquelas que redigiu, destaca-se *O Acayaba*, na qual publicou o conto que particularmente nos interessa: “A fada do mysterio”. Assim, vê-se o escritor gaúcho como pertencente “àquela plêiade de talentos como Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo, Junqueira Freire, Casemiro de Abreu e Fagundes Varela, que exageraram ‘as formas românticas’, manifestando um sentimentalismo dolente, às vezes piegas” (MORAES, 1997, p. 33).

Esse grupo, juntamente a Félix da Cunha, caracterizou-se pela formação literária muito baseada em escritores europeus, dos quais cita-se, principalmente, Byron, Musset, Goethe, Shakespeare, Lamartine e, no caso do autor gaúcho, acrescentam-se ainda a *Bíblia* e François-René de Chateaubriand. Assim, o jovem poeta é definido por Moraes (1997, p. 34) como “imaginoso, ardente e idealista, com o espírito povoado de ilusões e privando, com Álvares de Azevedo desde que ingressou na academia, Felix da Cunha tinha que se deixar influenciar pela literatura que dominava seus colegas”.

Nessa esfera, cria-se um ambiente de grande ebulição cultural no meio acadêmico, o qual leva os jovens a produzirem em larga escala e a publicarem de maneira independente. Desse modo, forma-se um círculo de consumo, no qual os próprios poetas produziam, publicavam e consumiam suas obras entre si. Dada a forte presença da literatura europeia no contexto do leitor cotidiano, essa foi, possivelmente, a melhor forma de darem visibilidade a seus trabalhos. Porém, apesar de toda produção, muitos desses jovens sofriam de doenças graves e possuíam ideais mórbidos por conta de suas visões de mundo. Configura-se como ápice dessa melancolia no meio acadêmico a morte precoce de Álvares de Azevedo, com apenas 20 anos, o que causou estremecimento e comoção geral por parte dos estudantes desse período. Tal evento afetou profundamente Félix da Cunha, conforme evidencia Alfredo Ferreira Rodrigues, no *Almanak*:

Quando, em 1852, a morte prostrou para sempre Alvares de Azevedo, o esplendoroso gênio que eternizou-se em nossa história literária pelo raro brilhantismo de sua fecunda imaginação, Felix da Cunha, que então contava apenas 19 anos, consagrou à memória do infortunado discípulo um levantado e harmonioso discurso, a que só falta a cadência rítmica para ser considerado poesia, e um soneto que resume um poema (RODRIGUES, 1889, p. 6).

Mucio Teixeira também registrou o impacto de tal evento na vida do poeta gaúcho. Expõe o autor que:

Das numerosas peças elegíacas feitas em S. Paulo, por ocasião da morte de Álvares de Azevedo, nada iguala o belo discurso de Félix da Cunha, proferido na sessão fúnebre do *Ensaio Filosófico Paulistano*, celebrada a 23 de Maio de 1852, onde falaram oradores como Ferreira Vianna, Antonio Carlos, José Bonifácio, Teixeira Junior, Sá e Benevides, Paulino de Sousa, Manuel Francisco Corrêa, Lindolfo França e Rodrigues Costa (TEIXEIRA, 1921, p. 120).

Assim também o fez Carlos de Moraes (1997, p. 44). Ao comentar o poema intitulado “Adeus à Vida”, o crítico identifica “nesses versos, escritos após a morte de Álvares de Azevedo, a influência do acontecimento, e a desilusão, e a descrença da vida, que encheram a existência daquele desafortunado poeta”. É sabido ainda que o autor também escreveu um soneto-homenagem ao poeta, intitulado “Alvares de Azevedo”.

A morte prematura do jovem gênio só fez destacar e inflar o que Haroldo Paranhos (1937, p. 33) chamou de “exaltações de sensibilidade romântica”, referindo-se, principalmente, aos exageros dos jovens poetas por conta de doenças como a tuberculose. Tinha-se um prazo até o fim da vida, cabia a eles vivê-la. Moraes ainda apresenta em sua biografia outros poemas que representavam, de alguma forma, esse sensibilismo mórbido

retratado pelos ultrarromânticos, principalmente relacionado ao amor, conforme se verifica na seguinte passagem:

Como todo poeta, amou e sofreu vibrando, por vezes, sua lira, em ais sentidos de amor, de tristeza e desesperança [...] Seus lamentos de amor estão perdulariamente, magnificamente, disseminados em várias de suas poesias [...] Em *Porque não fugi*, conta a influência duns formosos olhos, “daqueles olhos” que faziam poetas perder noites de sono e desejar não tê-los visto [...] Félix da Cunha deixou, daquele período em que o ultrarromantismo imperava profunda e vivamente, versos impregnados de byronismo [...] É dessa fase, com raríssimas exceções, toda a sua poesia farfalhante de emoção lírica, de intensa sensibilidade, de espírito atormentado e, por vezes, de sensualidade pagã (MORAES, 1997, p. 46-50).

Apesar de todas as vicissitudes e destaque ao que era terreno, Félix da Cunha sonhava, também, com mundos misteriosos, nos quais poderia viver aventuras impossíveis na terra, ou que trariam de volta um suposto controle da vida. Aqui, é retomada a ideia de “binomia”, apresentada por Álvares de Azevedo e discutida por Antonio Candido, para identificá-la na própria vida do jovem poeta rio-grandense. Ao mesmo tempo em que possuía grande contato com os ideais ultrarromânticos de melancolia e devassidão, Félix da Cunha também era muito ligado à religião, como ficará evidente na análise de “A fada do mysterio”. Atento a este aspecto, Rodrigues (1889, p. 7) afirma: “Crente como um apóstolo, sublime como um poeta, Felix da Cunha, afrontando os sorrisos irônicos da mocidade que fazia garbo do *byronismo*, escrevia sobre religião páginas admiráveis, que o próprio Mont’Alverne assinaria com orgulho”.

A cisão entre a ideia de crença na religião e o seguimento aos ideais ultrarromânticos fez com que Félix da Cunha apresentasse, em seus poemas principalmente, um misto de Deus, amores e melancolia, algo que o jovem poeta chamou de “a poesia da religião”. Os caminhos da crença manifestavam-se, principalmente, por meio da intervenção da natureza em suas obras. Tal questão se faz notar no seguinte trecho:

Quando o universo é um templo e o firmamento um altar, quem não compreende que há um Deus para esse templo e uma imagem para esse altar, que tem por diadema a abóbada da noite engastada de estrelas; por túnica, o azul acetinado do éter; por incenso, os vapores transparentes que se elevam ao alvorecer, do topo florido das montanhas; por tapete, o plano ondeado e fosforescente do oceano, e por órgão sagrado, os quérulos das aves, o sussurro das correntes, as harmonias da brisa na sombra dos arvoredos, e todos esses ecos soturnos das harpas da criação! Sim! Pela imaginação nós acreditamos em Deus (apud RODRIGUES, 1889, p. 7).

Com base no exposto, os ideais poéticos seguidos pelo autor ficam claros e configuram-se, principalmente, em três: Deus, pátria e liberdade. Tal tríplice é definida por

Rodrigues como a “trindade sacrossanta”, o que efervescia sua poesia e dava poder aos seus versos. Além de tal poética voltada à religião, Félix da Cunha foi um dos poetas românticos brasileiros que mais homenageou e louvou a pátria, dedicando grande espaço em sua produção a esse assunto em virtude de seu posicionamento libertário. Porém, o período mais político de sua vida não será tratado em função do recorte escolhido, visto que nele o autor não mais atende aos ideais ultrarromânticos notórios em seu período acadêmico.

Cabe ressaltar, também, que Félix da Cunha foi autor de um drama intitulado *Victor*, o qual teria sido escrito para a interpretação única de um artista famoso no Brasil, chamado João Caetano. No entanto, tal figura faleceu antes que pudesse ter acesso ao texto do jovem poeta. Mesmo assim, Félix da Cunha recebeu crítica elogiosa de Furtado Coelho, importante autor e ator de peças da época. Como se pode observar, o autor gaúcho aventurou-se pelo drama, pela prosa e pela poesia durante seu curto período de vida. Apesar de sua obra poética ser a mais conhecida, a produção em prosa e o drama não podem ser esquecidos.

É importante registrar que o conto a ser analisado neste tópico não é citado em nenhuma das biografias utilizadas como base bem como em pesquisas envolvendo a figura do autor. Nota-se, na verdade, que sua produção em prosa é apenas brevemente citada, ficando relegada ao esquecimento até mesmo pelos próprios biógrafos. A chegada ao conto “A fada do misterio” deu-se a partir de uma citação presente na tese *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*, do já citado Lainister de Oliveira Esteves. Esta iniciativa, portanto, só reforça a necessidade de se revisitar a obra de Félix Xavier da Cunha a fim de demonstrar a sua importância para as letras brasileiras.

A produção literária do poeta gaúcho, após sua morte, foi obscurecida por seus feitos políticos e ideais libertários, aos quais dedicou-se após seu período acadêmico. Não fosse a publicação de seus poemas por iniciativa de seu irmão e, posteriormente, a reedição dessa obra por meio de seu filho no ano do centenário de seu nascimento, sua obra seria aos poucos esquecida. Felizmente, em 1997, Carlos Alexandre Baumgarten organizou a obra *A crítica literária no Rio Grande do Sul*, possibilitando o acesso ao periódico *Arcádia*, publicado entre 1867 e 1870 no Rio Grande do Sul, e abrindo espaço para uma revisitação de autores gaúchos anteriores a esse período. É a partir dessa exposição que ocorreu o acesso ao texto de Antônio M. Pinto, crítico que possuía publicações no periódico *Arcádia*, e que discorreu sobre o progresso literário e o desenvolvimento da sociedade do Rio Grande do Sul ainda no século XIX. Para isso, o crítico oitocentista estabelece Félix da Cunha como um dos pilares da literatura rio-grandense:

É chegada a hora de dar continuidade à obra empreendida por um grande artífice [...] Félix da Cunha, essa inteligência personificada, esse atleta da imprensa e da tribuna, esse homem – progresso que em sua frente sentia o remoinhar de lavas tão ardentes como as que brotam do crânio de Victor Hugo. Félix da Cunha, repetimos, lançou a semente: a nós, pois, a mocidade de hoje, incumbe o imperioso dever de tratar da árvore que dela vingou. O mais difícil está feito: a base é segura; continuemos a obra (apud BAUMGARTEN, 1997, p. 217-218).

Após voltar todas suas forças à política, Félix da Cunha não mostra mais a mesma tenacidade que o levara a escrever seus poemas ultrarromânticos, gerando uma segunda geração de sua produção poética muito mais contida quantitativamente, e voltando-se, principalmente, aos ideais políticos. Tanto como jornalista quanto como chefe do Movimento Libertário, o jovem poeta seguiu seu pensamento com afinco e acabou por se desviar completamente da produção apaixonada patente no período em que cursava Direito, como evidencia Damasceno Vieira (apud RODRIGUES, 1889, p. 13):

Dotado de raras aptidões artísticas, fazendo brotar da palavra soberbas figuras que Miguel Ângelo soube arrancar do mármore ou estampar na tela; capaz de erguer em um livro monumento grandioso que lhe perpetuasse o nome, honrando a província, - ele deixou apagar-se a pira sagrada, abandonou o templo do belo e, atraído por enganosa miragem, foi levar o incenso da sua adoração a transitórios altares.

Com a tuberculose em um estágio avançado, em 21 de fevereiro de 1865, Félix Xavier da Cunha, após ouvir os festejos de Porto Alegre pela tomada de Paysandu, morre feliz pela vitória da pátria. Nessa época, verificou-se, a partir da tese de Fernanda Oliveira Cunha, intitulada *Fabulosas Crônicas*, que Machado de Assis escreveu sobre Félix da Cunha no folhetim para o qual contribuía. A pesquisadora expõe que Machado inicia

seu comentário político relatando uma grande perda do partido liberal pertencente à província do Rio Grande, a morte de Félix da Cunha, que, segundo o cronista, era um político no qual podia ser encontrado um entrelaçamento raro entre inteligência e bondade “aliava a uma inteligência superior um coração generoso; rara aliança que os povos devem ter diante dos olhos como lições eternas.” (ASSIS, 1957, p. 323) Em artigo publicado na primeira página do *Jornal Diário do Rio de Janeiro*, datado de 19 de maio de 1860, podemos encontrar bons adjetivos direcionados ao jovem político, que era um moço “talentoso, honesto, filho da província e nela conceituado pela integridade de seu caráter e pela independência de sua opiniões, ele está no caso de representar a província, que o respeita e aprecia (CUNHA, 2015, p. 52).

Apesar de o comentário do grande autor brasileiro não fazer referência à veia literária do poeta gaúcho, percebe-se grande apreço por sua imagem construída ao longo da vida. À vista disso, é retomada a ideia de que, ao final de sua vida, os embates políticos e

posicionamento libertário se sobrepuseram ao legado literário deixado pelo autor. Assim dito, passa-se à análise propriamente dita do conto de Félix da Cunha, a fim de complementar certos aspectos da produção literária do jovem poeta gaúcho a partir de sua prosa.

3.1.2 O Fantástico Antinômico

Como já citado e comentado por Álvares de Azevedo e Antônio Cândido, a “binomia” registrada no prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* marca uma característica essencial do Romantismo, de forma mais precisa, a segunda geração: ultrarromântica. Porém, o caráter transgressor desse movimento não ficou restrito a apenas um momento da história literária. Assim, vemos em diversos movimentos, como os de vanguarda, ou teorias, como as do fantástico, maravilhoso e estranho, que a noção de subversão se faz presente, seja explícita ou implicitamente. Não raro, depara-se com a ideia de se caracterizar a literatura fantástica como apenas uma manifestação do sobrenatural – caminho percorrido por teóricos que pisavam em ovos ao tentar chegar a uma definição.

Sabe-se que o surgimento do texto fantástico teve como paralelo o da narrativa de caráter gótico, configurando-se como uma faísca que foi acendida em meados do século XVIII e longamente queimada, principalmente durante o romantismo europeu com uma explosão de obras referentes ao gênero fantástico. Maria Cristina Batalha (2009, p. 1) preconiza uma das concepções de surgimento do fantástico, em seu artigo “A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do século das luzes”, em que “a ruptura entre o interior e o exterior torna-se, então, inevitável”. Esse rompimento caracteriza o paradoxo vivido pelo século XVIII ao refletir sobre princípios antes muito bem demarcados – como a religião, o maniqueísmo entre bem e mal etc. –, mas que, com o advento do Iluminismo, foram inteiramente fragmentados e desconstruídos, assim, “aquilo que parece caracterizar a revolução moderna [*e o fantástico*] é sua incapacidade para se sustentar nos princípios sobre os quais ela encontra seu fundamento” (BATALHA, 2009, p. 1).

Com seus ideais dicotômicos caindo por terra, a sociedade ocidental via-se afundada em uma crise do pensamento. O pilar fora perdido, ideologias refutadas, um novo modo de pensar despontava no horizonte, porém ainda gerava mais dúvidas que certezas. Assim, vivia-se preso no “entrelugar”, não havia espaço para posicionamentos, pois qualquer um seria visto com suspeita. É nesse momento que o sujeito se mostra cindido, como evidencia Batalha (2009, p. 2)

O homem se vê invadido por estados de ânimo opostos, indo da exaltação ao desespero. Assim, dividido entre a melancolia e a euforia, o ser humano deixa de ser definido apenas por sua função social e se vê, paralelamente, como um ser único, tomado por desejos que não sabe dominar. Instala-se uma rejeição à crença no caráter transcendente e imutável dos valores morais, estéticos e políticos que regem os homens e todas as “verdades” passam a ser relativizadas, pois elas estão agora postas sob suspeita.

O racionalismo proposto pelos iluministas fez com que a tradição literária tivesse que ser reinventada. O relato sobrenatural, de medo e mistério, não mais podia apenas figurar entre as rodas de contadores e como lição de moral para crianças. Dessa forma, ao recusar a estética preestabelecida, houve o surgimento do incisivo movimento romântico, sendo primeiramente consolidado na Alemanha. É a partir desse panorama que se abre espaço à narrativa fantástica que, do século XVIII até os dias de hoje, não mais parou de ser produzida e discutida, como exposto no Capítulo 2.

Recorre-se mais uma vez ao conceito de “binomia” para relacioná-lo à antinomia, que será trabalhada como característica essencial do fantástico. Se verificarmos o sentido dicionarizado do primeiro termo, veremos que ele se refere apenas ao ato de abarcar duas coisas. Porém, ao ser utilizado por Álvares de Azevedo, o qual cita Caliban e Ariel – personagens da peça *A tempestade*, do dramaturgo inglês William Shakespeare –, o jovem poeta transfigura o sentido do termo para o que poderíamos considerar antinômico, evocando a ideia de contradição, de embate. Assim, ao estabelecer uma ideia binômica de sua obra, Álvares de Azevedo, na verdade, apresenta-a como antinômica, evidenciando uma quebra de valores e preceitos anteriormente estabelecidos (primeira parte de sua produção poética).

Em seu artigo sobre as manifestações do fantástico no século XVIII, Batalha (2009, p. 4) evidencia que “é a justaposição das diferentes verossimilhanças que provoca a hesitação e a fratura das convenções comumente aceitas. [...] A literatura fantástica é sempre ruptura ou, pelo menos, reveladora de forças antagônicas em ação”. Tal concepção nos coloca no caminho a ser aqui seguido, visto que, a partir dessa ruptura ou revelação de forças antagônicas, o fantástico se manifesta de acordo com o cotidiano, não para contrariá-lo, mas para evidenciar suas rachaduras. Nesse sentido, Batalha (2009, p. 4, grifo nosso) conclui que “a noção de racionalidade constitui um dos elementos fundamentais para o estabelecimento da *relação antinômica* presente no relato fantástico”. Chega-se, agora, ao ano de 1853, na cidade de São Paulo.

No mês de maio daquele ano, era publicada a segunda edição do periódico *O Acayaba*, o qual reunia uma diversidade de textos, tanto informativos quanto literários. Como um dos editores do jornal, Félix da Cunha era encarregado, principalmente, da parte literária, o que

proporcionou ao poeta a oportunidade de veicular e fazer circular os seus textos. Foi exatamente na edição aqui referida que o poeta gaúcho publicou “A fada do mysterio”. Resumidamente, o conto trata da história de um jovem apaixonado que declara seu amor a uma moça virgem, mas não é correspondido. Ambas as personagens parecem estar em um cemitério. As declarações e súplicas do mancebo ocupam um espaço expressivo da primeira parte da narrativa, não havendo nenhuma manifestação verbalizada da virgem.

Após várias tentativas, o jovem não consegue acreditar na falta de reação da mulher. É precisamente após tentar, pela última vez, fazê-la ouvi-lo, que o personagem, ao que tudo indica, comete suicídio. Logo após sua morte, dá-se início à segunda parte do conto. Neste momento, o leitor é levado a outro espaço, ou seja, aquele ocupado pela casa da jovem. De acordo com o relato, a moça percebe que uma sombra a acompanha a todo momento, porém, com medo ou culpa, não relata esse fato a ninguém, situação que também a leva à morte, sem uma indicação concreta da causa. A narrativa é finalizada com o enterro da jovem, no qual o narrador evidencia que no túmulo da moça ficaram dois sentinelas: “a cruz do sofrimento e a sombra de seu amante – a religião e o amor” (CUNHA, 1853, p. 125).

Além do sentimentalismo característico do Romantismo, a primeira parte do conto de Félix Xavier da Cunha se mostra quase inteiramente permeada por componentes da natureza. Poderíamos dizer, aqui, a partir das ideias de Maurício César Menon (2007, p. 32) acerca do gótico, que “a natureza é também um lugar profícuo para a criação da atmosfera gótica. O aspecto sombrio das florestas é quase sempre destacado como esconderijo ideal para todo tipo de ameaça, encarnada em seres naturais ou fantásticos”. Tais ameaças, no caso do conto de Félix da Cunha, serão evidenciadas a partir do caráter misterioso que a natureza pode proporcionar, evocando a significação do próprio título do conto. Ainda de acordo com Menon,

Além da floresta ser um lugar habitado por seres malignos, um novo recorte de suma importância, e que será melhor desenvolvido por outros escritores, *principalmente os românticos*, fica nítido na citação acima: a cumplicidade da natureza com o estado interior da personagem – “lugares mais sombrios, que melhor se adequavam à doce melancolia que reinava em sua mente. [...] Não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa – a floresta cerrada e inacessível, geralmente envolta em brumas, salpicada por charnecas, sacudida por tempestades e recortada por precipícios assustadores. Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, as personagens góticas apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados. Sendo assim *natureza e personagens fundem-se num mesmo processo de emoção, aquela revelando e ampliando o interior destes* (2007, p. 32-33, grifos nossos).

Ao final da citação de Menon, verifica-se exatamente o que ocorre no conto de Félix da Cunha: a ideia de junção de natureza e sentimento, na qual o frio geralmente caracteriza sentimentos negativos, enquanto o calor, ou o fogo, indica sentimentos voltados à paixão. Assim, estabelecem-se as primeiras características antinômicas do conto: frio x quente; amor x indiferença. Ao constatar-se a presença de elementos do gótico na narrativa oitocentista de Félix da Cunha, ganha-se mais um indício da ambiguidade presente na narrativa fantástica, fazendo com que, ao final do conto, seja difícil precisar se a sombra que perseguia a jovem era realmente fruto de uma maldição ou se apenas manifestação de remorso, levando-a à loucura.

Como destacado, o conto “A fada do mysterio” é constituído de duas partes. Embora a primeira seja consideravelmente mais longa que a segunda, percebe-se que tal constituição aponta para uma espécie de espelhamento. Este se dá a partir do caráter antinômico já comentado, por meio do qual se manifestam embates que envolvem sentimentos, religião, paganismo, natureza e a própria linguagem. Em alguns momentos, este espelhamento se faz presente na mesma oração, como nos exemplos a seguir: “seu rosto era um cristal onde se refletia *o colorido sombrio* da tristeza”; “deixa que sinta por um instante o hálito *quente e embalsamado* da aurora”; “é o suplício de Tântalo, um *incêndio que nunca queima*, um abismo que não tem fundo, um oceano que não tem calma, uma agonia que não tem termo” (CUNHA, 1853, p. 124, grifos nossos).

A fim de complementar esta análise, além do já referido estudo de Maria Cristina Batalha, recorreu-se também à teoria do fantástico proposta por Irène Bessièrre, em seu livro *Le récit fantastique*. Ao definir as particularidades da narrativa fantástica, é estabelecido que há “repetições, *jogos de espelhos*, circularidade e progressão falsa [...] O leitor tolera o improvável ao mesmo tempo em que sua curiosidade é mantida e contribui para aumentar o efeito da incerteza” (BESSIÈRE, 1974, p. 34, grifos nossos)⁴⁴. Desse modo, após apresentar a ideia de “jogos de espelhos”, podemos retomar o elemento da antinomia já referido para legitimar a marca do fantástico em “A fada do mysterio”. Ao estabelecer contrapontos a partir de elementos da natureza e questões religiosas, Félix da Cunha retoma um embate histórico, jogando com duplos opostos e trabalhando sua escrita poética de modo criar a incerteza no leitor, como nos exemplos a seguir, em que a figura da jovem é mistificada: “E ele apertava febricitante e convulso as mãos geladas da moça. E ela tão *cismática, impenetrável, taciturna*

⁴⁴ Répétitions, jeux de miroirs, circularité et fausse progression [...] Le lecteur tolère l'in vraisemblable en même temps que sa curiosité est retenue et contribue à augmenter l'effect d'incertitude.

e sombria”; “Dizia um moço arrebatado e lívido de emoção, procurando reter a *sílfide vaporosa* que se esquivava a seus rogos” (CUNHA, 1853, p. 122, grifos nossos).

No primeiro capítulo de sua obra sobre o fantástico, Irene Bessièrre evidencia aspectos que seriam passíveis de serem aproximados, de imediato, às características do Romantismo, como a ideia de que “o relato fantástico parece uma perfeita máquina para contar e produzir efeitos ‘estéticos’. Sua ambiguidade, suas incertezas calculadas, seu uso do medo e do desconhecido, de dados subconscientes e do erotismo, fazem dele uma organização lúdica” (2009, p. 16). Como já comentado, tal jogo de espelhos marca por completo o conto de Félix da Cunha. Por isso, a partir do posicionamento da pesquisadora, verifica-se o cerne da ideia antinômica aqui proposta. Ao se basear na análise da narrativa fantástica por meio da incerteza, Irene Bessièrre (2009, p. 16), com sua ideia de que o fantástico aponta uma “ruptura da causalidade e a antinomia”, indica-nos tal caráter dicotômico como propriedade do efeito fantástico na literatura. Dessa forma, seria possível constatar no conto do jovem autor gaúcho um “fantástico antinômico”, visto que toda hesitação apresentada será baseada no espelhamento presente no conto, possibilitando uma interpretação ambígua dos acontecimentos.

Ana Luiza Silva Camarani, em sua obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, ao comentar sobre a teoria do fantástico de Irene Bessièrre, indica que há certa “razão paradoxal” na narrativa fantástica, a qual “especifica-se pela justaposição e contradição de vários verossímeis, ou seja, das hesitações e fraturas das convenções comunitárias e [*o fantástico*] instala a desrazão” (CAMARANI, 2014, p. 85). Assim, a autora mantém sua argumentação, possibilitando inferir-se que o fantástico se configura como uma inadequação no discurso literário, posto que, ao invocar a ambiguidade, evita que qualquer posicionamento acerca dos acontecimentos seja tomado. Ao apresentar tais ideias, Camarani (2014, p. 86, grifo nosso), ainda pautada na teoria de Bessièrre, expõe que “o projeto fantástico, constituído pelo conhecido e pelo desconhecido, pelo real e pela irrealidade é, por natureza, *antinômico*: deve aliar sua irrealidade primeira a um realismo segundo”. Para fechar a reunião das ideias centrais de Bessièrre, Camarani propõe que

Para Bessièrre (1974), as antinomias razão e desrazão, real e irreal, produzem a formalização narrativa, criam a ambiguidade e reformam os signos culturais que a narrativa fantástica recolhe: o impossível é, de fato, o lugar de uma polissemia – aquela mesma dos quadros sociocognitivos – e da inscrição de um sentido outro, que não pode ser dito, mas que nasce do processo de relativização suscitado pelo jogo das ambivalências. Por ser a narrativa dos contrários, o fantástico é a do limite praticamente apto a evocar os traços extremos do real (CAMARANI, 2014, p. 87-88).

Em um primeiro momento, no conto, é apresentado um espaço com características góticas. A ação da parte inicial se passa no que parece ser um cemitério, apesar de tal informação não ser diretamente apresentada, mas sugerida por elementos próprios de tal lugar. No primeiro parágrafo há uma descrição do vento, da vegetação e da lua, criando certa ambientação misteriosa: “nevoeiros [...] cobriam a terra com seu manto cor de cinza” (1853, p. 122). Após estabelecer o espaço em que a primeira parte da narrativa se passará, o narrador apresenta os personagens, caracterizando-os como “dois vultos de pé” (1853, p. 122). Transpõe-se ao leitor uma visão “embaçada”, quase onírica, de um ambiente que não se consegue visualizar nitidamente. O mesmo acontece na primeira descrição da jovem aos olhos de um narrador em terceira pessoa que, em diversos momentos, parece assumir o ponto de vista do mancebo. Ela é descrita como “a sílfide vaporosa que se esquivava a seus rogos” (1853, p. 122).

O elemento mitológico proporciona também uma cisão com o ideal religioso que será apresentado ao longo da narrativa, indicando uma nova antinomia: catolicismo x paganismo. Ao estabelecer tal embate, essa situação pode auxiliar na concepção do elemento de dúvida frente ao sobrenatural, visto que, ao descrever um lugar enevoado, faz-se uso de um elemento mitológico para personificar a imagem da mulher amada. Como se trata do início do conto, o leitor não consegue definir um significado concreto para aquele momento descrito, nem mesmo alegórico ou poético, visto que não houve tempo para conhecer os rumos que o texto irá tomar.

Nas súplicas do jovem mancebo à virgem, percebe-se a junção da figura da moça com a natureza. Em um primeiro momento, o rapaz fala sobre o cabelo dela: “sua madeixa escura, como uma franja de neve espalhada sobre os ramos verdes da floresta” (1853, p. 122). Ou no trecho: “da flor dos teus lábios deixa cair sobre ela uma só gota de orvalho [...] tu serás a folha onde me abrigo da chuva, o anjo da minha solidão, o meu talismã n’esta vida” (1853, p. 123). Além da ideia antinômica evidenciada pelo “anjo da solidão” – figuras semanticamente contrastantes –, esses trechos retomam, pela visão do narrador e do mancebo, a ideia gótica de junção entre a mulher idealizada – sentimento – e a natureza, visto que o amor e os elementos naturais são máximas que acompanham toda a primeira parte do conto. A partir de tais personificações e, principalmente, do silêncio insólito da virgem, cria-se uma atmosfera de dúvida, pelo menos nesse primeiro momento, em torno do fato de aquela mulher ser real ou não, visto que se espera uma resposta ou posicionamento dada a insistência do moço em declarar seus sentimentos. Ao ser unida com a natureza e estar em um ambiente quase onírico,

no qual não é possível delimitar formas, apenas vultos, temos certa incerteza, como expõe Bessièrre sobre o fantástico, para nos posicionarmos em relação ao texto.

Após passar pelas súplicas do jovem mancebo, o leitor é levado, por meio dos aspectos antinômicos que se manifestam, a enxergar esse caminho bipartido que desponta. Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta a jovem “com um sorriso tão triste”, é exposto que o moço “sentia um incêndio no coração, um suor frio banhar-lhe a fronte, uma nuvem preta nos olhos” (1853, p. 123). Enquanto as antinomias criam terreno para apresentar esse mundo espelhado, a aura de mistério construída em torno da virgem apenas aumenta: “E ela tão cismática, impenetrável, taciturna e sombria” (1853, p. 123). Paralelamente a isso, observa-se, ao longo das investidas do mancebo, certa melancolia que começa a se manifestar por meio de seu discurso, como é possível verificar no seguinte trecho: “não evocarei o futuro porque o meu aqui na terra – é túmulo!” (1853, p. 123). Percebe-se, ao não receber retorno por parte da virgem, o extremo do pensamento do jovem, ao indicar, como uma das características do Ultrarromantismo, a morte como única saída, a qual se concretizará ao final da primeira parte.

As antinomias homem x mulher, amor x desprezo, frio x quente, negativo x positivo, manifestam-se em dois parágrafos em que a voz do mancebo confunde-se com a do narrador, nos quais o jovem apresenta seus sentimentos com paixão avassaladora comparada à lava de vulcão e à harmonia de Deus, enquanto a virgem é equiparada às grades de um calabouço:

Quando se deita a mão n’uma cratera a lava queima! Sente-se a paixão em uma fibra d’alma que palpita, em um suspiro que treme, em uma lágrima que se dissolve, assim como vê-se o raio no tronco descodado, como advinha-se a morte na agonia do padecente, como prevê-se a tempestade no fragor do oceano, como se admira Deus na harmonia cadenciosa dos astros!
E ela sempre fria e insensível aos idílios apaixonados do moço, como as grades afumadas do calabouço às suplicações aflitivas do preso (CUNHA, 1853, p. 123).

Ao definir o amor não correspondido como um “suplício de Tântalo”, apesar de ser uma expressão conhecida, novamente configura-se como uma manifestação do universo pagão no conto, desta vez da mitologia grega. A expressão é usada para indicar o momento de aproximação extremo a um objetivo e a impossibilidade de alcançá-lo, fazendo referência à sentença de Zeus a Tântalo de nunca saciar sua sede ou fome por servir a carne do próprio filho aos deuses do Olimpo. Tal ideia permeia o conto todo, visto que a aproximação do mancebo nunca é concretizada, mas as tentativas ocorrem a cada parágrafo, culminando em sua morte.

Em uma de suas últimas tentativas, o jovem tenta decifrar as intenções da virgem, imaginando que ela queira ser adorada pelas palavras de um poeta. Assim, o mancebo relata

tudo que faria para tê-la, em uma descrição que articula o sentimentalismo, a natureza, a mitologia e elementos sobrenaturais:

Sentar-me-ei à margem sossegada do rio, arremedarei o frêmito da vaga quebrando o silêncio da meia noite; pedirei ao arvoredos os seus mistérios, quando o sobream as brumas pardacentas do crepúsculo; ouvirei os segredos da lua quando desmaia na fronte calva da montanha; a noite me dará seu manto marchetado de ouro, a flor o seu matiz, o zéfiro o seu soluço, a alvorada as suas cores e concertarei de tudo isso um hino, tecerei uma grinalda, entoarei um cântico que te repita incessantemente aos ouvidos – eu te amo! (CUNHA, 1853, p. 124).

Os elementos descritos apenas contribuem para a atmosfera onírica que é criada pelas descrições do conto, principalmente ao tratar das brumas, conversar com o arvoredos ou ouvir segredos. Nessa passagem, novamente verifica-se uma referência à mitologia grega, trazendo a figura do Zéfiro, a qual possui duas acepções mais conhecidas e que, para contribuir com o caráter espelhado do texto, configuram-se como opostas. A primeira concepção do mito de Zéfiro diz respeito a uma personalidade fecundadora, representando a vida e um vento agradável, que dá forças. Tal característica é dada a Zéfiro por conta de seu amor por Clóris, o qual o transformou completamente e propiciou que ele fosse concebido como essa figura pura e benéfica. Porém, em outra de suas concepções, há um embate entre Zéfiro e Apolo pelo amor de um príncipe chamado Jacinto, no qual este último escolhe Apolo, o que enfurece profundamente Zéfiro. Após tal evento, por conta de ciúmes e por ter perdido o embate pelo coração do príncipe, o deus do vento lança uma rajada que sopra um disco de volta em Jacinto, matando-o na hora.

É esse caráter antinômico do mito de Zéfiro que leva às reflexões finais da primeira parte do conto, quando o mancebo está em seu último fio de força, suscitando seus últimos suspiros, os quais começam a ser descritos pelo narrador ao afirmar que “ele já não podia mais – calou-se. Encostou a cabeça nas mãos, balbuciou uma palavra que não se ouviu, quis respirar e não pôde” (1853, p. 124). A imagem suscitada pela descrição do narrador nos remete a certo distúrbio. Ao evocar uma palavra que não se ouve e colocar as mãos na cabeça, dá-se margem para pensarmos na ideia de a loucura estar tomando conta do mancebo, que tenta refletir sobre a situação vivida.

Assim, em uma de suas últimas súplicas, o jovem abre ainda mais a margem misteriosa construída ao longo do conto, quando ele se dirige à virgem: “Ouve - esta paixão não é um desses sentimentos comuns, há n’ela alguma coisa de mágica, de incompreensível, de misterioso e santo, que não quiseste compreender – não serei eu que te vexarei de doestos – que te julgue Deus” (1853, p. 124). Ao evocar o caráter misterioso da paixão e a figura de

Deus como juiz de um amor não correspondido, abre-se espaço para pensarmos na possibilidade de uma maldição lançada pelo jovem. Tal ideia fica mais evidente quando, ao se convencer de que a virgem ama outro, o mancebo pede “somente um olhar quando acordares, um suspiro quando gemeres, uma lágrima quando chorares! Um sorriso em tuas alegrias, um lugar em tuas orações, um sonho de tua alma, um fio de teus cabelos, uma nota de teus cantos!” (1853, p. 124).

Ao manifestar o desejo de estar nos pensamentos da virgem em todos seus momentos, já antecipando sua morte, o mancebo parece prever a sombra que “a seguia por toda parte” (1853, p. 125) no segundo momento da narrativa. Dessa forma, após tal indicação, o narrador, uma vez mais, descreve a jovem e sua total indiferença, desta vez se aproximando mais ainda de elementos profanos, como os ciprestes, que são consideradas árvores de cemitérios, e o mausoléu, construção presente também nos mesmos espaços: “E ela sempre imóvel e fria como a estátua de um mausoléu. Era a imagem de uma santa em seu nicho solitário aberto nas paredes nuas do tempo, uma cruz de mistérios que não falava, um ramo de cipreste que não bulia, uma fonte de queixumes, uma dor que não chorava” (1853, p. 124). Os traços antinômicos também se fazem presentes, retomando a ideia de embate aludida durante toda a narrativa.

Após a morte do mancebo, descrita apenas como o apagar da lâmpada de sua vida, a virgem é descrita saindo do lugar em que estavam, porém, novamente de forma enevoada, quase onírica:

A virgem, contemplando por um instante o cadáver do moço, desprende um suspiro magoado e foi-se *como a nuvem diáfana* que se encaminha para o horizonte; via-se ainda ao longe as rendas de seu véu transparente que tremulavam ao vento; depois *dissipou-se de todo com as neblinas da serra* espalhadas pelo favônio da madrugada (CUNHA, 1853, p. 125, grifos nossos).

No início da segunda parte do conto, a virgem é descrita chorando, e é nesse momento que ocorre a manifestação do sobrenatural mais contundente da narrativa. Porém, ao ser descrita por um narrador que assume a perspectiva dos protagonistas, este não pode ser mais confiável. Outrossim, ao não contar para ninguém sobre o ocorrido, a ação da jovem abre margem para cair-se na incerteza entre as instâncias do real e do irreal descritas por Irene Bessièrre. Felix da Cunha evidencia essa questão: “Havia perto dela uma sombra que não era a de seu corpo – essa sombra a seguia por toda a parte” (1853, p. 125).

Por fim, ao estabelecer uma atmosfera de dúvida ao decidir não contar a ninguém sobre o ocorrido – “Não dizia a ninguém o que tinha – nunca se soube o seu *segredo*” (1853, p.

125, grifos nossos) – passa-se aos dois últimos parágrafos do conto, os quais retomam o primeiro espaço apresentado: o cemitério, dando um caráter cíclico à narrativa. A narração é encerrada a partir da descrição de “duas sentinelas” que ficavam ao lado do túmulo protegendo a virgem: “era uma cruz e uma sombra – a cruz do sofrimento e a sombra de seu amante – a religião e o amor” (1853, p. 125). O que leva o leitor a uma interpretação dúbia, visto que a religião parece, ao final, apresentar certa consonância com o amor e estabelecer o desfecho pretendido pelo jovem mancebo. Poder-se-ia dizer que a morte possibilitou uma união impossível no mundo dos vivos e que se concretizou na vida após a morte. Porém, não seria possível assumir com certeza tal acepção, visto que a sombra do jovem continuou guardando o túmulo da virgem.

Tais contradições só abrem mais possibilidades de se estudar o conto apresentado. Dessa forma, fecha-se a análise do fantástico antinômico aqui proposta, principalmente a partir das ideias de Irene Bessièrre, dado o caráter paradoxal e espelhado do conto. Isto posto, a narrativa abre caminho para mais de uma asserção dos fatos, causando a incerteza estabelecida por Bessièrre como elemento essencial do fantástico. Faz-se relevante, agora, apontar as convergências que ocorrem entre o conto de Félix da Cunha e as obras de escritores europeus, dado o forte diálogo entre a literatura romântica brasileira e a francesa, a fim de proporcionar um olhar mais demorado sobre como “A fada do mysterio” se integra em um universo muito caro ao fantástico: o poético.

3.1.3 A Melancolia Fantástica

Félix da Cunha, na narrativa aqui analisada, lança mão de diversas referências, tanto literárias quanto mitológicas. A partir delas, principalmente das literárias, é possível construir uma rede de obras e estilos – poder-se-ia chamar de arquétipos – que moldaram a escrita do jovem poeta gaúcho. Essa questão pode ser esclarecida tanto pelo contato do autor com obras de escritores europeus, quanto pela sua relação com os escritores do Romantismo brasileiro, visto que Cunha, em seu período acadêmico, fez parte da segunda geração junto de Álvares de Azevedo e tantos outros nomes.

“A fada do mysterio”, além de conter possíveis elementos sobrenaturais – destaque para a sombra do mancebo –, evidencia outros arquétipos recorrentes em narrativas fantásticas e, primordialmente, românticas. Estes serão evidenciados e comparados neste tópico a fim de verificar os pontos de encontro entre a narrativa do escritor gaúcho e obras literárias europeias, sejam elas de cunho narrativo, sejam de cunho poético. Intenta-se, portanto, a partir

das comparações que seguirão, não analisar as influências que possivelmente ocorreram durante a escrita de Félix da Cunha, mas sim destacar traços que caracterizam e individualizam o conto fantástico do escritor a partir dos encontros e desencontros com outras obras que se aproximam do estilo por ele cultivado.

Álvares de Azevedo, no prefácio à primeira parte de *Lira dos vinte anos*, comenta sobre sua produção poética: “ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a como o consolo que foi de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus” (AZEVEDO, 2000, p. 13). Nesta citação é possível perceber dois temas presentes no conto de Félix da Cunha: Amor e Deus. Além dessas duas temáticas muito presentes em nossa poesia romântica, ressaltam-se questões relacionadas à melancolia, à natureza, aos espaços recorrentes da narrativa gótica, além de temas profanos. Poder-se-ia encontrar, no conto de Félix da Cunha, uma narrativa de transição entre a primeira fase romântica brasileira, com seu lirismo exagerado, cantos doces e metáforas referentes à natureza, e a segunda, na qual está presente o byronismo, a melancolia extrema e, principalmente, as dicotomias da vida humana.

Cabe, então, comparar, em um primeiro momento, a parte poética de Cunha. Nesta veia, encontram-se nomes como Chateaubriand, Lamartine, Musset e Byron, todos poetas e prosadores, predominantemente franceses, os quais influenciaram ou viveram no Romantismo europeu. Em um segundo momento, buscou-se salientar as relações presentes na prosa do jovem poeta gaúcho a partir de Hoffmann, Chamisso e Andersen. A partir dessas comparações, evidencia-se o lirismo presente em “A fada do mysterio”, além de trazer à tona boa parte dos elementos utilizados pelo autor, como a melancolia, o cemitério, o amor exacerbado, o suicídio etc. Além dos destaques presentes no campo do fantástico, principalmente com relação ao uso da sombra e, em menor grau, a paixão exacerbada que leva à morte.

O primeiro nome, e o principal com relação aos temas religião e melancolia, é François-René de Chateaubriand, pré-romântico francês que revolucionou a literatura de sua pátria com seu conjunto de obras publicadas no início do século XIX. Haroldo Paranhos (1937, p. 19), em sua *História do Romantismo no Brasil*, aponta a figura de Chateaubriand como “o criador do cosmopolitismo na literatura francesa”, além de também ser considerado precursor do indianismo na literatura, por conta de suas viagens às américas e narrativas referentes aos nativos dessas terras. Paranhos apresenta a cena do início do romantismo na Europa ao falar sobre o mal-do-século:

Este estado mórbido, expressão de dúvida e desespero indefinido, sem causas nem objeto, domínio absoluto da imaginação sobre a inteligência, desordem da razão, desfalecimento da vontade, foi o *Weltschmerz* do princípio do século XIX. Essa nevrose, hiperestesia da sensibilidade começada com o *Werther*, culminou na primeira geração romântica com o aparecimento do *René*, de Chateaubriand, e do *Obermann* de Senancour (PARANHOS, 1937, p. 20).

Justamente em *René* que a melancolia é mais intensificada na obra de Chateaubriand. Ocorria, pois, um misto entre a retomada dos ideais religiosos da Idade Média, a ode à natureza presente no Arcadismo e a melancolia profunda do mal-do-século, principalmente após o *Sturm und Drang* alemão. Essas três características, quando unidas, impulsionaram e, até certo ponto, moldaram o Romantismo nascente na Europa. O Brasil, por estar atado aos ideais literários propagados pelos europeus, seguiu a vertente com sua jovem geração de poetas a partir da década de 1830, principiando com nomes como Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre. A junção das características mencionadas está muito presente, em forma de ode à melancolia, em um trecho do romance de Chateaubriand:

A vida perdeu todo o sentido; sente um desejo infinito e arrebatado de amor e companheirismo, uma ânsia permanente de abraçar todas as coisas, de ser abraçado por todas as coisas; mas sabe que esse anseio não pode ser satisfeito e que sua alma ainda permaneceria insatisfeita, mesmo que todos os seus desejos pudessem ser cumpridos. Nada é merecedor de ser desejado, todas as lutas e conflitos são inúteis; a única ação sensata é o suicídio. E a absoluta separação entre o mundo interno e externo, entre a poesia e a prosa da vida, a solidão, o desdém pelo mundo e a misantropia, a existência irreal, abstrata e desesperadamente egoísta vivida pelas naturezas românticas do novo século já é um suicídio (apud HAUSER, 1998, p. 688).

De acordo com Marcelo de Mello Rangel, no capítulo de sua tese intitulado “A melancolia dos primeiros Românticos em defesa da pátria”, Chateaubriand chamou esse sentimento de melancolia, que acometeu boa parte dos poetas brasileiros tanto da primeira quanto da segunda geração, de *vague-à-l’âme*. Retoma-se, neste caso, a narrativa de Félix da Cunha, a fim de evidenciar a presença de um amor não correspondido por parte da personagem feminina da trama. Este fato cria uma ideia clara de desejo presente no mancebo, sempre relacionado à figura da religião e a elementos sinestésicos que evocam calor, enquanto também indica a impossibilidade de o realizar, por meio do silêncio da virgem, sempre comparada a figuras pagãs e a elementos sinestésicos que sinalizam frio. Segundo Rangel (2011, p. 27):

De acordo com Chateaubriand, o homem é um ente capaz de conhecer um sem número de fenômenos, de imaginar concepções as mais “ricas” e de desejar sem limites, no entanto, sua existência é “pobre” e “árida”, e este

mesmo homem se encontra, sempre uma vez mais, “desolado”, ou ainda, descontente e triste em relação aos inúmeros desejos que não é capaz de realizar.

Como relatado sobre a vida de Félix da Cunha, o escritor dedicou grande parte de sua produção poética aos elogios à pátria. Em mais um ponto de encontro, Chateaubriand também ressalta tal sentimento em seu *O gênio do Cristianismo*: “Ora o instinto exclusivo do homem, o mais belo, o mais moral dos instintos, é o *amor da pátria*” (apud RANGEL, 2011, p. 43). Por fim, como já acentuada a presença tanto da melancolia quanto da religiosidade em Chateaubriand, Félix da Cunha, em seu “Fada do mysterio” – considerada aqui narrativa de transição – brinca com a junção dos mesmos elementos utilizados pelo escritor francês em sua poética.

A retomada de uma religiosidade medieval está presente tanto ao longo da narrativa, por meio de trechos como “um lugar em suas orações” ou “a imagem de uma santa”, como também ao final: “Ao lado do túmulo da donzela havia duas sentinelas que o velavam de contínuo, como se fossem dois círios bentos a luzir sobre o santuário; [...] era uma cruz e uma sombra – a cruz do sofrimento e a sombra de seu amante – a religião e o amor” (CUNHA, 1853, p. 125). O uso da natureza recorrente, reminiscências do Arcadismo e do Barroco, é percebido logo no primeiro parágrafo: “Era uma noite de inverno; - a viração passava resfriada, sacudindo o orvalho da ramagem escura dos ciprestes, e a lua enfiando seus raios mórbidos por entre os nevoeiros que cobriam a terra com seu manto cor de cinza, derramava um clarão embaciado e mesto sobre as cimalthas denegridas de um templo” (CUNHA, 1853, p. 122). Por fim, a melancolia característica da geração mal-do-século, e a qual Chateaubriand propaga, está presente nos diversos lamentos do mancebo, como: “Talvez não me acredites. Mas não te farei juras porque todas elas se iludem; não me desfarei em protestos porque todos eles esquecem; não evocarei o futuro porque o meu aqui na terra – é túmulo” (CUNHA, 1853, p. 123).

Entre a narrativa de Félix da Cunha e as de Chateaubriand há, também, um encontro estilístico. Por conta de sua veia poética, como já exposto, o jovem escritor gaúcho produziu um texto em prosa, porém muito lírico, seja pela escolha lexical, seja pelas figuras de linguagem utilizadas. Da mesma forma, como aponta Natália Pedroni Carminatti, em artigo sobre o fantástico na obra de Chateaubriand, o escritor francês “enobrece seu texto com um estilo original, detalhado e repleto de ornamentos, mesclando prosa e poesia. A melodia de suas frases estabelece o ritmo de sua narrativa. Isso tudo faz com que a obra se componha simetricamente, cativando e emocionando o coração dos leitores” (CARMINATTI, 2016, p.

332). Além do exposto, em um dos trechos de *Atala*, de Chateaubriand, ocorre uma descrição semelhante ao encerramento do conto de Félix da Cunha: “os combates das paixões e das virtudes travados no âmago de um coração ingênuo, enfim, o triunfo do cristianismo sobre o sentimento exacerbado e o medo mais terrível, o amor e a morte” (apud CARMINATTI, 2016, p. 333).

Por fim, ainda em Chateaubriand, mas voltando ao seu romance *René*, é possível perceber uma semelhança temática entre as duas narrativas. É válido ressaltar a citação direta a Chateaubriand por parte de Félix da Cunha em seu conto quando o narrador está a descrever a personagem feminina: “Ela era como [...] a sombra de Blanca resvalando a furto em noite de luar pelas galerias fuscas e compridas da solitária Alhambra, carpindo saudades do Abencerrage” (CUNHA, 1853, p. 122). Blanca é a musa de Chateaubriand em seu romance *As aventuras do último abencerrage*, ao qual nota-se que Cunha teve acesso. Tal ponto de encontro estabelece uma intertextualidade direta com os textos do escritor francês, o que só reforça os pontos de encontro aqui já apontados, além deste último sobre a protagonista de *René*: “A paixão fatal que o atormentava e que fez dele um infeliz, porque o amor não poderia ser consumado, já que era sua irmã e ninguém poderia saber dos sentimentos incestuosos nutridos por ela” (CARMINATTI, 2017, p. 544).

Apesar de no texto escrito por Cunha não ser possível afirmar se existia um impedimento claro à consumação do amor entre os jovens – ou se tal impedimento poderia ser o grau de parentesco entre eles –, a temática do amor impossível ressoou nas páginas do periódico *Acaýaba* por meio da pena de Félix Xavier da Cunha. Tal fato levou o escritor gaúcho a apresentar uma narrativa extremamente lírica, com características de diferentes movimentos literários, além de possivelmente ser classificada como uma obra de transição entre a primeira e a segunda geração romântica brasileira, tanto por conta de sua estrutura quanto por sua temática.

Ainda sobre o estilo poético de Félix da Cunha, é válido ressaltar outros nomes que também fizeram parte dos livros de cabeceira dos poetas românticos brasileiros. O primeiro destes é Lord Byron, contudo não cabe aqui evidenciar a importância do poeta inglês em terras brasileiras, visto que diversas pesquisas já o fizeram. Cita-se como exemplo os artigos “Byron e os românticos brasileiros”, de Solange Ribeiro de Oliveira e “Imprensa acadêmica paulista: descoberta de Byron”, de Onédia Célia de Carvalho Barboza. Desta última autora, sublinha-se seu livro *Byron no Brasil: traduções*, publicado em 1974 e podendo ser considerado uma das obras mais completas a tratar do assunto. Por fim, salienta-se a visão de

Paulo Henriques Britto sobre a presença de Byron no Brasil, em sua apresentação à obra *Beppo*: uma história veneziana, a fim de situar o leitor sobre o assunto:

Aqui Byron foi lido e traduzido quase sempre a partir de traduções francesas, e a imagem do autor que vigorou para os nossos românticos estava ligada principalmente a um poema específico, aliás de pouca importância na obra do autor. Quando jovem, certa vez Byron mandou fazer uma taça a partir de um crânio humano, a qual utilizou em algumas reuniões folgazãs com os amigos. Escreveu então um poema bem-humorado, “Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull” (“Versos inscritos numa taça feita de um crânio”), no qual afirma que, uma vez desaparecido o cérebro, substituto mais nobre não pode haver para ele que o vinho. Este poema, traduzido mais de uma vez no Brasil, associou o nome de Byron para sempre a “cemitérios, túmulos e cadáveres. [...] É o byronismo de *Noite na taverna* [de Álvares de Azevedo] e de inúmeros outros pastiches que se lhe seguiram” (BRITTO, 2014, p. 11-12).

O jovem poeta inglês, a quem Britto chamou de romântico neoclássico em sua apresentação, é considerado um dos nomes de maior peso para a segunda geração romântica brasileira. Destaca-se, portanto, no título dado pelo tradutor, a presença da dualidade já comentada da prosa de Félix da Cunha, seu estilo poético clássico, com o uso de sinestésias, metonímias, metáforas, antíteses, oximoros etc. Junto à temática sobrenatural relacionada à sombra, cisão da alma, a ambientação noturna e do cemitério, a extrema melancolia, entre outros elementos que caracterizam a narrativa do poeta gaúcho, seria possível evidenciá-la como byroniana. Esses diversos elementos são sublinhados no poema “Estâncias para a música”, de Byron, o qual é parcialmente reproduzido a seguir:

Estâncias para música

Alegria não há que o mundo dê, como a que tira.
Quando, do pensamento de antes, a paixão expira
Na triste *decadência do sentir*;
[...]
Então, *frio mortal da alma*, como a *noite* desce;
Não sente ela a dor de outrem, nem a sua ousa sonhar;
Toda a fonte do pranto, o frio a veio enregelar;
Brilham ainda os olhos: é o gelo que aparece.

Dos lábios flua o espírito, e a alegria o peito invada,
Na *meia-noite* já sem esperança de repouso:
É como na *hera* em torno de uma torre já arruinada,
Verde por fora, e fresca, mas por baixo cinza anoso.

Pudesse eu me sentir ou ser como em horas passadas,
Ou como outrora sobre cenas idas chorar tanto;
Parecem doces no deserto as fontes, se salgadas:
No ermo da vida assim seria para mim o pranto.
(BYRON, 2008, p. 103, grifos nossos).

Nota-se a presença de extrema melancolia no decorrer do poema. Esta temática se une ao uso da sinestesia para salientar sentimentos considerados negativos, sempre relacionados ao frio, tanto em Byron quanto em Cunha, não é à toa que, no inglês, a cor azul [*blue*] é também sinônimo de tristeza. Está presente no poema de Byron também a indiferença feminina trabalhada em “A fada do mysterio”, com a virgem que ignora completamente as súplicas do mancebo, enquanto no poema inglês: “Não sente ela a dor de outrem”. A presença de elementos da natureza é ressaltada a fim de marcar o sentimento demonstrado ao longo do poema, fato verificado no trecho: “É como na hera em torno de uma torre já arruinada”.

É pertinente destacar o poema “Vida não vivida”, de Alfred de Musset, poeta romântico francês e que foi muito lido pelos jovens românticos brasileiros. Nesta obra, há diversos pontos de encontro com a narrativa de Félix da Cunha, principalmente temáticos. O espaço do cemitério, da capela mortuária, a comparação da amada com uma estátua, são apenas alguns dos elementos que figuram nos primeiros versos do poema de Musset e que também estão presentes em “A fada do mysterio”. A exagerada melancolia, a presença de uma natureza humanizada e o amor inalcançável são outros que se destacam no poema, reproduzido parcialmente a seguir:

Vida não vivida

Era bela, como a estátua
Em mortuária capela,
Dormindo em leito de pedra,
Imóvel, pode ser bela.

[...]

Sorrira, se o refrigério
De uma brisa, na alvorada,
Chegasse a expandir a flor
Que se conserva fechada.

Chorava, se, argila inerte,
Seu coração ressequido
Gotas de celeste orvalho
Pudesse haver recolhido.

Amara, se no seu peito
Não velasse orgulho fútil,
Como em cima de um sepulcro
Se entretém lâmpada inútil.

Aparentava viver...
Sem ter vivido morreu...
Cai-lhe das mãos o livro...
Nesse livro nada leu!

(MUSSET, s.d. s.p.)

Vê-se, portanto, que a retomada de elementos clássicos foi um dos elementos que confluíram entre a literatura europeia e a brasileira no século XIX, mas já muito atravessado pelos ideais românticos, seja pela melancolia religiosa de Chateaubriand, seja pela insatisfação soturna de Byron. Em um jogo antitético, ambas estão presentes na narrativa de Félix de Cunha. Contudo, como apontam Todorov (2014) e outros teóricos (VAX, 1971; FURTADO, 1980), o fantástico não pode ocorrer na poesia, dado seu intenso caráter alegórico. Desta forma, faz-se necessário entender o outro lado da moeda deste conto antinômico que é “A fada do mysterio”.

A partir de 1828, as obras de E.T.A. Hoffmann começaram a ser traduzidas para o francês e publicadas em coletâneas. Este movimento alavancou a produção da literatura fantástica francesa, como evidenciado na análise do texto de Théophile Gautier realizada no segundo capítulo desta pesquisa. Sabe-se, também, que grande parte do contato que os escritores brasileiros românticos tiveram com a literatura do autor alemão era por meio de traduções francesas, como deixam claro Marcos Túlio Fernandes e Wiebke Röben de Alencar Xavier, no artigo “A recepção transatlântica do ‘*Gespenster-Hoffmann*’ no Bruxo do Cosme Velho”. Tendo como base essas informações, faz-se importante lembrar a visão de outros países – principalmente da França – sobre a obra do escritor alemão, como salientaram principalmente Walter Scott, com a visão “contaminada”, e Gautier, o qual buscou desmistificar a imagem excêntrica do alemão construída por seus predecessores.

Toma-se, como exemplo, a criação da “Revista fantástica”, em 1831, no jornal *Temps*, por Alfred de Musset, na qual ele exalta a literatura de Hoffmann, além de se referir “à sua vida boêmia e a seu aspecto desleixado, contribuindo assim para a construção do ‘mito Hoffmann’, identificado com o atributo de ‘artista maldito’” (BATALHA, 2003, p. 260), como aponta Maria Cristina Batalha em seu artigo sobre a influência do escritor alemão na cena romântica francesa. Ainda sobre a imagem de Hoffmann construída na França, a professora salienta: “cria-se em torno do escritor uma lenda de extravagância e excentricidade, além de transformar-se sua obra em referência para o novo gênero [*fantástico*] (BATALHA, 2003, p. 260).

Essa imagem de Hoffmann construída pela França foi absorvida pelos escritores brasileiros, os quais tinham naquela nação o símbolo do progresso científico e literário. Esse fato, porém, assim como em Byron, contribuiu para que apenas uma vertente dos textos do escritor alemão ganhasse conhecimento em terras brasileiras, isto é, a face mais insólita e extravagante de sua literatura. Portanto, a partir dessa recepção, o conto hoffmaniano no

Brasil passou a ser sinônimo de conto fantástico, excêntrico, quimérico, etc., fato que levou a diversas citações dos escritores românticos brasileiros em referência não à obra, mas à pessoa de Hoffmann⁴⁵. É, pois, exatamente o caso do conto aqui analisado.

Ao citar Hoffmann em seu conto, Félix da Cunha revela a face pela qual o autor alemão era mais conhecido na época: seus contos fantásticos e sobrenaturais. Assim, o narrador descreve a virgem “como uma d’essas visões dos contos de Hoffmann” (1853, p. 122), possivelmente indicando uma beleza imensurável, a qual só poderia ser fruto de elementos irrealis. A partir dessa citação direta, seria possível supor a leitura de obras de Hoffmann por parte do escritor gaúcho. Apesar disso, não é apenas pelo nome que o escritor alemão se destaca em “A fada do misterio”, diversos outros elementos que convergem às características românticas aqui já comentadas são realçados ao longo da narrativa do poeta gaúcho e dos contos de Hoffmann..

Antes de adentrar na análise dos pontos convergentes e divergentes entre as obras dos dois escritores, é importante ressaltar que figura aqui apenas um pequeno recorte da obra de E.T.A. Hoffmann. Para maior aprofundamento sobre o assunto, conferir as obras *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* e “E.T.A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro”, ambas de Karin Volobuef, além da tese *E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis: expoentes de uma mesma tradição literária*, de Ricardo Gomes da Silva. A representação do arquétipo de uma natureza presente, quase personificada, ocorre no conto “O vaso de ouro”, do escritor Alemão, considerado parte de suas narrativas que se aproximam dos contos de fada, no qual o sabugueiro figura como um objeto mediador para experiências fantásticas do protagonista:

Assim, aconteceu que um dia, voltando de uma longa caminhada, passou por aquele memorável sabugueiro, ao pé do qual, enfeitado, teve visões fantásticas. Sentia-se inexplicavelmente atraído por aquele recanto da vegetação, mas, mal ali se instalara novamente, e tudo o que antes vira como um êxtase divino, mas que fora expulso de sua alma por uma força estranha, tornou-se novamente presente para ele nas mais vivas cores, tão presente que era como se estivesse vendo tudo pela segunda vez (HOFFMANN, 1993, p. 26).

Já os ciprestes, citados duas vezes na narrativa de Félix da Cunha – “sacudindo o orvalho da ramagem dos ciprestes” e “um ramo de cipreste que não bulia” (CUNHA, 1853, p. 122; 124) – também é destacado em Hoffmann, em um mesmo contexto lúgubre a fim de

⁴⁵ É o caso de Bruno Seabra em *Paulo* (1861), Fagundes Varela em “As bruxas” (1861), Machado de Assis em “Capitão Mendonça” (1870), Álvares de Azevedo tanto em *Macário* (1852) quanto em *Noite na Taverna* (1855), Couto de Magalhães em “O estudante e os monges” (1859) entre tantos outros.

indicar a morte, mas desta vez no conto “O conselheiro Krespel ou O violino de Cremona”: “Pegou meu braço e foi me acompanhando a sua casa – escada acima, até o gabinete onde estavam dependurados os violinos. Todos se encontravam cobertos por um véu negro, faltava o violino mais antigo, em seu lugar pendia uma coroa de cipreste” (HOFFMANN, 2017, p. 178). Apesar de, em Hoffmann, o uso dos elementos da natureza em contato com o humano ser mais velado, ainda é válido ressaltar a relação entre as formas que os dois autores utilizam o símbolo do cipreste. No caso do escritor alemão, a coroa de cipreste simboliza a “morte” de um violino, enquanto no conto do escritor gaúcho destacam o ambiente soturno e lúgubre em que as personagens estão inseridas e estabelecem uma comparação entre o estado de inanição da virgem: “E ela sempre imóvel e fria como a estátua de um mausoléu. Era a imagem de uma santa em seu nicho solitário aberto nas paredes nuas do tempo, uma cruz de mistérios que não falava, um ramo de cipreste que não bulia, uma fonte sem queixumes, uma dor que não chorava” (CUNHA, 1853, p. 124).

Além desses encontros ocasionais, há, porém, um conto de Hoffmann que converge de diversas maneiras as temáticas e estilos trabalhados no conto do escritor gaúcho: “As minas de Falun”, publicado na coletânea *Os irmãos Serapião*, em 1819. A presença de uma narrativa extremamente onírica em determinados momentos, o tema do amor romântico, da natureza, de um sobrenatural enevoado, quase místico, além de frequentes dicotomias, levam à comparação dessas suas narrativas que representam visões muito próximas de Romantismo e do fantástico entre os autores. Ver-se-á, portanto, que os recursos utilizados por eles – sem pensar aqui em algum sistema de influência ou na possibilidade de Félix da Cunha ter lido esse conto em específico de Hoffmann – demonstram a consciência de viverem e participarem de seus respectivos períodos literários: o autor alemão no início do Romantismo de seu país e o escritor gaúcho na transição entre a primeira e a segunda fase romântica de sua pátria.

“As minas de Falun” conta a história de Elis Fröbom, personagem que troca sua vida de marinheiro, nos vastos mares e coberta de luz, pelo escuro e claustrofóbico mundo subterrâneo, no qual parecem habitar criaturas insólitas, principalmente um velho mineiro com aparentes poderes proféticos e uma rainha das profundidades que apenas se manifesta em sonhos. Após mudar completamente de vida, Elis conhece Ulla, por quem se apaixona perdidamente, mas não declara seu amor pelas diferenças econômicas e sociais entre os dois, ele é um mineiro com pouco ou nada de dinheiro, e ela é a filha do explorador das minas, o empregador de todos daquela região. A trama do conto se desenrola a partir das alternâncias entre os sonhos de Elis, seus encontros com a figura insólita do mineiro e sua paixão escondida por Ulla.

Maria Aparecida Barbosa, no prefácio à reunião de contos do autor alemão publicada em 2017 e intitulada *O reflexo perdido e outros contos insensatos*, destaca brevemente essa narrativa e evidencia o motivo de tal conto valer uma análise mais aprofundada: “O conto ‘As minas de Falun’, que amalgama as forças elementares pelo emprego de figuras poéticas sinestésicas relativas ao mar e à montanha, está imbuído da questão fundamental do anacronismo poético” (BARBOSA, 2017, p. 10). O elemento da dicotomia é evidenciado no primeiro sonho de Elis relacionado à rainha do submundo: “Olhando para baixo em direção ao rosto rígido da majestosa mulher, notou que ela se fundia de encontro às pedras cintilantes. Lançou então um grito de desespero e despertou do estranho sonho, mas o *deleite e o horror* ainda permaneceram reverberando em sua alma” (HOFFMANN, 2017, p. 144, grifos nossos).

A descrição do espaço é semelhante em determinados momentos, visto que, no conto de Félix da Cunha, como já destacado, subentende-se os dois jovens estarem em um cemitério, durante a madrugada – “Era uma noite de inverno” e “depois dissipou-se de todo como as neblinas da serra espalhadas pelo favônio da madrugada” (CUNHA, 1853, p. 122;125). Há também o uso da névoa como caracterizante do estado de espírito do mancebo, além do uso para a descrição da virgem: “Os eflúvios do entusiasmo do moço perdiam-se no espaço de suas meditações, como um lençol de névoas que se espalham nos primeiros raios do dia” e “Dizia um moço arrebatado e lívido de emoção, procurando reter a sílfide vaporosa que se esquivava a seus rogos” (CUNHA, 1853, p. 122;123). Também no conto de Hoffman a névoa é utilizada para a descrição de um espaço misterioso, desconhecido, além de ser apresentada junto ao vapor que saía das minas, fato que leva à aparição da figura sobrenatural do velho mineiro:

Enfim, após vários dias de árdua caminhada, Elis divisou a distância dos dois lagos bem amplos, entre os quais se elevava um vapor espesso. À medida que gradativamente subia as colinas a oeste, o jovem passava a distinguir em meio à névoa algumas torres e telhados escuros. O velho ressurgiu em sua estatura gigantesca lá adiante, apontou com o braço esticado em direção ao vapor e desapareceu de novo nos rochedos (HOFFMANN, 2017, p. 145).

A sinestesia relacionada ao amor romântico, principalmente na descrição dos sentimentos, é outro ponto de encontro entre as duas narrativas. Ademais, tal temática é elevada, não só pelas diversas relações entre o amor e a natureza presentes durante todo conto de Cunha e em algumas partes da narrativa do escritor alemão, mas também pela figura de Deus, evocada pelos escritores, a fim de ratificar o “gênio do cristianismo” presente no Romantismo, principalmente na narrativa do poeta gaúcho. Vê-se em Hoffmann (2017, p.

149): “A partir do instante em que a viu, foi como se um raio transpassasse sua alma, infundido todo o divino prazer, toda a nostalgia do amor, o fervor até então velado”. Em “A fada do mysterio”, ocorre também a relação com o raio – a partir de um duplo sentido – e com a divindade: “Pois ouve: o amor é um raio puro dessa circunferência de luz que tem o seu centro em Deus!” (CUNHA, 1853, p. 123-124).

Assim como ocorre na simetria reversa que separa os sentimentos dos dois jovens na narrativa de Félix da Cunha – Amor, calor, luz x Indiferença, frio, escuridão –, em “As minas de Falun”, algo semelhante é constatado, mas voltado ao estado de espírito do jovem Elis. Há, na narrativa, uma eterna dicotomia entre a superfície, na qual estão os prazeres carnis com Ulla, a luminosidade, visões claras e certezas de futuro, com o subterrâneo, representado pela mina, para simbolizar a solidão, a escuridão, visões enevoadas por conta do vapor sulfuroso e um possível encontro com a rainha que apenas aparecia em seus sonhos. Essas representações são ilustradas em duas passagens.

A primeira refere-se ao momento em que Elis descobre que o pai de Ulla, seu empregador, deu a mão de sua filha em casamento para um senhor de terras:

Elis Fröbom sentiu o coração se partir como se lhe cravassem espadas flamejantes. Não tinha palavras, nem lágrimas. Desapontado com a notícia do casamento de Ulla, ele fugiu dali embalado até a beira da cratera. Se a visão do monstruoso buraco era aterrorizante à luz do dia, à obscuridade da noite, ao alvorecer e à enevoadada luz da alvorada, seu aspecto era ainda mais confuso e ameaçador. Como se lá embaixo uma legião de monstros abomináveis rastejasse e se agitasse, mesclando-se ao humo funesto e abrindo suas garras para apoderar-se da humanidade (HOFFMANN, 2017, p. 156).

O segundo momento ocorre em mais um dos sonhos de Elis com a rainha do submundo:

O sonho fatídico que tivera em Göthaborg retornou. Ele enxergou novamente as imagens paradisíacas das árvores e plantas metálicas, das quais pendiam pedras incandescentes em lugar de frutos, florescências e flores. Entreviu as virgens, e igualmente o austero semblante da rainha majestosa. Ela o tocou e puxou-o para junto de si, abraçando-o contra o peito. Nesse momento, um raio de calor inflamou-lhe a alma, e restou-lhe na consciência apenas uma sensação de estar nadando sobre ondas de azulada névoa, diáfana e cintilante (HOFFMANN, 2017, p. 157).

Tanto Elis quanto o mancebo de “A fada do mysterio” passam por momentos de desencantamento com relação a seus “objetos” de desejo. Elis não consegue mais ver as minas como antes, enquanto o mancebo de Félix da Cunha se impossibilita de dirigir suas súplicas à virgem: “O moço esgotou suas forças n’essa súplica desesperada e extrema; sorriu-se – mas

era lúgubre esse sorriso. Como o gorjeio saudoso de uma ave moribunda, e exalando no último suspiro a derradeira esperança – expirou... A esperança – era o óleo que alimentava a lâmpada de sua vida, esse óleo consumiu-se – apagou-se a luz da sua alma” (CUNHA, 1853, p. 124-125). Já na descrição de desencantamento de Elis, a antinomia presente em ambas as narrativas volta a reinar: “Todo o esplendor que lá embaixo, no fundo da mina lhe haviam propiciado supremo gozo, transparecia agora como um inferno de tormentos inconsoláveis, perfidamente perfilados para uma sedução fatal” (HOFFMANN, 2017, p. 159).

A sedução fatal mencionada é o que provoca em Elis, no dia de seu casamento com Ulla, a necessidade de descer de volta à mina, após tempos afastado, a fim de conseguir uma pedra. A obsessão sobrenatural que acomete o jovem mineiro também está presente no mancebo de “A fada do mysterio”, que, após inúmeras súplicas, ao se ver rejeitado, só encontra uma saída: a morte. Assim, sobre o primeiro, no dia do casamento, Elis fala à sua noiva:

- Eu queria lhe dizer, minha querida do coração, que nós dois estamos próximos da suprema felicidade concedida às pessoas da Terra. Tive uma revelação na noite passada. Lá no fundo, envolta em clorito e mica, se oculta a almandina rubra cor de cereja, na qual se inscreve o mistério do nosso destino, e você vai recebê-la de mim como presente de bodas. Ela é superior em beleza à mais cintilante granada vermelha cor de sangue, e, quando nos unirmos no amor fiel e contemplarmos sua imagem luminosa, teremos a visão das nossas almas enlaçadas aos ramos prodigiosos que despontam brotando do coração da rainha no centro da terra. Para que isso se concretize, preciso trazer essa pedra à luz, e quero fazê-lo imediatamente. Fique bem nesse ínterim, minha querida Ulla. Eu voltarei logo! (HOFFMANN, 2017, p. 161).

Após a descida à mina, parte da montanha desaba, soterrando Elis e sua obsessão, encarcerado pelas pedras às quais dedicou seu trabalho nos últimos tempos. Passados muitos anos, o corpo do jovem mineiro é encontrado, então Ulla, representação da pureza do amor na narrativa, segura-o nos braços, para logo depois morrer junto ao corpo de seu amado. Enquanto isso, na narrativa de Félix da Cunha, após a morte do mancebo e a possível presença de sua sombra acompanhando a jovem, ela também falece. Assim, após o desfecho trágico de morte dos protagonistas de ambos os contos, tem-se uma das maiores semelhanças presentes na comparação entre as duas narrativas. Em “A fada do mysterio”, o relato é finalizado no cemitério, após o enterro da virgem, como descreveu o narrador:

Ao lado do túmulo da donzela havia duas sentinelas que o velavam de contínuo, como se fossem dois círios bentos a luzir sobre o santuário; ali estavam sempre todo o dia e toda a noite, houvesse calma ou tempestade fosse alvorecida ou crepúsculo – era uma cruz e uma sombra – a cruz do

sofrimento e a sombra de seu amante – a religião e o amor (CUNHA, 1853, p. 125).

Enquanto, em “As minas de Falun”, algo muito semelhante ocorre também nos dois últimos parágrafos do conto:

Os mineiros se aproximaram cautelosos. Queriam erguer a pobre Ulla, mas ela havia dado o último suspiro sobre o corpo do noivo congelado. Eles notaram, então, que o cadáver do infeliz, que erroneamente haviam julgado petrificado, se desfazia agora em pó.

Na igreja do Monte Koppa, lá, onde há cinquenta anos deveria ter se realizado o casamento do par afortunado, foram depositadas as cinzas do jovem juntamente com o corpo da noiva que lhe foi fiel até a morte amarga (HOFFMANN, 2017, p. 163).

Há, por fim, um último elemento presente no conto de Félix da Cunha que merece destaque: a sombra. Tema de incansáveis estudos sobre o duplo, desde Otto Rank, com seu livro *O duplo* (1914), a sombra permeia as mais diversas faces da literatura, mas com especial presença na literatura fantástica. É, pois, relevante ressaltar algumas manifestações dessa temática, principalmente na literatura alemã. O próprio Hoffmann, em seu conto “O reflexo perdido”, faz uso da representação do reflexo no espelho como figuração da alma do personagem e a perda dessa alma implica em uma conseqüente perda de identidade. Nesta mesma narrativa, Hoffmann ainda faz questão de citar Adalbert von Chamisso, escritor alemão e seu precursor, além de ser autor de *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814). Esta sim que trabalha com a temática direta da sombra, mais especificamente com a perda dela.

Na esteira de Chamisso, encontra-se também Hans Christian Andersen, com seu conto “A sombra” (1847), o qual bebe muito na fonte do predecessor alemão. É válido destacar a presença dessa temática como anterior à década de 1850, pois os românticos franceses projetaram também outras obras que não apenas as de Hoffmann nas páginas de seus periódicos, levando, portanto, a possíveis contatos, diretos ou indiretos, de Félix da Cunha com algum desses autores. Contudo, para realizar a análise da sombra presente em “A fada do mysterio”, e seus desdobramentos, seria necessário um estudo isolado e pormenorizado, a fim de frisar as nuances da teoria do duplo sobre o conto. Deixa-se, portanto, o caminho aberto para possíveis novas pesquisas relacionadas à narrativa fantástico-romântica do gaúcho Félix Xavier da Cunha, poeta libertário pouco conhecido por seus poemas e, agora, também um pouco conhecido por sua prosa.

3.2 “O ESTUDANTE E OS MONGES”, DE COUTO DE MAGALHÃES

3.2.1 O Literato Explorador

José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), Bacharel e Doutor em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, político, antropólogo, general e escritor, talvez seja o nome mais conhecido entre os três autores analisados neste capítulo. Nascido em Diamantina, Minas Gerais, sua formação cultural primeira se deu no próprio estado, no Seminário de Mariana, mas também passou pela Escola Militar do Rio de Janeiro e por um curso de artilharia de campanha em Londres (MEIRA, 1989). Matriculou-se no curso de direito da referida universidade, graduando-se em 1859 e defendendo sua tese de doutorado em 1860. O reconhecimento angariado a partir de publicações em periódicos e defesa de casos como advogado o levaram a ser chamado para presidir o cargo de Secretário do governo de Minas Gerais ainda em 1860. Após este ano, torna-se presidente da Província de Goiás, além de transitar pelo cargo de presidente da Província do Pará, de Mato Grosso e de São Paulo no decorrer de sua vida.

Apesar da referida fama, Couto de Magalhães ainda é um nome pouco citado nas histórias literárias, destacando-se, principalmente, por sua escrita de cunho não-ficcional, muito conceituada por Sílvio Romero em *História da Literatura Brasileira* como um trabalho de resgate das tradições e das línguas indígenas. A faceta antropológica do escritor mineiro é, de fato, o que mais chama atenção em sua produção escrita, principalmente com a publicação de sua obra *O Selvagem*, em 1876, ainda no século XIX traduzida em países como França, Alemanha e Inglaterra (AZEVEDO, 1898). Antônio Cândido, em seu *Formação da literatura brasileira*, ao iniciar o capítulo sobre Bernardo Guimarães, aponta alguns traços característicos do comportamento de Magalhães em um relato quase cômico:

Passando em Catalão, de viagem para Oeste, Couto de Magalhães pretendeu hospedar-se na casa do juiz municipal, antigo condiscípulo na Faculdade de São Paulo. Apeou, entrou e pediu água: o dono da casa trouxe-a num bule de orifícios mais ou menos tapados com pedaços de cera: o amigo desculpasse, mas não tinha copo nem moringa. O futuro presidente de Goiás bebeu, agradeceu e, inferindo da amostra a organização doméstica do magistrado, foi pedir pouso noutra lugar...

Se em vez de ordem e asseio, quisesse porém bom fumo, boa pinga, bom violão, ou bom companheiro para caçar, pescar, nadar, varar campos, morros e (como se depreende dum processo arquivado em tempo) outros divertimentos mais picantes, não poderia ter batido em melhor porta (CÂNDIDO, 2000, p. 212).

Couto de Magalhães, como evidenciado e descrito por muitos de seus biógrafos, era uma figura sistemática, gostava de conservar a imagem de herói construída sobre ele durante a

Guerra do Paraguai, na qual ganhou o título de General. Apesar disso, em 1998, Maria Helena Pereira Toledo Machado publicou a reunião dos diários do escritor, intitulada *Diário íntimo*, obra em que fica clara uma outra faceta de Magalhães, tida como a de um homem frágil, hipocondríaco, com medo de envelhecer, de ficar pobre etc. Essa visão é muito bem realçada na dissertação *Dos prazeres venéreos à diabólica moléstia: o general José Vieira Couto de Magalhães diante da sífilis no final do século XIX*, de Maria José Saenz Surita Pires de Almeida, e na tese *Um toque de voyeurismo: o diário íntimo de Couto de Magalhães (1880-1887)*, de Márcio Couto Henrique.

Além de evidenciarem a visão contrária àquela construída da imagem do General, ambas as pesquisas tendem a focar nos sonhos que são descritos nos diários, na maioria das vezes homoeróticos ou homossexuais, sempre com brancos, negros e índios, sem distinção. Eram sonhos extremamente detalhados e, para evitar olhares curiosos, as partes tidas como mais picantes pelo escritor eram escritas em línguas indígenas que ele havia mapeado durante seus estudos sobre os nativos do Brasil. Essa visão mais libertina de Couto de Magalhães revela que seu conto “O estudante e os monges” foi, ao longo de sua vida, talvez a única expressão literária na qual o escritor provavelmente deu vazão a seus sentimentos compartilhados apenas com seu diário.

Por conta dos fatos apresentados, este breve levantamento de informações sobre Couto de Magalhães é direcionado ao período acadêmico do jovem bacharel, no qual ele mais exercitou sua escrita literária e crítica. Logo no primeiro ano do curso, 1856, Magalhães já se mostrava como um jovem de bom espírito e voltado às boas ações, pois fundou o Liceu Paulistano, um cursinho de Filosofia pago com a finalidade de arrecadar dinheiro para auxiliar financeiramente colegas que precisassem. Em 1857, continuou suas ações, movido pelo espírito associativo dos jovens estudantes, criando a sociedade Proteção aos Artistas. No setor de escrita, logo em 1856, já contribuía com dois textos para o periódico *O Guayaná*, um literário e um crítico. O primeiro é intitulado “Sonho de Catão em Utica”, saindo na primeira edição do jornal, no dia 20 de abril de 1856. Já o segundo é o ensaio “O que é imitação em literatura”, publicado em 2 de setembro de 1856, na quinta edição do mesmo periódico.

É, contudo, o ano de 1859 que se mostra o momento mais fértil da produção de Couto de Magalhães, principalmente com a criação da *Revista da Academia de São Paulo*. Sobre ela, o editor do *Correio Paulistano*, em sua edição de número 968, em 22 de junho de 1859 (p. 3), tece algumas linhas:

A Revista é digna de toda a animação. Ali já se encontram alguns traços que revelam grandes pensadores e em geral artigos escritos com facilidade e

conhecimentos profissionais. As considerações sobre o destino das letras no Brasil, os apontamentos sobre o método germânico no estudo da jurisprudência e o pequeno romance sobre o mosteiro (sic) de S. Bento, pelo sr. Couto Magalhães; uma monografia das interpretações, pelo sr. Camargo; as considerações sobre a luta entre a Pérsia e a Grécia, pelo sr. Galvão Bueno; e outros artigos da Revista podiam figurar sem medo nas folhas literárias de maior crédito.

Couto de Magalhães também foi presidente e fundador da revista *Club Científico* e participou com publicações no *Ateneu Paulistano* e no *Correio Paulistano*. Neste último, na edição de número 1000, no dia 6 de agosto, demonstrou sua visão sobre a mocidade da época, assim como havia feito Félix da Cunha e Álvares de Azevedo: “Na idade de 20 anos quase todo brasileiro é poeta: e o que é a poesia senão esse eco profundo da alma que cai dos lábios quando o entusiasmo arrebatava ao mundo do ideal? E, salvas raras exceções, qual é o coração que não se dilata de entusiasmo diante desta natureza tão bela?” (MAGALHÃES, 1859, p. 2). Com relação à sua escrita não ficcional, destacam-se os ensaios “Traços biográficos sobre os poetas acadêmicos”, do qual foi retirada a última citação, e “O destino das letras no Brasil”, na *Revista da Academia*, também em 1859.

Suas publicações literárias são ainda mais presentes nesse ano. Publicou na *Revista da Academia* “Um episódio da revolução de Minas: a propósito da Lei de 3 de dezembro de 1841 (Conto histórico acadêmico)”, na segunda edição. Já na terceira, reproduziu a narrativa “João, o Inquieto, Último rei dos boêmios”, fato que não fica claro, mas parece ser uma tradução alemã, pois tal narrativa não configura nos levantamentos feitos sobre a obra do autor. Ainda neste longo ano para o escritor, publica sua mais famosa obra literária: *Os guayanazes*, romance histórico sobre a fundação da cidade de São Paulo. Fato mais interessante ainda, porém, é que, como prefácio a essa obra, Couto de Magalhães apresenta uma carta que havia escrito ao Barão de Homem de Mello, amigo de infância e que seguiu vida semelhante à de Magalhães. No documento, o escritor mineiro pinta um quadro de seus primeiros anos na academia:

Lembra-se ainda daquele nosso bom tempo, de saudosa memória, da rua da Forca? Formávamos um grupo engraçado e cômico, sobretudo quando nos reuníamos na sala de jantar. O Ferreira Dias palpitava de entusiasmo, lendo o Lamartine; V. estudava história pátria como um fanático, gesticulava repetindo os enérgicos pedaços dos discursos fervorosos da época da Independência; eu passeava de um lado para outro, com uma gravidade tudesca, estudando o alemão.

Éramos três entusiastas, vestidos diversamente. Nossa vida era então um agitar constante: ora escrevíamos artigos de política, ora discutíamos, ora corríamos apressados para as aulas, passeávamos, fazíamos ginástica, jogávamos espada, líamos poesias, exercitávamo-nos na conversação francesa... era, enfim, um constante agitar (MAGALHÃES, 1902, p. 3).

Verifica-se, na descrição, a saudade do escritor dos anos de calouro de uma agitação febril, porém positiva. Essa visão contrapõe a situação de Couto de Magalhães em 1859, extremamente atarefado com a graduação na faculdade, a intensa participação nas revistas e a produção de obras literárias. Uma delas é a que será analisada neste capítulo, sobre a qual o autor aborda em sua carta para Homem de Mello:

Nas férias de 58 para 59, deu-me a veneta de escrever romances. Estudava, então, o português e assentei de traçar um pequeno ensaio em estilo quinhentista: foi o conto *O estudante e os monges*, que publiquei na *Revista da Academia*. Concluí aquele original tipo que havia começado quando morávamos juntos, isto é, o *Dr. Calmirú*, e escrevi o que agora publico. Não falo aqui de uns três ou quatro que comecei e que ficaram mortos, logo o primeiro ou segundo capítulo; de correspondências para jornais e de artigos científicos (MAGALHÃES, 1902, p. 4).

Vale ressaltar o estilo utilizado pelo escritor para a confecção de seu conto “O estudante e os monges”. Essa passagem explica as diversas referências a escritores portugueses no início da narrativa e a proposta de narrativas encaixantes e encaixadas, a fim de tratar de épocas remotas, mais precisamente da literatura jesuítica, por conta do monastério e do distanciamento temporal voltado ao século XVI. José Vieira Couto de Magalhães se sobressaiu nas diversas áreas nas quais atuou e a sua literatura, mesmo que considerada breve, também foi uma dessas. Salienta-se, portanto, uma figura ambígua, vista pela sociedade como herói de guerra, que lutou para manter sua imagem, mas que também possuía desejos e anseios. Como não se possui notícia da publicação de seu suposto romance erótico, *Dr. Calmirú*, a única reprodução desses desejos está, de certa forma, registrada no conto “O estudante e os monges”.

3.2.2 A Orgia Fantástica

Publicado em 1859, na primeira edição da *Revista da Academia de São Paulo: Jornal científico, jurídico e histórico*, pelo jovem Couto de Magalhães, o conto “O estudante e os monges” é construído a partir de três linhas narrativas, podendo ser considerado como literatura de moldura ou *mise en abyme*, em que uma narrativa se constrói dentro de outra. Apesar de não ser um recurso exclusivo das narrativas fantásticas, trata-se de um procedimento muito utilizado nesse gênero, principalmente em suas primeiras manifestações entre os séculos XVIII e XIX.

Na primeira camada narrativa, somos apresentados a Antônio, poeta de comitiva, prestes a contar uma história de horror. Também neste momento, conhecemos Paritá, com

quem Antônio mais dialoga. A noite já caíra e a comitiva continua avançando enquanto bebem o que aparenta ser vinho. A narrativa do poeta será realizada por meio da rememoração, pois diz ele ter decorado o manuscrito que havia encontrado e lido em um mosteiro. Após explicar sobre a situação que o levou a encontrar o relato, Antônio deixa claro que o documento estava em português arcaico por conta de sua idade, então pergunta aos ouvintes se estes gostariam de ouvi-lo na linguagem atualizada ou original. Todos concordam pela original, o que leva o narrador a uma breve reflexão sobre a importância de manter a língua original da literatura antiga.

A segunda camada narrativa se inicia a partir de um narrador em primeira pessoa que, diferente de Antônio, se mostra crente sobre acontecimentos sobrenaturais e aborda a temática de demônios que vagam pela terra sob diferentes formas. Em um quase ensaio sobre as manifestações do mal na terra, este segundo narrador deixa claro que não é mais possível que demônios assumam formas consideradas grotescas, o que os levou a precisar se disfarçar. Ao dissertar fervorosamente sobre o assunto, esse narrador não nomeado inicia a história que exemplifica um desses disfarces dos demônios. Tal história se passa no tempo dos jesuítas.

A terceira camada narrativa se inicia com um narrador novamente em terceira pessoa e onisciente, o qual conta sobre a chegada de dois monges a um prostíbulo e toda devassidão que as duas figuras levam ao lugar. Ali, encontram-se vários libertinos e barregãs, além de um jovem estudante, sempre posicionado no canto daquele lugar, alheio aos monges. Com o passar da noite, após muitas bebidas, é iniciada uma orgia entre todos que ali estão, exceto o estudante e sua acompanhante, até que, após desmaiarem por conta do excesso da bebida, os monges, às três da manhã, se transformam em criaturas horríveis e sugam o sangue das duas mulheres por eles escolhidas no início da noite. Ao avançarem em direção ao jovem, este consegue se esquivar e expelle as duas figuras demoníacas com um crucifixo que havia guardado. A narrativa é finalizada com a constatação da morte das duas mulheres e com todos os outros participantes daquela noite lúgubre indo se confessar no mosteiro em frente ao prostíbulo.

Tzvetan Todorov, em sua *Introdução à literatura fantástica*, apresenta os “temas do eu” e os “temas do tu”, ambos separados em capítulos. Dentro do segundo, há o desenvolvimento da temática sexual na literatura fantástica e, acompanhada desta, a questão da figura do diabo. O teórico búlgaro traça a recorrência desses dois conteúdos unidos em diversas obras, desde o final do século XVIII a meados do século XIX. Para ele:

Não será surpreendente, por conseguinte, descobrir sua [*do desejo sexual*] relação com o sobrenatural: já sabemos que este aparece sempre numa

experiência dos limites, nos estados “superlativos”. O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a libido (TODOROV, 2014, p. 136-137).

Tanto o desejo sexual quanto a figura de demônios estão presentes na obra de Couto de Magalhães e se manifestam de forma declarada, quase preenchendo por completo a terceira camada narrativa. Tem-se como acertada a proposição de Todorov (2014, p. 138): “o dom do diabo é de fato o despertar do desejo, que nada mais pode deter”. É esse dom que leva todos os presentes, menos o estudante, a uma orgia com os monges ali presentes após ficarem extremamente bêbados. A narrativa, em tom moralizante ao final, ressalta a facilidade de se embrenhar pelos pecados contra a igreja e cometê-los sob influência de forças maléficas.

Em consonância com as ideias de Todorov, o tema fantástico do desejo sexual e da presença do diabo nesse conto está de acordo com outras narrativas fantásticas publicadas entre os séculos XVIII e XIX, tais como: *Le diable amoureux* (1776), de Jacques Cazotte; *Vathek* (1786), de William Beckford; *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis; “A morte amorosa” (1836), de Théophile Gautier; entre outras que serão analisadas no tópico seguinte. Faz-se relevante ressaltar a ambiguidade do diabo a partir de um breve passeio pela história dessa figura, principalmente na literatura.

São diversos os nomes, as formas e os relatos que tratam da figura do diabo na história da humanidade. Na literatura, é difícil precisar quando se deu seu surgimento, por conta, principalmente, das diversas formas que ele assume. De acordo Silvia Liebel, em seu artigo intitulado “O diabo na dinâmica do ocidente”, principalmente com a forte intervenção da Igreja Católica, o demônio foi desgastado ao longo do tempo. Seu período de maior intensidade talvez tenha sido a Idade Média, principalmente por conta dos esforços do catolicismo para coibir práticas consideradas bruxarias, possessões etc. Já o século XVIII, para a autora:

Apresenta as alterações sociais que levarão à acentuação do pudor, enquanto, como em *Fausto*, o pecado se aloja no íntimo do homem. Surge então o gênero fantástico, no qual Satã vê seu poder diminuído e sua própria realidade questionada. Na literatura inglesa, ao contrário, observa-se o *roman noir* com um ambiente carregado de terror, o Diabo externo e um caminho mais longo à personalização do Mal do que na França, onde o “cristianismo da danação” não surte mais efeito num meio anticlerical. Mas isso não inibe a vulgarização do universo demoníaco, visível na literatura “frenética”, com *Frankenstein*, de Mary Shelley, sendo dito um “demônio” – porém, foram os homens que o tornaram mau (LIEBEL, 2004, p. 211).

Foi no Romantismo que a figura do diabo sofreu uma de suas maiores transformações: ele se aproximou mais ainda do ser humano, a ponto de ambos se confundirem. Um dos nomes de grande importância a tratar do tema foi Charles Nodier, inserido no romantismo francês. O escritor teve grande participação neste movimento e uma das obras de destaque sobre a figura do demônio na França foi seu livro intitulado *Infernalía: Recueil d'histoires infernales*, de 1822. De acordo com Ana Luiza Silva Camarani, estudiosa do fantástico e, principalmente, de Nodier, essa obra é composta por 34 histórias curtas “que tratam de aparições, fantasmas, espectros, espíritos, vampiros, feiticeiros e diabos; nove narrativas detêm-se em aparições infernais e pactos diabólicos, nas quais a figura do diabo se manifesta explicitamente, sob diferentes formas” (CAMARANI, 2013, p. 2). Contudo, encontra-se em Nodier, por conta de suas narrativas serem resgates populares – em sua maioria de tradição oral –, um Diabo ainda indefinido:

Além do tema do pacto infernal, Nodier explora, em suas narrativas, as principais características do Diabo veiculadas pelo folclore popular e pelo imaginário artístico e literário. Fortalece, assim, uma tradição demoníaca ao descrever a aparência física, as qualidades psíquicas, a conduta e os hábitos, os poderes e habilidade e os *dons de sedução*, além de explorar o pluralismo das manifestações que a imagem ocidental do Diabo historicamente já congregava, ao chegar às páginas do romantismo (CAMARANI, 2013, p. 3, grifo nosso).

O trecho ressaltado no texto de Camarani estabelece uma conexão direta com os demônios disfarçados de monges do conto de Couto de Magalhães, os quais fazem uso do saco de dinheiro para obterem prazeres carnaís: “Os frades riram-se então, e deles o que pelo gesto parecia mais autorizado tirou da manga uma bolsa que pelo volume mostrava estar largamente abastecida, atirou-a sobre a mesa e disse: é para as duas que primeiro abandonarem seus amantes” (MAGALHÃES, 1859, p. 50). Dentre as narrativas de Nodier analisadas por Camarani, salientam-se dois outros pontos de encontro com o conto fantástico do escritor brasileiro. O primeiro é constituído pela descrição física. Ao abordar o relato intitulado “Le Diable comme il s'en trouve”, Camarani (2013, p. 4) ressalta: “Outra característica bestial do Diabo são as garras, próteses orgânicas que encontram correspondência com o tridente, herança do tríplice poder de Poseidon, sobre a terra, o ar e o mar, mas também do malho de Charun, o demônio etrusco da morte”.

Em “O estudante e os monges”, após a orgia e a bebedeira da noite, quando estão todos, menos o estudante, desmaiados, os monges se transformam em figuras terríficas, descritas como monstros gigantes: “Suas unhas cresceram à proporção do corpo e curvaram-se, revestindo-se as mãos de um pelo negro que pareceram duas patas de enormes tigres”

(MAGALHÃES, 1859, p. 57). A segunda semelhança é mais sutil, porém é também recorrente em inúmeras narrativas fantásticas: o distanciamento temporal. Afastar a narrativa para terras e tempos longínquos é uma ferramenta usada com certa frequência na literatura fantástica a fim de causar o estranhamento. Ressalte-se que a figura simbólica do estrangeiro se faz presente a todo momento nestes casos. De acordo com Camarani (2013), o conto “La combe de l’homme mort”, publicado em 1833, tem seu enredo situado no ano de 1561. Enquanto isso, no conto de Magalhães, esse distanciamento ocorre duas vezes, nas duas primeiras camadas narrativas. Na primeira, Antônio afirma que o manuscrito que encontrara “era um papel velho, de letra tão amarelada, e tão roído de traças [...] está escrito em português velho” (MAGALHÃES, 1859, p. 42-43). Já na segunda camada, o narrador ressalta: “Era uma noite... e há já crescido número de anos sobre um século. Tinham-se alevantado há pouco os conventos dos jesuítas aqui nesta terra” (MAGALHÃES, 1859, p. 48).

Distanciando-se um pouco dos preceitos abordados por Nodier, é válido analisar as figuras dos demônios antes da transformação, tidos como monges. No Romantismo, a imagem de Satã transforma-se, normalmente, na expressão do Eu, e não na do Outro, do estrangeiro. Por mais que a técnica narrativa de distanciamento temporal no conto de Couto de Magalhães leve o leitor a testemunhar o sentimento de estranhamento, as personagens retratadas representam o oposto, a familiaridade, são monges, figuras religiosas, e, do outro lado, prostitutas e libertinos, um retrato da vida dos estudantes do século XIX, principalmente para a geração mal-do-século. Verifica-se a figura do diabo romântico como um elemento transgressor das regras da realidade, até da verossimilhança dentro da narrativa. Tem-se, portanto, a presença do reverso, do fim da ordem, Satã representa a quebra.

Essa mudança radical ocorrida na imagem do diabo reflete, também, na forma que ele é visto pela humanidade. Não mais a figura com garras, chifres, patas cindidas, mas sim muitas vezes sensual, pálido, cabelos escuros, olhos negros, retratado como um viajante. A repulsa transforma-se em desejo, o qual leva à libido. A inversão está completa quando a figura do diabo à associada ao ato sexual, o que afirma o desregramento por meio da presença da imoralidade. Essa transformação é retratada por Robert Muchembled, em seu livro *Uma história do diabo*:

No século XIX a imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si. O Mal não é mais exterior ao homem, faz parte da sua constituição, é apenas uma de suas faces (apud MASSERAN, 2016, p. 224).

Há mais uma visão do demônio no século XIX e que igualmente se faz presente na literatura: o diabo como revolução. Extremamente presa ao simbólico, essa forma de vê-lo é ressaltada, principalmente, pela ideia de injustiça com relação à concepção bíblica sobre ele, o que levou aqueles que não possuíam boas relações com a Igreja a construírem-no a partir desta ótica. Ainda em Muchembled, observa-se um fato sobre o assunto:

Em um gênero bem diverso, o abade Alphonse Louis Constant (1810-1875), convencido de que Lúcifer tinha sido injustamente condenado por um Deus arbitrário, pôs-se a escrever muitos livros na década de 1840, para descrevê-lo como uma força espiritual positiva. Faz dele, então, um símbolo da revolução e da liberdade, a exemplo de George Sand, que nele vê “o deus do pobre, do fraco, do oprimido”. Vigny, em um longo poema celebra a glória “daquele que traz consigo a luz”. Um pecador, obviamente, mas tornado simpático porque sofre com sua própria alienação, ele tem traços em comum com o homem (apud MASSERAN, 2016, p. 225-226).

Apesar do aparente tom moralizante e religioso da narrativa de Couto de Magalhães, poder-se-ia pensar em uma forma divergente dessa concepção, visto que, ao final da narrativa, os dois demônios, após sugarem o sangue das prostitutas e terem sua fuga motivada pelo crucifixo do estudante, escapam praticamente ilesos de todos os atos. É como se os culpados fossem apenas os que ali estavam, por terem se relacionado com demônios em meio a sexo e bebidas. Apesar de pecadoras admitidas, as figuras demoníacas do conto “O estudante e os monges” não são responsabilizadas pelos atos ocorridos, elas apenas despertam no outro seu lado mais sombrio, um espelho da alma, reflexo profano.

Dorothy Scarborough, em seu livro *The supernatural in modern english fiction*, primeiramente publicado em 1917, dedica um capítulo inteiro à análise da figura do “diabo e seus aliados”. Apesar de focalizar a língua inglesa, ela ressalta as transformações ocorridas relacionadas ao diabo na história da literatura. O destaque da descrição de Scarborough é a semelhança com que a mudança do demônio ao longo do tempo, ocorrida de forma inversa no conto, ressalta a transformação dos monges de Couto de Magalhães:

O diabo mudou tanto sua forma e maneira de aparecer na literatura moderna que é difícil identificá-lo como era visto antes. Em suas primeiras histórias ele era acompanhado por raios e trovões sobrenaturais, além de um forte cheiro de enxofre. Ele vestia uma fantasia, às vezes em vermelho, outras vezes em preto, mas sempre, sem sombra de dúvidas, diabólico. Ele tinha chifres, uma cauda bifurcada e cascos fendidos, e era uma criatura pouco atraente, que qualquer um poderia reconhecer como o diabo. Agora seu papel não é mais tão típico e sua aparência não é tão declarativa. Ele usa um traje de gala, uniforme de estudante, *uma túnica religiosa*, um casaco de caça, com igual facilidade, e às vezes é difícil diferenciar o diabo do herói da

ficção moderna. Ele foi desodorizado e não cheira, de forma alarmante, a um túmulo (SCARBOROUGH, 1917, p. 131-132, grifo nosso)⁴⁶

Pode-se pensar que representação do diabo presente na contemporaneidade ainda está fortemente vinculada à visão construída durante o Romantismo. As formas grotescas se transformaram em mecanismo de medo, não mais parte constituinte da figura demoníaca. Satã se assemelha ao Trickster, construção presente em diversas mitologias e folclores, um deus que prega peças e desrespeita descaradamente as normas estabelecidas. Couto de Magalhães, em sua narrativa, parece querer brincar com essa construção, pois faz uso das figuras pertencentes a uma das instituições de maior autoridade e prestígio à época, o clero, e subverte-a completamente, transformando os dois homens religiosos em demônios antropomórficos.

Além da figura do diabo, um outro elemento já brevemente comentado deve ser destacado a fim de revelar a presença do efeito fantástico em “O estudante e os monges”. A narrativa em *mise en abyme* proporciona certo desequilíbrio na construção textual, mais ainda quando essa outra narrativa encaixada é apresentada distanciada no tempo, como no conto do escritor mineiro. Assim, para Karla Menezes Lopes Niels, em sua tese sobre o fantástico brasileiro:

A narrativa em *mise en abyme*, portanto, confere ao fantástico um certo grau de dúvida que colabora imediatamente à conflagração da hesitação frente à contemplação do acontecimento insólito justamente porque nos remete à figura do contador de histórias, o que pode tornar seu relato pouco confiável e, por extensão, ambíguo, porque comprometido com a história. Este narrador sabe tanto quanto o protagonista e, por extensão, tanto quanto o leitor (NIELS, 2018, p. 61).

Não faltam elementos que levam o leitor a desconfiar da narrativa contada por Antônio, poeta da comitiva. O primeiro deles é a afirmação do jovem de saber de cor o conto que havia lido: “Tens aí? Perguntaram a um tempo os companheiros de viagem. / - Não, mas é como se o tivera, porque sei-o perfeitamente de cor” (MAGALHÃES, 1859, p. 42). Paritá, o indígena que acompanhava a comitiva, representa a figura crente, até mesmo amedrontada pela história que se seguiria, pois Antônio havia afirmado que havia duendes nela: “Paritá não

⁴⁶ The devil has so changed his form and his manner of appearance in later literature that it is hard to identify him as his ancient self. In early stories he was heralded by supernatural thunder and lightning and accompanied by a strong smell of sulphur. He dressed in character costume, sometimes in red, sometimes in black, but always indubitably diabolic. He wore horns, a forked tail, and cloven hoofs and was a generally unprepossessing creature whom anyone could know for a devil. Now his role is not so typical and his garb not so declarative. He wears an evening suit, a scholar's gown, a parson's robe, a hunting coat, with equal ease, and it is sometimes difficult to tell the devil from the hero of a modern story. He has been deodorized and no longer reeks warningly of the Pit.

gostou da notícia, porque não era em nada amigo de semelhantes coisas; dizia que não acreditava em almas penas, mas que não era prudente gracejar em tais assuntos” (MAGALHÃES, 1859, p. 42). O índio funcionaria como um espelho do leitor, prestes a ler uma história horrível, assumindo-se cético, porém ainda com medo do que seria contado por se tratar de assuntos sobrenaturais.

A construção da primeira camada narrativa parece se voltar inteiramente para causar a incerteza no leitor. Tanto a descrição espacial da noite, quanto a ideia de tal história ser contada por um poeta de comitiva, além da presença de bebidas alcoólicas, são elementos que contribuem na hesitação do leitor perante os fatos que lhe serão narrados: “És mesmo um esdrúxulo a gosto de Hoffman, meu caro Antônio. Está bom. Emborça essa erma garrafa que tem ainda um pouco de sangue, e repete-nos o conto, tendo o cuidado de esporar o teu burro porque já é noite, e as nuvens prometem chuva” (MAGALHÃES, 1859, p. 45). Apesar de toda a atmosfera construída, antes de iniciar sua narrativa, Antônio – agindo de modo a reforçar a ambiguidade da situação –, esclarece: “Começarei por dizer-vos que eu não creio em almas do outro mundo” (MAGALHÃES, 1859, p. 45).

O conto “O estudante e os monges” está intimamente ligado a dois sistemas temáticos apresentados por Remo Ceserani em seu *O fantástico*. O primeiro deles é o sexto, “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”. Imediatamente associado à imagem do estrangeiro, esse sistema temático aponta os reflexos que a chegada dessa figura causa nos integrantes da história, normalmente dentro de um espaço reservado – mesmo que um prostíbulo – e casual para os que ali habitam ou frequentam. Essa figura desestrutura esse espaço outrora tido como reservado:

Há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por consequência, a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão, o lobisomem que vaga no mundo arcaico da bestialidade e das transformações dos corpos e das naturezas, o vampiro que se apropria de toda a energia vital; enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta (CESERANI, 2006, p. 84-85).

Couto de Magalhães consegue, em sua narrativa, salientar a figura do estrangeiro não apenas pela presença de demônios disfarçados de monges. Ao propor a transformação das duas personagens, o escritor mineiro parece combinar as imagens monstruosas descritas por Ceserani. São elas: o lobisomem e o vampiro. O primeiro se manifesta a partir do crescimento

das garras e dos pelos: “As figuras dos monges tornaram-se então lívidas como cera, e começaram a crescer, e tanto que em pouco haviam quase tocado o teto. Suas unhas cresceram à proporção do corpo e curvaram-se, revestindo-se as mãos de um pelo negro que pareceram duas patas de enormes tigres” (MAGALHÃES, 1859, p. 57). A imagem do vampiro vem à tona na sequência. Lê-se no conto que os monges “curvaram-se depois, cada um para sua barregã, como se fora para dar-lhes um beijo de despedida; ouviu-se um gemido cavo, e um soar sibilante como se o ar que respiravam vasasse por feridas do pescoço, e depois nada mais se ouviu. Os frades levantaram-se; tinham os lábios e as enormes unhas ensanguentados” (MAGALHÃES, 1859, p. 57). O escritor mineiro consegue potencializar a figura do estrangeiro descrita em seu conto por meio da presença não só do diabo, como também de outros elementos monstruosos unidos em um só corpo.

Outro sistema temático de Ceserani recorrente na obra do escritor mineiro é: “O Eros e as frustrações do amor romântico”. Apesar de não haver o amor romântico propriamente demarcado na obra, o crítico italiano ressalta a presença de um outro tipo, o chamado “amor-prazer (ou amor libertino)” (CESERANI, 2006, p. 85), o qual se faz presente nos momentos de orgia do conto de Magalhães. Este amor, paralelo ao romântico, é também destrutivo, devasso, fato que leva todos os participantes da noite a, no dia seguinte, irem se confessar: “Aqueles, que por acompanhar os monges como eles cuspiram na cruz, foram no dia seguinte confessar-se, e após dois anos de severa penitência tomaram a benta estamemha de frades santos, e morreram contritos” (MAGALHÃES, 1859, p. 58).

David Roas, em seu *A ameaça do fantástico*, expõe brevemente como o gênero se solidificou durante o Romantismo, realçando as principais características do gênero. Para o escritor espanhol, o fantástico só ganha maturidade no Romantismo, período no qual a realidade começou a ser questionada pelos escritores, principalmente a partir de elementos que a razão não conseguia explicar. Sem rejeitarem as conquistas alcançadas pela ciência até então, os escritores românticos estabeleceram, de acordo com Roas, que a ciência não era a única forma de explicar o mundo. Para o teórico, a intuição e a imaginação também o eram.

Criam-se, assim, discussões e embates calorosos sobre os limites da ciência, críticas ao mecanicismo crescente por conta das amarras impostas pela razão, e, principalmente, a reflexão de que o universo e a alma humana não eram passíveis de serem encaixados em uma máquina ou conceito, ambos eram “algo mais misterioso e menos racional” (ROAS, 2014, p. 49). A ordem da razão foi combatida fervorosamente, fato que levou os escritores românticos a criarem conceitos e ideias extremamente subjetivas a fim de tentarem explicar o caos que o mundo realmente se encontrava:

Fora da luz da razão começava um mundo das trevas, o desconhecido, que Goethe batizou como o *demoníaco*: “O demoníaco é o que não pode ser explicado nem pela inteligência nem pela razão”. E essa imagem demoníaca “esconde em sua essência a visão cósmica de síntese de contrários, como totalidade unificadora de traços, características e comportamentos antitéticos que a razão não consegue compreender”. Assim, os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia (ROAS, 2014, p. 50).

O demoníaco de Goethe é representado na narrativa de Magalhães sob diversas óticas, mas seu princípio encontra-se no choque entre contrários. Monges, saídos do mosteiro, vão a um prostíbulo em frente ao lugar em que vivem. Os hábitos são apenas disfarces que escondem as figuras monstruosas. O estudante, temente a Deus, que não participa do bacanal, está, contudo, em um prostíbulo. Ao final, os demônios saem ilesos do lugar, enquanto deixam dois corpos e vários arrependidos. O mal interior do humano é potencializado nas representações antitéticas de “O estudante e os monges”. A quebra de fronteiras ocorre literal e simbolicamente. Esse pensamento fica ainda mais evidente quando Roas (2014, p. 50) expõe a forma de se expressar do Romantismo:

Fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização.

Como visto no tópico anterior, apesar da construção da figura de herói do General Couto de Magalhães, por meio dos estudos de seus diários, foi verificada uma faceta exatamente oposta, frágil, libertina, com sonhos eróticos. Parece, então, que, para o escritor mineiro, a literatura fantástica realmente foi esse canal explicitado por Roas, uma forma de trabalhar, na esteira de Byron, de Álvares de Azevedo, e de diversos outros ultrarromânticos, temas que não poderiam ser abordados naquele momento histórico. Nesta breve análise, portanto, averiguou-se que Couto de Magalhães, em 1859, pode ter feito uso da literatura fantástica para abordar temas sensíveis à época, mas que já pareciam perturbar seu âmago como sujeito preso àquela sociedade conservadora do século XIX. Fato que apenas reforça a função da literatura fantástica no meio social e como será vista de maneira ainda mais forte na terceira análise desta pesquisa, com o conto de Américo Lobo.

3.2.3 Os Fantásticos Demoníacos

Durante o período inicial da literatura gótica no fim do século XVIII, quando também obras da literatura fantástica começaram a ser produzidas, a figura do diabo foi um artifício recorrente, seja no romance gótico *O monge*, de Matthew Gregory Lewis, publicado em 1796, seja no conto “Le diable amoureux”, de Jacques Cazotte, publicado em 1772, por exemplo. Contudo, era comum o demônio não ser retratado sozinho, visto que essas obras foram publicadas no contexto do Romantismo de seus países – momento literário com o uso frequente de elementos antinômicos –, o que levou diversas obras que trataram do tema a implementarem uma figura religiosa em suas narrativas. É o caso do padre Romuald, do conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, o monge Ambrósio, de *O Monge* e em “Le diable amoureux”, um padre também é apresentado para tentar explicar a Alvare sobre Biondetta, o diabo disfarçado de mulher.

Em “O estudante e os monges”, contudo, essa dicotomia é desconstruída, a ponto de Couto de Magalhães apresentar demônios vestidos de monges. O jogo antinômico ocorre, desta forma, em dois momentos. O primeiro é uma contradição interna, visto que, no imaginário medieval, demônios não poderiam se assemelhar com figuras religiosas, são os dois polos que permeiam a Idade Média: Deus e o Diabo. A segunda antinomia é o estudante, ali representante da Igreja e dos valores morais por não se envolver na orgia organizada pelos monges. Ele se abstém do prazer carnal, preserva-se na monogamia e ainda impede que os monges e os outros profanem o símbolo sagrado da cruz. É nesta dicotomia que ocorre o embate presente na narrativa, promovendo o clímax ao final.

Tzvetan Todorov delimita a personagem religiosa na literatura fantástica como supostamente assexuada, alguém que, em nenhum momento, deveria imprimir qualquer grau de sensualidade, mas que, neste gênero literário, normalmente possui seu encontro com o desejo, tanto em forma de aceitação quanto em forma de negação, como é o caso de Romuald em “A morte amorosa”: “Durante mais de três anos fui o joguete de uma ilusão singular e diabólica. Eu, pobre pároco de aldeia, levei em sonho todas as noites (queira Deus que seja um sonho!) uma vida de alma danada, uma vida de mundano e de Sardanapalo” (GAUTIER, 2004, p. 214). Couto de Magalhães, de forma semelhante, apresenta o ambiente dos prostíbulos como uma criação do diabo:

Estas e quejandas casas são outras tantas armadilhas que arma o cão tihoso – o qual apesar de ter perdido a formosura, e alguns outros atributos da essência angélica, ficou-lhe, contudo, a inteligência de muito superior a humana – a qual voltada agora para a maldade encontra sempre fáceis recursos e felizes traças com que obstrui o caminho da salvação e aformoseia o do mal (MAGALHÃES, 1859, p. 49).

No trecho transcrito, verifica-se a dualidade do diabo. Antes anjo, mas caído devido à sua revolta contra Deus – de acordo com a literatura cristã. Símbolo da ideia de devassidão e desvio, o demônio cristão preserva sua essência angélica, pois possui o dom de enganar. Torna-se evidente, portanto, o motivo de sua imagem, a partir do século XVIII, ser simbolizada como o Eu. A dualidade da alma humana finalmente ganha enfoque na literatura, e, em seu início, talvez o diabo seja o primeiro e mais importante elemento para representar a cisão do homem moderno em conflito consigo mesmo, como conta padre Romuald: “De dia, eu era um padre do Senhor, casto, ocupado com as preces e as coisas santas; de noite, mal fechava os olhos, tornava-me um jovem nobre, fino conhecedor de mulheres, cães e cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando” (GAUTIER, 2004, p. 214). A vida noturna de Romuald em “A morte amorosa” reflete o espaço demarcado no conto de Couto de Magalhães, da mesma forma que ocorre na taverna de Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna*, na de Franklin Távora, em *Contos de botequim*, ou nas lúgubres peregrinações de Byron em sua obra poética:

Era uma noite... e há já crescido número de anos sobre um século. Tinham-se alevantado há pouco os conventos dos jesuítas aqui nesta terra. Uma noite, pois, viram sair do convento dois monges, os quais seguindo pela rua fora, entraram na casa de duas barregãs que escandalosamente viviam ali em pecado mortal ao pé da casa de Deus. [...] Em vez das duas barregãs encontraram porção delas e de libertinos que se tinham reunido, a fim de ajuntar ao prazer da devassidão o da comezaina e companhia numerosa nas quais sente-se menos a voz do remorso, porque o exemplo dos outros nos assegura mais naquilo que fazemos (MAGALHÃES, 1859, p. 48-49).

Em *O monge*, de Lewis, o desejo sexual é intensamente reforçado por parte de Ambrosio, figura religiosa que, assim como Romuald, dizia-se impenetrável e seguia à risca os preceitos estabelecidos pela igreja. Contudo, no desenrolar do enredo, o monge conhece Mathilde, loucamente apaixonada por ele e que o leva a ter pensamentos libidinosos. Esse desvio ocorre devido aos estados superlativos comentados por Todorov. A experiência dos limites, sem uma possibilidade de meio termo, leva aqueles que possuem o hábito religioso a se embrenharem em pensamentos e vidas profanas. O primeiro desvio do monge Ambrosio, por exemplo, é descrito em uma passagem voluptuosa enquanto ele observa Mathilde ameaçando se matar se não tiver a atenção do religioso:

Ela levantou o braço e fez o gesto de se ferir. Os olhos do monge seguiram com terror os movimentos de sua arma. Sua veste entreaberta deixava ver o peito seminu. A ponta da lâmina pesava sobre o seio esquerdo, e, meu Deus, que seio! Os raios da lua que o iluminavam de cheio permitiam ao prior observar sua brancura deslumbrante. Seu olho passou com uma avidez

insaciável sobre o globo enfeitiçante. Uma sensação até então desconhecida encheu-lhe o coração de um misto de angústia e volúpia. Um calor ardente percorreu seus membros e mil desejos desenfreados arrebataram-lhe a imaginação. – Pare! Gritou com a voz perdida. Não resisto mais (apud TODOROV, 2014, p. 136).

Couto de Magalhães, em seu “O estudante e os monges”, ressalta a figura do diabo a partir de duas perspectivas. A primeira é representada pelos monges, tanto em suas atitudes devassas quanto nas transformações monstruosas posteriores. A segunda se destaca pela ambientação construída, a ideia do mal é associada às atitudes dos presentes no prostíbulo. Em *O monge*, de Lewis, o diabo arquiteta a trama e demanda sacrifícios, fato que pode ser relacionado às duas barregãs com o sangue drenado ao final do conto de Magalhães. Já em “Le diable amoureux”, Cazotte parece não se preocupar em construir a figura de um demônio que solicita pactos, casos costumeiramente associados a sua imagem, mas apenas provocar a danação terrena, os prazeres libidinosos, como salienta Todorov (2014, p. 137): “Em Cazotte, o diabo não procura se apoderar da alma eterna de Alvare; exatamente como uma mulher, contenta-se em possuí-lo aqui embaixo, na terra”.

Em Magalhães, as duas perspectivas de representação do diabo competem por “espaço” na narrativa. Em um primeiro momento, as devassidões de todos os libertinos presentes no lugar tomam conta do enredo sob a perspectiva de um narrador distanciado, como se estivesse sentado ao lado do estudante que observava os eventos profanos escalarem. No segundo momento, ocorre a transformação dos dois monges e as atenções se voltam para o grotesco da cena, com descrições horrendas. Esse encontro entre o prazer sexual e as figuras demoníacas está presente também na obra *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, como salientado por Todorov (2014, p. 137):

Quando Zibeddé tenta seduzir Alphonse, este parece ver crescer chifres na testa de sua bela prima. Thibaudet de la Jacquièr acredita possuir Orlandine e ser “o mais feliz dos homens” (p. 172): mas no auge do prazer, Orlandine transforma-se em Belzebu. Numa outra das histórias encaixadas, encontra-se este símbolo transparente, os bombons do diabo, bombons que provocam o desejo sexual e que o diabo fornece de bom grado ao herói. “Zorilla encontrou minha *bombonière*; comeu duas pastilhas e ofereceu à irmã. Logo aquilo que tinha acreditado ver adquiriu alguma realidade: as duas irmãs foram dominadas por um sentimento interior e a ele se entregaram sem conhecê-lo.

Distanciando-se rapidamente dos apelos sexuais, mas ao mesmo tempo contraditoriamente indo ao encontro deles, é necessário discutir mais aprofundadamente a figura do monge. Em “Le diable amoureux”, de Cazotte, Alvare, após seu encontro com o diabo em suas diversas formas, quer tornar-se monge, a fim de expurgar os pecados

anteriores. Para isso afirma: “Assumamos o estado eclesiástico. Sexo encantador, é preciso que a vós renuncié” (apud TODOROV, 2014, p. 138). O poder do hábito religioso parece atribuir uma característica assexual a quem o veste, como é observado em *O monge* a partir da visão de uma mulher da figura de Ambrósio: “Aliás, parece [...] observar tão estritamente o voto da castidade, que é absolutamente incapaz de discernir a diferença entre um homem e uma mulher” (apud TODOROV, 2014, p. 138). Ainda de acordo com o teórico búlgaro, esse estado é reafirmado em *Vathek*, de Beckford, no qual o “califa que só se preocupa com prazeres, regozija-se com o sacrilégio e a blasfêmia” (TODOROV, 2014, p. 139), visto que a afirmação da sexualidade seria a negação da religiosidade.

Esse embate é reforçado em *Manuscrito encontrado em Saragoça*, no qual há um objeto que impede a consumação do ato sexual de Alphonse com as duas irmãs: um medalhão: “É uma joia que minha mãe me deu e que prometi usar sempre; ele contém um pedaço da cruz verdadeira” (apud TODOROV, 2014, p. 139). Em “O estudante e os monges”, a cruz também é apresentada como um elemento contrastante com a devassidão e os demônios. É com ela que o estudante afasta os monges já transformados ao final da narrativa:

Com o olhar ameaçador, e com o passo hirto como soe (*sic*) ser o de larvas, investiram para o moço, e quando iam pôr-lhe aquelas unhas sanguentas, ele, veloz, como quem de há muito esperava por aquela cena, desviou-se, e tomando da cruz que havia sido sacrilegiada, tocou as larvas, que deram um gemido tão profundo como se foram vasados de lado a lado por acalado punhal, e desapareceram pelo teto quais vãs sombras, dardejando sobre o moço um olhar de ódio feroz (MAGALHÃES, 1859, p. 57-58).

Outra obra que apresenta semelhanças e disparidades com a narrativa de Couto de Magalhães é “A morte amorosa”, de Gautier. Temáticas como a figura religiosa, as tentações do diabo, a prostituição, são recorrentes em ambas as obras, ainda que na narrativa de Magalhães não ocorra o maniqueísmo “figura religiosa x figura demoníaca”, como acontece no conto de Gautier. Todorov, em seu tópico sobre o diabo e a libido, trata de algumas dessas temáticas na obra de Gautier:

O severo abade Serapião, em “La Morte amoureuse”, irá mais longe ainda nesta colocação temática: a cortesã Clarimonde que faz do prazer seu ofício não é para ele nada mais do que “Belzebu em pessoa” (p. 102). Ao mesmo tempo, a pessoa do abade ilustra o outro termo da oposição: a saber, Deus, e mais ainda, seus representantes na terra, os servidores da religião. É aliás a definição que dá Romuald a seu novo estado: “Ser padre! Isto é, casto, não amar, nem distinguir sexo ou idade...” (p. 87). E Clarimonde sabe qual é seu adversário direto: “Ah! como tenho ciúmes de Deus, que amaste e que ainda amas mais do que a mim” (TODOROV, 2014, p. 138).

A narrativa de Gautier demonstra o contraste entre a ideia de prazer e religião em um cenário que parece ser impossível a coexistência dos dois elementos. Romuald, antes de dizer sim ao hábito religioso, vê, pela primeira vez, Clarimonde e, em sua mente, imagina o que os olhos daquela beleza sobrenatural queriam lhe dizer: “Se queres ser meu, te farei mais feliz que o próprio Deus no seu paraíso; os anjos se invejarão. Rasga essa fúnebre mortalha com que vai te envolver; [...] O que Jeová poderia oferecer-te como compensação? Nossa existência transcorrerá como um sonho e será nada mais do que um beijo eterno” (GAUTIER, 2004, p. 218). A mesma ideia é transposta na narrativa do escritor mineiro:

O vinho que era em extremo generoso, como costuma sê-lo o de pessoas que fazem voto de abstinência perpétua, dissipou em pouco tempo aquela tristeza, que por causa das precedentes cenas tinha ganho a maior parte dos convidados. E sobreveio logo santa alegria que pouco a pouco se foi aumentando até que tudo remoinhou em cantares obscenos, palmas desabridas, ditos irreverentes, e mais atos escandalizadores que costumam existir em semelhantes conjunturas.

E aquelas vestes pretas dos frades votados ao santuário contrastavam lugubremente com aquela cena de orgia e devassidão; e eles, os ministros do altar, eram os mais desenfreados campeadores (MAGALHÃES, 1859, p. 52-53).

Enquanto os monges de Magalhães subvertem todas as ações esperadas de figuras religiosas, Romuald se embrenha em uma relação com a demoníaca Clarimonde e a jornada de volúpias de ambos toma rumos profanos. O protagonista do conto de Gautier confessa ter esquecido das advertências de seu superior, Sérapion, enquanto era envolvido pela personagem feminina: “Nem mesmo tentei rechaçar o tentador; a frescura da pele de Clarimonde penetrava na minha, e eu sentia correr por meu corpo voluptuosos arrepios. Pobre criança! Apesar de tudo o que vi, ainda custo a crer que fosse um demônio; pelo menos não tinha o menor jeito, e nunca Satã escondeu melhor suas garras e seus chifres” (GAUTIER, 2004, p. 231). Enquanto Clarimonde deitava-se com Romuald, na casa das barregãs, os dois monges também influenciavam os libertinos que lá estavam. Em ambos os casos, as figuras diabólicas alcançam o ápice de suas manipulações satânicas:

Então o frade levantou-se e com o gesto arrebatado, arrancou do peito a cruz que nele trazia e atirou-a sobre a mesa, e tomando uma taça bradou: - À saúde do primeiro que cuspir sobre aquele crucificado... Diante deste extremo de pecado os libertinos vacilaram, não por amor de Deus, mas pelo medo que dele ainda conservavam, porque é de saber-se: que os malvados não veem no Senhor a fonte da bondade, e se o respeitam algumas vezes, é menos por um natural movimento dos bons instintos, do que por verem o inflexível juiz que os há de um dia punir. O frade lançou-lhes um olhar de desprezo, e cuspiendo em cima desatou a rir tão descompassadamente que as carnes se arrepiaram a outros que não fossem libertinos e perdidos. Foi um

rir tão de febre, que pouco a pouco foi ganhando aos libertinos elevando-se logo uma grita tão geral, que mais parecia coro de demônios entoando cantares pela perdição das almas, do que rir de cristãos (MAGALHÃES, 1859, p. 54-55).

Ambos os contos se encerram com certo caráter moralizante, porém enevoados. Sérapion e Romuald encontram o túmulo de Clarimonde, comprovando a tese de que ela era uma encarnação demoníaca, o que os leva a aspergir água benta no corpo e dispensar a presença dela, porém não antes de ela aparecer para Romuald e dizer que este sentirá saudades. Assim, esse fato é comprovado ao final da narrativa: “Que pena! Ela falava a verdade: senti saudades dela mais de uma vez e ainda sinto. A paz de minha alma foi bem dispendiosamente comprada; o amor de Deus não era tão grande para substituir o dela” (GAUTIER, 2004, p. 239). Da mesma forma, ao final da narrativa, o estudante consegue expulsar os monges satânicos, mas eles ainda prevalecem causando a morte das duas barregãs e o medo constante nos outros que ali estavam, os quais, inclusive, resolveram tomar hábitos religiosos em arrependimento do ocorrido:

O moço ergueu-se então e acordou os outros para examinarem as duas mulheres. Seus corpos eram inertes e pálidos como quem não tinha mais pinga de sangue, e só dos pescoços que foram trespassados, desciam ainda algumas gotas como rubis líquidos.

Aqueles, que por acompanhar os monges como eles cuspiram na cruz, foram no dia seguinte confessar-se, e após dois anos de severa penitência tomaram a benta estamenha de frades santos, e morreram contritos.

Eis aqui o caso porque vos eu dizia que Satanás por vezeiro já não usa mais de forma de cão tihoso e quejandas; toma algumas como a de homens votados a Deus, traça esta que é mais para se temer (MAGALHÃES, 1859, p. 58-59).

Couto de Magalhães, herói nacional, antropólogo, político renomado, literato, concede à *Revista da Academia* um conto fantástico no estilo dos escritores renomados da Europa, no qual faz uso de diversos elementos presentes nessas narrativas como a *mise en abyme*, o distanciamento temporal, a antinomia romântica, a figura do diabo, entre outros. Em uma orgia temática, Magalhães consegue apresentar um texto que se equipara ao de escritores como Théophile Gautier, Jacques Cazotte, Jan Potocki no que tange à construção do fantástico. Seja por conta de desejos reprimidos, seja pelos excessos dos estudantes, o jovem Couto de Magalhães merece ter seu texto presente entre as obras de referência da literatura fantástica brasileira oitocentista, fato já comprovado pela publicação dele em duas antologias no ano de 2018: *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*, com organização de Maria Cristina Batalha, Daniel Augusto Silva e Júlio França e *O corpo descoberto: Contos eróticos brasileiros (1852-1922)*, organizada por Eliane Robert Moraes. Esta breve análise

buscou, portanto, auxiliar na edificação do panteão que está sendo levantado aos poucos para esses escritores que, mesmo com produções pontuais, não deveriam ser ignorados pela crítica. Fica, aqui, então, o registro de Couto de Magalhães como figura enigmática e contraditória, além da alcunha de escritor do fantástico no século XIX brasileiro.

3.3 “CONTO FANTÁSTICO”, DE AMÉRICO LOBO

3.3.1 O Escritor Determinado

Américo Lobo Leite Pereira (1841-1903) nasceu na cidade de Campanha, em Minas Gerais, e, talvez, seja o menos conhecido dentre os três autores apresentados nesta pesquisa. Boa parte das informações referentes a ele são provenientes de breves biografias relacionadas à sua vida política. Seu nome não figura nem no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Sacramento Blake, com seus sete volumes. Buscar-se-á, aqui, portanto, apresentar uma mescla entre a vida política de Américo Lobo e uma visão sobre seus anos na Faculdade de Direito de São Paulo, na qual ingressou em 1859 e formou-se bacharel em Direito em 1862.

Há controvérsias sobre a formação inicial de Lobo, como apontado por David Carneiro e Túlio Vargas (1994, s.p.): “Diz Múcio Leão (Jornal do Brasil de 22.10.1937) ‘Fernando Lobo, juntamente com seus dois irmãos mais velhos, fez curso secundário no Seminário de São Bento, no Rio de Janeiro’. Entretanto, o Ministro Alfredo Valadão, na sua conferência no Instituto dos Advogados, por ocasião do centenário de nascimento de Américo Lobo, declama ‘feitas as humanidades na terra natal’”. Independentemente de onde seja o local de sua formação inicial, é certo que o mineiro se dirigiu para São Paulo para cursar Direito, ingressando em 1859, período no qual, assim como os outros escritores aqui brevemente estudados, teve intensa participação na fundação e produção de conteúdo para periódicos, principalmente literários.

Já no primeiro ano de atividade na Faculdade de Direito de São Paulo, Américo Lobo iniciou sua participação na vida literária e acadêmica publicando um poema intitulado “Itália”, em 1859, no *Correio Paulistano*. Além dessa primeira publicação de que se tem notícia, o bacharel mineiro se mostrou ativo nas participações em diferentes periódicos, apesar de sua produção resgatada ser aparentemente menor que a de Félix Xavier da Cunha e Couto de Magalhães. Tem-se conhecimento da existência de publicações de Américo Lobo – sejam literárias sejam de natureza crítica – durante seu período acadêmico (1859-1862) nos seguintes periódicos: *Fórum Literário*; *Ensaio Filosófico Paulistano*; *Memórias da*

Associação Culto à ciência; Ensaaios Literários do Ateneu Paulistano; Esboços Literários; Correio Paulistano.

Duas de suas publicações literárias devem ser salientadas para melhor compreensão de sua produção durante o período acadêmico. Uma delas foi publicada ainda no primeiro ano de faculdade, no *Esboços Literários*. Trata-se de um conto intitulado “A coroa de Sempre-vivas”. Nesta narrativa, com um estilo muito parecido ao de Félix da Cunha, em seu “A fada do mysterio”, Américo Lobo conta, a partir de uma estrutura de narrativa encaixante e encaixada, a história de um casal apaixonado que fazia juras de amor um ao outro e, de tão intenso sentimento, o narrador o descrevia como algo misterioso. No decorrer do enredo, o mancebo é mandado para a guerra e, por não receber mais notícias dele, a família da moça resolve arranjar-lhe um novo casamento. No dia da cerimônia, quando a protagonista está no altar, um colega de guerra do mancebo aparece na igreja e entrega à noiva uma coroa de Sempre-vivas manchada de sangue, anunciando a morte do jovem. Após o choque, a moça cai já sem vida no chão da igreja e o narrador anuncia: “Na noite seguinte houve um himineu no cemitério. Os noivos eram Henrique e Albertina! O sacerdote, Deus! A orquestra, o vento da floresta. E os convivas, os mortos evocados de suas soturnas habitações!” (LOBO, 1859, p. 20).

O excesso de ponto de exclamações, o sentimentalismo exacerbado, a possibilidade de união apenas após a morte, a intensa melancolia, são todas características de uma narrativa nos moldes ultrarromânticos. Os possíveis elementos sobrenaturais são apenas sugeridos, também marcadamente embebidos pelos ideais românticos. A ideia de um casamento após a morte, em um cemitério, principalmente a mescla das configurações de um enterro com as de um matrimônio também dão um tom lúgubre à narrativa de Américo Lobo. Poder-se-ia pensar, portanto, que o jovem escritor mineiro, em seu primeiro ano de faculdade, iniciou suas publicações com poemas e uma narrativa, ambos nos moldes do Romantismo europeu. Contudo, diferente de Félix da Cunha, que pareceu se fechar nesse estilo, Américo Lobo deu seguimento à sua escrita literária ao longo de seu bacharelado e, nesse ínterim, conseguiu apresentar uma mescla das temáticas e dos moldes europeus em sua escrita, mas também adicionou questões políticas e problemas sociais brasileiros, como ocorre em “Conto fantástico”.

Na narrativa aqui analisada, “Conto fantástico”, publicada no *Fórum Literário*, em 1861, um ano antes de Américo Lobo se formar, é possível perceber como o pensamento crítico e literário do autor mudaram durante os anos que cursou Direito. Em um conto com críticas diretas à escravidão, o escritor mineiro consegue mesclar o imaginário brasileiro referente à bruxaria com a ideia das bruxas descritas em narrativas europeias, ambientando a

história em uma fazenda brasileira e tendo como foco temático a relação Senhor x Escravo. A discussão de uma temática social representa, para Lobo, a maturidade em sua escrita, além de demonstrar como ele conseguiu quebrar um ideal literário preso a moldes, sejam temáticos sejam estruturais, de um determinado período, e inovar apresentando uma crítica social direta em sua narrativa.

Após adquirir o grau de Bacharel, Américo Lobo voltou para Minas Gerais, nomeado juiz em Pouso Alegre. Apesar disso, pouco dura em seu cargo e logo pede demissão, pois se anima com a política e decide tentar seguir carreira na área, sendo eleito deputado geral pelo 5º Distrito de sua província natal, abrindo espaço para os liberais à época. Ao longo de sua vida, transitou entre a política e o exercício da advocacia, tendo diversos registros em periódicos de ambas as atividades. De acordo com Carneiro e Vargas (1994), Lobo abraçou a causa republicana, regressando à política e lutando tanto pela constituição da República quanto pela abolição da escravatura. Após a proclamação da República, foi eleito governador do Paraná, mas pouco exerceu por conta de barreiras fiscais por ele criadas. Em setembro de 1890, foi eleito senador pelo estado de Minas Gerais, onde exerceu o cargo durante três anos. Já em 1894, foi nomeado Ministro do Supremo Tribunal Federal devido ao seu destaque na luta pelas políticas sociais e econômicas. Enquanto ocupava esse cargo, na cidade do Rio de Janeiro, faleceu em 1903, deixando um legado político, social e literário.

O que chama a atenção e diferencia Américo Lobo dos outros escritores retratados nesta pesquisa é o contínuo contato com as letras – apesar de reduzido após se formar na Faculdade de Direito. Tem-se notícia de que Lobo foi redator de um periódico chamado *Planeta do Sul*, publicado em Minas Gerais, mas não foi possível encontrar exemplares que comprovassem tal afirmação. Há a informação de que teria publicado um romancete no primeiro número do terceiro ano do periódico *A Crença*, também produzido em Minas Gerais, contudo, também não foi possível averiguar a veracidade. Apesar disso, Carneiro e Vargas (1994, s.p.) ressaltam a tendência do escritor ao mundo das letras:

Américo Lobo, não obstante à sua vida intensa, foi apaixonado cultor das letras. Poeta, escreveu mais de uma centena de poemas e sonetos. Traduziu, em alexandrinos a “Evangelina”, o “Canto de Hiawatha” e os “Poemas da Escravidão” de Longfellow; “Tartufo”, de Molière; “O Corvo”, de E. Poe; algumas bucólicas de Virgílio e outras poesias de autores franceses, ingleses, americanos em (*sic*) latinos. Traduziu também as Decisões Constitucionais de Marshall (Presidente do Supremo Tribunal dos Estados Unidos da América do Norte).

Por conta dessa participação no âmbito literário, foi escolhido patrono da cadeira 28 da Academia Mineira de Letras. Américo Lobo foi um escritor tímido com relação à quantidade

de publicações, mas destaca-se, principalmente, por conta de sua perseverança tanto política quanto literária. Também o escritor mineiro, diferente de Félix da Cunha e Couto de Magalhães, apresentou estilo e temática diferenciados em seu “Conto fantástico”, visto que trabalhou com assuntos sociais de forma direta a fim de salientar sua crítica, visão essa que seria trabalhada no Brasil apenas com a Terceira Geração Romântica, na década de 1870. Félix da Cunha foi um escritor de transição no ano de 1853; Couto de Magalhães, em 1859, muito baseado em narrativas europeias, reforçou um estilo crescente no Brasil, mas ainda muito preso aos moldes europeus; enquanto Américo Lobo, em 1861, surgiu para quebrar as dependências desnecessárias e apresentar uma narrativa verdadeiramente ambientada no Brasil, com temáticas caras à época, sendo um escritor, com essa publicação, à frente do seu tempo.

3.3.2 O Fantástico Social

Publicado em 1861, no periódico *Fórum Literário*, por Américo Lobo, “Conto fantástico” é, entre as três narrativas recuperadas nesta pesquisa, a mais longa e independente de traços temáticos europeus. O escritor mineiro conseguiu mesclar elementos da cultura popular brasileira dentro de uma crítica social acentuada sobre um dos assuntos debatidos à época: a escravidão. Américo Lobo, em seu penúltimo ano da Faculdade de Direito, publicou um conto que, hoje, faz refletir se a literatura fantástica brasileira, em seu contexto de surgimento, era realmente “refém” de ambientações e descrições europeias, como reforçava a literatura de Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, por exemplo.

Luiz, um fazendeiro recém-casado, volta para casa em uma Quinta-feira Santa, após enterrar seus pais – ambos falecidos ao mesmo tempo. Em uma noite fria e anunciando uma tempestade, seu burro empaca, o que o leva, em um acesso de raiva, a matar o animal e a pegar o do escravo que o acompanhava, Sabino, abandonando-o na floresta. Esse ato desencadeia uma série de acontecimentos nefastos para Luiz, que, ao chegar à fazenda, tem alucinações e desmaia. Amparado pela esposa, Julia, o homem descobre que ela está grávida, mas tem pouco tempo para comemorar, pois vislumbra sua fazenda sendo lentamente destruída por chamas.

Luiz está pronto para abandonar a casa quando a tempestade previamente anunciada se inicia e apaga o incêndio. No meio da noite, tomado por terríveis sonhos, é acordado por Sabino, que tenta sufocá-lo. Sem tempo para explicações, o fazendeiro tranca o escravo em um dos quartos da casa. No dia seguinte, Sexta-feira Santa, descobre-se que muitos animais

havia sido mutilados e outros estavam com a boca preta, sendo tais acontecimentos atribuídos à mãe de Sabino, uma suposta feiticeira chamada Theresa.

Em determinado momento, o corpo de Sabino é encontrado estrangulado, enquanto Luiz percebe manchas de sangue em seu chinelo e passa a desconfiar de si mesmo. A morte do escravo leva Julia a um choro desesperado e à aparição da feiticeira, que amaldiçoa o fazendeiro e sua companheira enquanto carrega o corpo de seu filho, Sabino, para longe da casa. Naquela mesma noite, antes do término do período gestacional, Julia entra em trabalho de parto e começa a sentir fortes dores, porém, por conta do feriado cristão, não havia nem médicos nem parteiras disponíveis, não restando a Luiz outra opção senão pedir socorro à feiticeira. Esta aparece logo que o homem pensa sobre o assunto e se diz arrependida dos acontecimentos anteriores. Contudo, após realizar o parto, mostra a Luiz a criatura que havia saído do ventre de sua mulher, hediondamente descrita com extrema semelhança em relação à imagem de Theresa.

Após o desaparecimento da feiticeira, Luiz enlouquece e joga o feto contra a parede. Na sequência, lança o corpo da criança pela janela e arranca os próprios cabelos, extraordinariamente tornados brancos. Desnorteadado, sai correndo da casa, resolve libertar todos os escravos e atea fogo à fazenda, com Julia ainda no interior da casa. A mulher acorda em meio às labaredas, segue a figura do filho morto pela casa em chamas e chega à parte externa da construção para ver Luiz cavando uma cova para o feto. Devido aos acontecimentos, Julia também morre e vários soldados são vistos chegando acompanhados por Theresa, que havia denunciado o senhor da fazenda por ter dado cabo da vida de sua esposa, de seu filho recém-nascido e de um de seus escravos.

Os trechos iniciais do conto de Américo Lobo são esclarecedores tanto com relação à ambientação quanto com relação à crítica presente:

Era uma Quinta-Feira Santa.

Na estrada que segue da vila de... para a Fazenda da Rocha Negra cavalgavam dois homens sobre grandes machos, cuja marcha penível e curta bem atestava as fadigas de uma longa viagem.

A escuridão era pavorosa; a noite, a floresta povoada de mil sombras, a tempestade, que ameaçava desabar, a viração fria, uma viração de morte; eis aí um quadro dos mais horríveis para os caminheiros do mundo.

E os nossos cavaleiros caminhavam mudos, sombrios; dir-se-ia, que entre eles se antepunham os espectros da floresta, se esse mais medonho fantasma da escravidão não estanhasse suas línguas; o Senhor seguia atrás do pajem, cujo burro branco lhe fornecia a única guia na vasta extensão das trevas (LOBO, 1861, p. 5)

O primeiro traço a ser salientado é também a primeira sentença do conto. A ambientação espaço-temporal se dá em um feriado cristão, mas não qualquer um, aquele em específico que antecede a data da morte de Cristo. Dado o contexto de produção da obra e uma breve comparação com as visões previamente estabelecidas nos outros contos analisados nesta pesquisa, a abordagem ideais cristãos é recorrente, como em “A fada do mysterio”, em que a ação ocorre em um cemitério com mausoléus, ou em “O estudante e os monges”, no qual a maior parte da diegese ocorre em um prostíbulo, mas em frente a um monastério. Em “Conto fantástico”, contudo, essa ambientação é construída e mantida apenas pelos feriados santos, Quinta-feira Santa e Sexta-feira Santa, bastante significativos se a leitura do conto se concentrar em uma intertextualidade com a Paixão e Morte de Cristo, que são rememorados pela igreja católica nestes dois dias.

O terceiro parágrafo apresenta outros elementos que contribuem para a leitura da narrativa: escuridão, floresta, tempestade e ventania. Essas características de espacialidade são encontradas, recorrentemente, nas narrativas góticas, visto que era comum, nesse estilo, as representações da natureza espelharem os sentimentos das personagens, como ocorre também em “A fada do mysterio”. A partir das descrições lúgubres, Lobo inicia seu processo de construção de uma história de terror permeado por um aparente imaginário cristão, com o espaço marcado pela escuridão e uma tempestade anunciada. Porém, é no quarto parágrafo que um dos elementos centrais da narrativa é apresentado.

O narrador destaca que, à primeira vista, seria possível observar a separação dos dois homens a cavalo advinda literalmente de espíritos malignos da floresta, mas, se analisada mais de perto, essa situação seria percebida como o que realmente era: o fantasma da escravidão. É estabelecida, então, uma noção de estratificação social e jogo de poder entre os dois caminhantes noturnos a partir de uma crítica direta do narrador. Mesmo oprimido, era Sabino, escravo de Luiz, quem ia à frente, apagado em meio à escuridão noturna, sendo apenas seu burro branco, elemento contrastante, a “luz guia” do senhor que caminhava atrás, ambos temerosos pelos perigos noturnos.

Outro elemento relevante para a análise do conto é a presença da oralidade – transcrita como conhecimento/cultura popular –, como é possível perceber no seguinte trecho, em que o narrador parece suscitar, de forma intensa, uma atmosfera de horror: “Quando alguma ave desgarrada lhes batia com as asas nas faces, os viajantes persignavam-se, e lembrando-se dos contos que lhes tinham enchido a infância de susto e de receios, estremeciam involuntariamente” (LOBO, 1861, p. 5). Além de estimular o medo crescente das personagens, esse trecho demonstra a crença presente em ambas as figuras. Luiz é um jovem

fazendeiro que se mostra amedrontado e supersticioso durante uma passagem noturna pela floresta. Sabino é um jovem escravo que nasceu e cresceu nessa condição, filho de Theresa, considerada por muitos uma feiticeira. Ele também tem medo dos perigos que a floresta e a noite guardam.

Ao apresentar Sabino, concomitantemente o narrador identifica a figura de sua mãe:

Sabino era um moleque da Fazenda. Sua mãe, Theresa, era tida como feiticeira; um escravo contava mesmo que o bode negro a visitara nove vezes antes do nascimento do filho. O que é certo é que a velha tinha costumes muito estranhos: vivia na toca da Rocha Negra, onde só penetrava Sabino, alimentava-se de raízes, e pretendia curar todas as enfermidades; numa noite Sabino acordou em sobressalto, e viu o interior da toca iluminado por um clarão vermelho como a brasa; sua admiração converteu-se em estupor, quando seus olhos distinguiram a essa luz do inferno um esqueleto horrendo, que movia-se para o seu leito, segurando pela mão a velha Theresa, que brandia um espeto quente, coroada com um barrete de chamas (LOBO, 1861, p. 5-6).

Theresa, a suposta feiticeira, talvez seja a figura mais importante do conto. Em sua primeira descrição, é possível perceber a ambiguidade que circunda sua figura, além das impressões e incertezas que ela causa. Mesmo o narrador em terceira pessoa se exime de classificá-la: “era *tida* como feiticeira”. Apesar dos possíveis nove encontros com um bode negro, figura representativa do Diabo, a personagem é apresentada de forma primitiva, alimentava-se apenas de raízes, e, surpreendentemente, boa: “pretendia curar todas as enfermidades”. Contudo, segundo os olhares de um jovem Sabino, algum tipo de pacto envolvendo o garoto parecia ter sido promovido, o qual ocorrera na Sexta-feira Santa do ano anterior. Enquanto Luiz era perturbado pela morte dos pais e pelas histórias de sua infância, Sabino preocupava-se com pensamentos que não abandonavam sua mente:

Abriu os olhos estonteados... Na entrada da toca Theresa sorria-se para ele... Desde aquela noite, a que seguira-se à Sexta-Feira Santa do ano passado, Sabino era tentado pelos espíritos maus. Às vezes imaginava que mil bruxas lhe colocavam um punhal na destra, apontando para o seu Senhor; durante a reza vinha o gênio do crime desdobrar ante ele um painel representando os seus parceiros degolados no terreiro da Fazenda, e a sua própria figura feliz e ensanguentada dominando o quadro (LOBO, 1861, p. 6).

Sabino, um ano após ter sido marcado com um ferro quente por sua mãe e um esqueleto, passou a ser tentado pelos maus espíritos, os quais provocavam visões que, neste caso, são premonitórias. O punhal apontado para seu senhor com que o jovem escravo sonha poderia ser a tentativa de assassinato por parte dele após chegar à fazenda. Os parceiros degolados refletem sua situação após a tentativa de matar seu mestre, não ficando claro,

portanto, se havia sido Luiz quem o matara. Não importa sob qual perspectiva o conto é analisado, a presença de Theresa se mostra essencial, seja pela aura que ela carrega consigo, seja pelos possíveis planos diabólicos que havia compactuado com o Diabo para causar todas as tragédias que se seguiriam a partir das ações de Luiz e Sabino.

Devido a este protagonismo transviado, intenta-se, nesta análise, focalizar a figura de Theresa e a construção de sua identidade de feiticeira/bruxa, a fim de destacá-la como um dos principais elementos que causam o efeito fantástico na narrativa do escritor mineiro. Descrita com as feições de feiticeira, afastada de todos da fazenda, também escrava, com filho escravo, a mulher se torna representativa da classe marginalizada, principalmente pelos negros. Um símbolo de luta que, mesmo por meio de possíveis ações vis, parece ter como objetivo a soltura dos escravos e a condenação daquele que os escravizava. Ela não é uma figura simbólica apenas por conta da possibilidade, em aberto, de ser ou não uma bruxa, mas também por sua condição de marginalizada que se rebela, que demonstra força.

Michael D. Bailey, em seu *Historical Dictionary of Witchcraft*, apresentou registros de punições à feitiçaria e bruxaria desde o Código de Hamurabi, escrito por volta de 1750 a.C. Já Brian Stableford, em seu *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, nas primeiras linhas do verbete “Witch”, define tal figura como “uma praticante de magia, normalmente uma mulher informalmente educada de posição social relativamente baixa”⁴⁷ (STABLEFORD, 2005, p. 436). Ao estabelecer a evolução histórica e literária dessa figura, Stableford salienta sua construção, principalmente, mas não exclusivamente, a partir do século XX, época na qual a bruxa, segundo ele, passou a representar ideais de minorias, principalmente feministas, com o claro objetivo de protestar contra a hegemonia clerical que ainda pesava fortemente sobre a liberdade das mulheres.

Em se tratando do âmbito literário, Dorothy Scarborough, em seu *The supernatural in modern english fiction*, dentro do capítulo “O diabo e seus aliados”, reserva um tópico para abordar a figura da bruxa e busca mapear suas aparições na literatura inglesa. Para Scarborough, na literatura das terras britânicas, existiram majoritariamente dois tipos de bruxa: a “suposta bruxa” e a “bruxa incontestável”. A primeira é definida como uma “mulher que é suspeita ou falsamente acusada de praticar magia negra, e quem ou é perseguida ou consegue o que deseja por meio de sugestões sobre seu pacto com o mal”⁴⁸

⁴⁷ A practitioner of magic, usually an informally educated female of relatively low status.

⁴⁸ The woman who is falsely accused or suspected of black arts, and who either is persecuted, or else gains what she wishes by hints of her traffic in evil.

(SCARBOROUGH, 1917, p. 148). O segundo tipo de bruxa é aquela que, indubitavelmente, possui poderes e deixa isso claro por meio de suas ações. Os atributos dessa segunda figura são “menos convencionais que aqueles de suas companheiras mais jovens, as quais estão apenas sob controle das magias negras, e ela possui sua individualidade diabólica. Apesar de não ser vista frequentemente, é uma figura impressionante da qual não se esquece rapidamente”⁴⁹ (SCARBOROUGH, 1917, p. 151).

Américo Lobo, em seu “Conto fantástico”, parece mesclar essas duas atribuições dadas por Scarborough, visto que, em determinados momentos, não é possível afirmar se a suposta bruxa Theresa realmente pratica alguma arte do mal, ou se tudo está na imaginação de Luiz e Sabino. Apesar disso, em outros momentos, os poderes da mulher parecem ficar claros, como nos trechos: “Então a velha Theresa, seguida pela multidão de escravos, atraídos magneticamente pelo poder de seu olhar, pulou no salão, e agarrando o cadáver de seu filho, arrastou-o junto de Luiz.”; e após Theresa amaldiçoar Julia: “Uma grande revolução se operou no seu corpo, cujas entranhas uma mão maldita revolveia entre punhaladas agudas. O ventre como que partia-se, e substituía-se...” (LOBO, 1861, p. 23-24).

Sobre a “suposta bruxa”, Scarborough a divide em outras categorias. Para ela, esse tipo de bruxa é o mais convencional na literatura inglesa, principalmente quando possui uma figura apelativa e simpática por conta de sua beleza e juventude, ou quando beira a piedade por conta da sua idade e enfermidades. Theresa se mostra, durante toda a narrativa, como a segunda opção. Suas deformações físicas se fazem presentes na seguinte descrição:

Na cabeça colossal ardiam em chamas as muquiranas de sua cabeleira hirsuta; junto da testa, pequenina e enrugada, brilharam com fulgor diabólico dois olhos ferozes, circulados de carne viva no lugar das pálpebras; nas faces encovadas, tão negras como o carvão, sobressaía um nariz rombo, cujas ventas eram tão largas quanto medonhas; a boca lançava uma baba nojenta; aos braços e as pernas, compridos e finos, numa desproporção exagerada com o corpo e a cabeça, e dois buracos rubros e fundos no lugar dos seios, completavam-lhe a figura disforme (LOBO, 1861, p. 24).

Julia, em dado momento anterior, após ser informada de que, possivelmente, as catástrofes que ocorreram na fazenda eram obras de Theresa, defende-a devido a um acidente acontecido com seus olhos, fazendo-a se isolar de todos da fazenda. Esse posicionamento da futura mãe corresponde com a ideia apresentada por Scarborough ao salientar uma das representações da “suposta bruxa” como alguém já de idade, tão frágil que seria impossível

⁴⁹ Her attributes have been less conventionalized than those of her youthful companions who are merely under the imputation of black art, and she possesses a diabolic individuality. Though she may not remain long in view, she is an impressive figure not soon forgotten.

atribuir atos maléficis à sua figura. Ainda dentro da categoria de “suposta bruxa”, a teórica inglesa retrata a figura da “velha pseudo-bruxa”, classificação que contribui tanto para caracterizar Theresa quanto para destacar a temática social discutida em torno de sua figura:

A velha pseudo-bruxa é mais apelativa que a jovem, por ser mais realista. Ainda, não há exemplo moderno que é tão representativo como a mulher velha em *The Witch of Edmonton*, que é perseguida por ser acusada de bruxaria e se volta contra seus perseguidores com um discurso que nos lembra do famoso clamor de Shylock, mostrando, claramente, como as suspeitas e acusações deles fizeram ela ser o que era. Nós vemos, aqui, uma bruxa em formação, uma mulher idosa inocente que é atormentada por seres humanos até fazer um pacto com o diabo⁵⁰ (SCARBOROUGH, 1917, p. 150).

O assassinato de Sabino, filho de Theresa, poderia ser considerado um desses momentos, visto que, a partir de sua descrição, é possível perceber, pelas palavras do narrador, quão horrível era a cena. No dia seguinte após Luiz trancar Sabino em um dos quartos, um mercador de escravos chega à fazenda e Luiz decide que venderia o escravo. Julia, porém, recusa-se a aceitar que o marido realize tal transação: “A seus olhos era um delito tirar-se um homem de sua casa, onde os rigores da escravidão eram tão abrandados, para pô-lo à discrição do azorrague e da má fortuna” (LOBO, 1861, p. 23). Os horrores da escravidão são reforçados continuamente nesse momento da narrativa, assustando até o mercador de escravos, principalmente pela defesa de Julia contra a venda de Sabino e a insistência de Luiz em continuar a comercialização, até que:

O mercador, presenciando uma cena semelhante, despedia-se discretamente, quando abriram-se as portas do salão, e apareceram dois negros arrastando um cadáver.

Julia disparou a chorar; era o corpo de Sabino, que se conduzia junto dela morto e esticado. O moleque tinha os olhos injetados de sangue, o semblante desfigurado, a roupa despedaçada, e todos os sinais de uma estrangulação.

Luiz ficou fulminado. Trêmulo e lívido, pregou os olhos no chão. Viu então uma mancha de sangue nos seus chinelos... Os olhos se lhe turvaram, e só pôde exclamar: meu Deus!

O mercador nada mais tinha a fazer naquela casa; cumprimentou os Srs. dela e saiu dali com horror (LOBO, 1861, p. 22).

Neste momento, a teoria do fantástico de Irène Bessière se mostra relevante para analisar a presença do “fantástico social”. A loucura de Luiz, que possivelmente o levou a

⁵⁰ The aged pseudo-witch is in the main more appealing than the young one, because more realistic. Yet there is no modern instance that is so touching as the poor old crone in *The Witch of Edmonton*, who is persecuted for being a witch and who turns upon her tormentors with a speech that reminds us of Shylock's famous outcry, showing clearly how their suspicion and accusation have made her what she is. We see here a witch in the making, an innocent old woman who is harried by human beings till she makes a compact with the devil.

matar Sabino, é apenas um dos elementos que demonstram as condições dos escravos à época. De acordo com a teórica francesa, o relato fantástico “corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supracensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor” (BESSIÈRE, 2012, p. 3), sendo, contudo, a visão de Américo Lobo uma crítica direta aos pensamentos nocivos relacionados à escravatura, como fica claro no trecho em que Luiz chega à fazenda após abandonar Sabino e sente-se assombrado por espíritos maus:

Luiz pensou nos escravos que ele vira sucumbir fulminados pela cólera, e associou imediatamente à lembrança dos quadros de abandono e miséria em que os vira. Os miseráveis caíam repentinamente mortos, ou em agonias desesperadoras, lançavam na poeira uma baba peçonhenta, e acabavam a vida amaldiçoando o passado de ferros, o presente de torturas, e o futuro do inferno (LOBO, 1861, p. 6).

Em um segundo momento, ainda de acordo com as ideias de Bessière, é necessário observar como a narrativa fantástica se constrói como uma literatura de resistência, fato mais que demarcado em “Conto fantástico”, de Américo Lobo. Para a teórica francesa: “O fantástico supõe a medida do fato conforme as normas internas e externas, o equilíbrio constantemente mantido entre as avaliações contrárias. Ele constitui uma língua especial do universo de valores, no qual a ambiguidade marca a impossibilidade de qualquer asserção. O fantástico se confunde, portanto, com o questionamento sobre a norma” (BESSIÈRE, 2012, p. 10). Cria-se, então, no discurso do escritor mineiro, a ambiguidade trazida por Bessière, seja pela figura da suposta bruxa Theresa seja pela também suposta loucura de Luiz. Enquanto os dois são atormentados, uma pelos horrores da escravatura, o outro pela culpa de suas ações e pela morte de seus progenitores, o conto se forma a partir de construções imprecisas e muitas vezes dicotômicas.

Outro exemplo dessa crítica é o trecho em que Luiz descobre que será pai: “Havemos de fazer-lhe um rico batizado: eu libertarei todos os escravos nascidos este ano, tu te ocuparás com o vestuário do anjinho” (LOBO, 1861, p. 15). O escritor mineiro apresenta ao leitor um ato aparente de benevolência, porém condicionado a, e mascarando, uma prática perversa, a escravatura. Luiz, na narrativa, reflete rapidamente sobre esse problema social à época, mas não consegue perceber que faz parte dele, assim como Julia, quando não o deixa vender Sabino:

Às seis horas da tarde, Luiz se achava sozinho no salão. Lia, ou tentava ler. Então ouviu um burburinho de vozes, que se aproximavam mais e mais do

sobrado. Ergueu-se, e viu cem barretes vermelhos, entrando pelo terreiro, adiante de seu mercador. A primeira ideia de Luiz foi de indignação contra aquele comércio de homens, talvez do próprio sangue do vendedor; e de mulheres, que assim à face da natureza, e de Deus expunha-se em leilão para fecundar talvez a riqueza do comprador no leito do crime e do adultério (LOBO, 1861, p. 23).

Além do caráter social, há ainda outras duas características que intensificam e proporcionam a construção do fantástico na narrativa de Américo Lobo: a simbologia e a cultura popular. Dorothy Scarborough, por exemplo, salienta a criação da figura da bruxa como passível de muitos simbolismos, como ocorre com as três bruxas de *Macbeth*, de William Shakespeare, as quais representam a maldade na alma humana. Da mesma forma, em “Conto fantástico”, Theresa parece apenas trazer à tona a maldade já presente em Luiz e demonstrada desde o início do conto a partir de suas ações.

Outro elemento que se espelha, mesmo que indiretamente, na peça do dramaturgo inglês, é a numerologia. São três bruxas em *Macbeth*. Apesar de ser apenas uma em “Conto fantástico”, boa parte de suas ações e seu entorno estão condicionados ao número três. Luiz, por exemplo, estava casado há três meses com Julia quando seus pais morreram. Na volta, ainda na floresta, uma coruja havia soltado três pios horrendos durante a noite, assustando os viajantes. Faltavam três meses para Julia ganhar o bebê quando Luiz descobriu a gravidez. Após a morte de Sabino, Theresa amaldiçoou três vezes o ventre de Julia e deu três grandes brados antes de carregar o cadáver do filho para fora da casa. Ao final, a mesma coruja do início, indicada pelas semelhanças físicas como uma das transformações de Theresa, solta três pios medonhos e sai voando para longe da fazenda.

Sobre a simbologia da bruxa, Scarborough (1917) define-a como uma mulher que tem poder sobre as forças da natureza e pode invocar a fúria dos elementos contra seus inimigos. Essa afirmação pode ser verificada no conto de Américo Lobo principalmente a partir do fogo que consome a fazenda no início do conto e a tempestade que ocorre logo na sequência, isso se tais catástrofes forem atribuídas à suposta feiticeira. Além disso, ainda segundo Scarborough (1917, p. 155), a bruxa também é vista sob “curiosas instâncias de relações entre o mundo animal e o da bruxaria”⁵¹. Da mesma forma, fica sugerido, ao longo do conto, a transformação de Theresa em coruja, a fim de acompanhar os acontecimentos e se certificar de que suas predições se concretizassem.

⁵¹ Curious instances of the relations between the animal world and witchcraft.

A segunda característica a ser levada em conta é a presença da cultura popular brasileira ao longo da narrativa, visto que essas superstições mesclam-se com a ideia de bruxas e outras figuras que muito provavelmente foram importadas da Europa, como é o caso do lobisomem: “Durante o trajeto ele lembrava-se, pois, da sua velha mãe, cuidava ver sacis de barrete vermelho, que rolam barris nas estradas, e lobisomens amarelados, que correm pelos cemitérios com seus olhares acesos” (LOBO, 1861, p. 6). A mescla entre a figura do lobisomem e a do saci representam essa miscigenação que ocorre no conto do escritor mineiro.

Nesta mesma linha, Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, apresenta a bruxa brasileira como dependente dos elementos europeus, principalmente da tradição trazida de Portugal, sempre remetendo a uma velha já decrépita, a “bruxa envelhecida” de Scarborough. Apesar disso, para Cascudo, essa bruxa ganhou contornos no Brasil, verificando-se, por exemplo, sua transformação em animais: “Todos os insetos crepusculares, fazendo irrupção brusca pelas salas, atraídos pela luz, são metamorfoses da bruxa, borboletas, besouros, sapos, corujas” (CASCUDO, 1962, p. 191). O folclorista brasileiro, ao final do verbete, busca apresentar uma situação geral desta figura em terras brasileiras, o que se assemelha em muitos aspectos com Theresa de “Conto fantástico”: “Em cada povoação e vila, cidade e sede de município, haverá sempre uma velha misteriosa, rezadeira, cercada pelo halo de prestigiosa fama de sabedoria e poder. É a bruxa, a feiticeira, paupérrima, faminta, miserável, poderosa e digna de esmolas” (CASCUDO, 1962, p. 191-192).

Ao voltar os olhos novamente para o campo teórico do fantástico, verifica-se, nos sistemas temáticos de Remo Ceserani, uma presença quase massiva de características presentes em “Conto fantástico”. Apesar disso, apenas algumas serão salientadas aqui, dado o recorte teórico proposto. O primeiro sistema é “O indivíduo, sujeito forte da modernidade”, de número três na organização do crítico italiano. O foco desse sistema temático, recorrente em narrativas fantásticas, de acordo com Ceserani, é a individualidade burguesa, o que destaca, assim, a crítica social presente no conto. Para ele, a literatura de início do século XIX, principalmente por conta do Romantismo, construiu formas e estruturas a fim de representar a falência da autoafirmação, ou até mesmo para entender as crises do eu que, dali para frente, seriam cada vez mais comuns.

Para Ceserani, então, existem dois “eus” representativos desse momento histórico e principalmente literário. O primeiro é aquele que programa a própria história, que se torna linear e unitário. Representa uma identidade quase imutável, pois foi programado daquela

forma. Já o segundo é o que interessa para esta análise, visto que, ao contrário do primeiro, mostra-se como uma figura descontínua, fragmentada, levando a hesitação ao extremo, com ações voltadas à ideia de proteger sua visão externa de identidade una e de uma individualidade autoafirmada. A partir dessas conjecturas, cria-se, então, a figura de Luiz:

É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de autoafirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaníaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sócia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes [...] Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o eu burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo (CESERANI, 2006, p. 82).

Outro sistema que poderia ser facilmente ressaltado no conto de Américo Lobo é o sexto: “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”. Este tema liga-se diretamente à figura da bruxa Theresa, aparição monstruosa que está vinculada à maioria das ações efetuadas ao longo da narrativa. Sua presença, mesmo que às vezes velada, mostra-se como a irrupção do estranho no contexto familiar, agredindo, assim, a ideia de identidade construída por Luiz e Julia que tentavam formar uma família. Assim, Ceserani (2006, p. 84-85) salienta a presença de um “ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão”. Além disso, ao finalizar sua explanação sobre o sistema, o crítico italiano se aprofunda ainda mais na questão do monstruoso: “Enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e do substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta” (CESERANI, 2006, p. 85).

A construção da figura de Luiz e, automaticamente, de Theresa como sua contraposição, revela a proposta de um discurso fantástico a partir da transgressão. David Roas, em seu *A ameaça do fantástico*, apresenta certas ideias que corroboram a visão de Bessière e determinam o fantástico como uma revolução. Para ele, a “literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e tranquilidade” (ROAS, 2014, p. 32). Ao visualizar a narrativa de Américo Lobo sob a perspectiva de um olhar moderno, fica claro, então, que a realidade diferente e incompreensível, à época, era aquela em que a escravatura deveria ser abolida e pela qual Lobo lutou a fim de que se concretizasse.

O que caracteriza a “ameaça” presente no título do livro e do ensaio de David Roas é, segundo o autor, a irrupção do sobrenatural em um mundo tido como real. Esse pensamento é reforçado pelo teórico espanhol ao ressaltar essa irrupção como uma transgressão das leis de um mundo ficcional, mas que se esforça para ser real. Assim, diferente de Todorov, Roas não classifica a ocorrência de elementos sobrenaturais não explicados como a “morte” do gênero fantástico, deve existir a ameaça a um mundo tido como real por elementos sobrenaturais, o que torna possível classificar “Conto fantástico”, de Américo Lobo, como um conto genuinamente fantástico, sob a ótica da teoria de David Roas (2014, p. 43): “Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável”.

“Conto fantástico”, de Américo Lobo, torna-se, talvez, o conto mais representativo desta pesquisa, seja na análise do fantástico seja na forma de tratar temáticas sociais por meio dessa vertente literária. As perspectivas de Bessière, Ceserani e Roas se fundem a favor desse fantástico como transgressão, como elemento quase revolucionário, que tem por intenção inovar ao menos a forma de se trabalhar temáticas sociais à época, visto que tais manifestações literárias com teor social só seriam vistas fortemente nas décadas seguintes, com a geração condoreira. Suas simbologias, personagens bem construídas e significativas, além da junção de temáticas relacionadas ao Romantismo, mas com um pano de fundo social, representam a figuração do conto de Américo Lobo no panteão dos textos fantásticos brasileiros em seu contexto de surgimento.

3.3.3 Bruxas, Bruxarias e Outras Feitiçarias

A primeira cena do primeiro ato de *Macbeth*, de William Shakespeare, está assim descrita na rubrica da peça: “Numa planície. Raios e Trovões. Entram as três bruxas.” (SHAKESPEARE, 2008, p. 8). A ambientação noturna e tempestuosa, assim como em “Conto fantástico”, parece premeditar acontecimentos lúgubres, ferramenta correntemente utilizada pela literatura gótica e aproveitada pelos românticos em suas narrativas fantásticas, mas também usada por Shakespeare em seu contexto de fim da Idade Média e meados do Renascimento. A partir de uma nota do tradutor da peça do dramaturgo inglês, tem-se a ideia de que, na tradição popular inglesa, as bruxas poderiam controlar fenômenos atmosféricos, havendo, então, uma correspondência com o conto do escritor mineiro, visto que, nele, a bruxa, aparentemente, é quem causa todos os estragos à fazenda.

Outra característica correspondente entre as bruxas de *Macbeth* e Theresa é a capacidade premonitória. Em “Conto fantástico”, Theresa pareceu causar pesadelos tanto em Luiz quanto em Sabino sobre o futuro que os esperava, enquanto isso, ao amaldiçoar Julia, pareceu provocar as suspeitas de Luiz sobre a fidelidade da esposa e prever o nascimento de um filho deformado: “E continuou, voltando-se para Julia: que teu ventre três vezes maldito gere somente répteis e jararacas! Que sejas a fonte impura de uma descendência bastarda! Adultera, adúltera, adúltera!!” (LOBO, 1861, p. 24). Analogamente, em *Macbeth*, as três bruxas reunidas combinam uma nova reunião “quando a batalha for perdida, e ganha” (SHAKESPEARE, 2008, p. 8), antecipando o futuro de Macbeth, o que é confirmado ao final da segunda cena, quando Duncan diz: “O que ele perder, Macbeth ganhou” (SHAKESPEARE, 2008, p. 12).

A simbologia do número três é também frequente em *Macbeth*, visto que as três bruxas, enquanto conversam em versos, normalmente repetem alguns padrões três vezes: “E mastigava, e mastigava, e mastigava [...] Eu farei, eu farei, e eu farei” (SHAKESPEARE, 2008, p. 12). Em outro momento, antes de seu primeiro encontro com Macbeth, elas preparam o encantamento em uma roda: “Lá vamos nós, rodopiando. / Três pra ti e três pra mim / E mais três dão nove, enfim. / Silêncio! O encantamento está terminado” (SHAKESPEARE, 2008, p. 14).

As três bruxas de *Macbeth*, junto de Hécate, sua superior, parecem brincar com o futuro do guerreiro, sugerindo-lhe acontecimentos futuros. Porém, Macbeth não entende que as sugestões são apenas meios para despertar o que já havia escondido em sua alma, o desejo pelo poder, fruto da maldade intrínseca à condição humana. Luiz, em “Conto fantástico”, também parece ser condicionado às ações da bruxa Theresa, contudo, no decorrer da narrativa, é possível perceber como suas próprias ações denunciam sua loucura, enquanto que a feiticeira pode ser vista apenas como um catalisador para tais emoções. Entende-se, portanto, que as figuras monstruosas das bruxas tanto em *Macbeth*, de William Shakespeare, quanto em “Conto fantástico”, de Américo Lobo, representam um meio para alcançar um fim já estabelecido. Este fim é a eterna perversidade da alma humana em sua forma mais primitiva, manifestada seja a partir do assassinato de amigos e familiares, a fim de angariar poder, seja pela agressão física e psicológica, provocada por alguém que pensa possuir outros seres humanos como ferramentas de trabalho.

Outro expoente da literatura que abordou fortemente a temática das bruxas foi Nathaniel Hawthorne, escritor norte-americano. Sua obra mais conhecida sobre o assunto é “O jovem Goodman Brown”, originalmente publicada em 1835. Apesar de não haver

registros da publicação da tradução do conto do autor em terras brasileiras no século XIX, é imperativo ressaltar a possibilidade de escritores que faziam parte do círculo literário de São Paulo terem tido contato com a literatura de Hawthorne por meio de jornais publicados nos Estados Unidos. Em 1840, por exemplo, no *Correio das modas*, publicado no Rio de Janeiro, saiu a publicação da tradução de um conto intitulado “Maelstrom”, retirado da *Naval and military magazine*, sem indicação de autoria. Além de esta revista ser publicada em solo norte-americano, ressalta-se, ainda, que tal conto pode ter levado, anos depois, Edgar Allan Poe a escrever seu conto “Descida ao Maelström”.

A partir do que Italo Calvino, em seu *Contos fantásticos do século XIX*, sugeriu como “fantástico puritano”, Nathaniel Hawthorne estabeleceu uma crítica ferrenha às hipocrisias cometidas na aldeia de Salem, nos EUA, cidade amplamente conhecida pelos tribunais da inquisição na histórica caça às bruxas. No conto do escritor norte-americano, Goodman Brown, um morador de Salem, despede-se de sua noiva e parte para uma misteriosa jornada noturna. No decorrer da narrativa, o leitor começa a perceber que o encontro noturno de Brown era realizado com o Diabo e ambos estavam a caminho de uma reunião de bruxas, para o jovem ser iniciado. Apesar de muito hesitar, Goodman Brown continua seu caminho em direção ao sabá das bruxas, parando algumas vezes para se esconder de passantes pela estrada. Contudo, nesta caminhada, o jovem começa a ouvir vozes conhecidas e, após aceitar seu destino, chega à reunião onde encontra boa parte da vila de Salem, desde os mais bem quistos padres até os mais baixos frequentadores de tavernas.

Logo no início do conto de Hawthorne, há uma consonância temática com a narrativa de Américo Lobo, a existência de um jovem casal, recém-casados, mais especificamente há três meses: “Luiz, aproximando-se da sua fazenda caminhava mais que apreensivo. – Casado havia três meses com a mulher que amava com toda a impetuosidade de uma paixão primeira, fora arrancado da lua do mel e dos braços de Julia por uma carta que lhe dava a notícia da dupla agonia de seus pais” (LOBO, 1861, p. 5); “‘Meu amor e minha Faith’, respondeu o jovem Goodman Brown, ‘apenas esta noite, de todas as noites do ano, estaremos separados. [...] O que, minha querida, minha bela esposa, te faria desconfiar de mim, nós que não temos senão três meses de casamento?’” (HAWTHORNE, 2004, p. 174). Os dois trechos salientam a questão já tratada sobre a numerologia referente ao número três, presente tanto no conto de Américo Lobo quanto na peça *Macbeth*, de William Shakespeare.

Além da numerologia, outra consonância temática é encontrada em ambas as narrativas: a mulher romântica, beirando a posição da musa. Goodman Brown se mostra extremamente devotado à sua esposa, e possui uma visão quase divina dela: “Seu rosto,

enquanto falava, pareceu-me preocupado, como se um sonho a tivesse advertido do que está para acontecer esta noite. Ora, não, não; tal pensamento a mataria. Ora, ela é um anjo abençoado que veio a este mundo; e depois desta noite vou me agarrar a ela e segui-la até o céu” (HAWTHORNE, 2004, p. 174). Essa visão sacralizada também é retomada em “Conto fantástico”:

Julia era uma moça excessivamente poética; uma extrema sensibilidade fazia a estremecer ao menor ruído, e rodeava-a de uma atmosfera de compaixão pelas infelicidades do mundo. Dotada de uma organização tão débil quanto nervosa, qualquer espetáculo menos alegre lhe valia um delinquio. Não era mesmo raro que ela chorasse sem causa; aquele ser que pertencia mais à ordem dos espíritos do que às terrenas filhas de Eva obedecia – muitas vezes sem o querer –, a uma ternura desconhecida e doida que já era quase sensualidade: então somente seu marido podia fazê-la sorrir-se um pouco, seu marido, a quem ela dera todo o amor exaltado de sua alma apaixonada (LOBO, 1861, p. 15).

Além das figuras femininas romantizadas, é a ambientação construída por ambos os narradores que dá o tom lúgubre às narrativas. Em “Conto fantástico”, tem-se a floresta na qual Luiz e Sabino estão, enquanto uma tempestade é formada: “A escuridão era pavorosa; a noite, a floresta povoada de mil sombras, a tempestade, que ameaçava desabar, a viração fria, uma viração de morte; eis aí um quadro dos mais horríveis para os caminheiros do mundo” (LOBO, 1861, p. 5). Já em “O jovem Goodman Brown”, grande parte do conto se passa na floresta: “Assim, tomou uma estrada deserta, cuja escuridão era causada por árvores lúgubres que quase não davam passagem. O caminho era o mais solitário possível e trazia em si a peculiaridade desses lugares: o viajante não percebia que talvez pudesse ser observado entre inúmeros troncos e galhos fundos e altos” (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

Em termos de construção de personagem, além da romantização presente em ambas as figuras femininas, os dois protagonistas, Luiz e Goodman Brown, demonstram sentimentos que se assemelham, principalmente quando postos sob o estigma da fúria. Luiz, por exemplo, quando vê o feto monstruoso que sua mulher havia parido e pensa que foi traído, começa a enlouquecer: “agarrou o monstro pelas pernas, e atirou-o contra a parede. Ouvindo o choque do crânio, que se despedaçava do encontro à pedra, arrancou os últimos cabelos que lhe restavam. Meu Deus! Estavam brancos como a neve. O espelho fronteiro refletia sua figura: sua longa barba estava também embranquecida!” (LOBO, 1861, p. 29). Apesar de Goodman Brown se mostrar mais controlado que Luiz, quando pensa que sua esposa havia se entregado ao domínio do Diabo e das bruxas, também colapsa:

E, enfurecido pelo desespero, Goodman Brown riu alta e longamente, pegou seu cajado e se pôs outra vez adiante, agora como se estivesse voando ao longo do caminho da floresta e não andando ou correndo. A estrada se abria mais selvagem e lúgubre e ainda mais tenuemente desenhada, e sumia à frente, deixando-o no coração da selva escura, ainda correndo animado pelo instinto que guia o homem mortal para o mal. A floresta inteira estava povoada de sons pavorosos – o crepitar das árvores, o uivo das feras selvagens e o brado dos índios. Às vezes o vento fazia o som do dobre do sino de uma igreja distante. De vez em quando um ruído se levantava bem ao seu lado, como se toda a natureza estivesse rindo dele. Mas a visão mais horrível da cena era ele próprio. O resto não o acovardava (HAWTHORNE, 2004, p. 180).

As recorrências encontradas no conto de Américo Lobo e no de Nathaniel Hawthorne se expandem ainda para a ideia de modalização, tema recorrente em narrativas fantásticas, a reafirmação da natureza maligna do homem, os elementos naturais sempre associados ao psicológico das personagens e, no caso das bruxas, condições climáticas controladas por elas, além de que, em ambas as narrativas, a ideia de maldade se transforma em um espaço de união. Enquanto Luiz estava ligado à Theresa e Sabino pela relação “senhor e escravo”, é presumido que Julia teria tido um caso com Sabino, ficando grávida dele, portanto, o que gerou as intervenções da feiticeira da fazenda. As cordas conectadas parecem sempre ser puxadas pela figura da bruxa. Enquanto isso, em Hawthorne, a reunião revelada ao final, de todos do vilarejo, dos mais novos aos mais velhos, no sabá das bruxas, evidencia a perversão daqueles que pregavam os bons costumes, criando um ambiente misto:

Mas, acompanhando muito irreverentemente essas graves, reputadas e pias pessoas, esses anciões da igreja, as damas castas e as virgens orvalhadas, lá estavam homens de vida dissoluta e mulheres de larga fama, infelizes lançados a toda vilania e vícios imundos, e suspeitos inclusive de crimes terríveis. Era estranho ver que as pessoas honradas não fugiam da companhia dos sujos, nem os santos deixavam os pecadores envergonhados. Espalhados também entre os rostos pálidos estavam os sacerdotes selvagens, os curandeiros que sempre amedrontam a floresta nativa com encantos mais temíveis do que a mais conhecida feitiçaria inglesa (HAWTHORNE, 2004, p. 182).

Por fim, verifica-se a possibilidade de expandir ainda mais os possíveis encontros temáticos e estruturais que permeiam a obra de Américo Lobo, visto que “Conto fantástico” é construído como um verdadeiro conto fantástico oitocentista, respeitando uma série de elementos já destacados que facilitam sua identificação como pertencente a esse quadro, principalmente a partir dos conceitos de Irène Bessièrre, Remo Ceserani e David Roas. A forma de tratar uma temática social tão pouco discutida à época, a não ser pelos jornais e poucos políticos que já se manifestavam como abolicionistas, é outro ponto em que a

narrativa merece destaque. Diferente, assim, de *Macbeth* e “Jovem Goodman Brown”, que retratam, principalmente, a maldade humana, “Conto fantástico” volta seus esforços à crítica explícita à escravidão, reforçando uma discussão que, frequentemente, urge ser revisitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pluralidade presente nestas sendas fantásticas representa o início e o fim desta pesquisa. Os caminhos tortuosos até aqui trilhados permitiram chegar a esse importante momento. Um ciclo que, paradoxalmente, fecha-se. A cobra que morde a própria cauda, Ouroboros. Seria um pouco triste chegar ao final destas páginas e descobrir que esses diversos caminhos todos retornam ao início da jornada, não? Talvez, em um misto de alívio e preocupação, informo a você, caro leitor, que não, o lugar não é o mesmo da partida, por mais que existam semelhanças, mas também devo advertir que os caminhos estabelecidos por esta pesquisa são circulares. Eles se iniciam e têm um fim próprio. Por mais que a linearidade queira que linhas retas sejam traçadas, a última forma geométrica que esta pesquisa pode representar é uma reta.

Talvez um triângulo, com seus três lados iguais. Dizem que a forma perfeita. Nestes caminhos, de três em três, busquei abordar a história já conhecida, aquela que remete à chegada da Família Real ao Brasil, também o desenvolvimento da cultura a partir desse desembarque, sem esquecer, porém, dos movimentos contrários à corte, com seus espíritos revolucionários sendo desenvolvidos a partir de reuniões secretas. Ao falar sobre reuniões é impossível se esquecer das associações literárias que, a partir da década de 1830, começaram a despontar no Brasil. Por meio de seus periódicos e das reuniões muitas vezes semanais, foram diversos os jovens estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo que se embrenharam no tortuoso caminho da produção poética e literária.

No caso desta pesquisa, o caminho primeiramente traçado parecia demarcar uma linha reta, contudo, a história, principalmente quando relacionada à literatura, pode pregar peças, fazendo com que, em sua terceira parte, novas trilhas fossem desbravadas e aprofundadas com relação ao surgimento da literatura fantástica no Brasil. Um fator que complementou essa sinuosidade foi a dificuldade de precisar se determinada obra era original, cópia, tradução ou adaptação. Percorrer as páginas de narrativas adaptadas de Hoffmann, Scott, ou até mesmo originais, mas publicadas na década de 1830, mostrou-se uma larga possibilidade de estrada, mas que precisa ser pavimentada. Esta escavadeira histórico-literária possibilitou o ressurgimento dessas narrativas que há muito foram esquecidas por um cânone prioritariamente preocupado com classificações e nomenclaturas. Sei bem, contudo, que embaixo do solo ainda não explorado podem haver diversos outros tesouros que não figuraram estas páginas, cabendo tal empreitada a novos pesquisadores que, cheios de fôlego e, muitas vezes, munidos de melhores ferramentas, poderão escavar mais fundo.

Saí de um caminho sinuoso para entrar, no segundo capítulo, em outro mais ainda, este com seus altos e baixos, desafios extras para pernas cansadas. Consegui sair das garras da história para cair, logo depois, nas garras da crítica. Sim, esse campo que se diz concreto e exato, mas que dos dois pouco ou quase nada tem. O fantástico, sob a ótica da teoria, mostrou-se um gênero transitório. Mesmo que organizado a partir de uma perspectiva diacrônica, o desenvolvimento dessa teoria tornou-se plural, sinônimo de discrepância entre nomes de peso, como H.P. Lovecraft, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Irène Bessièrre entre tantos outros que figuraram estas páginas. Essa pluralidade demarcada anteriormente, destarte, torna-se marca registrada dos diversos caminhos que a crítica literária fantástica assume e segue ao longo de seu desenvolvimento.

Em nossas sendas fantásticas a teoria assumiu sua postura linear, demonstrando, em um primeiro momento, a indefinição do gênero a partir de perspectivas fechadas, muito abertas ou até mesmo voltadas apenas para a produção ficcional do próprio escritor que a desenvolveu. No momento de apresentar aqueles que delimitaram a teoria do fantástico, encontrei discrepâncias extremas, mas que, por conta dos vários caminhos já abertos, não se excluíram, permitindo que o fantástico transite entre várias dessas veredas. A terceira e última parte é organizada em torno dos caminhos que ainda estão sendo construídos. Com base naqueles já trilhados, já percorridos, os contemporâneos buscam fontes de inspiração, mas também, normalmente, veem problema naquilo que já foi estabelecido. Sua atitude revisionista se torna, ao mesmo tempo, atos de rebeldia e progresso.

Percorridos os caminhos da história e da crítica, sobraram, então, aqueles da análise literária. Dos três contos selecionados por suas proximidades com relação ao fantástico, tem-se, em ordem cronológica, o conto “A fada do mysterio”, de Félix Xavier da Cunha, autor comumente conhecido por seus poemas, mas que também possui sua parcela de publicações em prosa. A narrativa, além de fazer uso do sobrenatural, como é o caso da sombra, também está permeada de elementos ultrarromânticos, fazendo jus à data de publicação, 1853. Ao tomar o caminho da comparação, a presença dos poetas da geração mal-do-século e de outros escritores europeus ligados ao Romantismo, como Hoffmann ou Lamartine, acentuaram o caminho percorrido por essa literatura em terras brasileiras.

Em “O estudante e os monges”, de Couto de Magalhães, o caminho da danação é o escolhido pelos frequentadores de um prostíbulo em frente a um mosteiro. Por intermédio de dois demônios disfarçados, que mais à frente se transformam em figuras horrendas – um misto entre vampiro e lobisomem –, a propensão humana ao pecado é exposta e criticada. Em um paralelo com outras narrativas demoníacas e “endemoniadas”, o conto de Couto de

Magalhães, publicado em 1859, tornou-se a segunda narrativa fantástica analisada nesta pesquisa.

“Conto fantástico”, de Américo Lobo, com seu nome já muito sugestivo, representa o terceiro e último conto analisado. Nesta narrativa em que os horrores da escravatura são abertamente denunciados, o contexto de bruxaria toma seu caminho muito bem demarcado por entre as florestas escuras e cavernas tenebrosas a fim de ou espalhar a maldade por conta de um pacto com o Diabo ou de vingar um filho morto pelo senhor da fazenda. Publicado em 1863, o conto do escritor mineiro, em um movimento quase paradoxal, fecha os caminhos desta pesquisa, mas abre diversos outros para pensar no fantástico como um gênero que, dependendo do contexto, torna-se marcadamente social.

Quer maneira melhor de fechar esta pesquisa que não a partir de uma dicotomia? As sendas fantásticas aqui trabalhadas agora precisam ser fechadas, mas é essa condição que dará a elas visibilidade, abrindo novos caminhos de pesquisa dentro do âmbito da literatura fantástica brasileira. Antes de interditar brevemente o acesso a esses diversos caminhos aqui abertos, importa, então, ressaltar a pluralidade desse objeto de pesquisa que, em suas mais diversas formas, sempre por meio de uma tentativa de organização em linha reta, diacrônica, conseguiu dobrar a linha. Foi inevitável traçar os caminhos sinuosos que, mais tarde, levaram e levarão a um lugar muito parecido com o do início, mas que, por conta da inevitável passagem do tempo, nunca será o mesmo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Alb, 2003.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.
- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Coleção Clássicos da Literatura, 2000.
- AZEVEDO, Miranda. Necrologia: General Couto de Magalhães. *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 3, 1898.
- BAILEY, Michael David. *Historical dictionary of witchcraft*. Lanham: The Scarecrow Press, 2003.
- BARBOZA, Onédia. *Imprensa acadêmica paulista: descoberta de Byron*. *Língua e Literatura* (São Paulo), v.2, p. 183-91, 1973.
- BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luíz (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do rio Preto: São Paulo, HN, 2013, pp. 17-60.
- _____. A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do século das luzes. In: SILEL, v. 1, 2009, Uberlândia. *Anais*. Uberlândia: EDUFU, 2002.
- _____. (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul*. Do Romantismo ao Modernismo. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/EDIPUCRS, 1997.
- BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: uma forma mista de caso e advinha. In: *Revista Fronteiras*. São Paulo: PUC-SP. v. 3 – nº 3, 2009.
- Biblioteca Nacional. Histórico. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/sobre-bn/historico>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BYRON, George Gordon. *Beppo: Uma história Veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Saraiva, 2014.
- _____. *Poemas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- _____. Frenético, fantástico, lenda e mito em Charles Nodier. *Anais do SILEL*, v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., 2000.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CARMINATTI, Natália Pedroni. Melancolia e religião na literatura romântica de Chateaubriand. In: Anais XV Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2017.

_____. O fantástico oral: uma leitura de Atala, de François-René Auguste de Chateaubriand. *Lettres Françaises*, v. 17, n. 2, 2016.

CARNEIRO, David; VARGAS, Túlio. Américo Lobo Leite Pereira. *História biográfica da república no Paraná*. 1994. Disponível em:

<<http://www.casacivil.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=22>>. Acesso em: 16 out. 2018.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias da Era Colonial (1500-1808/1836)*. Vol. I. 2ª Edição, revista e aumentada. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

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

CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Coleção de Leis do Brasil - 1808, Página 1 Vol. 1 (Publicação Original). Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/anterioresa1824/cartaregia-35757-28-janeiro-1808-539177-publicacaooriginal-37144-pe.html>. Acesso em: 16 jul. 2017.

CUNHA, Félix Xavier. A fada do mysterio. In: *O Acayaba*. 2ª Série, nº 2. Maio. São Paulo, 1853.

CUNHA, Fernanda Oliveira. *Fabulosas Crônicas: La Fontaine nas crônicas de Machado de Assis*. 2015. 207 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. 2014. 250 fls. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GARMES, Hélder. *Os ensaios literários (1847-1850) e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*. 1993. 337 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Campinas, Campinas, 1993.

GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- _____. Contes d'Hoffmann. *Chroniques de Paris—Journal politique et littéraire*, v. 3, 1836.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. (A. Cabral trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAWTHORNE, Nathaniel. O jovem Goodman Brown. In: CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. “As minas de Falun”. In: *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- _____. “O conselheiro Krespel ou O violino de Cremona”. In: *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- _____. “O vaso de ouro”. In: *Contos fantásticos*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- LESSA, Aureliano. Visão. In: *O Arrebol*, São Paulo, primeiro trimestre, n. 3, 1849.
- LIEBEL, Silvia. O diabo e a dinâmica do ocidente. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 41, p. 203-209, p. 222-236, 2004.
- LOBO, Américo. A coroa de Sempre-vivas. *Esboços Literários*, Primeira Série, n. 1. São Paulo: Tipografia da Lei, 1859.
- _____. Conto fantástico. *Fórum Literário*. São Paulo, 1861.
- LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. In: *Língua e Literatura*. São Paulo: EDUSP, v. 4, 1997, pp. 185-199.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. Esboço da história da Academia. *Revista da Academia de São Paulo*, São Paulo, 1859, pp. 264-265.
- _____. O estudante e os monges. *Revista da Academia de São Paulo*, n. 1. São Paulo, abril, 1859.
- _____. *Os Guayanás: conto histórico sobre a fundação de S. Paulo*. São Paulo: Typ. Espindola, Siqueira e Comp., 1902.
- _____. Traços biográficos sobre os poetas acadêmicos. *Correio Paulistano*, ed. 1000, São Paulo, 6 de agosto de 1859.
- MASSERAN, Cláudia Barbieri. O diabo sob o manto diáfano da fantasia. *Todas as musas*. Ano 7, n. 2, 2016.

- MEIRA, Silvio. José Vieira Couto de Magalhães e a integração nacional. *Revista de Ciência Política*, v. 32, n. 1/2, p. 2-13, 1989.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de seus Desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932*. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- MORAES, Carlos de Souza. *Felix da Cunha*. São Leopoldo: Ed. Do Autor, 1997.
- MUSSET, Alfred de. “Vida não vivida”. Disponível em:
<<https://www.recantodasletras.com.br/poesias/5602136>>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- NIELS, Karla Menezes Lopes. *Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. 2013. 106 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- _____. *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista*. 156f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- NODIER, Charles. *Du fantastique en littérature*. Paris: Chimères, 1989.
- OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de Oliveira. Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo. 2010. 187 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PARANHOS, Haroldo. *História do Romantismo no Brasil – 1830 – 1850*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira S/A, 1937.
- PEREIRA, Milena da Silveira. *A crítica que fez história: as associações literárias no Oitocentos*. São Paulo: Unesp, 2015.
- RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil*. 2011. 316f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, José Justiniano da. A paixão dos diamantes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 70, 1839.
- _____. A luva misteriosa. *O Chronista*, Rio de Janeiro, primeiro trimestre, n. 6, 1836a.
- _____. Lenore. *O Chronista*, Rio de Janeiro, segundo trimestre, n. 9, 1836b.
- _____. Um sonho. *O Chronista*, Rio de Janeiro, primeiro trimestre, n. 129, 1838.

- RODRIGUES, Alfredo Ferreira. *Almanak litterario e estatistico da provincia do Rio Grande do Sul para 1889*. Porto Alegre: Carlos Pinto & Comp., Successores, 1889.
- SCARBOROUGH, Dorothy. *The supernatural in modern english fiction*. Nova York e Londres: The Knickerbocker Press, 1917.
- SCOTT, Walter. On the supernatural in fictitious composition: and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffman. *Foreign Quarterly Review* v. 1, n. 1, 1827, p. 60-98.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Rafael Raffaelli. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas, 2008.
- SILVA, Antônio Joaquim Pereira da. Luísa. In: *Jornal dos Debates*, Rio de Janeiro, n. 2 do ano, n. 51 da coleção, 1838.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1999.
- STABLEFORD, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2005.
- TEIXEIRA, Mucio. *Os Gaúchos*. Tomo II. Rio de Janeiro: Grande Livraria Leite Ribeiro, 1921.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (vertentes inglesas). Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- VAX, Louis. O fantástico. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- XAVIER, Wiebke Röben de Alencar; FERNANDES, Marcos Túlio. Uma tradução de Sir Walter Scott e o início do conto fantástico no Brasil: o caso de “Hermiona. Novella Allemã do século XIV” (1830). In: *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v. 3, n. 1, 2014, pp. 493-508.

APÊNDICES

APÊNDICE A

LEVANTAMENTO DE NARRATIVAS FANTÁSTICAS BRASILEIRAS

AUTOR	DATAS	TÍTULO	LIVRO/PERIÓDICO	ANO
Tradução de Walter Scott	?	Hermiona (Novella alemã do século XIV)	Beija Flor - Edição 8	1830
Justiniano José da Rocha	1812-1862	A Luva Mysteriosa	O Chronista n. 6 (1º Trimestre)	1836
Justiniano José da Rocha	1812-1862	Lenore	O Chronista n. 9 (2º Trimestre)	1836
Justiniano José da Rocha	1812-1862	Um sonho	O Chronista n. 129 (Contos Esquecidos, BATALHA) (11/01/1838)	1838
Antônio Joaquim Pereira da Silva	1876-1944	Luísa	Jornal dos debates: políticos e literários: Tipografia de L. A. Burgain	1838
Justiniano José da Rocha	1812-1862	No rastro dos assassinos misteriosos	Jornal do Comércio, Edições 70, 71 e 72	1839
Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa	1812-1861	-	O filho do pescador	1843
Joaquim Manuel de Macedo	1820-1887	-	Os dois amores	1848
João Cardoso de Menezes e Souza Junior	1827-1915	Otávio e Branca ou A maldição materna	A Harpa Gemedora	1849
Aureliano Lessa	1828-1861	Visão	O Arrebol N° 3, p. 39-40	1849
José Bonifácio de Andrada e Silva	1827-1886	Folhas de minha carteira	Ensaio Literários	1850
Joaquim Norberto de Sousa e Silva	1820-1861	Januário Garcia, ou as sete orelhas	Romances e Novelas	1852
Álvares de Azevedo	1831-1852		Macário	1852
?	?	A noite do bandido		1852
Félix Xavier da Cunha	1833-1866	A fada do mistério	<i>O Acayaba</i> , São Paulo, Maio 2ª Série N° 2	1853
Leonel de Alencar	1832-1921	A confissão de um suicida	<i>O Acayaba</i> , São Paulo, Agosto	1853
Álvares de Azevedo	1831-1852		Noite na Taverna	1855
Lindorf Ernesto Ferreira França	1836-1858	A confissão de um moribundo	O Guayaná, São Paulo, vol. 4, junho de 1856, p. 8.	1856
Joaquim Manuel de Macedo	1820-1887		A Nebulosa (Poema)	1857
José da Rocha Leão (Leo Junius)	1823-1886	As mulheres perdidas		1858

Américo Basílio de Campos	1835-1900	A viúva baioneta	<i>Esboços Literários</i> , São Paulo, Março	1859
Américo Basílio de Campos	1835-1901		Cartas-Romance	1859
Couto de Magalhães	1837-1898	O estudante e os monges	Revista da Academia de São Paulo: Jornal Científico Jurídico e Histórico, São Paulo, 1º de abril	1859
Zoroastro Pamplona	1838-1872	Dalzo	Ensaio da Sociedade Brazilia (jornal)	1859
Ana Luiza de Azevedo Castro	1823-1869		Dona Narcisa de Villar	1859
Américo Lobo	1841-1903	A Coroa de Sempre-vivas	<i>Esboços Literários</i> , São Paulo	1859
Carlos Mariano Galvão Bueno	1834-1883	A vingança de um irmão	Kaleidoscópio	1860
Antonio Luiz Ramos Nogueira	1832-1894	Conto misterioso	?	1860
Américo Lobo	1841-1903	Poverino	Civilização, jornal de Santos	1861
Américo Lobo	1841-1903	Conto fantástico	<i>Fórum Literário</i>	1861
Antônio Manuel dos Reis	?	Conto à mesa de chá	?	1861
Fagundes Varela	1841-1875	As ruínas da glória	Correio Paulistano	1861
Fagundes Varela	1841-1875	As bruxas	Walkírias	1861
Fagundes Varela	1841-1875	A guarida de pedra	Crenças populares	1861
Fagundes Varela	1841-1875	Esther	Crenças populares	1861
Fagundes Varela	1841-1875	Inak	Crenças populares	1861
Franklin Távora	1842-1888	Trindade maldita	Correio Paulistano	1861
Bruno Seabra	1837-1876	Jacinto	A Marmota (Páginas Perversas)	1861
Bruno Seabra	1837-1876		Paulo	1861
Joaquim Felício dos Santos	1822-1895	Os invisíveis	Bibliotheca Brasileira: Revista mensal	1861
João Antônio de Barros Junior	1836-1912	Uma noite no cemitério	?	1861
?	?	Três Fadas	Correio Paulistano	1862
Guimarães Junior	?	Leonel, o Trovador	Correio Paulistano	1862
João Correa de Moraes	?	Perjura	Correio Paulistano	1862
Theodomiro Alves Pereira	1840-1911		Gennesco: vida acadêmica	1862
Machado de Assis	1839-1908	O país das quimeras	?	1862
José Ferreira de Menezes	?	Poverino	Revista Popular, Tomo XV, p. 281 a 290	1862
R.	?	Phantasmagoria	Correio Paulistano, outubro, p. 3	1863

Félix Xavier da Cunha	1833-1865		Uma noite de vigília, romancete	1863
Luís Ramos Figueira	1843-1894		Dalmo, ou Mistérios da noite	1863
Machado de Assis	1839-1908	O anjo das donzelas	Jornal das famílias	1864
Joaquim Manuel de Macedo	1820-1887		A luneta mágica	1869
Castro Alves	1847-1871		D. Juan ou A prole de saturno	1869
Machado de Assis	1839-1908	Sem olhos	Jornal das famílias	1870
Machado de Assis	1839-1908	O capitão Mendonça	Jornal das famílias	1870
Bernardo Guimarães	1825-1884	A garganta do inferno	Lendas e romances	1871
Bernardo Guimarães	1825-1884	A dança dos ossos	Lendas e romances	1871
José de Alencar	1829-1877		O Tronco do Ipê	1871
Rozendo Moniz Barreto	1845-1897		Favos e Travos	1872
João Soares de Brito	?	Meia-noite	?	1873
Machado de Assis	1839-1908	A chinela turca	Papéis Avulsos	1875
Silveiras Nemo	?	A Superstição	Almanach Litterario Paulista (3ª Edição)	1877
José da Rocha Leão (Leo Junius)	1823-1886	Nóla	Jornal das Famílias Nº 1-3	1878
Bernardo Guimarães	1825-1884		A Ilha Maldita	1879
Machado de Assis	1839-1908	O imortal	?	1882
Machado de Assis	1839-1909	A Segunda Vida	Histórias sem data. Gazeta Literária (Maria Cristina Batalha)	1884
Galdino Fernandes Pinheiro	?	?	Narrativas Brasileiras	1884
Machado de Assis	1839-1908	As academias de Sião	?	1884
Manoel de Oliveira Paiva	1861-1892	O ar do vento, Ave-Maria	?	1887
Rodolfo Teófilo	1863-1932	-	A fome	1890
Vítor Leal (Pardal Mallet e Olavo Bilac)	?		O esqueleto	1890
Vivaldi Coaracy	1859-1892	O medo	?	1890
Aluísio Azevedo	1857-1913		A mortalha de Alzira	1891
Maurício Graco Cardoso	1874-1950		Contos fantásticos	1891
Machado de Assis	1839-1908	Um sonho em outro sonho	A estação	1892
Aluísio Azevedo	1857-1913	Demônios	Demônios	1893
Aluísio Azevedo	1857-1913	Aos vinte anos	Demônios	1893
Aluísio Azevedo	1857-1913	Uma lição	Demônios	1893
Aluísio Azevedo	1857-1913	Como o Demo as arma	Demônios	1893
Aluísio Azevedo	1857-1913	Polítipo	Demônios	1893

Inglês de Souza	1853-1918	A feiticeira	Contos amazônicos	1893
Inglês de Souza	1853-1918	Acauã	Contos amazônicos	1893
Afonso Celso	1860-1938	O velho piano	Notas e Ficções (Páginas Perversas)	1894
Carlos Magalhães de Azeredo	1872-1963	De além-túmulo	Alma primitiva	1895
Carlos Magalhães de Azeredo	1872-1963	Uma escrava	Alma primitiva	1895
Coelho Neto	1864-1934	Tapera	Sertão	1896
Machado de Assis	1839-1908	Causa secreta	Várias histórias	1896
Aluísio Azevedo	1857-1913	Imã	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	Niobe	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	Último Lance	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	O impenitente	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	Vingança	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	Vícios	Pegadas	1897
Aluísio Azevedo	1857-1913	Heranças	Pegadas	1897
Nestor Victor	1868-1932	O máscara	Signos	1897
Nestor Victor	1868-1932	Hirano e Garbha	Signos	1897
Nestor Victor	1868-1932	Gavita	Signos	1897
Afonso Arinos	1868-1916	Pedro barqueiro	Pelo sertão: histórias e paisagens	1898
Afonso Arinos	1868-1916	Assombramento	Pelo sertão: histórias e paisagens	1898
Domício da Gama	1862-1925	Os olhos	Revista Brasileira - Tomo XIII, p. 72-78 (Páginas Perversas)	1898
Medeiros e Albuquerque	1867-1934	O soldado Jacob	Um homem prático	1898
Emília Freitas	1855-1908		A rainha do ignoto	1899

ANEXOS

ANEXO A

A FADA DO MYSTERIO

I.

Era uma noite de inverno; - a viração passava resfriada, sacudindo o orvalho da ramagem escura dos ciprestes, e a lua enfiando seus raios mórbidos por entre os nevoeiros que cobriam a terra com seu manto cor de cinza, derramava um clarão embaciado e mesto sobre as cimalthas denegridas de um templo.

Em suas escadas de pedra, úmidas e frias, estavam dois vultos de pé.

- Ouve-me, é um minuto só que te peço! Dizia um moço arrebatado e lívido de emoção, procurando reter a sílfide vaporosa que se esquivava a seus rogos.

E ela era como uma dessas visões dos contos de Hoffmann⁵², como a sombra de Blanca⁵³ resvalando a furto em noite de luar pelas galerias fuscas e compridas da solitária Alhambra, carpindo saudades do Abencerrage. Na superfície úmida de seus grandes olhos negros espelhava-se o brilho desmaiado dos raios da lua; eram seus lábios um lago de rubi onde boiava perdido um sorriso melancólico; em seu colo, que daria a imortalidade ao estatuário que o reproduzisse em mármore, descansavam as tranças luzidias de sua madeixa escura, como uma franja de neve espalhada sobre os ramos verdes da floresta; de mais encanto era a palidez tocante e embriagadora de suas faces aveludadas – seu rosto era um cristal onde se refletia o colorido sombrio da tristeza, era uma rosa branca descorada pela geada da noite, o anjo da melancolia que o crepúsculo da tarde surpreendera descansando à margem deserta do lago.

- Escuta, lhe dizia o mancebo, tu és a alma da minha vida, o perfume dos meus sonhos, o eco dos meus soluços, o Deus de minhas orações, todos os meus afetos reunidos num só!

Escuta – eu nada tenho no mundo, uma esperança somente, plantada no coração, cultivada com minhas lágrimas, crescida com minhas aflições; da flor dos teus lábios deixa cair sobre ela uma só gota de orvalho! Não tenho nada no mundo, sou como a avezinha que se transviou do ninho por noite escura de tempestade e que vaga sem asilo pelos rochedos escalvados, onde rebenta o trovão, resplandece o corisco e sibila a ventania – tu serás a folha onde me abrigo da chuva, o anjo da minha solidão, o meu talismã nesta vida!

Escuta – eu serei o galho em que viçarás, flor! Minha alma o sacrário de teus pensamentos, virgem! Minha vida o firmamento em que passearás à noite, estrela! Meu amor a lira de tuas canções harmoniosas, anjo!

⁵² Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), escritor alemão de inúmeros contos fantásticos.

⁵³ Personagem do livro *Aventuras do Último Abencerrage*, de François-René Chateaubriand (1768-1848).

E ela era muda, misteriosa e triste. Os eflúvios do entusiasmo do moço perdiam-se no espaço de suas meditações, como um lençol de névoas que se espalham nos primeiros raios do dia. Às vezes fitava o moço com um olhar que seria melhor não entendê-lo, com um sorriso tão triste que parecia mais um gemido.

E ele não compreendia esse silêncio que acolhia suas palavras – sentia um incêndio no coração, um suor frio banhar-lhe a fronte, uma nuvem, preta nos olhos.

- Por que não falas e me respondes? perguntou ele suplicante. É impossível que me não tenhas compreendido! Se minhas palavras não te dizem tudo, a minha comoção, a minha voz, as minhas súplicas, o meu delírio, o pulsar açodado do coração não te falam de sobejo? Não há em tudo isso um pensamento, uma amargura, um ai, um som, um eco que te diz – eu te amo?

E ele apertava febricitante e convulso as mãos geladas da moça. E ela tão cismática, impenetrável, taciturna e sombria!

- Fala, que o teu silêncio me cai sobre o coração como uma chuva de fogo, como o sudário de um morto! Não mates assim este amor inocente, que me cria um futuro de prazeres indizíveis, ele, nascido de ontem! Deixa que sintas por um instante o hálito quente e embalsamado da aurora que se levanta do ocidente por entre a cerração, esse véu de vapores que lhe ofusca os resplendores; não despedaces o cofre onde aferrolho o tesouro de minhas ilusões idolatradas. Não calques as poucas flores que ainda esmaltam a senda rude e enfezada da minha vida!

E ele parou por um instante – exalou um desses gemidos profundos, longos indefiníveis, pungentes, que relatam um passado inteiro de sofrimentos; e continuou depois:

- Talvez não me acredites. Mas não te farei juras porque todas elas se iludem; não me desfarei em protestos porque todos eles esquecem; não evocarei o futuro porque o meu aqui na terra – é túmulo! Mas coloca um minuto a tua mão sobre o meu peito e sentirás! – se disseres então que não te amo, eu te direi que – mentes!

Quando se deita a mão numa cratera a lava queima! Sente-se a paixão em uma fibra d'alma que palpita, em um suspiro que treme, em uma lágrima que se dissolve, assim como vê-se o raio no tronco descodeado, como advinha-se a morte na agonia do padecente, como prevê-se a tempestade no fragor do oceano, como se admira Deus na harmonia cadenciosa dos astros!

E ela sempre fria e insensível aos idílios apaixonados do moço, como as grades afumadas do calabouço às súplicas aflitivas do preso.

- Escuta – quem sabe se o amor não agitou ainda com suas asas cândidas a superfície cristalina de tu'alma? Quem sabe se no casto santuário de tua imaginação não brotou ainda essa flor do sentimento – o amor, cujo aroma às vezes embriaga como em beijo um lábio virgem de 15 anos, e às vezes amarga como um trago de fel da taça do desespero! É talvez isso – não sabes um desengano o que vale, porque não sabes um amor o que faz! Nunca amaste? Pois ouve: o amor é um raio puro dessa circunferência de luz que tem o seu centro em Deus! É uma cadeia de sensações indefiníveis, que partindo do céu, estreita a duas almas na terra! É o crisol onde se confundem os desejos, as esperanças e o futuro de dois seres, em um só pensamento, em um só gozo, em um só beijo! É uma harpa de sons misteriosos, tangida pelos anjos e só compreendida por duas almas irmãs! É a musica suave do coração!

Este é o amor perfumado pela esperança, o amor de dois peitos que se abrem em íntimas confidências, em devaneios ardentes, em fatídicos sonhos; mas o outro, o amor que se sente e não se inspira – é o suplicio de Tântalo, um incêndio que nunca queima, um abismo que não tem fundo, um oceano que não tem calma, uma agonia que não tem termo!

E a virgem era sempre a mesma em suas cismas melancólicas, sempre pensativa, silenciosa e muda, como a lousa onde cai compassada e sentida a lágrima quente da saudade.

O pobre amante parecia morrer de desespero, apertava em suas mãos escaldadas, os dedos macilentos da moça, como querendo comunicar-lhe o seu calor; e pregava nela uns olhos que faiscavam centelhas – um poeta⁵⁴ já disse, que queimam os olhares de um homem como chumbo fundido.

- Escuta ainda, tornou ele, já ouvi dizer que os anjos sonham, que as fadas falam e a mulher tem ambições – devem ser bem nobres as tuas; diz-se, quero cumpri-las todas à custa de sacrifícios. Não é ouro que te seduz, eu sei – o coração comprado é belo um dia, e se despreza depois como um traste luxuoso que passou da moda. Talvez sonhes para tua frente a coroa de louros talhada pelas canções de um poeta! Talvez invejes a fama de Beatriz, de Leonor e de Laura⁵⁵! Que tem isso? A poesia vem do sentimento e a paixão me ferve aqui dentro. Dante sem sua amante seria apenas um soldado proscrito, o Tasso um louco, e Petrarca coisa nenhuma! Que tem isso – não sou poeta, mas hei de sê-lo: sentar-me-ei à margem sossegada do rio, arremedarei o frêmito da vaga quebrando o silencio da meia noite; pedirei ao arvoredos os seus mistérios, quando o sobream as brumas pardacentas do crepúsculo; ouvirei os segredos da lua quando desmaia na frente calva da montanha; a noite

⁵⁴ Possível referência à serie de romances de folhetim publicados entre 1846 e 1853, por Alexandre Dumas, sob título de *Memórias de um médico*.

⁵⁵ Musas dos poetas clássicos Dante Alighieri, Torquato Tasso e Francesco Petrarca respectivamente.

me dará seu manto marchetado de ouro, a flor o seu matiz, o zéfito o seu soluço, a alvorada as suas cores e concertarei de tudo isso um hino, tecerei uma grinalda, entoarei um cântico que te repita incessantemente aos ouvidos – eu te amo!

E ele já não podia mais – calou-se. Encostou a cabeça nas mãos, balbuciou uma palavra que se não ouviu, quis respirar e não pôde. Subitamente levantou a fronte no espírito.

- É verdade... talvez tu ames outro.

É bem horrível, mas não importa! Esse outro não poderá amar-te tanto como eu – eu tenho o sol aqui no coração e não há fogo mais vivo!

Ouve – esta paixão não é um desses sentimentos comuns, há nela alguma coisa de mágico, de incompreensível, de misterioso e santo, que não quisestes compreender – não serei eu que te vexarei de doestos – que te julgue Deus.

Ouve – é minha última súplica! Ao outro os teus encantos, a tua vida, o teu futuro e tudo... a mim – somente um olhar quando acordares, um suspiro quando gemeres, uma lágrima quando chorares! Um sorriso em tuas alegrias, um lugar em tuas orações, um sonho de tua alma, um fio de teus cabelos, uma nota de teus cantos!

E ela sempre imóvel e fria como a estátua de um mausoléu. Era a imagem de uma santa em seu nicho solitário aberto nas paredes nuas do tempo, uma cruz de mistérios que não falava, um ramo de cipreste que não bulia, uma fonte sem queixumes, uma dor que não chorava...

O moço esgotou suas forças nessa súplica desesperada e extrema; sorriu-se – mas era lúgubre esse sorriso. Como o gorjeio saudoso de uma ave moribunda, e exalando no último suspiro a derradeira esperança – expirou...

A esperança – era o óleo que alimentava a lâmpada de sua vida, esse óleo consumiu-se – apagou-se a luz de sua alma.

A virgem contemplando por um instante o cadáver do moço, desprende um suspiro magoado e foi-se como a nuvem diáfana que se encaminha para o horizonte; via-se ainda ao longe as rendas de seu véu transparente que tremulavam ao vento; depois dissipou-se de todo como as neblinas da serra espalhadas pelo favônio da madrugada.

II.

No outro dia, quando a aurora movendo-se nas almofadas purpúreas do ocidente – sorria, a virgem atirada sobre o seu leito – chorava.

Havia perto dela uma sombra, que não era a de seu corpo – essa sombra a seguia por toda a parte. Quando se deitava ouvia um gemido que lhe parecia um adeus; quando acordava

era um soluço como se alguém a saudasse; quando chorava era um suspiro que dir-se-ia um consolo; quando sorria... não, nunca mais viram a virgem sorrir-se!

Perguntavam o que tinha – ela não dizia uma palavra; se instavam muito, lançava um ai dolorido, prolongado, do fundo de sua dor; o véu condensado de suas lágrimas não deixava ler bem no íntimo de sua alma, como as vagas do mar não deixam ver o fundo de seu leito.

Debalde a circundavam carinhos, ela definhava lentamente, como um arbusto mimoso sobre um solo pedregoso a que não vale o fresco da noite, e os brandos raios do sol. Não dizia a ninguém o que tinha – nunca se soube o seu segredo.

.....

Em uma noite de luar, o coveiro cantava e abria um leito no cemitério, ouviu-se um dobre funéreo, rezou-se um ofício de finados, algumas pessoas deitaram um pouco de terra sobre um esquife coberto de preto, e uma laje branca alevantou-se em meio dos ossos parados, e das caveiras lisas da cidade taciturna e sossegada dos mortos.

Ao lado do túmulo da donzela havia duas sentinelas que o velavam de contínuo, como se fossem dois círios bentos a luzir sobre o santuário; ali estavam sempre todo o dia e toda a noite, houvesse calma ou tempestade, fosse alvorada ou crepúsculo – era uma cruz e uma sombra – a cruz do sofrimento e a sombra de seu amante – a religião e o amor.

F. X. C.

ANEXO B

O ESTUDANTE E OS MONGES⁵⁶

Às vezes pela alta noite não ouvís vozes destemperadas
que turbam o silêncio da solidão? Pois são almas penadas
que andam purgando pela terra seus malefícios.

(Inéditos Portugueses.)⁵⁷

Pois que, Antônio! Dir-se-á que tu, a goela mais parlante que o sol cobre estejas aí a resmungar monossílabos como um inglês bêbado? – disse Paritá a um moço moreno e de cabelos longos, era o poeta de comitiva – um sonhador crente neste século de gastrônomos e descridos.

- Estava a recordar-me dum manuscrito que encontrei na biblioteca do mosteiro de São Bento.

- Era algum conto interessante? Quem sabe se não foste lá buscar alguma crônica de Cister⁵⁸, algum Eurico⁵⁹?

- Não – enganas-te; tenho mais senso do que isso: sei perfeitamente que esses homens, se é que os houve, são raros. Mas o que é fato é que é um conto interessante, cujo eu tenho uma cópia.

- Tens aí? Perguntaram a um tempo os companheiros de viagem.

- Não, mas é como se o tivera, porque sei-o perfeitamente de cor.

- Conta-nos isso, poeta; um conto de estudante encontrado em biblioteca de frades! A fé que deve de ser coisa curiosa. É negócio de milagres?

- Não, mas há duendes na história.

⁵⁶ **Nota do Autor:** A vida do estudante de São Paulo é uma coisa *sui generis* que nada tem de comum com a do estudante europeu, e por isso oferece muitos quadros originais. Na Europa o estudante acomoda-se em um hotel do mesmo modo que um negociante; frequenta bailes, aparece no mundo como qualquer outro moço. Esta família especial que nós constituímos aqui nas nossas *repúblicas* não tem semelhante, ao menos naquelas universidades cujos costumes não me são desconhecidos. Na Europa as comodidades da civilização, o luxo, os mil divertimentos, absorvem o resto de tempo que não é empregado nos livros: aqui não sucede o mesmo: o *spleen*, tão bem caracterizado pela palavra *cinismo*, obriga-nos a fazer da conversação em elemento da vida moral, e a buscar nela a compensação de outros divertimentos que, ao mesmo tempo que refletissem o doméstico de nossa vida, fossem também uma espécie de crônica de algumas tristes histórias que aqui têm tido lugar: este é o primeiro ensaio, e como tal tem direito a esperar do leitor alguma benevolência.

⁵⁷ Referência à coleção *Inéditos Portugueses dos séculos XIV e XV*, organizada em três volumes e publicada em 1829, em Portugal. No subtítulo da obra lê-se que ou foram compostos originalmente, ou traduzidos de várias línguas, por Monges Cistercienses do Reino de Portugal. Contudo, não foi possível encontrar essa citação em específico na obra, podendo ter sido inventada como artifício para a narrativa.

⁵⁸ Referência ao cronista-mor de sua ordem, Frei Bernardo de Brito, o qual publicou sua *Crônica de Cister*, escrita ao final do século XVI e de grande importância para a história de Portugal.

⁵⁹ Referência ao protagonista de Alexandre Herculano em *Eurico, o presbítero* (1844).

Paritá não gostou da notícia, porque não era em nada amigo de semelhantes coisas; dizia que não acreditava em almas penadas, mas que não era prudente gracejar em tais assuntos. Ter-se-ia oposto à narração se por ventura não receasse despertar contra si as línguas assaz móveis de seus companheiros, e demais as instâncias dos outros para que Antônio narrasse o fato concorreram para que ele fizesse das tripas coração, como tão ingenuamente diz o povo, e se resignasse a ouvir o conto.

- Era um papel velho, de letra tão amarelada, e tão roído de traças que despertou-me a curiosidade de interpretá-lo, e por Deus que me não arrependi. Está escrito em português velho: querem vocês que eu repita as palavras do original, ou que repita pelas minhas?

- Pelas do original, disseram todos em coro. Não sei o porquê, mas é certo que as narrações do passado perdem sua graça e energia se as traduzimos em frase moderna. Antes o antigo rude e grosseiro do que o moderno-gamenho e polido; há uma espécie de mistério naquele modo de falar de outrora, que encanta extremamente; a imaginação voa mais livremente, e com essa linguagem, que já não é comum, ela ergue diante de si as raças que já não vivem, e o espírito embalado pelo sonoro dessa língua ainda a meio selvagem, sonha diante de si esses castelos vaporosos e belos que chamam-se – o romance. Esses editores desalmados dos poetas portugueses, que corrigiram o texto antigo de Cristóvão Falcão⁶⁰, Gil Vicente e Bernardim Ribeiro⁶¹, fizeram o mesmo que os Vândalos com os edifícios romanos. Quiseram emendar – doidos! Aquilo que eles tinham de mais precioso – a singeleza e o selvagem que existia nessas eras de crença e verdade. Oh, A. Herculano e Garret, quantas maldições vos não mereceram esses descabelados Aristarcos⁶² da Fênix⁶³, e de Góngora⁶⁴? Os moços tiveram, pois, razão em exigir que a narração fosse feita nas palavras com que se achava ela no manuscrito.

- Mas... És um verdadeiro original, Antônio. Como é que te foste meter com os frades de São Bento?

- Nada mais simples, *caro mio*. Tive um dia de falar com o abade. entrei lá, e senti tanta paz e solidão naquele recinto, que mau grado a minha prevenção contra conventos,

⁶⁰ Poeta e diplomata português, muito conhecido por sua écloga *Crisfal*, um poema pastoril de 1015 versos, apesar de haver divergências sobre sua real autoria.

⁶¹ Escritor e poeta português, é conhecido pela novela *Saudades* e por ter sido precursor do bucolismo em Portugal.

⁶² Referência a Aristarco da Samotrácia, gramático e filólogo grego, conhecido pelas críticas ferrenhas às epopeias de Homero. Seu nome ficou conhecido como uma referência a críticos severos, mas sempre justos e coerentes.

⁶³ Possível referência a *Fênix Renascida*, cancionero seiscentista português organizado por Matias Pereira da Silva entre 1716 e 1728.

⁶⁴ Referência a Luís de Góngora y Argote, poeta e dramaturgo castelhano, conhecido por ser um dos expoentes do Barroco.

senti-me magnetizado por aquelas arcadas solitárias, e aqueles mudos salões. Comecei a cismar, tinha há pouco lido as obras de A. Herculano, e as cenas cheias de encanto ou horror que ele tão habilmente coloca diante do leitor, passaram-me diante dos olhos como se foram presentes. Manifestei ao bom velho o prazer que sentia em estar ali e interroguei-o sobre o passado desses muros. Ele simpatizou-se comigo e convidou-me para aparecer por lá, e franqueou-me a biblioteca. Foi numa das tardes que passávamos juntos, mas solitários, a conversar e a ler, que esbarramos com o poento manuscrito de almas penadas de que há pouco vos falei.

- És mesmo um esdrúxulo a gosto de Hoffman, meu caro Antônio. Está bom. emborca essa erma garrafa que tem ainda um pouco de sangue, e repete-nos o conto, tendo o cuidado de esporar o teu burro porque já é noite, e as nuvens prometem chuva.

O moço não se fez rogar; virou a garrafa, apertou o longo capote de viagem, porque começava a assoprar um nordeste gelado; os companheiros fizeram o mesmo.

- Começarei por dizer-vos que eu não creio em almas do outro mundo, disse ele.

-É judiciosa a reflexão, tornou-lhe Paritá, mas espora o burro e vamos ao conto.

O manuscrito encontrado lá rezava o seguinte:

“Demônios vagueiam pelo mundo, e não há aí quem o possa negar, se não tomam hoje a forma de morcego, de cão tihoso, ou de bode é.... nem eu vo-lo poderei dizer; mas o certo é que por aí correm e tripudiam por sobre os cemitérios alta noite, quando o céu é triste e a terra é muda. Se não aparecem mais quando somos acordados é que Deus nosso Senhor se amerceou de nós.

Hoje creio que não lhes é mais permitido usarem dessas formas tangíveis ou sutis, pois que fácil coisa não era o distingui-los, sendo como eram tão vezeiros e ardilosos em suas traças.

Muito amavam eles as formas de alimárias selvagens e domésticas, como é dito nos santos livros, naquela edificante história dos porcos que vazaram-se no mar, a ver se apagavam o fogo que lhes ele havia acendido dentro da pele. Assim como se os povos pulem, assim também eles se civilizam; cada vez são mais sutis as traças que armam, e é por isso que os Santos Padres tanto aconselham o sinal da cruz.

Perros, porém, são eles; não cedem com duas nem três razões.... e não há meio ao qual se não socorram para empalmar as almas dos fiéis e justos, para deitá-las sobre brasas nos infernos, vazá-las de lado a lado com espetos vermelhos de quentes, derramar-lhes chumbo quente pelas goelas, e quejandas judiarias, como é hoje sabido pelo que referem as almas penadas que por grã mercê de Deus conseguem de lá sair para cumprir penitências. Com o

serem leões sangrentos e famintos não deixam de tomar a pele da raposa, ou de mansas ovelhas pera mais facilmente nos enganar. E se se não nos atrevem arca por arca, fazem-no pior, porque o homem deixa-se mais levar por brandas mostras que por força. É assim que debuxam traças, armam laços, preparam malefícios, e todo o al⁶⁵ conhecido, que não há evitar quando a sina nos depara com um que seja renitente. E o lugar onde Satanás se embetesga hoje mais comumente é nos cofres de dinheiro, nas bebidas e até nos brandos rostos de donzelas; há ainda quem não duvida afirmar que ele passeia muitas vezes pelo mundo debaixo dos bentos hábitos dos padres e monges; digo-vos isto porque houve aí uma historia que o prova, e que passo a narrar; estes exemplos edificam o espírito e fazem conhecer-nos como a perdição eterna está tão perto dos prazeres da terra e da carne.

Era uma noite... e há já crescido número de anos sobre um século. Tinham-se alevantado há pouco os conventos dos jesuítas aqui nesta terra. Uma noite, pois, viram sair do convento dois monges, os quais seguindo pela rua fora, entraram na casa de duas barregãs que escandalosamente viviam ali em pecado mortal ao pé da casa de Deus. Que leigos frequentem crapulosas casas, é o que em idade nenhuma espantou; mas que homens santos, votados a Deus por juras e promessas indissolúveis, é o que não achamos escrito em crônicas, e é o que espanta ainda aos corações mais avezados ao vício; porque se por leveza desculpamo-nos crimes e vícios em nós, somos as mais das vezes severos para com os outros – enxergando assim pequenos ergueiros ao de cima de suas vistas sem sentir a trave que nos tapa a nossa.

Entraram os dois santos homens na casa das perdidas pela volta da meia-noite.

Em vez das duas barregãs encontraram porção delas e de libertinos que se tinham reunido, a fim de ajuntar ao prazer da devassidão o da comezaina e companhia numerosa nas quais sente-se menos a voz do remorso, porque o exemplo dos outros nos assegura mais naquilo que fazemos. Estas e quejandas casas são outras tantas armadilhas que arma o cão tihoso – o qual apesar de ter perdido a formosura, e alguns outros atributos da essência angélica, ficou-lhe com tudo a inteligência de muito superior a humana – a qual voltada agora para a maldade encontra sempre fáceis recursos e felizes traças com que obstrui o caminho da salvação, e aformoseia o do mal.

Entraram, pois, os dois monges para o prostíbulo. Suas sotainas pretas – o cinto de esparto e o largo sombreiro deram aos libertinos vasta matéria para riso e pilhérias. As prostitutas faziam coro de riso a cada um dos apupos e monquices⁶⁶ que salteavam os frades.

⁶⁵ Português arcaico: refere-se a “o resto”.

⁶⁶ Possível neologismo referente ao termo em inglês *monkey*, de macaco. No português atual poderia ser considerado macaquices, porém perdendo as semelhanças com o termo *monk* (monge).

Estes, porém, não se desconcertaram; permaneceram mudos, e esperaram que passasse aquele primeiro ímpeto de alegria.

Riram largamente; como, porém, todas as coisas humanas têm um fim, e nomeadamente aquelas que são alegres, passou-se pouco a pouco aquela cachinada. Os frades riram-se então, e deles o que pelo gesto parecia mais autorizado tirou da manga uma bolsa que pelo volume mostrava estar largamente abastecida, atirou-a sobre a mesa e disse: é para as duas que primeiro abandonarem seus amantes. As mulheres vacilaram por um pouco; mas aquele tinir das moedas é tão suave para peitos acostumados a mercarem-se que não houve resistir por muito tempo. A princípio uma, logo outra, e depois todas investiram para o bufete. Uma só permaneceu com seu amante; era ele um estudante pálido e magro, que se não havia rido dos frades, e que pelo semblante mostrava estar a contragosto naquela reunião.

Os libertinos ficarão estáticos, e no gesto de mais de um deles desenhou-se a cólera. O frade, em vez de duas, vendo tantas vir, pôs a mão sobre a bolsa, e com um riso irônico atirado aos amantes disse-lhes: - Esperai, senhoras; sois em número demasiado para nós dois. Eu não desejo quebrar vossas fidelidades tão férreas inutilmente. – Permitir-me-ei, que escolha entre vós. Pertence a bolsa a estas duas; as outras corridas de vergonha se foram sentar. Palavras não eram ditas pelo frade e dois punhais vibraram-se-lhes pelas costas. Eram os dos dois moços, cujos eram as barregãs que ele escolhera. Como, porém, se dessem sobre mármore duro ou aço polido, resvalarão por elas abaixo. Os frades voltaram-se, e com aquele riso que traduz a um tempo o escárnio e o desprezo, esmagaram aos dois jovens:

- Somos mais acautelados do que pensáveis, senhores. E deram duas estrepitosas gargalhadas vendo o enfiamento dos mancebos. Houve quem sentisse algumas pequenas centelhas voarem-lhes das faces naquele rir; como eram, porém, tenuíssimas, não tiveram moosa e quem as viu julgou ter-se enganado.

Um profundo silêncio seguiu-se a esta cena, como era natural. Aquele rir nervoso dos frades fez estremecer a muitos. A voz do padre quebrou-o finalmente.

- Não devemos por isso zangar-nos. Supondo que um negociante nos vem oferecer um qualquer objeto de uso doméstico: vós ofertais 3 cruzados e eu oferto 6; é natural que o objeto me fique pertencendo.

As mulheres não gostaram muito da comparação; ficaram, porém, silenciosas: o frade inspirava já um quer que seja de medo.

- Portanto, continuou ele, sejamos amigos ao menos por esta noite; porém depois... o futuro é de Deus ou do diabo, e que nos importa o futuro? Irmão Baltazar, dá-nos de beber

que trago a goela seca como a do perro de um filho de Mafamede⁶⁷; o outro frade tirou de debaixo da escura sotaina um garrafão e dois pichéis. A barregã dona da casa chamou por sua cuvilheira, e mandou vir taças, comida e mais algumas garrafas. As concubinas e os mancebos repotream-se silenciosos em torno da mesa, à exceção, porém, do estudante que com sua amante permaneceram quedos em seus lugares como inteiramente alheios e separados daquele auto.

O vinho que era em extremo generoso, como costuma sê-lo o de pessoas que fazem voto de abstinência perpétua, dissipou em pouco tempo aquela tristeza, que por causa das precedentes cenas tinha ganho a maior parte dos convidados. E sobreveio logo santa alegria que pouco a pouco se foi aumentando até que tudo remoinhou em cantares obscenos, palmas desabridas, ditos irreverentes, e mais atos escandalizadores que costumam existir em semelhantes conjunturas.

E aquelas vestes pretas dos frades votados ao santuário contrastavam lugubrememente com aquela cena de orgia e devassidão; e eles, os ministros do altar, eram os mais desenfreados campeadores.

Havia um como frenesi Satânico naqueles convivas; quanto mais bebiam mais sequiosos e ardentes se mostravam. O garrafão teve de ser surtido por mais de uma vez. A orgia ia-se cada vez tornando mais completa; depois das cantigas livres vieram os ditos e as saúdes obscenas, que eram seguidas de tanto maiores aplausos quanto mais terríveis eram. Assim como o paladar se gasta quando a sobriedade nos não regula a comida, assim também o espírito se vai morrendo com os gozos demasiados: e assim como aquele depois de estragado não pode gozar senão dos manjares carregados de acres temperos, assim este com o longo roçar do vício fica como insensível aos pequenos crimes e só anela os que produzem violentos abalos em suas sensibilidades embotadas. Foi assim que aqueles ditos foram pouco a pouco parecendo leves, de tal sorte que as mais medonhas blasfêmias já eram ouvidas sem aplauso. Então o frade levantou-se e com o gesto arrebatado arrancou do peito a cruz que nele trazia e atirou-a sobre a mesa, e tomando uma taça bradou: - À saúde do primeiro que cuspir sobre aquele crucificado... Diante deste extremo de pecado os libertinos vacilaram, não por amor de Deus, mas pelo medo que dele ainda conservavam, porque é de saber-se: que os malvados não veem no Senhor a fonte da bondade, e se o respeitam algumas vezes, é menos por um natural movimento dos bons instintos, do que por verem o inflexível juiz que os há de um dia punir. O frade lançou-lhes um olhar de desprezo, e cuspendo em cima desatou a rir tão

⁶⁷ Mesmo que Maomé.

descompassadamente que as carnes se arrepiaram a outros que não fossem libertinos e perdidos. Foi um rir tão de febre, que pouco a pouco foi ganhando aos libertinos elevando-se logo uma grita tão geral, que mais parecia coro de demônios entoando cantares pela perdição das almas, do que rir de cristãos.

Pela volta do quarto de matinas as barregãs e mancebos jaziam ébrios, uns curvados sobre a mesa, outros estirados pelo pavimento, onde resfolgavam tão felizmente como se aquilo fora sono de bem-aventurança. Só os dois monges veladores incansáveis estavam ali, de pé, com os olhos afogueados e o gesto medonho, continuando a beber e blasfemar.

Ficou dito que o estudante e sua amante se não meteram nesta cena. Na ocasião em que cuspiram na cruz levantou-se ele e quis impedir, era porém tarde; contudo tomou-a consigo, e vindo para o lugar onde até então tinha estado, e tirando de seu fino lenço de cambraia, limpou-a cuidadosamente, dando grandes mostras de respeito; e depois de ter beijado a imagem do Salvador pelos pés, levou-a ao pescoço, onde deixou-a dependurada. O monge que primeiro havia deturpado, lançou-lhe aí um olhar diabólico, que exprimia vingança de Satanás.

De ébrios estavam, pois, todos dormindo; mas já não era tão pacífico o sono, porque aqueles peitos reduzidos a ânforas, resfolgavam dificilmente e deixaram sair um som cavo e rouco. De quando em quando algum, oprimido talvez por escuro pesadelo, balbuciava frases entrecortadas que eram baldas de sentido, ou atirava ao céu uma blasfêmia.

O moço estudante velava, porém, com os dois monges; sentado e quedo, parecia esperar repousado o desenlace daquele auto. Quem estivesse acostumado a perceber pensamentos e paixões sem palavras, e que por um largo trato do mundo fosse avezado a soletrá-los na cor do semblante, na contração dos lábios, ou no errar da vista, veria naquela pálida face de mancebo um não sei que de tão triste e melancólico que era impossível fitá-lo sem que o coração se contraísse como ao peso de misteriosa recordação que causasse saudades.

Pela volta das três horas da noite, cantaram os galos; é essa a hora em que o sábio apaga sua lâmpada veladora para gozar do doce repouso que segue-se ao trabalho; nessa hora também os espíritos maus, duendes, vampiros, lobisomens, e pálidas larvas, deixam o mundo para, seguindo caminho de suas moradas, ir repousar em suas covas, ou adejar por sobre as chamas do inferno, começando novas tropelias contra os pobres penados que lá jazem.

Os monges pararam, e em pé, hirtos como cadáveres, com os olhos profundos e chamejantes, àquela hora avançada da noite, eram medonhos de ver-se.

Deram algumas badaladas no sino do próximo convento que chamavam para a oração. As figuras dos monges tornaram-se então lívidas como cera, e começaram a crescer, e tanto que em pouco haviam quase tocado o teto. Suas unhas cresceram à proporção do corpo e curvaram-se, revestindo-se as mãos de um pelo negro que pareceram duas patas de enormes tigres; curvaram-se depois, cada um para sua barregã, como se fora para dar-lhes um beijo de despedida; ouviu-se um gemido cavo, e um soar sibilante como se o ar que respiravam vasasse por feridas do pescoço, e depois nada mais se ouviu. Os frades levantaram-se; tinham os lábios e as enormes unhas ensanguentados. Com o olhar ameaçador, e com o passo hirto como se ser o de larvas, investirão para o moço, e quando iam pôr-lhe aquelas unhas sangrentas, ele, veloz, como quem de há muito esperava por aquela cena, desviou-se, e tomando da cruz que havia sido sacrilegiada, tocou as larvas, que deram um gemido tão profundo como se foram vasados de lado a lado por acicalado punhal, e desaparecerão pelo teto quais vãs sombras, dardejando sobre o moço um olhar de ódio feroz; o moço riu-se porque havia triunfado, e eis o porquê dizem que Satanás muito tem ainda que cursar e aprender para cinzar estudantes.

O moço ergueu-se então e acordou os outros para examinarem as duas mulheres. Seus corpos eram inertes e pálidos como quem não tinha mais pinga de sangue, e só dos pescoços que foram trespassados, desciam ainda algumas gotas como rubis líquidos.

Aqueles, que por acompanhar os monges como eles cuspiram na cruz, foram no dia seguinte confessar-se, e após dois anos de severa penitência tomaram a benta estamemha de frades santos, e morreram contritos.

Eis aqui o caso porque vos eu dizia que Satanás por vezeiro já não usa mais de forma de cão tihoso e quejandas; toma algumas como a de homens votados a Deus, traça esta que é mais para se temer.

São Paulo, 14 de Fevereiro de 1858.

J. V. Couto de Magalhães.

ANEXO C

CONTO FANTÁSTICO

I.

Era uma Quinta-Feira Santa.

Na estrada que segue da vila de.... para a Fazenda da Rocha Negra cavalgavam dois homens sobre grandes machos, cuja marcha penível e curta bem atestava as fadigas de uma longa viagem.

A escuridão era pavorosa; a noite, a floresta povoada de mil sombras, a tempestade, que ameaçava desabar, a viração fria, uma viração de morte; eis aí um quadro dos mais horríveis para os caminheiros do mundo.

E os nossos cavaleiros caminhavam mudos, sombrios; dir-se-ia, que entre eles se antepunham os espectros da floresta, se esse mais medonho fantasma da escravidão não estanhasse suas línguas; o Senhor seguia atrás do pajem, cujo burro branco lhe fornecia a única guia na vasta extensão das trevas.

Se a folhagem largava um gemido, um ligeiro calafrio percorria os corpos dos viajantes; se um galho seco lhes caía na passagem, eles sangravam freneticamente a barriga dos animais. Embalde! As pobres montaduras erguiam de súbito a cabeça ao ar, e davam os tristes urros da fome e do cansaço; depois arrebanhando a cauda nas ilhargas dos cavaleiros, continuavam seu passo de chumbo através da escuridão.

Os dois homens deixaram-se pouco e pouco apoderar do pavor, que incute a natureza desolada, no silêncio temeroso do ermo e da noite; atravessando aquele deserto de pinheiros selvagens, eles ouviam vozes abafadas e surdas, que sucessivamente imploraram e imprecavam. Quando alguma ave desgarrada lhes batia com as asas nas faces, os viajantes persignavam-se, e lembrando-se dos contos que lhes tinham enchido a infância de susto e de receios, estremeciam involuntariamente.

Luiz, aproximando-se da sua fazenda caminhava mais que apreensivo. – Casado havia três meses com a mulher que amava com toda a impetuosidade de uma paixão primeira, fora arrancado da lua do mel e dos braços de Júlia por uma carta que lhe dava a notícia da dupla agonia de seus pais. Nos leitos, que se transformavam em sepulcros, o filho perdeu em insônias e angústias a força de vontade do homem, e o fogo abrasador do mancebo. Tendo visto morrer, um depois do outro, seu pai, e sua mãe, ele misturou uma prece ao canto funerário dos padres, depôs algumas flores sobre as campas paternas, e tomou melancolicamente o caminho da Rocha Negra.

Era o último dia de jornada, e Luiz já fizera boas 16 léguas. Por maiores esforços de imaginação que fizesse para contemplar a imagem de sua esposa, esta passava rápida pelo seu espírito, e o pobre só via figuras de dor desenharem-se no horizonte escuro. Ora era seu pai que se alevantava do túmulo para dar-lhe o derradeiro ósculo de despedida, ora era sua mãe que lhe acenava um adeus com as dobras do lençol mortuário. Ele não pensava lá consigo que era bem triste chegar assim mudo e tão tardio por aquela noite horrível nesses lugares outrora alegres e felizes, agora mortos para a sua alma despedaçada.

Sabino era um moleque da Fazenda. Sua mãe, Teresa, era tida como feiticeira; um escravo contava mesmo que o bode negro a visitara nove vezes antes do nascimento do filho. O que é certo é que a velha tinha costumes muito estranhos: vivia na toca da *Rocha Negra*, onde só penetrava Sabino, alimentava-se de raízes, e pretendia curar todas as enfermidades; numa noite Sabino acordou em sobressalto, e viu o interior da toca iluminado por um clarão vermelho como a brasa; sua admiração converteu-se em estupor, quando seus olhos distinguiram a essa luz do inferno um esqueleto horrendo, que movia-se para o seu leito, segurando pela mão a velha Teresa, que brandia um espeto quente, coroada com um barrete de chamas.

O moleque deu um grito e instintivamente fechou os olhos. Parecia-lhe que a toca lhe andava à roda da cabeça. Por fim sentiu no peito o contato afogueado de um ferro agudo. Nem pode gemer porque suas forças todas se achavam paralisadas. O espeto descreveu um círculo na sua pele negra, e retirou-se: num instante Sabino ouviu um estampido tão medonho como se fosse o estouro de uma mina enorme, e sentiu fortemente o cheiro de enxofre.

Abriu os olhos estonteados... Na entrada da toca Teresa sorria-se para ele... Desde aquela noite, a que seguira-se à Sexta-Feira Santa do ano passado, Sabino era tentado pelos espíritos maus. Às vezes imaginava que mil bruxas lhe colocavam um punhal na destra, apontando para o seu Senhor; durante a reza vinha o gênio do crime desdobrar ante ele um painel representando os seus parceiros degolados no terreiro da Fazenda, e a sua própria figura feliz e ensanguentada dominando o quadro.

Durante o trajeto ele lembrava-se, pois, da sua velha mãe, cuidava ver sacis de barrete vermelho, que rolam barris nas estradas, e lobisomens amarelados, que correm pelos cemitérios com seus olhares acesos.

Ambos, senhor e escravo, caminhavam aterrados, quando das ameaças mais fortes do temporal Luiz pediu a Sabino o capote de chuva.

Sabino parou o animal, estendeu a mão tremula para o senhor, e ia entregar-lhe o capote, quando um relâmpago alumiu uma cruz de cedro, plantada à beira do caminho, em

cuja ramagem pousava uma coruja. Esta soltou três pios horrendos, e bateu as asas para o lado da Rocha Negra. O burro do pajem urrou mais lugubrememente e disparou a correr.

- Alto! Gritou Luiz que conheceu a pequenina distância em que se achava de sua casa; e esporeou o macho em que montava.

O burro permaneceu imóvel; o sangue jorrava-lhe da barriga, e ele continuava pregado ao chão. Finalmente recuou daquele lugar fatal e mordeu a perna do cavaleiro.

Luiz, contrariado por um obstáculo desta ordem, quando a viagem estava a terminar, saltou não sem algum receio em terra, engatilhou uma pistola, e disparou-a sobre o animal.

O eco repetiu ao longe a explosão e a queda.

Luiz, mais e mais supersticioso, e quase com um sentimento de remorso, dirigiu-se a pé para Sabino, fê-lo apejar, montou sobre o macho deste e continuou a viajar sem o pajem.

Só, tão só naquele mundo onde não brilhava uma luz amiga, o pobre viajante viu-se perseguido pelas negras visões que amedrontaram-no na infância...

Chegava-lhe aos ouvidos um ruído queixoso e pesado que progressivamente tornava-se maior, maior, como as vozes do desespero que cada vez mais fortes e confusas se ouvem... Aqueles selvagens murmúrios não podiam partir senão das larvas que esperam no cárcere a hora em que devem vagar soltas pelo mundo...

Luiz pensou nos escravos que ele vira sucumbir fulminados pela cólera, e associou imediatamente à lembrança dos quadros de abandono e miséria em que os vira. Os miseráveis caíam repentinamente mortos, ou em agonias desesperadoras, lançavam na poeira uma baba peçonhenta, e acabavam a vida amaldiçoando o passado de ferros, o presente de torturas, e o futuro do inferno.

Àquelas desoras suas almas deviam vagar pelo ar, vibrando o azorrague contra aqueles que, desde um crime torpemente hediondo até as vexações as mais envilecedoras, corromperam o seu coração, traficaram com a sua carne, e venderam sua salvação ao anjo do pecado e do extermínio.

Os azorragues estalavam no céu, e na terra; os senhores passavam horripelantemente lívidos, arrastando pesadas correntes pelo mundo que eles desonraram sem piedade; e os carrascos de ontem, vítimas hoje pela lei providencial, que pune o parricídio da liberdade, que não pode deixar de castigar esse vergonhoso incesto social, - a escravidão; e as vítimas de ontem, fúrias hoje porque Deus as recebera da mão do homem tão sórdidas, que somente serviam para instrumento de seu castigo: carrascos e vítimas, todos num acesso de delirante frenesi, lançavam à face uns dos outros sua condenação eterna, e em gritos de um remorso tardio e estéril despedaçam-se reciprocamente, revolvendo-se no abismo da perdição...

A noite ia alta, bem alta!

As ferraduras do macho bateram de encontro à madeira. Era a ponte lançada sobre o rio que limitava ali a Fazenda de Rocha Negra. O macho caminhou sem dificuldade até esbarrar na porteira situada na extremidade da ponte.

Luiz tentou abri-la infrutiferamente. Apeou-se, portanto, reconhecendo que ela estava amarrada. A custo pôde desatar o nó da corda, e forcejar contra o madeiro. A porteira escancarou-se toda e deu um baque surdo d'encontro à cerca.

Luiz, trêmulo e pálido, montou de novo no macho, que agora disparou a correr impellido pelo instinto da vizinhança do pouso.

A tradição dizia que a alma dos naufragos amarrava à meia-noite aquela porteira, e que se erguendo branca, branca até as nuvens, estendia uma mão mirrada sobre o ombro dos viajantes.

Luiz supunha estar de baixo desta compressão, quando um calafrio mais prolongado percorreu seus membros, e pareceu-lhe que alguma coisa atravessando o espaço numa carreira fantástica, se tinha situado na sua garupa com um riso zombeteiro.

Luiz ouviu dizer-lhe; eu te esperava no teu tigre branco! Fogo e rapina! Depois sentiu nas faces dois tapas gelados, e tudo aquilo desapareceu como um mundo vertiginoso de visões. Ele perdera o acordo de si.

Quando abriu os olhos, já se achava no seu quarto. Júlia debruçava-se como um anjo de consolação sobre o seu leito, e lhe dizia baixinho:

Que te sucedeu, meu querido! Ai! Tão inquieta estive por ti que é agora a primeira vez que reparo na cor negra de teus trajés...

E continuava inundada por um rio de lágrimas: - mais três meses, e eles beijariam também o nosso querido filho...

II.

A beleza de Júlia brilhava no seu semblante coberto pelos aljôfares do pranto. Ella embebia em Luiz os seus formosos olhos, e chorava, gemendo com a pomba ferida nos seios.

Júlia era uma moça excessivamente poética; uma extrema sensibilidade fazia a estremecer ao menor ruído, e rodeava-a de uma atmosfera de compaixão pelas infelicidades do mundo. Dotada de uma organização tão débil quanto nervosa, qualquer espetáculo menos alegre lhe valia um delinquio⁶⁸. Não era mesmo raro que ela chorasse sem causa; aquele ser que pertencia mais à ordem dos espíritos do que às terrenas filhas de Eva obedecia – muitas

⁶⁸ Palavra possivelmente usada no contexto do latim, significando falha.

vezes sem o querer –, a uma ternura desconhecida e doida que já era quase sensualidade: então somente seu marido podia fazê-la sorrir-se um pouco, seu marido, á quem ela dera todo o amor exaltado de sua alma apaixonada.

Júlia era bela e meiga! Contemplando-a num enleio que é admiração e piedade, Luiz viu o sinal de sua gravidez, e regozijou-se com a esperança de um filho; ao mesmo tempo, porém, cuidando na debilidade daquele corpo tão sujeito a mil perigos, Luiz empalideceu, pensando que crise poderia nascer da notícia infausta que sua mulher recebera-se tão de súbito.

- Não chora, dizia ele entre soluços abafados. Deus o quis! Agora vivamos para esse inocente que virá nos pedir amor e amparo. Há de ser lindo! Já o vejo a brincar nos nossos joelhos com a imagem de sua mãe no seu belo semblante. Havemos de fazer-lhe um rico batizado: eu libertarei todos os escravos nascidos este ano, tu te ocuparás com o vestuário do anjinho.

A estas palavras Júlia serenou sua dor e sorriu-se.

Tomando seu marido pela mão, levou-o ao pé do guarda-roupa e mostrou meigamente ao pai as roupagens que havia já preparado para o filho – Eram camisolas de seda, calcinhas brancas, e um véu de batizado.

- Foi o meu único consolo durante a tua ausência; ali está o berço cheio de flores à espera do infante.

Luiz comoveu-se por aquela cuidadosa prevenção de mãe, e por toda resposta depositou um ósculo na fronte santa de Júlia.

Já eles dispunham-se a tomar repouso no leito conjugal, quando um enorme clarão, penetrando pelas vidraças do aposento, veio repentinamente trazer-lhes um cruel desassossego. De um jato Luiz chegou-se para as janelas e abriu-as. Espetáculo medonho!

Chamas terríveis crepitavam nos paióis da fazenda, e os devoravam, erguendo-se a uma altura incomensurável, e alumando sinistramente todos os arredores e a *rocha negra* que se destacava das trevas, carrancuda e ameaçadora; os cães uivavam pelo terreiro; para cúmulo de desordem, os escravos, arrancados seminus de suas tarimbas vagavam em roda dos paióis pasmos e abismados de espanto, e dando grandes gritos de terror.

- Água, água, água!!

À voz de seu senhor, os negros largaram a correr; os cães continuavam á latir, o vento soprava mais rápido e furioso sobre o vasto braseiro, e todo o gado que ruminava pacificamente pelos campos vizinhos começou a berrar.

Júlia reclinou se sobre a janela, e não pôde conter uma exclamação de medo à vista de tal desastre. O trovão troava nas nuvens, o incêndio brilhava na terra; até a casa abalava-se nos seus alicerces, e como que desmoronava-se.

Luiz fechou violentamente a janela, e querendo salvar ao menos sua habitação, passou por sua mulher que se ajoelhou ante o crucifixo, e desceu rapidamente para o terreiro.

Os negros vinham trazendo água em barris e talhas, e começaram a lançá-la sobre os paióis. Era tarde! Caíam já as pranchas do edifício com um estrépito rouco, e o fogo que o circulava numa rajada mais forte do vento lambeu a fachada do sobrado.

Os negros gritavam sempre, o fogo ateou-se no sobrado, e como se materiais inflamáveis dessem-se mãos através do espaço, das senzalas se levantaram também labaredas mais furiosas. A obra da destruição se propagava.

Luiz lançou-se desesperado para o seu quarto, pensando em salvar sua mulher. Achando-a inanimada sobre o tapete: acorda, disse ele; e envolvendo-a num largo manto, tomou-a nos braços e fugiu.

Apenas havia chegado ao tope da escada, alguns negros saíram-lhe ao encontro, alegres e desordenados. Luiz ia lhes censurar a brutalidade do prazer, quando um deles lhe disse:

- Senhor, a tempestade!

A voz perdeu-se no concerto horrível dos trovões; instantânea uma chuva grossa bateu nas vidraças e no telhado. Todos os escravos, ajoelhados no chão, começaram o terço com um alarido selvagem: Luiz, agradecendo no íntimo do coração o auxílio que a Providência lhe dera, ordenou um silêncio completo na casa, e voltou para o seu aposento.

Júlia acordara; sabendo do resultado da catástrofe, dirigiu uma prece à divindade, balbuciou algumas palavras, e adormeceu mais tranquila.

Pelo seu lado, Luiz recostou-se no sofá, e tentou conciliar o sono.

Uma modorra cerrou seus olhos; dormia como um ébrio; o corpo estremecia convulsivamente, e cruéis pesadelos comprimiam sua alma.

E ele sonhava, e sonhava com rapinas, incêndios e mortandades... como há pouco, os negros corriam, os bois berravam, e os cães uivavam, não já rodeando os paióis, mas seguindo ao encalce de onças famintas.

A água, um dilúvio d'água, inundava os campos da fazenda; as cataratas caíam do céu, e o rio crescia, crescia, tragando as arvores, os animais, as casas, e as senzalas... Repentinamente o sobrado desapareceu num boqueirão aberto pela inundação, e Luiz submergia-se com sua casa, seus escravos, e sua mulher. Dando um gemido de agonia, o

desgraçado sentiu uma mão agarrar-lhe nos cabelos, e erguê-lo à superfície das águas. Seu pai lhe mostrava a *rocha negra* boiando num mar imenso, e pútrido de sangue, e na toca Teresa e Sabino que afiavam facas e punhais.

Luiz apertou com força a mão de seu pai, e de novo afundou-se no abismo. Havia despertado em sobressalto. Estupor! O desgraçado segurava a mão de Sabino, que tentava degolá-lo!...

O moleque deu um grito e deixou cair a foice homicida; Luiz, pasmo e horrorizado, pelo perigo iminente que correria Júlia, se acordasse naquele instante, atou com força um lenço na boca de Sabino, e foi empurrando-o para baixo.

No fundo de um corredor havia um quarto escuro, onde muitas vezes ficavam presos os maus escravos da Fazenda. Luiz impeliu Sabino para dentro dele, e trancou o ferrolho.

Feito isto, adormeceu. Tanta agitação o tornara mais morto do que vivo. Contudo o espírito ainda refletia as visões de incêndio e devastações. Com os olhos arregalados, o semblante lívido, Luiz, arrebatado de cólera, estrangulava mulheres e homens, velhos e crianças...

III.

Rompeu o dia de Sexta-Feira Santa.

Júlia levantou-se do leito, atou as tranças de seus cabelos, e desceu para dar as ordens do costume.

As negras agruparam-se em torno dela com demonstrações de amor e de interesse. A mais velha das escravas chamando-a de parte, disse-lhe mais ou menos o seguinte, em tom de mistério.

- Menina, eu te vi criança; quero-te mais de que a minha netinha. Aceita um conselho. Manda embora a tia Teresa.

- Que mal nos faz ela? Coitada! Desde que sofreu dos olhos, nunca mais apareceu-me...

- Menina, se ela fosse a causa de todas as desgraças de ontem? E pensas que o seu malefício parou somente no que viste? Escuta: os animais amanhecerão estafados; os bois e as vacas com a cauda cortada; os bezerrinhos... nem se fala! Estão com a boca denegrada, como se tivessem andado a beber leite de bruxas!

Júlia empalideceu, ouvindo tais palavras, - Já que estamos ameaçados de tantos males, disse ela; jejuaremos todas neste dia. E foi acordar seu marido.

A conservação dos dois esposos correu tristemente; Luiz sentia a apatia, que sucede as grandes comoções; Júlia tinha o espírito preocupado com as cenas da noite anterior.

A Sexta-Feira Santa correu sombriamente entre jejuns e preces. A natureza aumentava o luto que reinava na Fazenda. O disco do sol, embaçado por densos nevoeiros, projetava sobre as ruínas dos paióis, as cinzas do terreiro, e as paredes denegridas das senzalas, um clarão lúgubre tristonho.

Nenhum esclarecimento se pôde mesmo obter quanto à causa do incêndio.

Os escravos, bem ou mal, imputavam-no a Teresa. Fosse, porém, da feiticeira, de Sabino, ou do acaso, a mão devastadora conservou-se oculta.

Às seis horas da tarde, Luiz se achava sozinho no salão. Lia, ou tentava ler. Então ouviu um burburinho de vozes, que se aproximavam mais e mais do sobrado. Ergueu-se, e viu cem *barretes vermelhos*⁶⁹, entrando pelo terreiro, adiante de seu mercador. A primeira ideia de Luiz foi de indignação contra aquele comércio de homens, talvez do próprio sangue do vendedor; e de mulheres, que assim à face da natureza, e de Deus expunha-se em leilão para fecundar talvez a riqueza do comprador no leito do crime e do adultério. Depois Luiz lembrou-se de Sabino, fez o mercador subir, e lhe disse com tristeza:

- Senhor, quero entregar-vos um escravo, que vendereis pelo preço que quiserdes. Devo-lhe um grande desgosto; por isso não posso conservá-lo na minha casa. Libertá-lo, seria um mal para a sociedade. Entrego-vo-lo. Piedade para ele...

O mercador riu-se a furto de uma proposição cujos interesses cuidava já em explorar: Luiz mandou buscar Sabino; Júlia veio saber de que se tratava.

Conhecendo as intenções de seu marido, Júlia declarou em termos enérgicos e positivos, que nunca consentiria na entrega do escravo. A seus olhos era um delito tirar-se um homem de sua casa, onde os rigores da escravidão eram tão abrandados, para pô-lo à discrição do azorrague e da má fortuna. Demais, dizia ela, Sabino pareceu-me sempre um moleque bom: será tirania imperdoável separá-lo de sua mãe, e da Fazenda em que nasceu e tem vivido até aqui.

Luiz não queria assustá-la, narrando-lhe a atentado da véspera. Como, porém, estivesse convencido de que Sabino o mataria se continuasse a viver em sua companhia, insistiu pela primeira vez contra a vontade de Júlia.

Esta animou-se progressivamente. Como sucedia, quando advogava a causa dos oprimidos, seu semblante brilhava de entusiasmo, e um rubor celeste cobria a palidez de suas faces. Sua fisionomia refletia a emoção e o fogo da inspiração. Concluindo, rogou ao

⁶⁹ Aqui Luiz identifica os escravos pela peça que usavam na cabeça. Segundo relatos, quando os escravos eram trazidos da África para o Brasil eles recebiam um pano azul para cobrirem as partes íntimas e um barrete vermelho, espécie de chapéu, para identificá-los.

mercador que se retirasse de uma casa, onde nenhum lucro poderia lhe vir para o seu comércio negro.

Luiz nunca notara tanta dedicação em Júlia. Admirou-se em extremo, e fosse que a discussão fizesse esquecer os justos receios sobre a gravidez de sua mulher, fosse que as contrariedades de que fora vítima o tornassem menos afetuoso; o esposo tornou-se quase ríspido para com o anjo que defendia os infortúnios do escravo, cujos crimes desconhecia.

O mercador, presenciando uma cena semelhante, despedia-se discretamente, quando abriram-se as portas do salão, e apareceram dois negros arrastando um cadáver.

Júlia disparou a chorar; era o corpo de Sabino, que se conduzia junto dela morto e esticado. O moleque tinha os olhos injetados de sangue, o semblante desfigurado, a roupa despedaçada, e todos os sinais de uma estrangulação.

Luiz ficou fulminado. Trêmulo e lívido, pregou os olhos no chão. Viu então uma mancha de sangue nos seus chinelos... Os olhos se lhe turvaram, e só pôde exclamar: meu Deus!

O mercador nada mais tinha a fazer naquela casa; cumprimentou os Srs. dela e saiu dali com horror.

Ao mesmo tempo gritos tão furiosos como os do tigre, tão descompassados como seriam os dos Botocudos⁷⁰, rodeando um montão de cadáveres inimigos, repercutiram no espaço com um estridor assombroso. Fortes e terríveis, eles avizinham-se com uma maravilhosa rapidez até que as paredes do sobrado abalaram-se todas ao som daqueles berros infernais. Dir-se-ia que o gênio da iniquidade se arremessara do polo para mergulhar aquela casa em espanto e desolação.

Júlia nem se quer pôde levantar-se da cadeira em que estava prostrada. Pálida e sem voz, quase em vertigem, ouviu um alarido satânico pela casa, e passadas na escada e no corredor; a custo fixou os olhos enfraquecidos na porta do salão. A vida lhe fugia.

Então a velha Teresa, seguida pela multidão de escravos, atraídos magneticamente pelo poder de seu olhar, pulou no salão, e agarrando o cadáver de seu filho, arrastou-o junto de Luiz.

Houve um instante de silêncio mortal. Júlia cria sonhar. Às luzes duvidosas do crepúsculo ela via de um lado os escravos espalhados pela sala, homens e mulheres, todos subjogados pelo terror; de outro lado, seu marido, amarelo como um defunto, lançando uns olhares desvairados sobre o cadáver de Sabino, que a mãe da feiticeira conservava de pé no

⁷⁰ Denominação genérica dada aos índios pelos colonizadores no Brasil.

meio da sala; e a feiticeira? Na cabeça colossal ardiam em chamas as muquiranas de sua cabeleira hirsuta; junto da testa, pequenina e enrugada, brilharam com fulgor diabólico dois olhos ferozes, circutados de carne viva no lugar das pálpebras; nas faces encovadas, tão negras como o carvão, sobressaía um nariz rombo, cujas ventas eram tão largas quanto medonhas; a boca lançava uma baba nojenta; aos braços e as pernas, compridos e finos, numa desproporção exagerada com o corpo e a cabeça, e dois buracos rubros e fundos no lugar dos seios, completavam-lhe a figura disforme.

A feiticeira sacudiu com força o ombro de Luiz, e lhe bradou com fúria:

- Assassino de meu filho, assassino! Oh! Polvisam os teus rasgarem-te as entranhas! Possa o inferno cuspir na fronte de tua amasia uma nódoa de infâmia e desonra! Meu filho!! Meu filho!!

E continuou, voltando-se para Júlia: que teu ventre três vezes maldito gere somente répteis e jararacas! Que sejas a fonte impura de uma descendência bastarda! Adultera, adúltera, adúltera!!

Como dois cometas desgarrados, que um dia, encontrando-se, obedecessem espantados à lei do equilíbrio, os olhos da feiticeira fitaram-se em Júlia com uma fixidade horrível. Júlia, sentindo aproximar-se de sua cadeira em mil voltas extravagantes aquela fúria asquerosa, que a fascinava como a serpente, soltou um grito de dor. Sob o olhar da feiticeira, que tinha-a domado, a mísera sofreu uma agonia pior do que mil mortes.

Uma grande revolução se operou no seu corpo, cujas entranhas uma mão maldita revolvía entre punhaladas agudas. O ventre como que partia-se, e substituía-se...

Júlia pensou enlouquecer naquele suplício. Caiu no chão em desvario. A feiticeira deu três grandes brados e pondo nas costas o cadáver de Sabino partiu rápida como a flecha. Luiz levantou-se solene e grave, ordenou aos escravos que se retirassem, e levou Júlia nos braços.

- Um médico! Gritou ele.

Anoitecera.

IV.

São oito horas da noite.

Luiz está reclinado sobre o leito de Júlia, que dorme; ela respira dificilmente, e de instantes a instantes murmura palavras entrecortadas.

Repentinamente a fisionomia de Júlia tomou uma expressão de horror; como se fugisse um espectro assentado a sua cabeceira, ela voltou-se para o outro lado do leito, exclamando: assassino!

- Tudo me condena: pensou Luiz. O meu sonambulismo, a gota de sangue que tenho nos chinelos, as palavras da feiticeira, Júlia!

Era ele o autor de um atentado involuntário, mas que a consciência e o remorso lhe exproavam sem misericórdia! Era ele o esposo infeliz, que gemia entre as acusações de sua querida mulher, e os perigos de uma crise! Fatal doença, fatal obediência do corpo às inspirações tenebrosas de um poder oculto, que faz da vontade um cadáver, do cadáver um réu!

Júlia acordou. Vendo junto de si seu marido tão desfigurado, exalou um gemido. Ao mesmo tempo tornou a sentir o horror que manifestara durante o sono. – Fugi daqui, senhor!

Luiz não sabia que fizesse. Não podia desampará-la: não devia aumentar-lhe o martírio. Junto dela ao menos cumpria um dever e alcançaria talvez um perdão. Ficou.

- Tu sofres, Júlia, e teu sofrimento vem de mim; tu me acusas, e não sabes consolar-me. É, pois, verdade que eu cometi esse crime? Oh meu Deus!

Gemidos dolorosos responderam a suas palavras. Júlia tinha empalidecido mortalmente, e revolvia-se no leito debaixo da pressão de dores pungentes. Um parto precoce, sem médico nem parteira, se anunciava a Luiz!

Era demais. O desgraçado já não poderia suportar o peso de tantos abalos. Corria pelo quarto, como um louco, e no desespero de sua alma amaldiçoava o dia de seu nascimento, sua mãe, Deus!

Um quarto de hora passou-lhe como um século, Júlia soltava gritos cada vez mais agudos; por fim seus lábios fecharam-se, seu corpo imobilizou-se, sua respiração sumiu-se.

Luiz, supondo-a morta, chorava como uma criança e arrancava os cabelos da cabeça com furor.

Batendo na frente, teve uma ideia, e clamou: a feiticeira!

A porta abriu-se e apareceu a velha Teresa.

- Eu esperava que me chamasses, disse ela tranquilamente. Pobre menina! E fui eu que provoquei o parto! E uma lágrima brilhou nas faces negras tão brilhante como a pérola.

A feiticeira endireitou seu barrete, e encaminhou-se para o leito: vinha coberta com um capote de baeta⁷¹, e mostrava grande arrependimento e pesar.

- Um momento! Disse Luiz, arrastando-a para junto de uma mesa, de cuja gaveta tirou uma pistola. Eis aqui o que responderá pelo resultado do parto.

⁷¹ Amplo manto de lã grossa usado para cobrir os ombros e parte do rosto. De acordo com Laurentino Gomes, na São Paulo de 1775 era usado para identificar prostitutas.

A feiticeira consternou-se toda, fez um grande sinal de cruz, e de novo chegou-se pacificamente para o leito.

Luiz conservou-se um pouco longe, com a arma engatilhada, pronto a fazer fogo.

Thereza entornou nos lábios de Júlia o conteúdo de um vidro que trazia, e preparou tudo para o parto; rezou depois um padre nosso, e disse a Luiz: ela já tem o corpo quente; - em cinco minutos!

Luiz pedia a Deus que Júlia não visse aquela negra. Já o semblante da doente coloria-se com uns débeis fios de rubor, e seu coração palpitava...

A feiticeira esperava.

Finalmente Júlia abriu os olhos e exalou um gemido: a feiticeira disse.... enfim!

Luiz sentiu o coração pular-lhe do peito e o sangue refluir-lhe ao cérebro. Tapou os olhos com a mão.

- Enfim! Repetiu a feiticeira.

Luiz esqueceu tudo e foi abraçar seu filho...

Uma gargalhada satânica percorreu os ares.... Teresa deixou cair seu barrete e seu capote sobre o tapete, e bradou com seu hálito de enxofre; Ei-lo, senhor! O filho de meu filho! Vós o matastes, mas vossa esposa o reproduz!

E desapareceu milagrosamente, deixando o aborto entre os lençóis.

Horror! O feto era uma monstruosidade fétida.... Tinha a cor denegrida. Os olhos cercados de carnosidade, dois buracos rubros nos seios e os sexos confundidos...

O projeto de assassinato na ocasião da sua chegada, a resistência que Júlia empregara à saída de Sabino, a beleza deste, até mesmo o espetáculo de seu cadáver determinando uma crise que o incêndio não pudera produzir, aquele feto negro; fuzilaram sinistramente pelo espírito de Luiz; cego de raiva, ele agarrou o monstro pelas pernas, e atirou-o contra a parede.

Ouvindo o choque do crânio, que se despedaçava do encontro à pedra, arrancou os últimos cabelos que lhe restavam. Meu Deus! Estavam brancos como a neve. O espelho fronteiro refletia sua figura: sua longa barba estava também embranquecida!

Quem pode descrever o que se passou naquele mártir? Quem pode contar como um mundo inteiro esboroou-se, e o astro da esperança, vermelho de sangue, tombou no espaço para não mais ressurgir?

Meu Deus! Ella era inocente e pura! Por que destes poderes sobrenaturais às criaturas más?!

Luiz ia tentar contra a vida de Júlia. Agarrou a pistola, que desfecharia, se um pensamento de ciúme não o contivesse. Oh! Bradou ele; não serão os adúlteros reunidos pela morte; é preciso que vivas, infame meretriz!

Abriu uma janela do quarto e atirou o feto para o quintal. Depois fez um laço de seus cabelos brancos, e lançou-o por escárnio na face de sua esposa.

Maldição! A mísera por último insulto ficou desamparada no leito de agonia, e Luiz corria pelos campos da fazenda, sem tino, nem fito.

Daí a meia hora os escravos ouviram gritar ao longe – Adúltera, adúltera! Não entenderam a significação daquela palavra, mas a dor com que era proferida lhes dizia quanta desgraça ela resumia. Sentindo que o desgraçado que tão tristemente acordava os ecos da noite se aproximava das suas senzalas, levantaram-se todos, e a custo conheceram seu senhor num louco que trazia a roupa despedaçada e lhes dizia:

É muito tarde! Que importa! Escravos, não quero um só nos meus domínios. Marchemos para a vila; vós sereis todos libertados! Aprontai-vos!

Os negros obedecem mesmo a um louco. Foram vestir-se, não sem um sentimento de dor pelos tormentos que adivinhavam. Num instante voltaram preparados para seguir viagem.

- Fogo nas casas! Gritou Luiz, acendendo um facho.

A febre de destruição comunicou-se como por encanto à multidão, e em breve as senzalas e o sobrado ardiam num incêndio devastador.

Luiz tomou uma enxada e desapareceu.

V.

Ao torpor, que seguira-se ao parto de Júlia, sucedeu um despertar horrível.

Recobrando os sentidos, a esposa abandonada começou por sentir uma fraqueza extraordinária no corpo e um peso atordoador na cabeça. Não podia mover-se; de nada lembrava-se.

Vendo-se rodeada de trevas, julgou-se enterrada vida. O frio do ar e o frio do corpo mais aumentavam o seu pavor. Um silêncio de túmulos reinava em torno, grave e imponente. Júlia sentiu um calafrio de morte, e certamente expiraria se uma voz que gritava ao longe – adúltera! – não lhe restituísse a consciência do presente.

Aquela voz era de Luiz... A chegada deste, o incêndio, Sabino, a feiticeira e o parto vieram-lhe repentinamente à lembrança; depois um pensamento do inferno lhe arrancou um grande brado de desesperação. – A mísera reconheceu-se mãe...

E Luiz, que tanto amava-a, proferia uma palavra tão sinistra! E naquele abandono inexplicável nada alegrava seu coração, nem um sorriso de esposo, nem um vagido de infante! Onde estava seu filho?

Sua razão perdeu-se num martírio sem nome. Um suor abundante gotejava de seu corpo. Ella não era já uma mulher, mas o anjo da maternidade, que não podia viver, porque embalde seus olhos buscavam ver o fruto de suas entranhas, que a fatalidade lhe roubava, quando as carícias há tanto tempo contidas pediam o objeto querido para uma vez expandirem-se, quando aos seus clamores só respondia esse grito de acusação tenebrosa, que pesava-lhe tanto na alma!

Um terrível clarão iluminou o quarto. Ao mesmo tempo quebravam-se as vidraças do sobrado, e ouviam-se gritos de escravas que salvavam-se, lançando-se das janelas.

Um pressentimento medonho atravessou o espírito de Júlia. Os lençóis e a parede estavam manchados de sangue... Uma catástrofe horrenda caía sobre a sua família; seu filho tinha sido assassinado!

Nem sequer ela pôde gritar: a voz prendia-se-lhe na garganta, seus belos dentes, rangendo fortemente, caíam quebrados. Não despregou os olhos do sangue fatal. Parecia-lhe que aquelas listas rubras estendiam-se infinitamente para envolvê-la num amplexo de fogo. Milhares de demônios lhe repetiam baixinho: adultera, adultera!

Então uma criancinha loura lhe apareceu ao pé. Era pequenina, tinha os olhos diabolicamente brilhantes e um sorriso eterno nos lábios. Essa criancinha lhe indicou com o dedo a janela do quintal: Júlia ouviu daquele lado umas enxadas. O menino pagão (era ele) saltou sorrindo no leito, encostou a pele enregelada no colo de Júlia e começou a lhe açoutar levemente as faces com uns fios de cabelos brancos. Meu Deus! Aqueles cabelos doíam mais do que um azorrague; aquele menino inocente e calado era mais terrível do que todos os carrascos do mundo.

Júlia sentiu uma vertigem. Ao princípio julgou que outras criancinhas iguais corriam das extremidades do quarto com aquele triste sorriso. Depois o ar como que pejou-se de milhares de crianças que cada vez menores e imperceptíveis se tornavam. Seus ouvidos zuniram e ela desmaiou.

Daí a cinco minutos acordou ainda mais aterrada. As chamas crepitavam no seu quarto. A mobília, as paredes e cortinas já estavam meio devoradas pelo fogo; todo o alarido da noite da quinta feira repetia-se de novo.

Júlia quis fugir à morte pelo incêndio. A força, porém, lhe faltava, e as esperanças de vida se perdiam. Ella resignou-se aos transe cruéis da agonia, que a esperava, pensando somente na felicidade de abraçar no outro mundo o seu querido anjinho.

Ai! O berço formoso também ardia. Júlia viu-o queimando-se. Quando faltou alimento à destruição, quando a madeira, os véus e as flores foram reduzidos à cinza, uma labareda última subiu até o teto. Nesse lampejo final apareceu a Júlia um negrinho com buracos vermelhos nos olhos e nos seios e a cabeça coberta de cabelos.

A criança chamava-a. Júlia sentiu uma afeição extrema pelo monstro nascido no berço de seu filho. O desespero e o amor lhe deram forças; a mísera precipitou-se pela porta do quarto após a visão, que caminhava adiante dela, sempre risonha, sempre cercada de chamas.

Arrastada pelos acenos da criança, Júlia passou como uma sombra pelos corredores desertos, pelos aposentos da casa e através do incêndio. Vendo-a tão lívida a seguir um fantasma, diríeis a imagem viva de humanidade a seguir também a ilusão que lhe foge.

Júlia seguiu seu guia até o quintal. Os negros, que a viram sair dentre as chamas, foram esconder seu terror nas matas vizinhas. Os cães uivavam tristemente na sua passagem. Ella só viu um homem cavando uma sepultura, e sobre essa cova sumir-se o menino negro.

O instinto de mãe revelou-lhe toda a verdade. A dor era muito grande para que ela sobrevivesse. De outro lado aquela marcha fantástica houvera-a aniquilado. Júlia caiu fulminada gritando: meu filho!

Nesse instante uma gargalhada feroz repercutiu no espaço. Ouviu-se também um tinido de armas.

Uma tropa de soldados vinha acompanhando a velha Thereza. Esta adiantou-se para Luiz, e bradou:

- Ei-lo o assassino do escravo, da mulher e do filho!

E largou nova gargalhada, vendo a figura desordenada de Luiz.

Os soldados ficaram estupefatos em face de dois cadáveres e de um louco. Houve um silêncio completo. Finalmente o sargento disse:

Há em tudo isto um mistério; a feiticeira no-la há de decifrar.

Seguiu-se um espanto maior; Teresa tinha desaparecido. Em torno dos cadáveres adejava uma coruja: às palavras do sargento ela voou rapidamente para o poente, e, descrevendo um largo círculo no horizonte com o seu olhar de carbúnculo, desapareceu para sempre no ocaso, soltando três pios medonhos.