

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIA LUÍSA BRUNO BAUMGART

FANTÁSTICOS À SOMBRA: ECOS DO INSÓLITO EM CONTOS OITOCENTISTAS
ESQUECIDOS

PONTA GROSSA
2026

MARIA LUÍSA BRUNO BAUMGART

FANTÁSTICOS À SOMBRA: ECOS DO INSÓLITO EM CONTOS OITOCENTISTAS
ESQUECIDOS

Dissertação apresentada para obtenção do
título de mestre em Estudos da Linguagem, na
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área
de concentração em Linguagem, Identidade e
Subjetividade.

Orientadora: Professora Dra. Rosana Apolonia
Harmuch

PONTA GROSSA
2026

B348 Baumgart, Maria Luísa Bruno
Fantásticos à sombra: ecos do insólito em contos oitocentistas esquecidos /
Maria Luísa Bruno Baumgart. Ponta Grossa, 2026.
240 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch.

1. Literatura oitocentista. 2. Contos fantásticos. 3. Insólito. I. Harmuch,
Rosana Apolonia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: contos

MARIA LUISA BRUNO BAUMGART

FANTÁSTICOS À SOMBRA: ECOS DO INSÓLITO EM CONTOS
OITOCENTISTAS ESQUECIDOS

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da
Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em
Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 09 de abril de 2026

Documento assinado digitalmente
 ROSANA APOLONIA HARMUCH
Data: 14/04/2026 11:58:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra Rosana Apolonia Harmuch - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Documento assinado digitalmente
 ANTONIO AUGUSTO NERY
Data: 10/04/2026 20:55:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery - Universidade Federal do Paraná

Documento assinado digitalmente
 EUNICE DE MORAIS
Data: 15/04/2026 10:01:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra Eunice de Moraes -Universidade Estadual de Ponta Grossa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Estadual de Ponta Grossa, por proporcionar um ambiente fértil ao desenvolvimento da pesquisa e do pensamento crítico, e ao CNPq, pela bolsa concedida, que possibilitou a realização deste estudo.

À Professora Doutora Keli Cristina Pacheco, do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, agradeço por ter me apresentado às narrativas fantásticas.

Aos meus pais, Rosane e Gilmar, deixo minha mais profunda gratidão. O incentivo constante ao estudo e à leitura dentro de casa foi decisivo para que eu chegasse até aqui. Se hoje tenho apreço por uma das maiores artes que possuímos, a literatura, é porque vocês me ensinaram, desde cedo, a valorizá-la.

À minha orientadora, Professora Doutora Rosana Apolonia Harmuch, agradeço pela paciência, dedicação e confiança ao longo destes dois anos. Em muitos momentos, foi a luz no fim dos labirintos que eu mesma insistia em criar.

Agradeço, igualmente, aos professores membros da banca, Doutora Eunice de Moraes e Doutor Antonio Augusto Nery, pelo tempo dedicado à leitura atenta e pelas valiosas contribuições. Seus apontamentos foram essenciais para o aprimoramento deste trabalho e para o meu amadurecimento acadêmico.

Por fim, deixo um agradecimento tão insólito quanto o tema desta dissertação. À criatura de orelhas sempre atentas e olhos cor de âmbar, que ao longo de oito anos foi minha mais constante companhia de estudos. Entre noites frias, madrugadas extensas e pilhas de livros espalhados, esteve sempre ali, uma presença quieta, fiel, absoluta. Embora tenha sido chamada ao outro lado antes da conclusão desta jornada, permanece como parte indissociável dela. E, ainda que as leis naturais que conhecemos estabeleçam fronteiras rígidas entre os mundos, espero que estas palavras possam, de algum modo, transgredi-las.

Eu non creo nas meigas, mais habelas, hainas .
(Ditado popular)

RESUMO

A literatura fantástica no Brasil oitocentista ocupa um espaço relativamente reduzido na historiografia literária nacional, especialmente quando observada a partir de obras de caráter histórico-crítico. Nesse sentido, esta pesquisa parte da leitura de três manuais fundamentais de história da literatura brasileira, *Formação da Literatura Brasileira* (1959, vol. I e II), de Antonio Candido (1918–2017); *História da Literatura Brasileira* (1906), de José Veríssimo (1857–1916); e *História da Literatura Brasileira* (2001), de Massaud Moisés (1928–2018), a fim de observar de que modo essas obras, amplamente utilizadas como referências para a compreensão do desenvolvimento da literatura nacional, abordam ou silenciam a presença do fantástico na produção literária do século XIX. A análise desses manuais evidencia que o fantástico raramente é tratado como uma vertente significativa da literatura oitocentista brasileira. Paralelamente, considera-se também a fortuna crítica recente dedicada ao fantástico no Brasil do século XIX, que, sobretudo a partir da década de 2010, passou a revisitar narrativas pouco exploradas pela historiografia tradicional, propondo novas leituras sobre a presença do sobrenatural e do insólito na literatura do período. Diante desse cenário, esta pesquisa parte da hipótese de que houve produção fantástica no Brasil oitocentista que não recebeu a mesma atenção crítica dedicada a outras manifestações literárias do período. Inicialmente, analisam-se os referidos manuais de história da literatura com o objetivo de compreender como a historiografia literária tratou, ou deixou de tratar, essa vertente narrativa. Em seguida, procede-se à análise de contos classificados como fantásticos, escolha que se justifica tanto pela recorrência histórica da narrativa breve na tradição do fantástico quanto pelo fato de que grande parte das formulações teóricas clássicas do gênero, como as de Tzvetan Todorov, concentra-se sobretudo em contos, nos quais a hesitação, a ambiguidade e o estranhamento podem ser sustentados de maneira mais intensa. Além disso, no contexto brasileiro oitocentista, muitas dessas manifestações do insólito circularam principalmente em periódicos e publicações breves, encontrando no conto um espaço privilegiado de experimentação literária. O corpus selecionado foi localizado por meio do portal Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos e é composto pelos seguintes contos: *Ruínas da Glória*, de Fagundes Varela (1841–1885), publicado em 1861; *Morta?!*, de Afonso Celso (1860–1938), cuja data de publicação original não pôde ser determinada com precisão, embora seja plausível situar sua circulação inicial nos anos finais do século XIX; *A máscara de gesso*, de Visconti Coaracy (1837–1892), publicado em 1873; e *Festim do cemitério*, de Cícero Pontes (1839–1899), publicado em 1864. A análise fundamenta-se nas contribuições teóricas de *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, de David Roas, e *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado. Dessa forma, busca-se investigar a presença e as estratégias de construção do fantástico em narrativas brasileiras do século XIX, bem como refletir sobre os fatores que contribuíram para sua reduzida visibilidade na tradição historiográfica da literatura nacional.

Palavras-chave: Literatura oitocentista; Contos fantásticos, insólito

RESUMEN

La literatura fantástica en el Brasil del siglo XIX ocupa un espacio relativamente reducido en la historiografía literaria nacional, especialmente cuando se observa a partir de obras de carácter histórico-crítico. En este sentido, esta investigación parte de la lectura de tres manuales fundamentales de historia de la literatura brasileña, Formação da Literatura Brasileira (1959, vol. I y II), de Antonio Candido (1918–2017); História da Literatura Brasileira (1906), de José Veríssimo (1857–1916); y História da Literatura Brasileira (2001), de Massaud Moisés (1928–2018), con el objetivo de observar de qué modo estas obras, ampliamente utilizadas como referencias para la comprensión del desarrollo de la literatura nacional, abordan o silencian la presencia de lo fantástico en la producción literaria del siglo XIX. El análisis de estos manuales evidencia que lo fantástico raramente es tratado como una vertiente significativa de la literatura brasileña decimonónica. Paralelamente, también se considera la fortuna crítica reciente dedicada a lo fantástico en el Brasil del siglo XIX, que, sobre todo a partir de la década de 2010, comenzó a revisitar narrativas poco exploradas por la historiografía tradicional, proponiendo nuevas lecturas sobre la presencia de lo sobrenatural y de lo insólito en la literatura del período. Frente a este escenario, esta investigación parte de la hipótesis de que existió una producción fantástica en el Brasil decimonónico que no recibió la misma atención crítica dedicada a otras manifestaciones literarias del período. Inicialmente, se analizan los mencionados manuales de historia de la literatura con el objetivo de comprender cómo la historiografía literaria trató, o dejó de tratar, esta vertiente narrativa. Posteriormente, se procede al análisis de cuentos clasificados como fantásticos, elección que se justifica tanto por la recurrencia histórica de la narrativa breve en la tradición de lo fantástico como por el hecho de que gran parte de las formulaciones teóricas clásicas del género, como las de Tzvetan Todorov, se concentran principalmente en cuentos, en los cuales la vacilación, la ambigüedad y el extrañamiento pueden sostenerse de manera más intensa. Además, en el contexto brasileño del siglo XIX, muchas de estas manifestaciones de lo insólito circularon principalmente en periódicos y publicaciones breves, encontrando en el cuento un espacio privilegiado de experimentación literaria. El corpus seleccionado fue localizado por medio del portal Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos y está compuesto por los siguientes cuentos: Ruínas da Glória, de Fagundes Varela (1841–1885), publicado en 1861; Morta?!, de Afonso Celso (1860–1938), cuya fecha de publicación original no pudo determinarse con precisión, aunque es plausible situar su circulación inicial en los últimos años del siglo XIX; A máscara de gesso, de Visconti Coaracy (1837–1892), publicado en 1873; y Festim do cemitério, de Cícero Pontes (1839–1899), publicado en 1864. El análisis se fundamenta en las contribuciones teóricas de Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov, A ameaça do fantástico: aproximações teóricas, de David Roas, y A construção do fantástico na narrativa, de Filipe Furtado. De este modo, se busca investigar la presencia y las estrategias de construcción de lo fantástico en narrativas brasileñas del siglo XIX, así como reflexionar sobre los factores que contribuyeron a su reducida visibilidad en la tradición historiográfica de la literatura nacional.

Palabras clave: *Literatura brasileña del siglo XIX; cuentos fantásticos; lo insólito.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 ROMANTISMO BRASILEIRO, SÉCULO XIX E O FANTÁSTICO.....	17
2.1 O LUGAR (OU AUSÊNCIA) DO CONTO FANTÁSTICO NOS MANUAIS DE HISTÓRIA LITERÁRIA.....	23
2.1.1 José Veríssimo (1857-1916).....	27
2.1.2 Antonio Candido (1918-2017).....	41
2.1.3 Massaud Moisés (1928-2018).....	74
2.1.4 É preciso reler o próprio cânone: considerações sobre o que os manuais dizem sobre Azevedo e Guimarães.....	100
2.1.4.1 <i>Álvares de Azevedo: entre o satanismo estético e o fantástico silenciado.</i>	102
2.1.4.2 <i>Bernardo Guimarães: o contador de causos.</i>	107
3 UM PASSEIO PELO BOSQUE DA TEORIA DO FANTÁSTICO.....	113
3.1 A LITERATURA FANTÁSTICA, A VEROSSIMILHANÇA E O ESPAÇO NARRATIVO.....	114
3.2 O NARRADOR FANTÁSTICO.....	127
3.4 NÃO É POSSÍVEL ESCAPAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO, O MARAVILHOSO E O ESTRANHO.....	135
4 DA TEORIA À NARRATIVA.....	141
4.1 FAGUNDES VARELA (1841-1875).....	144
4.1.1 As ruínas da Glória (1861).....	146
4.2 AFONSO CELSO (1860 - 1938).....	164
4.2.1 MORTA?! (s.d).....	165
4.3 VISCONTI COARACY (1837- 1892).....	182
4.3.1 A máscara de gesso (1873).....	184
4.4 CÍCERO PONTES (1839-1899).....	208
4.4.1 O festim do cemitério (1864).....	209
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	230
REFERÊNCIAS.....	236

1 INTRODUÇÃO

A história da literatura brasileira foi construída, ao longo do século XX, por meio de um conjunto de narrativas críticas que organizaram, classificaram e hierarquizaram a produção literária nacional. Esses relatos não apenas registraram obras e autores, mas instituíram critérios de valor, estabeleceram linhagens estéticas e definiram o que deveria ser lido como representativo da tradição brasileira. Nesse processo de consolidação historiográfica, determinados gêneros e modalidades narrativas adquiriram centralidade, enquanto outros foram gradualmente deslocados para as margens da memória literária.

É nesse ponto que se insere o problema central desta pesquisa: o aparente apagamento, ou, mais precisamente, o silenciamento, da literatura fantástica produzida no Brasil oitocentista. Se a historiografia literária tem como função mapear, organizar e interpretar a produção de um período, torna-se significativo investigar o que ela escolhe não enfatizar. O silêncio crítico, nesse sentido, não é neutro: ele produz efeitos duradouros na formação do cânone e na circulação das obras. Aquilo que não é tematizado, que não é destacado ou que não recebe categoria própria de análise tende a permanecer fora do debate crítico e, conseqüentemente, fora da consolidação da tradição.

Para situar esse problema, esta dissertação parte da análise de três manuais fundamentais da historiografia literária brasileira: os de Antonio Candido (1918-2017), José Veríssimo (1857-1916) e Massaud Moisés (1928-2018). A escolha desses autores não é arbitrária. Candido e Moisés figuram entre os críticos contemporâneos mais amplamente lidos e adotados nos cursos de Letras, sendo responsáveis por sistematizações que moldaram gerações de leitores e pesquisadores. Veríssimo, por sua vez, ainda que situado no início do século XX, constitui uma referência incontornável para a tradição crítica posterior, sendo reiteradamente citado tanto por Candido quanto por Moisés em suas formulações sobre o desenvolvimento da literatura nacional. Desse modo, examinar esses três manuais permite observar não apenas posições individuais, mas a permanência de determinadas perspectivas críticas ao longo do tempo.

O foco da investigação recai sobre a forma como esses manuais abordam, ou deixam de abordar, a presença do fantástico no Romantismo brasileiro do século XIX. Não se trata apenas de constatar se a categoria fantástico aparece

nominalmente, mas de analisar como ela é conceituada, em que contexto surge, quais autores são associados a ela e quais comentários críticos a acompanham. Quando mencionada, a dimensão insólita tende a ser diluída sob rótulos como “ultrarromantismo”, “morbidez”, “exotismo” ou “imaginação desregrada”, categorias que frequentemente deslocam o fenômeno do campo estético do fantástico para interpretações de ordem psicológica, moral ou estilística. Quando não mencionada, o silêncio se torna ainda mais revelador.

Se há silenciamento, isso implica que a produção não foi amplamente discutida e, se não foi discutida, não teve a oportunidade de se consolidar como vertente reconhecida da literatura brasileira. O problema, portanto, desloca-se da inexistência para a invisibilidade. Ao deixar de conferir centralidade ou sequer nomear determinadas narrativas como pertencentes ao campo do fantástico, os manuais contribuem para que essa produção permaneça fora da tradição reconhecida. Esse gesto historiográfico suscita perguntas fundamentais: teria realmente inexistido uma produção fantástica no Brasil oitocentista, ou ela foi ignorada? Caso tenha existido, por quais vias circulou? Em que espaços foi publicada? Que características apresentava? E, sobretudo, por que não se consolidou como tradição contínua?

Essa reflexão torna-se ainda mais instigante quando se observa que autores canônicos do Romantismo apresentam textos que dialogam diretamente com o universo do insólito. A figura de Álvares de Azevedo (1831-1852) é exemplar nesse sentido. Conhecido pelo imaginário noturno, pelo culto da morte e pelo gosto pelo macabro, Azevedo é frequentemente associado ao ultrarromantismo, mas raramente é discutido, nos manuais, sob a chave do fantástico. Obras como *Noite na Taverna* (1855) e *Macário* (1855) tematizam o pacto demoníaco, a ambiguidade ontológica e a instabilidade da realidade, elementos que dialogam diretamente com a tradição fantástica europeia. Ainda assim, esses textos são usualmente enquadrados como manifestações do excesso romântico ou do imaginário mórbido juvenil, e não como contribuições à literatura fantástica.

Situação semelhante ocorre com Bernardo Guimarães (1825-1884). Lembrado majoritariamente por sua produção regionalista e por romances de cunho social, Guimarães também escreveu narrativas que exploram o sobrenatural, como o conto *A Dança dos Ossos* (1871). No entanto, tal dimensão raramente ocupa lugar de destaque nas leituras historiográficas. O que se observa é um enquadramento

que privilegia a vertente regional ou moralizante, relegando o insólito a elemento secundário ou episódico.

Esses exemplos reforçam a hipótese que orienta esta pesquisa: o fantástico não esteve ausente da literatura brasileira do século XIX, mas foi progressivamente silenciado na construção historiográfica. A questão, portanto, não é apenas mapear textos com elementos sobrenaturais, mas compreender os mecanismos críticos que contribuíram para sua marginalização.

Para enfrentar esse problema, tornou-se necessário um deslocamento em direção à teoria do fantástico. Antes de identificar textos e analisá-los, foi preciso delimitar conceitualmente o que se entende por fantástico e por insólito. O ponto de partida desta investigação é a formulação clássica de Tzvetan Todorov (1939-2017), que define o fantástico como o momento de hesitação experimentado por um personagem e pelo leitor diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural, cuja explicação permanece em suspenso entre o natural e o sobrenatural. Ainda que a crítica contemporânea tenha problematizado e ampliado essa definição, a opção por privilegiar o viés todoroviano nesta pesquisa justifica-se por razões históricas e metodológicas.

Todorov constrói sua teoria a partir da análise de narrativas do século XIX, período que coincide com o recorte temporal desta dissertação. Além disso, ao afirmar que o fantástico teria se esgotado no século XX, sobretudo com a obra de Kafka, o teórico delimita historicamente o fenômeno, reforçando a pertinência de sua aplicação ao contexto oitocentista. Utilizar sua abordagem permite examinar os contos selecionados a partir de um modelo crítico formulado com base na mesma temporalidade em que esses textos foram produzidos.

As contribuições de David Roas (1965 - presente) e Filipe Furtado entram como ampliação e atualização do modelo todoroviano. Roas enfatiza que o fantástico não pode ser compreendido fora de um contexto cultural específico, pois aquilo que é percebido como insólito depende da concepção de realidade compartilhada por uma determinada comunidade histórica. O efeito fantástico, assim, emerge do choque entre o acontecimento narrado e o sistema de crenças que estrutura a experiência do leitor implícito. Essa perspectiva é particularmente relevante para o contexto brasileiro do século XIX, marcado por tensões entre racionalismo científico, religiosidade popular e heranças culturais diversas.

Furtado, por sua vez, oferece importantes reflexões sobre o papel do narrador e sobre os mecanismos discursivos que sustentam a ambiguidade narrativa. Sua abordagem contribui para a análise dos contos selecionados, sobretudo no que se refere às estratégias de enunciação, à construção da dúvida e à manipulação da perspectiva narrativa, aspectos centrais para a consolidação do efeito fantástico.

Por fim, torna-se necessário distinguir o fantástico de categorias limítrofes, como o maravilhoso e o estranho, retomando as tipologias clássicas que permitem compreender os deslocamentos entre explicação racional, aceitação do sobrenatural e manutenção da hesitação. Essa diferenciação conceitual não tem apenas função classificatória, mas auxilia na leitura dos textos analisados, evitando que manifestações distintas do insólito sejam tratadas de maneira homogênea.

Ao articular o exame historiográfico dos manuais com a fundamentação teórica do fantástico, esta pesquisa estabelece as bases para investigar a presença desse tipo de narrativa na literatura brasileira oitocentista e o modo como ela foi tratada pela historiografia literária. O ponto de partida, portanto, não é a ausência, mas o silêncio crítico em torno dessas produções. A partir disso, busca-se evidenciar que havia, no século XIX, um interesse por narrativas que tematizavam o sobrenatural e o insólito, bem como refletir sobre as razões pelas quais esse conjunto de textos acabou recebendo pouca atenção na tradição historiográfica da literatura brasileira.

Uma vez levantado o problema historiográfico que orienta esta pesquisa, isto é, a hipótese de um silenciamento da literatura fantástica nos manuais de história da literatura brasileira, tornou-se necessário enfrentar uma questão metodológica central: como localizar textos que pudessem sustentar empiricamente essa hipótese e de que maneira constituir um corpus que permitisse analisar, de forma consistente, a possível existência dessa preterida produção?

Considerando os limites próprios de uma pesquisa de mestrado, especialmente no que diz respeito ao tempo de levantamento e análise, optou-se por realizar a busca inicial por meio do portal Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, cuja ferramenta de pesquisa permite a localização de textos por palavras-chave e por classificações genéricas atribuídas às obras. A estratégia adotada consistiu em identificar narrativas que, em algum momento de sua circulação ou catalogação posterior, tenham sido designadas como “conto fantástico” ou associadas a essa categoria. Tal procedimento revelou um dado relevante: ainda

que pouco discutidos ou praticamente ausentes nos manuais consagrados, determinados textos foram reconhecidos sob essa rubrica, o que sugere que a classificação existiu, ainda que não tenha sido amplamente legitimada pela crítica historiográfica.

A partir desse levantamento inicial, procedeu-se a uma seleção mais restrita de quatro contos, escolhidos não por pretenderem representar a totalidade da produção possível, mas por apresentarem convergências estruturais que permitissem uma análise comparativa significativa. Trata-se, portanto, de um corpus delimitado por critérios metodológicos e analíticos, e não por qualquer pretensão de exaustividade. Em uma pesquisa de mestrado, é evidentemente impossível abarcar toda a produção de um século; o que se busca aqui é observar, em textos específicos, indícios de uma prática narrativa que pode ter sido mais ampla do que a memória crítica posteriormente consolidada deixou transparecer.

A escolha por contos como corpus principal desta pesquisa não ocorre de maneira arbitrária, mas se relaciona diretamente à própria tradição do fantástico enquanto forma narrativa. De modo geral, grande parte das formulações teóricas clássicas acerca da literatura fantástica toma o conto como espaço privilegiado para a manifestação do insólito. Todorov, por exemplo, ao elaborar sua conhecida definição do fantástico baseada na hesitação entre uma explicação racional e uma sobrenatural, fundamenta suas reflexões sobretudo em narrativas curtas, nas quais a ambiguidade pode ser sustentada de maneira mais intensa e contínua ao longo da leitura.

Essa associação entre fantástico e narrativa breve também se manifesta na própria tradição literária do gênero. Autores frequentemente vinculados ao fantástico, como Edgar Allan Poe (1809–1849) e E. T. A. Hoffmann (1776–1822), consolidaram parte significativa de suas produções justamente por meio do conto, explorando estruturas narrativas concentradas, atmosferas de tensão e acontecimentos insólitos capazes de provocar no leitor um efeito de incerteza e estranhamento. No caso específico de Poe, sua teoria do “efeito único” reforça ainda mais a afinidade entre o fantástico e a narrativa curta, uma vez que a brevidade do conto permitiria preservar de maneira mais intensa a unidade emocional e o impacto da experiência narrativa.

Além disso, ao se pensar em narrativas mais extensas, como romances e novelas, frequentemente surgem outras classificações estéticas e genéricas que

acabam deslocando parcialmente o foco do fantástico tradicional. Obras como *A volta do parafuso* (*The Turn of the Screw*), de Henry James (1843–1916), publicada em 1898, embora mantenham forte diálogo com o fantástico, aproximam-se também da novela psicológica e da tradição gótica. De maneira semelhante, muitos romances que trabalham com o sobrenatural tendem a ser incorporados ao campo do horror, do gótico ou mesmo do romance de mistério, categorias que possuem dinâmicas próprias e frequentemente ampliam ou modificam o funcionamento da hesitação característica do fantástico definido por Todorov.

Nesse sentido, o conto mostra-se particularmente relevante para esta pesquisa não apenas por sua recorrência histórica dentro da tradição fantástica, mas também por favorecer a condensação de atmosferas ambíguas, silêncios narrativos e efeitos de estranhamento que constituem elementos centrais para a manifestação do insólito. No contexto brasileiro oitocentista, essa escolha torna-se ainda mais significativa, uma vez que muitas das experiências narrativas relacionadas ao fantástico aparecem de forma dispersa em periódicos, coletâneas e publicações breves, encontrando no conto um espaço privilegiado de experimentação literária.

É precisamente nesse cenário que se inserem os textos selecionados para análise nesta dissertação, cujas narrativas evidenciam diferentes formas de manifestação do insólito na literatura brasileira do século XIX. Os contos selecionados foram: *As ruínas da glória*, de Fagundes Varela (1841–1885), publicado originalmente em 1861; *MORTA?!*, de Afonso Celso (1860–1938), cuja data de publicação original não pôde ser determinada com precisão, embora o conto tenha sido posteriormente reunido em coletânea publicada em 1894, sendo plenamente plausível que sua circulação inicial remonte aos anos finais do século XIX, quando o autor já se encontrava em atividade literária; *A máscara de gesso*, de Visconti Coaracy (1837–1892), publicado em 1873; e *Festim do cemitério*, de Cicero Pontes (1839–1899), publicado em 1864.

A observação dessas datas indica uma relativa proximidade de publicação entre três dos textos, 1861, 1864 e 1873, e a inserção do quarto ainda no ambiente literário oitocentista, uma vez que o conto de Afonso Celso foi republicado em coletânea em 1894. Contudo, não se trata aqui de sustentar um recorte cronológico rígido ou de afirmar a existência de um movimento organizado. A concentração nesses textos decorre, antes, do interesse em observar momentos iniciais de experimentação narrativa nos quais o fantástico se apresenta como possibilidade

estética. Não se parte do pressuposto de que todos os textos sejam igualmente bem-sucedidos sob o ponto de vista formal, nem de que representem um ápice qualitativo. Pelo contrário, a presença de soluções narrativas por vezes hesitantes ou ambíguas torna-se, para esta pesquisa, particularmente significativa, pois evidencia tentativas diversas de construção do insólito.

Um dos critérios centrais de seleção foi a tentativa, em todos os contos, de construção de um mundo narrativo semelhante ao mundo empírico, regido por leis reconhecíveis pelo leitor, sobre o qual incide um elemento de ruptura. Em graus variados de elaboração, as narrativas constroem um universo inicialmente verossímil, cuja estabilidade é tensionada pela emergência do insólito. Tal procedimento aproxima os textos daquilo que a tradição teórica denomina fantástico tradicional, isto é, aquele que opera pela fratura da ordem racional em um espaço que se pretende regido por essa mesma racionalidade.

Outro elemento de convergência que se revelou decisivo para a constituição do corpus foi a recorrência do insólito associado à figura feminina. Em todos os contos analisados, a manifestação do elemento perturbador assume forma feminina, seja como presença espectral, figura ambígua ou agente catalisador do desequilíbrio narrativo. Essa recorrência não será explorada sob um viés prioritariamente feminista, ainda que comentários críticos pontuais sejam inevitáveis. A delimitação do foco analítico impõe que essa dimensão seja tratada de maneira complementar e não central, pois o objetivo principal desta dissertação é compreender a estruturação do fantástico enquanto problema narrativo e historiográfico. Ainda assim, o fato de o insólito surgir reiteradamente sob a forma feminina constitui um dado relevante, que contribuiu para a escolha dos textos e que será considerado como elemento interpretativo significativo.

Também se mostrou relevante a configuração da voz narrativa. Em três dos quatro contos, o narrador não é o personagem que enfrenta diretamente o fenômeno insólito. Ele frequentemente assume a posição de testemunha, mediador ou relator de acontecimentos vivenciados por terceiros. O insólito, portanto, não incide sobre aquele que narra, mas sobre outras personagens, produzindo um efeito particular de distanciamento e ambiguidade. A exceção parcial ocorre em *MORTA?!*, de Afonso Celso, cuja configuração narrativa apresenta diferenças importantes. Essa recorrência estrutural, o narrador não nomeado, muitas vezes secundário em relação ao acontecimento extraordinário, constitui um dos traços que aproximam os

textos entre si e reforçam a hipótese de que não se trata de ocorrências isoladas, mas de experimentações que compartilham procedimentos narrativos semelhantes.

É importante sublinhar que a análise desses contos não se orienta prioritariamente por um juízo estético. Não se pretende aqui defender a excelência formal dessas narrativas nem reivindicar sua inserção automática no cânone. Evidentemente, ao longo do trabalho, serão feitos comentários sobre soluções narrativas mais ou menos bem-sucedidas, sobretudo nos dois últimos contos analisados; contudo, tais observações não constituem o eixo da investigação. A questão central é outra: verificar se havia produção identificável como fantástica, compreender como ela se estruturava e em que medida suas estratégias narrativas dialogam com as formulações teóricas do gênero.

As correspondências temáticas e estruturais entre os textos, especialmente entre o conto de Coaracy e Pontes, sugerem não apenas coincidências pontuais, mas uma correlação temática e estrutural. A tentativa de inserir o insólito em um mundo verossímil, a recorrência da figura feminina como eixo da ruptura e o uso de narradores mediadores indicam que havia, ao menos, uma busca compartilhada por determinados efeitos narrativos. Mesmo que não se possa falar em uma tradição consolidada ou em um movimento organizado, essas similaridades tornam plausível a hipótese de que o fantástico foi ensaiado de maneira consistente na prosa brasileira oitocentista.

Assim, a constituição do corpus não se orienta por critérios de exaustividade cronológica nem por hierarquização estética, mas por convergências estruturais que permitem investigar a hipótese central desta dissertação: a de que o fantástico existiu enquanto prática narrativa na literatura brasileira do século XIX, ainda que tenha sido silenciado ou secundarizado nos manuais de história da literatura.

Esse processo de marginalização não se restringe apenas à historiografia literária. Em grande medida, ele também repercute na própria crítica dedicada ao período, na qual essas narrativas raramente são tomadas como objeto central de análise. Desse modo, a análise dos contos selecionados busca menos avaliar sua qualidade estética e mais compreender os modos pelos quais o fantástico se manifesta no interior da narrativa brasileira oitocentista, bem como refletir sobre as razões pelas quais essas produções acabaram recebendo atenção limitada na tradição crítica posterior.

Nesse sentido, o próprio título da pesquisa *Fantásticos à sombra: ecos do insólito em contos oitocentistas esquecidos* busca condensar, já em sua formulação, alguns dos principais movimentos interpretativos que orientam esta pesquisa. A escolha da palavra “ecos” relaciona-se à própria natureza do fantástico enquanto categoria marcada pela imprecisão, pela ambiguidade e pela hesitação. Assim como o eco reverbera um som original sem reproduzi-lo de maneira plenamente nítida, o insólito presente nos contos analisados manifesta-se de forma fragmentária, difusa e, muitas vezes, pouco estabilizada dentro da tradição crítica brasileira. O eco, portanto, torna-se uma metáfora para essas manifestações ainda em processo de reconhecimento e investigação.

Tal escolha também dialoga com o percurso dos estudos do fantástico no Brasil, cuja ampliação e consolidação crítica se intensificaram sobretudo a partir da década de 2010. Nesse sentido, pensar em “ecos do insólito” implica reconhecer que tais manifestações já estavam presentes na literatura oitocentista, embora nem sempre tenham sido plenamente identificadas, nomeadas ou exploradas pelos estudos literários. O eco evidencia, assim, vestígios, ressonâncias e permanências de elementos fantásticos que atravessam essas narrativas e reclamam novas leituras críticas.

Já a ideia de “sombra”, presente na composição do termo “Fantásticos à sombra”, associa-se à tensão entre luz e obscuridade que caracteriza o fantástico. Afinal, a sombra apenas existe mediante a incidência de alguma luz, embora permaneça vinculada à escuridão e à indeterminação. De maneira semelhante, o fantástico surge nessas narrativas como aquilo que se deixa perceber parcialmente: uma presença insinuada, jamais completamente esclarecida. A sombra representa, portanto, esse espaço liminar entre o visível e o oculto, entre o racional e o inexplicável, constituindo uma imagem simbólica para a própria experiência do insólito na literatura oitocentista.

2 ROMANTISMO BRASILEIRO, SÉCULO XIX E O FANTÁSTICO

O Romantismo brasileiro, consolidado ao longo do século XIX, esteve profundamente associado ao processo de reorganização política, social e cultural do país após a transferência da corte portuguesa para o Brasil. A chegada do príncipe regente de Portugal, posteriormente rei Dom João VI, em 1808, desencadeou transformações decisivas que alteraram o funcionamento do antigo regime colonial. As mudanças de ordem administrativa, econômica e simbólica, intensificadas com a elevação do Brasil à condição de Reino Unido em 1815, contribuíram para deslocar o centro do Império Português e para criar condições favoráveis à emergência de uma vida intelectual mais autônoma.

Segundo Antonio Candido (2000a), muitas das aspirações formuladas pelos intelectuais brasileiros da segunda metade do século XVIII encontram condições efetivas de realização nos primeiros anos do século XIX, especialmente em decorrência da presença da corte portuguesa no Brasil. Com o apoio do próprio governo que anteriormente havia combatido ou restringido tais ideias, passam a ser criados, no espaço colonial, pontos de sustentação institucional fundamentais para o funcionamento da vida cultural e intelectual, como escolas, academias, bibliotecas e outros aparelhos de difusão do saber. É esse conjunto de transformações que o autor identifica como a “nossa época das luzes” (Candido 2000a, p. 226), responsável por gerar consequências decisivas para o desenvolvimento cultural, intelectual e artístico do país, com impactos diretos sobre a literatura.

Nesse período, registra-se ainda o surgimento dos primeiros públicos consumidores regulares de arte e de literatura, fenômeno que contribui para modificar as condições de circulação das obras e para redefinir a relação entre escritor e sociedade. De acordo com Candido (2000a, p. 215), consolida-se também a posição social do intelectual, ao mesmo tempo em que se formam hábitos, atitudes e disposições mentais que marcarão de maneira duradoura o perfil do homem de letras no Brasil. Trata-se, portanto, de um momento estruturante, no qual se delineiam práticas culturais e modelos de atuação intelectual que se estenderão ao longo de todo o século XIX.

Esse novo contexto histórico foi igualmente fundamental para a formação de uma geração que não apenas testemunhou, mas também acompanhou e fomentou o processo de emancipação política do país. Conforme aponta o historiador literário

José Veríssimo, na obra *História da Literatura Brasileira* (2013), surge nesse momento um grupo seleto de homens dedicados ao estudo das letras, responsáveis por conferir à recente nação o “abono indispensável” de sua capacidade cultural. A literatura passa, assim, a desempenhar um papel estratégico no projeto de afirmação nacional, funcionando como espaço privilegiado de elaboração simbólica da identidade brasileira. É sob esse aspecto que se constitui aquilo que o autor denomina primeira geração romântica, fortemente influenciada pelo Romantismo europeu e por seus ideais estéticos, cuja atuação se inicia por volta de 1836 e se prolonga por aproximadamente um quarto de século.

No plano simbólico e ideológico, observa-se que a produção literária desse momento registra um movimento de compensação discursiva, destinado a atenuar ou encobrir aspectos considerados negativos ou pouco honrosos da transferência da corte para o Brasil. Nesse contexto, a literatura passa a exaltar determinadas medidas tomadas por Dom João VI, então príncipe regente, como a abertura dos portos e a equiparação administrativa do Brasil ao Reino de Portugal, medidas frequentemente apresentadas como gestos de modernização e benevolência política.

Segundo Candido (2000a, p. 217), os textos produzidos nesse período variam em tom e orientação: alguns assumem um caráter mais objetivo, enfatizando a necessidade administrativa e estratégica da mudança da corte para o Brasil; outros, por sua vez, adotam uma postura mais crítica em relação à presença do futuro imperador em território brasileiro. Contudo, independentemente de seu caráter laudatório ou crítico, essa produção, em verso ou em prosa, expressa uma expectativa compartilhada de liberdade cultural e intelectual, associada à ocorrência efetiva de reformas que alteraram o panorama cultural do país e condicionaram novos rumos para as letras nacionais.

Nesse mesmo movimento, consolida-se o Rio de Janeiro como capital científica e literária, em estreita articulação com a presença da corte. A centralização política e administrativa favorece a formação de um ambiente propício à atividade intelectual, no qual os escritores passam a reconhecer em Dom João VI a instância capaz de sancionar e legitimar suas produções. Os acontecimentos sociais e intelectuais desse período contribuem, assim, para redefinir o papel do escritor na sociedade brasileira, atribuindo-lhe uma nova posição simbólica e modificando significativamente suas condições de produção. Tais transformações estendem-se

por todo o século XIX e exercem influência direta sobre a configuração do Romantismo no Brasil.

A incorporação do ideário romântico europeu pela primeira geração romântica, conforme observa Veríssimo (2013), não se deu de maneira homogênea ou sistemática, mas por meio da assimilação de determinados traços considerados compatíveis com o projeto cultural em curso. O Romantismo brasileiro privilegiou, sobretudo, a exaltação da natureza, o regionalismo, o sentimentalismo e a valorização do sujeito, elementos que contribuíam para a construção de uma imagem idealizada da nação. Nesse sentido, a produção literária esteve orientada por uma função eminentemente representativa e pedagógica, influenciando diretamente a escolha de temas, formas e procedimentos narrativos.

Ainda segundo Veríssimo (2013), um dos traços marcantes do Romantismo, de modo geral, manifesta-se no exagero da vaidade entre homens de letras e artistas, associado à intensidade do individualismo característico dessa escola. No entanto, ao tratar especificamente da primeira geração romântica brasileira, ele observa a presença de certo pudor, sobretudo no que diz respeito à explicitação de interesses materiais ou à menção direta aos ganhos decorrentes da atividade literária. Tal postura distingue esses escritores de momentos posteriores do Romantismo, nos quais esse recato tende a desaparecer, especialmente após a imigração de literatos estrangeiros, o surgimento dos chamados “industriais das letras” e a progressiva profissionalização da escrita, processo diretamente ligado à crescente interpenetração entre literatura e jornalismo.

No plano estético, Veríssimo (2013) ressalta ainda que tanto a primeira quanto a segunda geração romântica apresentam características semelhantes, sobretudo no que se refere à produção de ficção em prosa. Ambas são descritas como excessivamente sentimentalistas e romanescas, marcadas por um tom frequentemente piegas e por uma forma de pensamento e de expressão ainda pouco elaborada do ponto de vista artístico. Segundo essa perspectiva, não se observa, de maneira sistemática, uma preocupação consciente com a forma literária, tal como ela seria posteriormente concebida, nem a presença de escritores plenamente identificados como “artistas natos da palavra escrita”. A elaboração formal, quando ocorre, surge de maneira esporádica e não intencional, diluída no conjunto de uma obra predominantemente irregular.

Esse quadro literário se articula ao aprofundamento do processo histórico desencadeado pela independência do Brasil. Para Antonio Candido (2000a), esse momento corresponde ao auge da chamada “época das luzes”, como comentado a priori, quando a racionalização do pensamento atinge sua expressão mais significativa. O intelectual, até então concebido também como artista, passa a ser compreendido sobretudo como pensador e mentor da coletividade, voltado para a aplicação prática das ideias e para a intervenção direta na realidade social.

Nesse cenário, a necessidade de pragmatismo torna-se um valor dominante. A urgência de organizar o país recém-independente faz com que a aplicação prática do pensamento se sobreponha à fantasia, ao sonho e à imaginação. O sobrenatural, o metafísico e tudo aquilo que não se vincula diretamente ao mundo concreto passam a ser percebidos como desvios improdutivos. Como sintetiza Candido, “a todos é comum a concepção pragmática da inteligência, a confiança na razão e na ciência para instaurar a era do progresso no Brasil, a repugnância em dedicar-se de todo à literatura” (2000a, p. 225-226).

Essa orientação se reflete também na valorização de determinados gêneros discursivos em detrimento de outros. Candido observa que os gêneros públicos, oratória, jornalismo e ensaio político-social, ganham centralidade, enquanto as belas-artes são relegadas a um plano secundário, em consonância com a militância intelectual da ilustração e com o ideal de integrar o Brasil ao “mundo intemporal da razão e da ciência” (Candido, 2000a, p. 226). Desse modo, diante desse contexto, a literatura passa a ser compreendida sobretudo como instrumento de divulgação da ciência e da técnica, assumindo um papel utilitário e didático, frequentemente considerada uma atividade recreativa e hierarquicamente inferior.

É nesse ambiente intelectual, fortemente orientado pela razão e pela ciência, que saberes culturais associados a explicações metafísicas ou sobrenaturais passam a ser deslegitimados. Tais formas de compreensão do mundo deixam de encontrar espaço nesse horizonte cultural e, por extensão, também na literatura, condicionando de maneira significativa a produção literária e influenciando as gerações posteriores ao longo do século XIX.

A independência exerce, assim, papel decisivo no desenvolvimento do Romantismo brasileiro, sobretudo no romance e no teatro, ao imprimir à produção literária um forte intuito patriótico e estabelece-se nesse momento o ideal de uma

“literatura nacional”, concebida como projeto consciente de afirmação cultural, capaz de exprimir adequadamente a realidade brasileira.

Essa noção de literatura nacional, entretanto, não se apresenta de forma absolutamente precisa. Entendia-se por ela uma produção que exprimisse o Brasil, os brasileiros e sua terra, associando-se ora à celebração da pátria, ora ao indianismo, ora a uma combinação indefinida desses elementos. Apesar da imprecisão conceitual, destacava-se a exigência de que a literatura representasse a chamada “cor local”, incorporando instituições, crenças, tradições, natureza e modos de vida considerados representativos da sociedade brasileira.

Nesse momento da história literária brasileira, bem como de sua formação, o patriotismo transforma-se simultaneamente em estímulo e dever do escritor, e a literatura passa a ser concebida como parte integrante de um esforço construtivo mais amplo, orientado para a grandeza da nação.

Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuições ao progresso. Uma ‘literatura nacional’ é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (Candido, 2000b, p. 12).

É nesse contexto literário, fortemente orientado por um projeto de afirmação nacional e marcado por limitações formais e temáticas específicas, que se insere a presença do fantástico no Brasil oitocentista. A constituição de uma literatura voltada à consolidação de uma identidade cultural e política autônoma, que se preocupava com os temas anteriormente abordados, após a Independência, implicou a valorização de temas considerados representativos da nacionalidade, a paisagem, os costumes, o indígena, o regional, a história e os conflitos sociais, o que, em certa medida, deslocou para uma posição marginal outras formas de imaginação literária que não contribuíam diretamente para esse programa. Nesse cenário, o fantástico não se apresentou como eixo estruturante do Romantismo brasileiro, mas como uma vertente lateral, que atravessa de modo intermitente a produção literária do período. Ainda assim, é possível identificar a circulação de narrativas que mobilizam elementos associados ao sobrenatural, ao macabro, ao insólito e ao estranho, estabelecendo diálogos com modelos europeus, especialmente aqueles vinculados à tradição romântica alemã, francesa e inglesa, bem como à narrativa gótica e às formas do conto fantástico oitocentista.

A presença do fantástico manifesta-se, portanto, de forma descontínua e não sistematizada, frequentemente como tensão ou desvio em relação às expectativas estéticas do projeto romântico nacionalista. Em vez de constituir um campo coeso de produção ou uma corrente claramente reconhecida por seus contemporâneos, essas narrativas surgem dispersas em romances, contos publicados em periódicos e mesmo em textos poéticos, nos quais o sobrenatural aparece ora como recurso de intensificação expressiva, ora como elemento estruturante de enredos que problematizam a experiência da realidade. Muitas vezes, o fantástico emerge associado a espaços periféricos, tanto geográficos quanto sociais, deslocando-se para cenários rurais, interiores ou marginalizados, e dando voz a personagens que se afastam das figuras centrais da vida urbana letrada. Tal deslocamento, por sua vez, contribui para a singularização dessas manifestações no contexto brasileiro, uma vez que o sobrenatural passa a ser articulado a experiências e imaginários locais, ainda que em diálogo com modelos estrangeiros.

Essas narrativas não configuram, portanto, um movimento organizado nem um programa estético consciente, mas revelam um interesse pontual por formas de representação que tensionam os limites do real e da experiência sensível. Ao explorar aparições, presságios, sonhos, assombrações, estados alterados de consciência e situações limítrofes entre vida e morte, tais textos introduzem fissuras no realismo emergente e no ideal de verossimilhança que se consolidava no romance e na prosa narrativa do período. Ao mesmo tempo, evidenciam a coexistência de diferentes regimes de imaginação literária no interior do Romantismo brasileiro, demonstrando que, ao lado da construção de uma literatura nacional voltada à representação do país e de seus tipos humanos, persistia um interesse por experiências estéticas ligadas ao mistério, à irracionalidade e ao desconhecido.

Desse modo, a observação dessas narrativas permite compreender que, mesmo em um cenário literário dominado por um projeto de construção identitária e por uma concepção pragmática da cultura, na qual a literatura deveria contribuir para a formação moral, histórica e simbólica da nação, houve espaço para a circulação de textos que exploravam o sobrenatural e o extraordinário. Esses textos, muitas vezes publicados em periódicos e sujeitos à efemeridade material desse suporte, não foram necessariamente incorporados de modo sistemático ao cânone ou à historiografia literária posterior, o que contribuiu para sua relativa invisibilidade.

Ainda assim, sua existência indica que o fantástico integrou, mesmo que de maneira lateral e fragmentária, o repertório imaginativo do século XIX brasileiro.

O objetivo de destacá-los, portanto, não é avaliar sua qualidade estética ou sua relevância canônica em termos hierárquicos, mas demonstrar que o interesse pelo fantástico esteve presente na literatura brasileira desde o século XIX, ainda que de forma não sistematizada e pouco reconhecida pela historiografia literária. Ao recuperar e examinar essas manifestações, torna-se possível ampliar a compreensão do Romantismo brasileiro para além de seus eixos mais consagrados, reconhecendo a diversidade de experiências literárias que coexistiram nesse período e evidenciando que a formação da literatura nacional incluiu, também, a presença de imaginários e formas narrativas que escapavam às diretrizes dominantes do projeto cultural oitocentista.

2.1 O LUGAR (OU AUSÊNCIA) DO CONTO FANTÁSTICO NOS MANUAIS DE HISTÓRIA LITERÁRIA

A consolidação do Romantismo brasileiro como momento fundador da literatura nacional não se deu apenas por meio da produção literária propriamente dita, mas também pela construção de uma tradição crítica responsável por organizar, interpretar e hierarquizar essa produção. Os manuais de história da literatura brasileira desempenham papel central nesse processo, na medida em que sistematizam períodos, selecionam autores e estabelecem critérios de valor que orientam, ao longo do tempo, a formação do cânone e a recepção das obras.

Um dos primeiros esforços sistemáticos nesse sentido encontra-se na *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo, publicada originalmente em 1906. Embora Veríssimo demonstre maior atenção às questões estéticas e formais do que seus predecessores, sua leitura da literatura brasileira permanece fortemente vinculada à ideia de progresso cultural e à consolidação de uma tradição literária nacional. O Romantismo é analisado sobretudo a partir de seu papel na afirmação da nacionalidade e na superação do estatuto colonial das letras brasileiras.

Nesse quadro, Veríssimo reconhece limitações recorrentes da produção romântica, destacando o excesso de sentimentalismo, a tendência ao romanesco e a fragilidade formal de grande parte da prosa do período. Ainda assim, seu interesse crítico concentra-se nos textos que participam de modo mais direto do projeto cultural da época. Narrativas que recorrem ao sobrenatural ou que escapam ao

horizonte do realismo sentimental dominante não recebem tratamento analítico específico, aparecendo, quando muito, como ocorrências isoladas, sem continuidade histórica ou relevância estrutural para a formação da literatura nacional.

Essa orientação historiográfica será retomada, com maior sofisticação teórica, por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, publicada originalmente em 1959. Nos dois volumes da obra, Candido propõe uma interpretação da literatura brasileira como sistema, enfatizando os processos de constituição do público leitor, da atividade intelectual e da consciência literária nacional. O Romantismo ocupa posição central nesse percurso, sendo compreendido como etapa decisiva na consolidação de uma literatura autônoma, vinculada ao projeto de construção da nacionalidade.

Embora Candido reconheça a diversidade interna do Romantismo e as tensões que o atravessam, sua análise privilegia as obras e tendências que respondem de maneira mais clara às exigências do projeto nacional: o patriotismo, a valorização da cor local, a busca por uma expressão literária representativa da sociedade brasileira. Nesse contexto, formas narrativas que não se alinham plenamente a esse espírito diretor, como aquelas que exploram o sobrenatural, o estranho ou o insólito, não são tematizadas como vertente significativa do período. A ausência do fantástico não decorre de sua inexistência, mas do fato de que ele não ocupa lugar funcional no sistema literário tal como definido pelo autor.

Esse mesmo movimento pode ser observado nos volumes da *História da Literatura Brasileira* de Massaud Moisés. No *Volume I: das origens ao Romantismo*, publicado originalmente em 2001 e revisto em 2012, o autor organiza a narrativa histórica a partir da evolução dos gêneros, das formas e das correntes estéticas, mantendo como eixo interpretativo a consolidação da literatura nacional. O Romantismo é apresentado como momento de afirmação identitária e de ampliação do público leitor, com ênfase no romance, na poesia lírica e no teatro de inspiração patriótica.

Observa-se, portanto, que, apesar das diferenças metodológicas e teóricas entre Veríssimo, Candido e Moisés, há entre esses autores uma convergência significativa no modo de organizar a história literária brasileira. Em todos os casos, o recorte privilegia as obras que participam de maneira mais direta do projeto de construção da nacionalidade, da racionalização cultural e da afirmação da literatura como instrumento de progresso simbólico. Esse horizonte crítico contribui para a

consolidação de um cânone que tende a marginalizar narrativas que não se ajustam plenamente a esses critérios.

A exclusão ou minimização do conto fantástico nos manuais não resulta, assim, de um juízo estético explícito, mas de um conjunto de pressupostos historiográficos que orientam a seleção e a hierarquização das obras. O fantástico, ao introduzir a instabilidade do real, o questionamento da razão e a presença do inexplicável, não se harmoniza facilmente com uma tradição crítica fortemente marcada pelo pragmatismo, pelo nacionalismo cultural e pela valorização da literatura como instrumento de esclarecimento.

Desse modo, os manuais de história literária acabam por reforçar um modelo de leitura que legitima determinadas formas de representação em detrimento de outras. Ao eleger como centrais os textos que melhor respondem às demandas do projeto nacional romântico e de seus desdobramentos, essas obras contribuem para tornar residual, quando não invisível, a presença do fantástico na literatura brasileira do século XIX. A recuperação dessas narrativas, portanto, não implica a negação do cânone estabelecido, mas a problematização de seus limites e a ampliação do campo de investigação historiográfica.

Diante do exposto, o presente capítulo tem como objetivo examinar de que maneira alguns dos principais manuais de história da literatura brasileira constroem determinadas interpretações sobre o Romantismo e sobre a formação da literatura nacional, bem como identificar os lugares que essas narrativas historiográficas reservam, ou deixam de reservar, para produções que tangenciam o insólito e o fantástico. Para isso, serão analisados os manuais de José Veríssimo, Antonio Candido e Massaud Moisés, observando-se os momentos em que esses autores delineiam suas interpretações sobre a literatura brasileira e organizam determinados recortes da produção romântica. A análise busca evidenciar como esses manuais hierarquizam obras, gêneros e autores, ao mesmo tempo em que destaca passagens particularmente relevantes para esta pesquisa.

A seleção dos manuais de José Veríssimo, Antonio Candido e Massaud Moisés responde, por sua vez, à relevância que esses autores ocupam na formação do campo dos estudos literários no Brasil. O manual de José Veríssimo constitui uma referência fundamental dentro da historiografia literária brasileira e foi amplamente lido e discutido por críticos posteriores, entre eles Antonio Candido e Massaud Moisés, que frequentemente dialogam com suas interpretações, seja para

retomá-las, seja para revê-las ou contestá-las. Nesse sentido, a obra de Veríssimo pode ser compreendida como um ponto de partida importante dentro de uma tradição crítica que influenciou leituras posteriores da literatura nacional. Já os trabalhos de Antonio Candido e de Massaud Moisés apresentam ampla circulação no meio acadêmico, figurando com frequência em bibliografias e ementas de cursos de graduação em Letras em diversas universidades brasileiras. Falar desses autores, portanto, é também falar de textos que participam diretamente da formação de leitores, pesquisadores e professores de literatura, contribuindo para orientar práticas de leitura, escolhas bibliográficas e delimitações de objetos de pesquisa.

Assim, as interpretações presentes nesses manuais não apenas registram uma determinada visão da história literária, mas também ajudam a moldar os horizontes de leitura de diferentes gerações de estudantes. Quando determinados gêneros, temas ou obras recebem pouca atenção, ou são avaliados a partir de perspectivas que os colocam em posição secundária, isso tende a influenciar a maneira como esses materiais serão posteriormente lidos, estudados ou mesmo ignorados. Investigar como esses manuais tratam produções associadas ao fantástico permite, portanto, compreender não apenas uma tradição interpretativa, mas também os mecanismos pelos quais certos segmentos da literatura acabam ocupando posições periféricas dentro da historiografia literária brasileira.

Na sequência, o capítulo dedica uma seção específica à forma como esses historiadores tratam dois autores do período romântico, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, procurando compreender de que maneira a historiografia literária aborda a presença de elementos fantásticos em escritores já consolidados pelo cânone.

Cabe ainda esclarecer a presença dos poemas no interior desta discussão, ainda que o objeto central da dissertação se concentre na prosa. Poemas e contos não podem ser analisados a partir de um mesmo enquadramento interpretativo, uma vez que se tratam de gêneros distintos, que pressupõem diferentes formas de construção estética, bem como modos específicos de leitura e de abordagem crítica. A poesia, marcada por uma dimensão frequentemente mais alegórica e simbólica, mobiliza imagens e figuras que não necessariamente se organizam segundo as mesmas expectativas narrativas presentes na prosa ficcional. Como observa Tzvetan Todorov em suas reflexões sobre o fantástico, a linguagem poética tende a operar segundo uma lógica própria, na qual elementos sobrenaturais podem assumir

funções predominantemente figurativas ou metafóricas, diferindo da dinâmica narrativa característica do conto fantástico.

Ainda assim, mesmo reconhecendo essas diferenças estruturais entre os gêneros, a consideração da poesia revela-se pertinente por outra razão: a recorrência temática. A presença de motivos ligados ao sobrenatural, ao insólito ou ao imaginário mitológico aparece com relativa frequência na produção poética romântica brasileira. Figuras como Satã, ninfas, espectros ou outras entidades que tensionam os limites da realidade empírica surgem em diversos poemas do período, indicando que tais temáticas não eram estranhas ao horizonte estético do século XIX. A observação desses elementos sugere que havia, no campo literário da época, um interesse relativamente difundido por esse tipo de imaginário.

2.1.1 José Veríssimo (1857-1916)

A *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo, publicada originalmente em 1906, apresenta uma organização sistemática da tradição literária nacional, estruturada segundo períodos históricos e escolas literárias. O volume conta com prefácio de Cláudio Murilo Leal, seguido de uma breve introdução, a partir da qual o autor inicia a exposição do período colonial brasileiro. Esse primeiro momento da literatura nacional é desenvolvido ao longo de seis capítulos, nos quais Veríssimo examina a produção literária desde as origens até as vésperas do Romantismo.

É apenas no capítulo VII, intitulado *Os predecessores do romantismo*, que o autor passa a tratar de modo mais direto da transição para o movimento romântico no Brasil. Esse capítulo encontra-se subdividido em duas seções: *Os poetas* e *Os prosadores* e estabelece as bases críticas a partir das quais Veríssimo construirá sua leitura do Romantismo brasileiro.

Na subseção dedicada aos poetas, Veríssimo volta-se à poesia produzida no final do século XVIII e nos primeiros trinta anos do século XIX, avaliando-a de maneira amplamente negativa. Segundo o autor, trata-se de uma literatura “insignificante”, de escassa relevância estética, que foi, de modo geral, esquecida e pouco lida. Para ele, essa poesia não apresenta inovação significativa em relação ao período anterior da literatura brasileira, parecendo antes representar um momento de estagnação ou de pausa no desenvolvimento literário nacional.

Nesse contexto, Veríssimo ressalva dois nomes, José Bonifácio e Souza Caldas, embora mesmo nesses casos reconheça mérito somente em partes

específicas de suas produções. Sua crítica a esses autores é marcada por acidez, sobretudo ao apontar a ausência de emoção e a fragilidade expressiva de muitos poemas, que, segundo ele, pouco acrescentam do ponto de vista literário. Ainda assim, o autor reconhece a presença de um forte sentimento nacionalista e patriótico, especialmente em José Bonifácio, cuja atuação política na independência de 1822 é destacada como elemento relevante para a compreensão de sua produção poética. Para Veríssimo, esse sentimento já se fazia perceptível em poetas do período anterior ao Romantismo, embora isso não seja suficiente para conferir grande valor estético a essas obras. Em síntese, trata-se, segundo sua avaliação, de um conjunto pouco notável do ponto de vista literário.

A subseção dedicada aos prosadores inicia-se com uma afirmação ainda mais contundente. Veríssimo (2013, p. 181) declara que, “sob o aspecto literário”, a prosa da fase imediatamente anterior ao Romantismo é “tão mesquinha e desprecienda” quanto a poesia do mesmo período, afirmando que nenhuma obra grande ou sequer notável foi produzida nesse momento. Apesar disso, ele reconhece que esse período foi fértil em escritos sobre temas como economia política e social, direito público e administrativo, questões políticas, comércio e finanças, assuntos que, embora apenas remotamente ligados à literatura, constituem documentos valiosos para a compreensão da vida cultural e econômica do Brasil da época.

Diferentemente dos poetas, que Veríssimo considera relativamente alheios às circunstâncias que antecederam a independência, os prosadores são vistos como mais atentos e diretamente envolvidos com a realidade brasileira. Muitos deles atuaram como publicistas e jornalistas de ocasião, o que, segundo o autor, contribuiu para o caráter literariamente frágil de suas obras, marcadas por construção formal precária e pouca elaboração estética. Ainda assim, esses textos procuraram servir à constituição da nação brasileira, já concebida por seus autores como certa e definitiva. Apesar desse valor histórico e ideológico, Veríssimo afirma que tais produções não podem ser incorporadas ao “patrimônio propriamente literário” (2013, p. 181) do país.

Nesse contexto, o autor destaca como uma das manifestações espirituais mais interessantes do período que precede a independência o surgimento, em 1813, no Rio de Janeiro, do jornal *O Patriota*, de caráter literário, político e mercantil. Para

Veríssimo, essa publicação representa um indício significativo do sentimento público e da efervescência intelectual do momento.

Embora mantenha uma postura crítica em relação aos prosadores, Veríssimo revela-se relativamente mais brando ao avaliar sua contribuição cultural. Ele reconhece que, com o tempo, essa produção mostrou-se mais útil do que a poesia do mesmo período, servindo melhor à causa da cultura brasileira. Alguns autores, segundo ele, possuem o mérito de terem iniciado determinadas vertentes da vida intelectual nacional. É o caso, por exemplo, do Marquês de Maricá, a quem atribui o início da literatura moralista no Brasil, razão pela qual seu nome figura na história literária do país.

Ainda assim, Veríssimo ressalta que esses autores não eram propriamente escritores dotados de dons expressivos excepcionais. Suas obras, afirma, não apresentam qualidades que permitam uma leitura prolongada sem “fastio e displicência” (Veríssimo, 2013, p. 183), tampouco se incorporam ao grande patrimônio das boas letras. Apesar disso, ele os considera expoentes sinceros da cultura e de sua época, citando nominalmente o Visconde de Cairu, o Marquês de Maricá, o Visconde de São Leopoldo e Aires de Casal.

Essa leitura crítica dos predecessores do Romantismo revela o critério rigoroso adotado por José Veríssimo na construção de sua história literária, bem como sua concepção de literatura enquanto prática estética autônoma, distinta de produções de caráter predominantemente utilitário, político ou circunstancial. Ao mesmo tempo, prepara o terreno para a valorização do Romantismo propriamente dito, que passa a ser apresentado, nos capítulos seguintes, como o primeiro momento em que a literatura brasileira alcança, segundo seus parâmetros, maior consistência estética e identidade própria.

No capítulo VIII de sua *História da Literatura Brasileira* (2013), José Veríssimo dedica-se à caracterização do Romantismo brasileiro e, em particular, àquilo que denomina de primeira geração romântica. A análise do autor parte, novamente, do contexto histórico-político inaugurado com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, atribuindo papel central à figura do príncipe regente e depois rei Dom João VI. Segundo Veríssimo, a presença da corte no Brasil foi decisiva para a transformação do antigo regime colonial, ao promover mudanças de ordem econômica, administrativa e política que alteraram profundamente a condição da colônia. A elevação do Brasil à categoria de Reino e sua condição de capital do

Império Português criaram, segundo o autor, as bases para o processo de emancipação que se consolidaria posteriormente.

É nesse cenário que se forma a geração que não apenas testemunha, mas acompanha e, em certa medida, fomenta o processo de emancipação política do país. Surge então um grupo seleto de homens de estudo das letras, responsável por conferir à jovem nação o “abono indispensável” de sua capacidade cultural. Sob o aspecto literário, esse grupo constitui aquilo que o autor identifica como a primeira geração romântica, fortemente influenciada pelo Romantismo europeu, cujos ideais e características começam a manifestar-se no Brasil a partir de 1836 e cuja atuação se estende por cerca de um quarto de século.

Entre os nomes que Veríssimo destaca como representantes centrais dessa geração estão Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Teixeira e Sousa, Pereira da Silva, Varnhagen, Norberto da Silva e, sobretudo, Gonçalves Dias, considerado por ele o maior expoente do grupo. O autor reconhece que outros nomes poderiam ser acrescentados, mas afirma que nenhum alcança a mesma significação ou importância dos mencionados. Uma das marcas distintivas dessa geração, segundo Veríssimo, é a variedade de talentos: além de poetas, muitos desses autores atuaram como dramaturgos, romancistas, eruditos, críticos, publicistas e, em alguns casos, como pintores ou arquitetos. Essa multiplicidade de funções revela, para o autor, o esforço consciente de construir uma literatura nacional que não se restringisse, como ocorrera até então, quase exclusivamente à poesia (2013, p. 190).

Além disso, é destacada a importância da fundação do *Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro*, cuja revista trimestral se tornou espaço privilegiado de publicação para muitos literatos da época. A instituição teria funcionado como um verdadeiro elo de união e confraternização literária, além de atuar como estímulo à produção intelectual, contribuindo para a consolidação de um meio cultural organizado.

Do ponto de vista ideológico e moral, o autor caracteriza essa geração como profundamente patriótica, mas também ostensivamente religiosa e moralizante. Para Veríssimo, essa orientação contribui para um tom geral de tristeza e melancolia, traço que ele identifica tanto na primeira quanto na segunda geração romântica. Essa melancolia seria, segundo ele, influenciada por autores europeus como Lord Byron e Musset, mas teria raízes mais profundas na tradição católica medieval, cuja

visão do mundo teria penetrado de modo duradouro na sensibilidade literária brasileira.

Avançando em sua análise, Veríssimo chama atenção para o papel desempenhado pelo imperador Dom Pedro II como benfeitor de muitos autores da primeira geração romântica. Segundo o autor, esses escritores teriam sido, em certa medida, ingratos, uma vez que muitas de suas obras foram dedicadas ao imperador como forma de reconhecimento do patrocínio recebido, ao mesmo tempo em que mantinham uma postura crítica ou ambígua. Ainda assim, o autor observa que a maioria desses autores era composta por monarquistas fervorosos e sinceros.

É nesse ponto que o autor formula uma de suas observações mais incisivas sobre o Romantismo.

Mas a vaidade, infalível estigma profissional, desses literatos se não contentava dessa alta estima; quisera mais, quisera o impossível, que, como nas principais nações literárias da Europa, dessem às letras aqui consideração, glória e fortuna. Foi esse, aliás, um dos rasgos do Romantismo, o exagero da vaidade nos homens de letras e artistas, revendo a intensidade do descomedido individualismo da escola (Veríssimo, 2013, p.192)

Para ele, esses literatos não se contentavam com a autoestima, desejando alcançar, à semelhança das grandes nações literárias da Europa, glória e fortuna por meio das letras, algo que ele considera, naquele contexto, praticamente impossível. Ainda assim, destaca que os escritores da primeira geração mantiveram certo pudor, evitando mencionar abertamente as aspirações materiais de sua atividade, pudor que, segundo ele, desapareceria nas fases posteriores do Romantismo, sobretudo com a imigração de literatos estrangeiros, o surgimento dos “industriais das letras” e a crescente interpenetração entre literatura e jornalismo.

Veríssimo também ressalta que, ao contrário do que ocorrera em períodos anteriores, a formação literária da maioria desses escritores deu-se no próprio Brasil, e não na metrópole portuguesa. Muitos frequentaram ou deixaram as escolas fundadas após a chegada da corte portuguesa, fato que, segundo o autor, constitui um traço significativo dessa geração. Esse processo contribuiu para um distanciamento progressivo do modelo linguístico português e para o desenvolvimento de uma escrita mais próxima da realidade brasileira. Os autores passam a empregar, de modo deliberado ou espontâneo, vocábulos de origem

americana ou africana, já difundidos no uso popular, aceitando modificações na língua e conferindo-lhes estatuto literário.

Apesar disso, a avaliação estética do crítico permanece severa. Para ele, a língua e o estilo desses escritores são, em regra, “negativos”, carecendo das qualidades essenciais da composição literária. O autor adverte que a literatura não deve resistir arbitrariamente à evolução natural da língua, mas também não deve submeter-se indiscriminadamente a todas as inovações, sob pena de comprometer sua capacidade expressiva. Ao mesmo tempo, reconhece que uma adesão rígida ao modelo português poderia afastar escritores e leitores brasileiros, criando um descompasso entre a língua falada e a escrita literária. Essa tensão explicaria, segundo ele, a falta de simpatia entre escritores e público em determinados momentos, especialmente no caso da reação vernaculista de autores maranhenses como João Lisboa e Odorico Mendes. Nesse grupo, afirma, apenas Gonçalves Dias sobreviveu de forma duradoura na memória popular, graças à simplicidade e ao caráter cancionista de seus versos

Essa observação leva Veríssimo a sugerir que a popularidade persistente dos poetas da segunda geração romântica se deve não apenas à sinceridade de seus sentimentos, mas também à acessibilidade de sua linguagem e forma poética, desprovida de excessos métricos ou artifícios de estilo. Fenômeno semelhante ocorreria, segundo ele, na prosa, com romancistas como Macedo e Alencar, que continuariam a ser mais lidos do que muitos autores contemporâneos do início do século XX.

De modo geral, ele caracteriza os escritores da primeira geração romântica como menos artificiosos e menos artistas, cuja arte literária, quando existe, é ingênua e desajeitada, adquirindo um caráter que ele denomina “primitivo”. Com exceção de alguns nomes, como Porto Alegre e Norberto, essa ingenuidade marca o estilo do período. Ainda assim, tanto a primeira quanto a segunda geração são consideradas excessivamente sentimentalistas e romanescas, especialmente na ficção em prosa, marcadas por pieguice e pela ausência de uma preocupação sistemática com a forma artística. Apenas Gonçalves Dias, em grande parte de sua obra, e Porto Alegre, além de raros momentos de sua produção em prosa, teriam alcançado soluções formais mais satisfatórias (Veríssimo, 2013, p. 196).

No capítulo IX, dedicado a Gonçalves de Magalhães, José Veríssimo atribui à publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em Paris, em 1836, o marco inicial do

Romantismo brasileiro. Segundo ele, tanto o próprio autor quanto a crítica contemporânea reconheceram nessa obra o ponto de partida consciente do novo movimento literário no Brasil

Ao analisar a produção de Magalhães, atenção especial é dedicada à presença da religiosidade na literatura brasileira. Ele observa que os poemas do autor são simultaneamente patrióticos e religiosos, embora reconheça que a inspiração religiosa não constitui novidade na tradição literária nacional, estando presente desde a poesia dos árcades mineiros e mesmo na literatura colonial. O autor chama atenção para a recorrência de vocábulos associados ao divino, como Tupã, e para a frequência com que a religião e seus mistérios aparecem sob a forma de imagens e figuras poéticas.

Essa presença constante do religioso é explicada por Veríssimo como resultado de um fato histórico e cultural: desde o início da colonização até, ao menos, a segunda metade do século XIX, a instrução no Brasil foi majoritariamente ministrada por padres, em escolas, colégios e seminários, além do ambiente familiar. Os homens mais instruídos eram, em sua maioria, religiosos ou indivíduos formados sob forte influência da Igreja Católica. Essa educação gerou um hábito de expressão religiosa não apenas na conversação cotidiana, mas também nos discursos, escritos e produções literárias em geral.

É nesse contexto que é observada a fusão entre sentimento patriótico e sentimento religioso na poesia de Magalhães, especialmente em momentos de crise nacional ou de angústia individual. Segundo o autor, diante de situações extremas, o espírito humano tende a buscar refúgio na religião, fazendo com que esses dois sentimentos se confundam e se reforcem mutuamente.

Essa leitura revela-se particularmente fecunda quando considerada à luz de teorias posteriores sobre o fantástico e o sobrenatural na literatura. A forte presença do religioso ajuda a compreender por que determinadas manifestações do sobrenatural na literatura brasileira não foram interpretadas como ruptura do real ou como geradoras de estranhamento. Em uma sociedade profundamente marcada pelo catolicismo, intervenções divinas, aparições de santos, anjos ou demônios eram compreendidas como possíveis e legítimas dentro da ordem do mundo, não produzindo a vacilação entre explicações racionais e irracionais que caracteriza o fantástico em sentido estrito.

Assim, a presença do sobrenatural na literatura brasileira como nos sermões de Padre Antônio Vieira, nos quais figuras demoníacas, como no sermão *Relação da Missão da Serra da Ibiapaba* (1660), aparecem para tentar os homens, não era lida como transgressão das leis naturais, mas como expressão normativa de uma cosmovisão religiosa. Esse dado cultural é fundamental para compreender por que o sobrenatural, embora recorrente, não foi historicamente reconhecido como tal na tradição literária brasileira, nem mobilizado como eixo estético autônomo. A análise de Veríssimo, ainda que não formulada nesses termos, fornece elementos decisivos para essa interpretação, ao evidenciar o enraizamento profundo da religião na formação intelectual e literária do país.

No capítulo X, intitulado *Os próceres do Romantismo*, José Veríssimo aprofunda a análise individual de autores considerados centrais para a consolidação do movimento romântico no Brasil. A abordagem do autor mantém o tom crítico já observado nos capítulos anteriores, combinando dados biográficos, comentários históricos e avaliações estéticas frequentemente severas.

Ao tratar de Manuel de Araújo Porto Alegre, Veríssimo enfatiza sua atuação multifacetada como intelectual, artista e homem público, reconhecendo sua relevância no contexto cultural do período, ainda que sem lhe atribuir pleno êxito literário. O autor aponta limitações formais e estilísticas em sua produção, observando que, embora Porto Alegre ocasionalmente alcance soluções expressivas mais elaboradas, sua obra permanece irregular e distante de uma realização estética plenamente consciente. Essa avaliação reforça a leitura de Veríssimo segundo a qual os primeiros românticos brasileiros careciam de domínio técnico e maturidade artística, ainda que desempenhassem papel relevante na organização da vida intelectual nacional.

No caso de Francisco Adolfo de Varnhagen, a ênfase desloca-se quase inteiramente para sua atuação como historiador. É observado que, embora Varnhagen tenha produzido textos de natureza literária, sua contribuição efetiva se dá no campo da escrita histórica, área na qual o autor reconhece maior consistência. Ademais, é mencionada a obra *Sumé* do autor, descrita como uma “lenda” ou “mito religioso americano”. No entanto, essa referência surge de modo isolado e não é desenvolvida ao longo da análise biográfica ou crítica. Veríssimo não explora os possíveis desdobramentos literários da obra, tampouco comenta a presença de elementos míticos, sobrenaturais ou vinculados ao imaginário religioso indígena. A

menção permanece marginal, reforçando a impressão de que textos que recorrem ao mito, à lenda ou ao sobrenatural não são integrados ao núcleo daquilo que o autor considera literariamente relevante. Varnhagen é, assim, definitivamente situado no campo da historiografia, sob o argumento de que lhe faltariam imaginação e estilo.

Ao tratar de Joaquim Manuel de Macedo, Veríssimo adota uma postura particularmente crítica. O autor não menciona, em nenhum momento, a produção de contos de Macedo, restringindo-se a comentar sua poesia, seu teatro e, sobretudo, seus romances. Mesmo nesse âmbito, sua avaliação é severa: afirma que Macedo parece escrever sempre o mesmo romance, estruturado em torno de um galã idealizado, mocinhas virtuosas e um forte tom moralizante. Trata-se, segundo ele, de uma literatura voltada essencialmente para “senhoras e senhoritas do lar”, marcada por sentimentalismo excessivo e pela repetição de fórmulas narrativas. O teatro de Macedo, por sua vez, reproduziria as características do período, sem apresentar maior relevância estética.

Veríssimo afirma ainda que, excetuando-se obras como *A Moreninha*, o restante da produção de Macedo não possui importância significativa para a literatura nacional. Essa avaliação contribui diretamente para o apagamento de outras formas narrativas produzidas pelo autor, como os contos, que sequer são mencionados. Mesmo quando cita *A luneta mágica*, romance que apresenta elementos do maravilhoso e do insólito, Veríssimo o faz de modo extremamente breve, sem qualquer comentário analítico. O foco recai novamente sobre as características gerais do romance romântico e sobre a centralidade de *A Moreninha*. De modo semelhante, ao mencionar o poema *A nebulosa*, descrito como “cheio de maravilhas mágicas”, Veríssimo limita-se a um comentário passageiro, circunscrito ao âmbito da poesia, sem explorar o significado estético ou simbólico dessas “maravilhas” (2013, p. 238–242). A presença do maravilhoso ou do sobrenatural, quando reconhecida, não é considerada digna de aprofundamento crítico.

No capítulo XII, *A segunda geração romântica: os prosadores*, Veríssimo concentra sua análise principalmente em José de Alencar, a quem atribui o estatuto de primeiro escritor brasileiro que realmente mereceria o título de literato. Apesar do elogio inicial, o autor afirma que o único romance verdadeiramente “glorioso” de Alencar seria *O Guarani*. Para o escritor, a formação literária de Alencar, marcada pela leitura de romances sentimentais mal traduzidos e destinados a um público

feminino, teria contribuído para a consolidação de uma concepção do romance como narrativa puramente sentimental, voltada ao divertimento e à idealização.

Essa concepção, segundo o autor, atravessa não apenas a obra de Alencar, mas também a de Macedo, Bernardo Guimarães e Taunay, estendendo-se até a chegada de Machado de Assis. O romance romântico brasileiro seria, assim, caracterizado por uma sentimentalidade pueril, por idealizações excessivas e por um afastamento deliberado das “feias realidades da vida” (Veríssimo, 2013, p. 275–276). Após essa avaliação, comenta brevemente a produção teatral de Alencar, sua atuação como crítico, publicista e polemista político, bem como sua atividade jurídica, antes de retomar a análise de sua produção literária sob o pseudônimo de Sênio.

O autor retorna ainda, de forma breve, a Joaquim Manuel de Macedo, reiterando o caráter insignificante de seus escritos quando comparados à sua poesia e a *A Moreninha*. Em seguida, desloca o foco para Bernardo Guimarães, cuja avaliação apresenta tonalidade distinta. Destaca que, diferentemente de Alencar e Macedo, Guimarães é um romancista mais espontâneo e um verdadeiro contador de histórias (Veríssimo, 2013, p. 288). Reconhece também seu valor como poeta, ainda que rejeite a ideia de originalidade plena, afirmando que ele não é um espírito puramente imitativo nem totalmente subordinado a modelos estrangeiros.

Segundo Veríssimo, Bernardo Guimarães conserva em sua obra traços de individualidade que o distinguem de outros escritores da geração ultrarromântica. Essa observação é particularmente relevante, pois, embora o autor não explore sistematicamente os elementos sobrenaturais presentes em contos como *A dança dos ossos*, sua avaliação sugere uma abertura maior à imaginação narrativa e à fabulação, traços que o aproximam de formas narrativas que escapam ao estrito realismo sentimental predominante no romance romântico brasileiro.

No capítulo XIII, *A segunda geração romântica: os poetas*, Veríssimo (2013, p. 293) estabelece uma distinção mais clara entre essa geração e a anterior. Segundo ele, os poetas da segunda geração se caracterizam por maior liberdade espiritual, maior consciência estética e maior dedicação à literatura. Diferentemente dos primeiros românticos, não estariam presos a um idealismo religioso exacerbado, mas marcados por um certo ceticismo literário.

As circunstâncias de vida desses poetas influenciaram profundamente sua produção, fazendo com que “vivessem” mais intensamente a própria poesia. Suas

obras revelariam aspectos mais íntimos da sensibilidade brasileira, expressando a alma de um povo já mais distanciado culturalmente de Portugal do que a geração anterior. É nesse contexto que o autor identifica a entrada decisiva do tema da morte na poesia brasileira, sobretudo com Álvares de Azevedo. Embora temas como amor, pátria, natureza, sofrimento e dor já estivessem presentes, a morte adquire, segundo Veríssimo (2013, p. 297) , centralidade inédita, não tendo sido, até então, fonte recorrente de inspiração lírica .

O autor associa essa tonalidade sombria tanto à influência de poetas estrangeiros admirados à época quanto às condições físicas e existenciais dos próprios escritores, muitos dos quais morreram precocemente. A fragilidade corporal, combinada ao desalento social e ao esgotamento dos grandes entusiasmos gerados pela independência, teria contribuído para uma atmosfera de profunda melancolia.

À natureza débil e doentia desses poetas juntaram-se em todos eles circunstâncias pessoais de desacordo com o seu meio social [...] A nação entrava na sua existência sossegada e pouco estimulante de quaisquer energias (Veríssimo, 2013, p. 298).

A partir do trecho de Veríssimo, essa leitura reforça a compreensão de que, mesmo quando temas como morte, sofrimento e desalento ganham destaque, eles são interpretados por Veríssimo sobretudo como expressões sentimentais e biográficas, e não como manifestações de um interesse estético sistemático pelo sobrenatural ou pelo fantástico.

Em seguida, Veríssimo passa a analisar a produção do cearense Franklin Távora. Segundo ele, Távora surge como um escritor que se posiciona contra o que considera a hegemonia literária de José de Alencar, muito mais por um espírito de insubordinação contra os autores consagrados do que por razões efetivamente justificadas. O crítico destaca romances como *Os Índios do Jaguaribe*, *Um casamento no rebelde*, *O matuto*, *Lourenço* e *O cabeleira*, obras que, segundo sua avaliação, podem ser classificadas de modo semelhante aos romances de Alencar, tanto no indianismo quanto no regionalismo (Verissimo, 2013, p.323),

Destaca, contudo, que Franklin Távora escreve com maior pureza e observa com mais fidelidade, apresentando uma representação da natureza e da vida mais exata, senão mais expressiva, do que a de Alencar. Sua língua é considerada mais simples e menos enfeitada, atingindo por vezes uma certa singeleza encantadora. Nesse contexto, o autor associa Franklin Távora a Alfredo d'Escagnolle Taunay

como um dos precursores do naturalismo. Ainda assim, chama atenção o fato de que Veríssimo não menciona em nenhum momento a produção de contos de Franklin Távora, restringindo sua análise exclusivamente aos romances citados, aos quais retorna reiteradamente, ora tecendo elogios, ora formulando críticas (Veríssimo, 2013, p. 326).

Na sequência, Veríssimo explicita sua posição quanto à hierarquia dos gêneros literários no Brasil oitocentista. Ele afirma de modo categórico que o teatro e a literatura dramática nunca tiveram, no país, a importância ou o mérito alcançados pelo romance e pela poesia. Essa avaliação evidencia que o autor não atribui relevância a outros modos de prosa que já vinham sendo produzidos no período, como o conto e a crônica, gêneros praticados, inclusive, por José de Alencar e por Machado de Assis, contemporâneos de Franklin Távora.

Embora mencione de forma vaga o teatro e a literatura dramática produzidos por alguns autores, como certos dramas de Franklin Távora, entre eles *O mistério da família*, *Três lágrimas* e *Antônio*, encenados no Rio de Janeiro, Veríssimo avalia essas produções como um reflexo adulterado da dramaturgia francesa e, de certo modo, estéreis (2013, p. 328). Tal posicionamento contribui para o apagamento crítico de gêneros como o conto e a crônica, apesar de sua efetiva circulação no período.

Ao tratar dos poetas inseridos entre os últimos românticos, são listados, Tobias Barreto, Fagundes Varela, Luís Guimarães Júnior e Castro Alves. Até esse ponto da obra, Machado de Assis é mencionado apenas de forma episódica, sem uma análise aprofundada, uma vez que o autor reserva um capítulo exclusivo para ele ao final do livro. O próprio Veríssimo observa que não há um traço comum capaz de reunir esses poetas sob uma mesma feição estética.

Segundo o crítico, não houve nenhuma novidade essencial no período compreendido aproximadamente entre 1860 e 1870. O romantismo byroniano, introduzido sobretudo por Álvares de Azevedo, teria sido absorvido por ele próprio e por outros poetas afins, desviando o movimento literário de sua direção inicial, cristã, patriótica e moralizante, que marcara o início da literatura nacional. Essa vertente, contudo, produziu apenas uma impressão parcial e não chegou a formar uma escola sólida, restringindo-se a alguns nomes, como Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e outros poetas menores, frequentemente associados às extravagâncias de *Noite na taverna*.

Veríssimo (2013, p. 332) realça a influência francesa, sobretudo de Victor Hugo, cuja feição social e humanitária se manifesta de modo mais evidente em Tobias Barreto e Castro Alves. O autor concede atenção especial a ambos, sem retornar ao nome de Machado de Assis nesse contexto. Sobre Tobias Barreto, afirma que ele é, como poeta, simultaneamente sentimental e moralizador, sem grande profundidade, mas com certa ingenuidade herdada da poesia alemã, sendo incontestável o caráter egocêntrico de sua poesia, claramente influenciada por Victor Hugo.

Ao tratar de Castro Alves, Veríssimo reconhece nele uma novidade dentro da poesia brasileira, embora igualmente influenciado por Hugo. No entanto, considera que Castro Alves possui maior talento poético que Tobias Barreto, com inspiração mais rica, expressão mais poderosa, mais famosa e mais tocante. Para o crítico, tanto em Castro Alves quanto em Álvares de Azevedo observa-se a imitação do que chama de “fogo sagrado”, algo que a observação superficial e a tendência ao exagero crítico confundiriam com genialidade. Ainda assim, reconhece em Castro Alves um grande talento verbal, uma eloquência sincera e comunicativa, além de um entusiasmo juvenil prático. Seu mérito residiria na vivacidade do verbo, no brilho da expressão, na sonoridade, na variedade formal, na riqueza de sensações e no maior fundo de ideias, como exemplificado em poemas como *Vozes d’África* e *O navio negreiro*.

Em seguida, Veríssimo dedica algumas considerações a Fagundes Varela, que publicou entre 1860 e 1875, ano de sua morte. O poeta sucedeu os primeiros nomes da segunda geração romântica, os quais admirou e imitou, sofrendo também a influência de Gonçalves Dias. Esses diferentes influxos teriam sido decisivos para a formação de seu estilo poético. O crítico afirma que Varela foi inferior a Tobias Barreto e Castro Alves, observando que sua originalidade ressentiu-se excessivamente dessas influências. Lido após esses poetas, deixa a impressão do já lido, pois, no tom propriamente lírico de seus poemas, nada se apresenta como novo, nem no fundo nem na forma, sendo abundantes as reminiscências e repetições de pensamentos e expressões alheias (Verissimo, 2013, p. 337–338).

Porém, ao tratar de Varela, Veríssimo reconhece nele um poeta espontâneo, de inspiração popular, ainda que descuidado de sua arte, entregue antes à pura inspiração do que ao labor técnico e às exigências formais da composição. Afirma que havia no autor um grande fundo de poesia que, se não tivesse sido prejudicado

pela negligência de seu engenho e por influências que banalizaram parte de sua obra, poderia ter alcançado maior valor estético. Destaca *Juvenília* como um dos mais admiráveis trechos do lirismo brasileiro e *Cântico do Calvário* como uma das mais eloquentes, comoventes e belas elegias da língua portuguesa. Contudo, chama atenção o fato de que Veríssimo não menciona nem analisa os contos de Varela, concentrando-se exclusivamente em sua produção poética, o que reforça a leitura do autor sobretudo como lírico e contribui para a consolidação de uma imagem crítica que privilegia essa dimensão de sua obra em detrimento de outras experiências literárias.

Veríssimo menciona ainda outros poemas patrióticos e lamentos de um poeta, segundo ele, infeliz, observando que, embora haja momentos de excelência, a frequência de imitações e reminiscências compromete a originalidade do conjunto.

A partir desse ponto, o autor passa a tratar de outras escolas literárias, como o Naturalismo e o Parnasianismo, destacando que essas tendências coexistem no século XIX com o Romantismo. No Naturalismo, afirma que apenas três nomes merecem real destaque: Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia, além de mencionar Franklin Távora e Taunay como precursores. Sobre Aluísio Azevedo, enfatiza *O mulato*, considerando que os romances posteriores, como *Casa de pensão* e *O cortiço*, apenas confirmaram o talento já demonstrado, garantindo-lhe o título de iniciador do Naturalismo no Brasil (Veríssimo, 2013, p. 354–356).

Quanto a Júlio Ribeiro, destaca sua formação autodidata e sua inclinação para os estudos linguísticos, mencionando obras como *Padre Belchior de Pontes* e *Carne*, este último caracterizado como escandalosamente obsceno e revelador da incapacidade do autor para a ficção imaginativa (p. 357). Em relação a Raul Pompeia, afirma que *O Ateneu*, publicado no mesmo ano que *Carne*, representa a amostra mais distinta, senão a mais perfeita, do Naturalismo brasileiro, embora não tão bem composta quanto os melhores romances de Aluísio Azevedo (p. 358–359).

Por fim, Veríssimo trata da poesia parnasiana, citando Olavo Bilac, Raimundo Correia, Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e Augusto de Lima, e dedica capítulos finais ao teatro, à literatura dramática, aos publicistas, oradores e críticos. Nessas seções, retoma nomes já analisados, reafirmando sua pouca valorização de gêneros como o conto e a crônica, apesar de sua produção efetiva no período, o que reforça o apagamento crítico dessas formas dentro de sua historiografia literária.

2.1.2 Antonio Candido (1918-2017)

No primeiro volume de *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1836)*, Antonio Candido adota um percurso histórico que, embora apresente maior elaboração conceitual e organização crítica mais sofisticada, guarda semelhanças estruturais com aquele observado em José Veríssimo. Assim como no manual verissiano, Candido parte de uma contextualização geral da literatura brasileira, abordando seus traços iniciais, como a relação com a natureza, a rusticidade e as condições culturais da colônia, para, em seguida, desenvolver uma análise que acompanha o desenrolar histórico e literário do período.

Nesse percurso, o autor contempla nomes fundamentais do Arcadismo e do final do século XVIII, como Cláudio Manuel da Costa, a chamada geração mineira, Gonzaga, Basílio da Gama, Caldas Barbosa, Silva Alvarenga e Santa Rita Durão. Embora vários desses autores também apareçam no manual de José Veríssimo, em Antonio Candido eles são tratados de maneira distinta, com maior atenção à análise textual e ao exame das formas literárias. Segue, ainda que de modo não explicitamente cronológico nos títulos dos capítulos, a sucessão histórica dos acontecimentos e das produções literárias, iniciando cada momento com uma introdução geral sobre o contexto histórico, os modelos estéticos vigentes e os referenciais culturais predominantes, para depois concentrar-se na análise individual dos autores.

Em oposição a Veríssimo, que muitas vezes se limita a juízos críticos mais gerais, Antonio Candido incorpora com maior frequência trechos das obras analisadas, sobretudo da poesia, desenvolvendo leituras mais minuciosas e análises literárias mais densas. Nesse movimento, aparecem também autores como Souza Caldas e José Bonifácio, que já figuravam no manual verissiano, mas aqui são integrados a uma reflexão mais ampla sobre o sistema literário em formação e sobre as condições de produção e recepção das obras.

Um ponto particularmente relevante dessa etapa do manual é a subseção intitulada *Mitologia decadente*, na qual Candido (2000a, p.191) se detém sobre a produção poética do período que antecede o Romantismo, tomando como exemplo, sobretudo, a obra de Gonzaga. Nessa análise, o autor observa que o mau gosto e o prosaísmo se manifestam no uso inferior da mitologia clássica, que, outrora central na tradição greco-romana, já não consegue mais funcionar como correlato adequado da emoção e do pensamento poético. Segundo Candido, a mitologia deixa de ser

um elemento vivo e expressivo para se tornar um repertório esvaziado, utilizado de maneira mecânica e convencional.

Ao analisar as *Liras de Jonino, Pastor de Serro*, José Joaquim Lisboa, Candido demonstra que a invocação mitológica perde seu vínculo orgânico com a experiência emocional do sujeito poético, transformando-se em mero recurso verbal. As imagens herdadas da tradição grega e romana, reinterpretadas pela estética pós-renascentista, funcionam agora como “muletas de um verso sem poesia”, evidenciando o esgotamento expressivo desse imaginário (Candido, 2000a, p. 193).

Embora o objeto central deste trabalho seja a prosa, mais especificamente o gênero do conto, essa observação de Candido revela-se particularmente significativa. O autor identifica que, mesmo no campo da poesia, a mitologia greco-romana, que tradicionalmente invoca forças sobrenaturais, deuses e acontecimentos que escapam à explicação racional, já não desempenha o papel simbólico e estruturante que tivera em períodos anteriores. Ela passa a ser empregada como ornamento estilístico, destituída de densidade simbólica e de potencial de estranhamento.

Essa constatação dialoga de maneira produtiva com as discussões teóricas sobre o sobrenatural e o fantástico. Ainda que, como adverte Todorov (2017), não se possa interpretar um poema segundo os mesmos critérios aplicados à narrativa prosódica fantástica, o progressivo abandono ou esvaziamento do imaginário mitológico, tanto na poesia quanto, posteriormente, na prosa, indica uma transformação importante na relação da literatura com aquilo que rompe a ordem do real. Antes mesmo da consolidação do Romantismo, observa-se, segundo Candido, um processo de declínio do uso do sobrenatural e da mitologia como elementos expressivos centrais, o que sugere que, no momento imediatamente anterior ao Romantismo, esses recursos já não ocupavam posição privilegiada na produção literária brasileira.

Assim, o primeiro volume da *Formação da Literatura Brasileira* não apenas reconstrói o percurso histórico-literário que conduz ao Romantismo, mas também oferece elementos críticos fundamentais para compreender o modo como certas formas de representação do extraordinário e do sobrenatural foram progressivamente esvaziadas ou deslocadas no sistema literário brasileiro, ainda antes da emergência explícita da escola romântica.

Antonio Candido (2000a, p. 205) sublinha que a literatura religiosa ocupa, nesse momento histórico, um espaço significativo no panorama literário brasileiro. Segundo o autor, a oratória sagrada talvez tenha sido o gênero de maior êxito entre o período final do reinado de Dom João VI e os primeiros anos do governo de Dom Pedro II. Esse predomínio manifesta-se de forma particularmente expressiva na poesia, campo no qual se produzem obras extremamente volumosas. Candido observa ainda que, considerando-se que o Romantismo brasileiro frequentemente assumiu um cunho espiritualista e, em sua primeira fase, marcadamente religioso, não seria adequado negar que se encontram nesse momento anterior as raízes dessa tendência. Trata-se, portanto, de um aspecto relevante para a compreensão do problema das influências que atuaram na formação do Romantismo no Brasil.

Ao tratar dessa questão, é realçado que a relação entre literatura religiosa pré-romântica e religiosidade romântica não se dá de maneira direta ou determinante. Nas palavras do autor:

Parece que houve outro caso da já referida contaminação literária inversa: não foi propriamente a literatura religiosa do fim deste período que condicionou a religiosidade romântica; esta, devido a motivos de ordem histórico-social (renascimento da fé depois da Revolução Francesa em países que nos inspiraram literariamente: França, Itália) e literária (moda nos mesmos países), foi buscar nos antecessores elementos que reforçassem a sua escolha. Os poetas religiosos do primeiro quartel do século XIX serviram mais de apoio do que de determinante” (Candido, 2000a, p. 205).

Essas observações articulam-se de maneira bastante consistente com os apontamentos formulados por José Veríssimo, já destacados anteriormente, acerca da forte presença da religiosidade na literatura brasileira oitocentista. Ambos os autores convergem ao reconhecer que fatores de ordem histórico-social e cultural contribuíram para a valorização de elementos religiosos na produção literária do período. Assim, a assimilação do religioso, frequentemente associado a manifestações do sobrenatural, tende a não ser percebida como ruptura ou transgressão do real, justamente porque se insere em uma sociedade marcada por uma educação profundamente católica, tanto no âmbito familiar quanto institucional. Tal condição atinge não apenas o público leitor, mas também os próprios escritores. Candido acrescenta ainda um ponto fundamental a essa discussão ao lembrar que essa forte religiosidade não era uma exclusividade do Brasil, mas também caracterizava os países europeus que serviram de modelo e inspiração literária aos

autores brasileiros, especialmente França e Itália. Portanto, as reflexões de Candido e Veríssimo se complementam ao evidenciar a convergência entre contexto nacional e influências estrangeiras na consolidação dessa tendência.

O estudioso prossegue salientando que um dos fatores que contribuíram decisivamente para a produção religiosa, sobretudo no campo da prosa, que é o foco principal deste trabalho, foi a presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro. A corte demandava constantemente oradores “sagradas”, uma vez que o rei, tanto Dom João VI quanto, posteriormente, Dom Pedro I, era, segundo o autor, um “amador insaciável de sermões”. A isso se soma o fato de que muitos dos textos poéticos do período foram produzidos por religiosos que também atuavam como poetas, como Januário da Cunha Barbosa, Ferreira Barreto e Bastos Baraúna, o que reforça ainda mais a centralidade do discurso religioso na vida intelectual da época.

Além disso, a repressão ocorrida durante o reinado de Dona Maria I, quando intelectuais mais francamente posicionados foram punidos por delitos de opinião, contexto que se agravou com o escândalo da Inconfidência Mineira. A Revolução Francesa, por sua vez, acentuou ainda mais essa tendência, uma vez que passou a associar determinados grupos intelectuais aos chamados inimigos do trono e do altar, expressão que animou a ideologia dominante nos países católicos europeus no primeiro terço do século XIX e que repercutiu de modo direto tanto em Portugal quanto em suas colônias. Segundo Candido, essa ideologia atuou sobre a inteligência, cerceando-a e desviando-a, uma vez que, na ausência de um ambiente intelectual mais livre, a pressão política e religiosa fechava as possibilidades de um incremento sincero da fé, transformando-a, muitas vezes, em refúgio para dúvidas, angústias e conflitos entre ideias individuais e uma sociedade retrógrada.

Candido observa que muitos desses intelectuais permaneceram formalmente crentes mesmo após perseguições e encarceramentos de natureza eclesiástica, havendo inclusive casos em que, ao final do processo repressivo, alguns adotaram o estado clerical. Tal fenômeno evidencia a complexa relação entre fé, coerção política e produção intelectual no período, reforçando a centralidade do discurso religioso como elemento estruturante da vida cultural e literária brasileira anterior ao Romantismo (2000a, p. 206).

Torna-se particularmente relevante destacar algumas formulações empregadas por Antonio Candido ao tratar do papel do sentimento religioso na produção intelectual do período. O autor afirma que esse sentimento atuava de

maneira efetiva sobre a produção da época, uma vez que considerava os intelectuais, e, portanto, também os escritores, como sujeitos que processavam sinceramente a religiosidade, utilizando-a como forma de amparo diante de vacilações e dúvidas. A fé religiosa funcionava, assim, como um modo de explicação e sustentação simbólica, uma espécie de coluna de base à qual se recorria quando algo na vida individual ou coletiva não se desenvolvia conforme o esperado. Dificuldades e sofrimentos podiam ser interpretados como provações impostas por Deus para a expiação de pecados, enquanto melhorias de estado ou superações eram atribuídas à intervenção divina.

Ainda que não se trate necessariamente de textos ficcionais, importa considerar a visão de mundo dos próprios autores, que efetivamente acreditavam nessas explicações. Concerne, portanto, de uma crença social amplamente compartilhada, de modo que textos que mencionavam intervenções divinas, manifestações da providência ou provas impostas por Deus não eram lidos como relatos de intervenção sobrenatural, mas como expressões absolutamente normais dentro daquela lógica cultural. Como já destacado anteriormente, para essa sociedade profundamente marcada pela religiosidade, tais ocorrências não representavam uma ruptura com o real, mas integravam o próprio entendimento do funcionamento do mundo. Assim, é possível supor que muitos textos hoje perdidos ou marginalizados tratavam justamente dessa religiosidade e, por abordarem algo considerado comum, nunca foram interpretados como textos fantásticos ou como manifestações do sobrenatural, justamente porque a crença social admitia plenamente a possibilidade desses acontecimentos.

Candido prossegue ressaltando que, além desses fatores, a tradição dos gêneros e temas da literatura portuguesa, que jamais deixou de ser intensamente impregnada pela religião, exerceu influência decisiva sobre a produção brasileira. Essa tradição repercutia de forma direta nos textos e nos escritores do Brasil, não apenas pela herança cultural comum, mas também pelo fato de muitos autores serem filhos de portugueses, terem estudado em Portugal ou mesmo produzido e publicado parte de suas obras em território português. Dessa forma, a religiosidade literária não se constitui como um fenômeno isolado ou exclusivamente local, mas como parte de uma continuidade cultural mais ampla.

Acrescenta ainda um ponto de especial interesse para esta pesquisa ao observar que, na passagem para o século XIX, verifica-se um maior interesse pelo

Velho Testamento, isto é, pela tradição pré-cristã, o que se manifesta na produção de livros morais, devocionais e edificantes. Com o advento do Romantismo, esses elementos passam a ser retomados sob uma chave diversa, privilegiando-se seus aspectos poéticos, romanescos e, sobretudo, o que Candido denomina de “aspecto lendário” (Candido, 2000a, p. 204). É desse movimento que surgem obras como *Hebreia*, de Castro Alves, e *A ilha de Saul*, de Fagundes Varela, nas quais se observa uma retomada dessa matéria bíblica sob uma perspectiva estética, marcada por forte exploração plástica, já presente em Byron e em alguns poemas de Victor Hugo (Candido, 2000a, p. 205).

Ainda que Candido não utilize explicitamente as categorias de sobrenatural ou fantástico, esse trecho revela um dado fundamental: elementos que extrapolam a realidade empírica, como intervenções divinas, acontecimentos bíblicos ou episódios lendários, permanecem presentes na literatura brasileira, inclusive na poesia romântica. No entanto, tais elementos não são interpretados como manifestações do sobrenatural propriamente dito, justamente porque se encontram profundamente vinculados à religiosidade processada socialmente no período. O sobrenatural, quando aparece, é assimilado como parte de uma ordem normativa do mundo, e não como transgressão do real. Esse aspecto se evidencia, por exemplo, na obra de Castro Alves e de Fagundes Varela, autor que constitui um dos objetos centrais deste estudo, e cuja inspiração em Byron e Victor Hugo, já apontada por críticos anteriores a Candido, reforça a permanência desses elementos de matriz religiosa e lendária na literatura brasileira oitocentista.

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, Antonio Candido observa que se encerra a hegemonia intelectual exercida pelos conventos, ao mesmo tempo em que começa a se organizar um pensamento relativamente mais livre. A censura, embora ainda existente, passa a se mostrar menos rígida, apesar da manutenção da fiscalização das publicações por parte da Intendência Geral de Polícia, criada em 1813. Ainda assim, não há dúvidas quanto ao progresso representado pela fundação de cursos técnicos e superiores, processo que se estende durante o reinado de Dom Pedro I, especialmente com a criação dos cursos de Direito, possibilitando, pela primeira vez, uma formação intelectual completa no próprio território brasileiro.

No que se refere à divulgação dos saberes, Candido destaca uma série de iniciativas fundamentais: a realização de conferências públicas, o surgimento da imprensa periódica, ainda que, em alguns casos, as edições ocorressem fora do

país, o funcionamento da Capela Real e, posteriormente, da Capela Imperial, que atuavam também como espaços de concertos e conferências, além da quase constante influência maçônica, responsável por reunir algumas das inteligências mais atuantes da época. Soma-se a isso o movimento da Impressão Régia, ampliado posteriormente pelas tipografias privadas, que demonstravam certo grau de insatisfação e impulsionavam o início efetivo da imprensa no Brasil. Embora, em um primeiro momento, essas publicações se concentrassem majoritariamente em trabalhos oficiais e de utilidade para o ensino, bem como em periódicos, a literatura passa gradativamente a comparecer nesses espaços.

Esse dado é de extrema importância, sobretudo quando se considera que os jornais e as publicações impressas foram o principal veículo de circulação da literatura ao longo do século XIX. A esse quadro somam-se ainda a fundação de bibliotecas públicas e a abertura de livrarias, completando um cenário de difusão do saber que, embora inicialmente precário, em razão da ausência de escolas públicas primárias e da insuficiência das instituições particulares, apesar do aumento das aulas régias, revela-se decisivo para a consolidação futura da literatura brasileira (Candido, 2000a, p. 218).

É significativo notar que, nesse ponto, Candido dedica uma seção específica aos livros, “dos quais depende a literatura” (2000a, p. 218). Segundo o autor, a abertura dos portos contribuiu de forma decisiva para o aumento da entrada de livros no Brasil, acompanhada por um crescimento proporcional do número de compradores, à medida que se aprimoravam as relações culturais em comparação com o século anterior. No entanto, Candido ressalta que, entre 1807 e 1817, o número de livrarias ainda era reduzido e seus acervos, em geral, mal fornecidos. Predominavam traduções antigas do inglês e do francês, além de títulos repetidos. Em Recife, por exemplo, em 1815 havia apenas uma porta onde se encontravam livros religiosos, enquanto, a partir de 1821, o Rio de Janeiro contava com cerca de sete ou oito livrarias.

Constata-se que não é simples avaliar a presença de livros em bibliotecas particulares, embora haja testemunhos de que grandes senhores possuíam acervos numerosos e extensos. Até 1808, os conventos detinham praticamente as únicas bibliotecas existentes; após essa data, tornam-se mais liberais em sua fruição. Ainda assim, como se observa até pelo menos 1815, o número de livrarias permanecia reduzido e os títulos disponíveis eram escassos e reiterativos

Em 1811, funda-se uma biblioteca pública por iniciativa de Pedro Gomes Ferrão Castelo Branco, cujo acervo se constitui a partir de doações próprias, do governador Conde dos Arcos e do padre Francisco Agostinho Gomes, baseando-se também no recrutamento de subscritores. Em São Paulo, destaca-se a biblioteca dos franciscanos, de origem religiosa, franqueada em 1820–1825 e posteriormente anexada ao curso jurídico. Já a Biblioteca Real só é aberta ao público em 1814, no Hospital do Carmo, incorporando diversos acervos, entre eles os de Silva Alvarenga e do Conde da Barca, alcançando, por volta de 1820, mais de 60.000 volumes.

A partir desses dados, Candido conclui que, embora alguns autores fossem universalmente conhecidos, sobretudo franceses, mas sem exclusão de outros, o acesso aos livros ainda era limitado (2000, p. 217). Esses elementos interessam diretamente a esta pesquisa porque revelam que, nos primeiros vinte anos do século XIX, apesar de certa ampliação da disponibilidade de livros, a maior parte dos acervos permanecia fortemente vinculada a instituições religiosas. Refere-se a uma circulação predominantemente marcada por uma literatura religiosa e por um pensamento profundamente ancorado na religiosidade cristã.

Esse quadro reforça a discussão sobre a forte presença da religião na literatura brasileira e ajuda a compreender por que textos que apresentam elementos hoje classificados como sobrenaturais não eram necessariamente lidos dessa maneira. Intervenções divinas, aparições de santos, anjos ou outras entidades não eram percebidas como rupturas com o natural, mas como manifestações possíveis dentro das leis que regiam o mundo daquele público leitor, formado sob bases religiosas cristãs, sobretudo do catolicismo de matriz jesuítica. Assim, a presença do sobrenatural era assimilada como intervenção divina legítima, e não como elemento de estranhamento ou dúvida.

Essa hipótese contribui para explicar por que muitos textos não foram lidos como fantásticos ou sobrenaturais, questão que será retomada posteriormente. Evidentemente, trata-se de uma proposta interpretativa entre outras possíveis, devendo-se considerar também fatores como a reduzida formação de um público leitor, bem como os rumos do projeto literário brasileiro a partir desse momento, que nem sempre privilegiou uma literatura de caráter mais imaginativo. Ainda assim, a hipótese se mostra plausível quando se considera o maravilhoso religioso, conforme tratado por Roas (2014), e o modo como a visão cultural de uma sociedade interfere diretamente na leitura e na interpretação do fantástico.

A título de comparação, basta lembrar que textos bíblicos como o *Apocalipse* já foram abordados criticamente como pertencentes ao campo do fantástico, como no livro organizado por Flávio Moreira da Costa, *Os melhores contos fantásticos* de 2006. Nesse sentido, a literatura brasileira pode ter produzido manifestações do sobrenatural que, por estarem profundamente ligadas à religião, não se enquadram nos modelos clássicos do imaginário fantástico europeu, marcado por figuras como fantasmas, lobisomens, vampiros, íncubos e súcubos, mas que ainda assim merecem investigação. É uma questão em aberto, que pode render estudos futuros sobre a presença do sobrenatural na literatura brasileira, especialmente quando vinculada ao religioso e não às figuras consagradas do fantástico europeu.

Em relação à formação dos intelectuais nesse período, Antonio Candido observa que, embora a educação religiosa ainda exercesse forte influência, não se limitava mais exclusivamente aos sermões e ao ambiente eclesiástico. O autor destaca a importância crescente das associações políticas e culturais, que passam a desempenhar papel central na divulgação e no debate de informações e ideias provenientes dos poucos livros de interesse que circulavam naquele momento. É também nesse contexto que a maçonaria se multiplica em lojas, funcionando não apenas como espaço de sociabilidade, mas como instância inspiradora da formação de grupos interessados na difusão do saber e no culto da liberdade.

Essas associações, segundo Candido, desempenhavam funções que hoje atribuímos a instituições como partidos políticos, à imprensa e às próprias universidades. Nesse sentido, não apenas difundiam ideias, mas organizavam o debate público e criavam espaços de participação intelectual ativa. Esse dado é particularmente relevante, pois permite pensar que as ideias que futuramente aparecerão na literatura brasileira estavam sendo gestadas nesses ambientes de circulação intelectual, política e cultural.

O crítico destaca que, nesse momento, procurava-se fundir as figuras do cidadão, do intelectual e do político, propondo como critério de identidade e dignidade a participação nos grandes problemas sociais. Trata-se de um ponto de debate fundamental, pois revela a constituição de um agrupamento intelectual que passa a se inserir diretamente na vida social, ao mesmo tempo em que se afasta, ainda que de forma gradual e contraditória, da subordinação exclusiva ao clericalismo. Esse movimento acompanha a transição da condição colonial para uma sociedade que começa a se perceber como portadora de um estatuto próprio, em

processo de construção de uma identidade nacional progressivamente desvinculada de Portugal.

Dentro dessa onda de pensamento, observa-se um forte componente racional, uma vez que se trata de um momento de transição marcado pela necessidade de afirmação política e pela organização de uma vida nacional que começa, ainda que lentamente, a se estruturar. Surge, então, uma sociedade literária que tenta incorporar em sua própria formulação uma atitude considerada moderna: laica, civil, interessada no progresso das Luzes e no avanço da sociedade.

É nesse ponto que se coloca uma questão central para esta pesquisa: haveria espaço, dentro dessa literatura social, engajada e racional, para a abordagem do sobrenatural, do folclore e de formas de imaginação que não se alinham diretamente ao projeto das Luzes? A literatura que se consolida nesse período parece estar profundamente comprometida com um ideal de racionalidade, progresso e intervenção social, o que pode ter contribuído para a marginalização ou subjugação de narrativas que lidam com o sobrenatural, o metafísico ou o maravilhoso.

Essa hipótese ajuda a explicar por que a literatura de cunho sobrenatural ou fantástico, quando existente, tende a ser considerada um gênero menor em relação à literatura voltada para as grandes causas sociais, uma hierarquização que, de certo modo, permanece atuante na tradição literária brasileira até os dias atuais. Diferentemente do que ocorreu em parte da tradição europeia, onde, como apontam os estudos teóricos sobre o fantástico, o sobrenatural foi frequentemente utilizado como estratégia para discutir tabus sociais, políticos e humanos, a literatura brasileira parece ter privilegiado uma abordagem mais direta e explícita desses conflitos.

Os intelectuais brasileiros, ao que tudo indica, optaram por “escancarar as portas”, abordando frontalmente os problemas sociais e políticos, em vez de recorrer a narrativas que se afastassem do plano do real e se situassem no campo do metafísico ou do imaginativo. Essa escolha pode estar diretamente relacionada ao projeto de sociedade que esses intelectuais desejavam construir para o Brasil: uma sociedade racional, progressista e engajada, em que a literatura funcionaria como instrumento de intervenção social.

Ainda assim, como já apontado na parte teórica deste trabalho, há tradições, como a da literatura utópica ou alegórica, que demonstram que quanto mais afastado o texto estiver da realidade temporal e espacial imediata do leitor, mais fácil

pode ser o processo de reconhecimento simbólico e internalização crítica. Ao não se identificar diretamente com a situação representada, o leitor pode perceber com maior clareza que aquele texto fala, justamente, de sua própria realidade. Nesse sentido, é possível que os intelectuais brasileiros tenham adotado uma postura distinta diante dessas estratégias narrativas, não por desconhecimento, mas em função dos objetivos políticos, culturais e sociais que orientavam sua atuação intelectual e literária naquele momento histórico.

Antonio Candido (2000a, p.222) faz ainda uma consideração particularmente significativa ao afirmar que não causa espanto o fato de ter se formado, entre os intelectuais desse período, um certo sentimento de superioridade. Segundo o autor, ocorre uma supervalorização da figura do filósofo, entendido como aquele que detém as Luzes e a sabedoria e que, por isso mesmo, seria capaz de conduzir os homens ao progresso. Trata-se, portanto, de um modelo de intelectual fortemente vinculado à racionalidade e às ideias racionais, no qual Candido identifica as raízes da relativa jactância que será posteriormente reforçada pelo Romantismo.

Outro ponto fundamental destacado pelo autor é o papel decisivo da profunda ignorância do povo e da mediocridade passiva dos públicos disponíveis, fatores que contribuíram para ampliar o hiato entre a elite intelectual e a massa, reforçando a autovalorização da primeira e a conseqüente desvalorização da segunda: “Não espanta que se tenha gerado um certo sentimento de superioridade, a que não eram alheias algumas implicações da Ilustração - inclinada a supervalorizar o filósofo, detentor das luzes e capaz, por isso, de conduzir os homens ao progresso” (Candido, 2000a, p. 222).

A partir disso, torna-se possível compreender que, se há uma autovalorização da elite, há também, de maneira correlata, uma desvalorização da massa. E, se a massa é desvalorizada, desvaloriza-se igualmente aquilo que dela provém, o que inclui, muitas vezes, o folclore brasileiro, as lendas e os relatos transmitidos oralmente. Esse dado é especialmente relevante para esta pesquisa, pois ajuda a explicar a marginalização de narrativas que incorporam o maravilhoso, o sobrenatural ou o fantástico a partir de vozes populares.

Nesse sentido, é oportuno lembrar o caso de *A dança dos ossos*, de 1871, de Bernardo Guimarães. No conto, os acontecimentos são narrados por um jagunço, isto é, por um homem pertencente à massa, em contraste com o modelo frequentemente apontado por Todorov, segundo o qual a voz do fantástico costuma

ser atribuída a uma figura de elite, cuja autoridade discursiva tende a neutralizar o questionamento do relato. Embora Bernardo Guimarães figure de maneira destacada nos manuais de literatura brasileira, sua produção de cunho sobrenatural, como *A dança dos ossos*, não ocupa lugar central na crítica, o que pode estar relacionado justamente ao fato de conceder voz a um personagem popular.

A história narrada a partir do ponto de vista de um jagunço, com linguagem e referências vinculadas à cultura oral, dificilmente seria bem recebida por essa elite intelectual responsável por moldar os critérios de legitimação literária. Como observa Candido (2000a, p. 222), esses intelectuais apresentavam uma forte tendência associativa, vinculando-se uns aos outros em um sistema de solidariedade e reconhecimento mútuo, sustentado pelas sociedades políticas e culturais da época.

Nesse contexto, narrativas que escapavam a esse circuito de legitimação tendiam a ser ignoradas ou relegadas a um lugar secundário.

Esse processo se intensifica com a Independência do Brasil, que Candido define como a nossa breve “época das Luzes”. É nesse momento que a racionalização atinge sua expressão mais forte, e o intelectual, até então visto como artista, passa a ser concebido sobretudo como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das ideias. Se havia uma necessidade prática imediata, a fantasia passa a ser preterida, uma vez que o sobrenatural, os sonhos e o imaginário remetem a um plano considerado não concreto ou não aplicável à realidade social em transformação.

Outrossim, o autor discorre especificamente sobre as Cartas de Souza Caldas, tratando do autor e das questões que atravessam sua produção. Em seguida, analisa a revista *O Patriota*, dirigida por Manuel Ferreira Araújo Guimarães, passando depois ao exame da atuação de Hipólito José da Costa e do Correio Braziliense. O autor também se detém nas contribuições de Evaristo da Veiga e Silva Lisboa, destacando sua participação ativa nesse período por meio dos gêneros públicos então em circulação. Esse percurso leva Candido a comentar a figura de Frei Caneca, o que retoma diretamente a discussão sobre a forte presença da religiosidade na literatura brasileira e na própria formação literária do país.

No caso de Frei Caneca, entretanto, enfatiza sobretudo sua marca política, ressaltando o caráter patriótico de seus textos, que seriam, segundo o autor, “embriagados de liberalismo passional, onde as ideias são sentimentos e só existem na medida em que nelas se encarnam” (Candido, 2000a, p. 238). Ao longo dessa

seção, alterna informações biográficas com a análise de trechos das obras, mas não faz qualquer menção à possível existência de uma literatura fantástica ou à presença do sobrenatural. O aspecto central que orienta sua leitura desses autores é a relação direta entre a produção textual e o momento político brasileiro, bem como os ideais defendidos nesses escritos.

Candido observa ainda que alguns desses autores exerceram influência decisiva sobre o período seguinte. No caso específico de Evaristo da Veiga, destaca que sua atuação contribuiu para definir uma das constantes do nacionalismo literário que encontrará no Romantismo sua expressão por excelência. Para o escritor, foi Evaristo um dos principais responsáveis por proclamar a importância da juventude e de suas responsabilidades na construção da pátria, inclusive no âmbito de uma literatura renovada. A análise prossegue com o exame de poemas e com comentários sobre os acontecimentos históricos que moldaram esse momento.

No Capítulo VIII, intitulado *Resquícios e prenúncios*, Candido passa a tratar de um período que antecede imediatamente o Romantismo. O capítulo se inicia com uma seção dedicada à poesia, intitulada *Poesia a reboque*. A geração subsequente às atividades publicistas, situada aproximadamente entre 1810 e 1835, é dividida pelo autor em dois momentos: um que apresenta indícios de renovação e outro que se limita a prolongar a orientação dos neoclássicos decadentes. Para ele, este último não passa de um episódio da otimização já analisada anteriormente, isto é, da repetição de temas e formas consagradas.

A avaliação que Candido faz desses autores é severa. Segundo ele, “dos escritores que a compõem, nenhum supera a mediana e quase todos são da maior mediocridade, valendo ainda a observação de que os maus poetas são frequentemente bons oradores e publicistas” (2000a, p. 253). Ainda assim, o autor reconhece que esse período coincide com o momento em que o Brasil começa a se perceber como país, como Estado nacional, ainda que de maneira incipiente. As consequências da pouca divisão do trabalho intelectual e da estrutura social precária se refletem na produção cultural, sendo o sentimento dominante entre os homens o patriotismo, fortemente concentrado em torno da Independência recém-conquistada.

Nesse ponto faz uma observação particularmente relevante ao afirmar que o patriotismo pertence a um tipo de sentimento cuja expressão já estava consagrada e, por assim dizer, fixada em formas tradicionais, como a ode, o canto, o soneto e a

epístola, formas tornadas acessíveis graças à extrema otimização, que reforçava a tradição e dispensava a pesquisa estética. Nas palavras do autor:

[...] o patriotismo pertencia a um tipo de sentimentos cuja expressão já vinha consagrada e por assim dizer fixado na ode, no canto, no soneto, na epístola — formas acessíveis graças à extrema otimização, reforçando a tradição e dispensando a pesquisa estética (Candido, 2000a, p. 253).

Entende-se que, ao tratar da pesquisa estética e da inovação formal, Antonio Candido se refere a um movimento que se tornaria mais evidente apenas posteriormente, sobretudo com o Modernismo e com as produções literárias a partir de 1922. No entanto, é justamente por isso que se torna relevante a observação que o autor faz a respeito do período em questão, ao afirmar que se trata de um momento que reforça a tradição e dispensa a pesquisa estética. Em outras palavras, a literatura desse período não se mostrava aberta a experimentações ou ousadias formais. Havia, ao contrário, uma clara tendência à manutenção de formas clássicas, o que se refletia não apenas na configuração formal da poesia, mas também na escolha dos temas. Assim, não se observa abertura para inovações temáticas ou estéticas que escapassem daquilo que era difundido por um grupo específico, vinculado às convenções clássicas. Esse contexto inclui, portanto, o gênero narrativo que constitui o objeto deste estudo, isto é, o fantástico, que acaba não encontrando espaço nesse projeto literário.

Nesse momento, tem-se, portanto, uma literatura fortemente voltada para a política, que se configura como uma preocupação central da convenção literária do período. Como consequência, gêneros literários menos consolidados e temas considerados mais ousados tendem a permanecer ocultos ou marginalizados.

Todavia, ao comentar a obra de Antônio Diniz da Cruz e Silva, Cândido faz a seguinte observação:

Foi como se quisessem ver — nesse fim de classicismo, coincidente com a libertação nacional — a natureza do país viva e animada pelas entidades míticas, forjadas na imaginação milenar do Ocidente; como se desejassem sentir nela a mesma realidade significativa e tonante emprestada por Cláudio Manuel, na fábula, ao Itamonte e ao Ribeirão do Carmo. Estilizando em alegoria o quadro natural do país, dentro do molde clássico mais estrito, davam genealogia, incorporavam-no ao universo da mitologia greco-romana, completando, nesse apagar de velas, a tarefa dos árcades (2000a, p. 254)

Embora esteja tratando da poesia produzida nesse período, e não da prosa, sua análise revela um dado relevante: havia, sim, um interesse em trazer para a literatura nacional a mitologia greco-romana, por meio de processos como a metamorfose, entendida como a transformação do humano em elementos da natureza, como animais ou plantas, com o objetivo de expressar a vivacidade do país. Trata-se, portanto, da presença de entidades míticas, ou seja, de elementos de natureza sobrenatural.

É importante destacar, no entanto, a expressão utilizada pelo próprio autor: “estilizando em alegoria”. O próprio Cândido adverte que não se pode interpretar um texto fantástico da mesma maneira que se interpreta um texto alegórico ou poético. Além disso, é fundamental considerar que, por se tratar aqui de poesia, e não de prosa, a leitura exige um instrumental crítico distinto daquele aplicado, por exemplo, ao conto. Dessa forma, não é possível ler a presença desses elementos míticos e sobrenaturais na poesia sob o mesmo viés interpretativo empregado para a narrativa em prosa.

Ainda assim, o ponto central permanece: além da já mencionada lenda religiosa, observa-se a presença de outras mitologias no interior da produção poética. Evidentemente, não se propõe aqui uma leitura da poesia pelo viés do fantástico, uma vez que se trata de um gênero distinto, que demanda outra abordagem crítica. Contudo, é necessário reconhecer essa presença e compreendê-la como indício de um possível interesse em incorporar tais elementos à literatura nacional.

Esse interesse, por razões que ainda podem ser melhor esclarecidas por estudos futuros sobre o fantástico, não se manifesta de forma constante, ou ao menos não é reconhecido da mesma maneira, nos textos em prosa, o que inclui não apenas o conto, mas também o romance e outras formas narrativas que não foram lidas, à época, sob essa perspectiva. Esse novo olhar, que hoje se lança sobre muitos textos, só se torna possível em razão do afastamento temporal e do surgimento de novas metodologias e teorias literárias, que permitem revisitar as obras sob outros ângulos interpretativos. Tal possibilidade reforça a ideia de que a literatura é permanente e renovável justamente por poder ser relida, em diferentes momentos históricos, a partir de distintas perspectivas teóricas, o que comprova sua força e vitalidade no interior da sociedade.

Depois disso, Antonio Candido prossegue adotando o mesmo procedimento metodológico: apresenta uma série de autores, comenta aspectos de suas trajetórias pessoais e, quando pertinente, de seus projetos políticos, incorpora trechos das obras analisadas e desenvolve considerações críticas a partir deles. Entre esses autores, um nome merece destaque específico no contexto desta pesquisa: Januário da Cunha Barbosa.

Januário da Cunha Barbosa segue a via do modelo de Antônio Diniz da Cruz e Silva, situando-se num ponto intermediário entre a tradição clássica e certas tendências indianistas embrionárias que começavam a despontar no período. O crítico dedica atenção especial ao poema *Niterói*, que descreve de maneira contundente como um “péssimo poema” (Candido, 2000a, p.254), no qual, conforme suas palavras, há

[...] num esforço ao mesmo tempo ridículo e comovedor, traz ninfas, monstros, semideuses para formar a Guanabara e suas montanhas, enquadrando, de maneira que desejou ciclópica, uma visão da história local expressa através de Glauco, divindade marinha dotada do dom da profecia [...]. Nunca se vira no Brasil tanto desperdício de mitologia, nessa hora em que ela ia deixar para sempre a supremacia poética (Candido, 2000a, p. 254–255).

Na sequência, o autor transcreve trechos do poema e prossegue comentando a presença da luta entre gigantes e deuses, bem como a permanência da tradição neoclássica dos mitos no texto. Torna-se evidente, pela escolha vocabular de Candido, sua desaprovação do uso da mitologia como forma de explicação de um acontecimento natural, no caso, a formação de um espaço geográfico específico. O crítico deixa claro seu desdém pelo emprego dessas formas mitológicas, ainda que no âmbito da poesia, como recurso explicativo, sobretudo quando confrontadas com explicações de ordem natural, física ou científica. Tal postura sugere certa reserva, ou mesmo alguma resistência, em relação ao uso do sobrenatural na literatura, perceptível inclusive em um crítico do século XX, que tende a não reconhecer na mitologia e no sobrenatural uma forma legítima de explicação simbólica da realidade. Essa atitude crítica evidencia-se de maneira explícita no tom depreciativo com que trata a presença da mitologia na poesia brasileira voltada à representação da sociedade e da paisagem nacional.

Após essas considerações, Candido segue sua análise abordando Natividade Saldanha e retorna, novamente, a Evaristo da Veiga, destacando seus poemas de

forte cunho patriótico e sua confiança na grandeza futura do país, mesmo num momento histórico em que o Brasil mal havia se desvinculado de Portugal.

No que diz respeito ao pré-romantismo, o autor destaca a permanência de uma confiança intensa na grandeza do país e em seu potencial material, bem como a forma como essa confiança se reflete na cultura. Ressalta-se a necessidade de uma independência cultural, ideológica e econômica em relação a Portugal, assim como a função primordial do patriotismo na construção do futuro da nação. Segundo Candido, esses sentimentos permanecem fortemente atuantes ao longo do século.

O romantismo, nesse sentido, não deve ser compreendido apenas como subjetivismo ou lirismo pessoal acentuado, embora tais características já apareçam em autores anteriores, como Gonzaga, mas como uma busca da singularidade da emoção. Trata-se de um movimento marcado pela tendência a ressaltar aquilo que, na percepção das coisas e nos estados do sentimento, é intransferível e peculiar ao sujeito. Por isso, os escritores passam a se manifestar de modo mais íntimo, frequentemente confidencial, despertando no leitor uma impressão de maior sinceridade, comunicação espontânea e autenticidade emocional. É nesse contexto que surge o desejo, típico do romantismo, por uma linguagem mais direta, “sem recurso à alegoria clássica nem obediência às normas de sociabilidade contida nas várias formas de delegação poética” (Candido, 2000a, p. 260).

O romantismo do século XIX constitui um dos momentos de maior interesse para esta pesquisa, uma vez que é nesse período que os textos aqui estudados estão sendo publicados. Por essa razão, observações como as feitas por Antônio Candido tornam-se particularmente relevantes. Quando o autor afirma que a nova literatura romântica se caracteriza por uma linguagem sem recurso à alegoria clássica, abre-se um campo interpretativo importante para a compreensão das escolhas estéticas do grupo literário atuante nesse momento.

A recusa da alegoria clássica implica, de modo direto, no afastamento do uso de metáforas mitológicas, de processos de metamorfose, de explicações simbólicas baseadas na mitologia greco-romana e mesmo da presença de figuras mitológicas como mediadoras da experiência poética. Tal postura dialoga diretamente com a discussão, já reiterada ao longo deste trabalho, de que o uso do fantástico, sobretudo em sua dimensão mitológica ou sobrenatural, funcionava, em outros contextos literários, como uma forma indireta de abordar temas sensíveis, tabus sociais ou conflitos morais. No entanto, a partir desse trecho de Candido, torna-se

possível compreender que essa não era a orientação desejada pelo grupo literário brasileiro que se afirmava no período, o qual exigia uma linguagem mais direta, objetiva e transparente. Assim, a recusa da alegoria clássica corresponde também à rejeição de modos indiretos de representação, reforçando a preferência por uma literatura que tratasse explicitamente das questões sociais, políticas e nacionais, em detrimento do uso da mitologia e do sobrenatural como formas mediadoras do discurso.

A influência exercida pelos viajantes estrangeiros na formação do romantismo brasileiro também é levada em consideração neste manual. Segundo ele, é possível perceber nesses viajantes uma emoção particular diante da paisagem brasileira, marcada por ternura e por um certo deslumbramento naturalista, elementos que seriam posteriormente assimilados pelos românticos nacionais. O crítico chama atenção, sobretudo, para a atuação dos naturalistas alemães, cuja abordagem científica e racional da natureza poderia ter contribuído para realimentar, nos escritores brasileiros com os quais tiveram contato, uma visão do mundo fortemente ancorada na observação empírica e na valorização da ciência. A partir dessa perspectiva, percebe-se um favorecimento da natureza entendida como objeto de estudo racional, o que reforça a associação entre o pensamento literário do período e os valores da razão.

Candido prossegue analisando o que denomina de um momento pré-romântico franco-brasileiro, que floresceu aproximadamente entre 1820 e 1830, manifestando-se sobretudo nas produções escritas de autores franceses encantados com o Brasil. Entre esses nomes, o autor menciona, entre outros, Teodoro Taunay, Ferdinand Denis, Gavet e Bucher. Embora apresente as características individuais de cada um, Candido ressalta como traço comum a apreciação da natureza brasileira e o interesse pelos povos indígenas, temas que seriam amplamente explorados pela literatura romântica nacional, especialmente na poesia.

Nesse conjunto, destaca-se a obra *Cenas da natureza nos trópicos*, de Ferdinand Denis, considerada por Candido de extrema relevância para a formação do romantismo brasileiro. É também nesse momento que a prosa passa a ganhar espaço, sobretudo com Gavet e Bucher, a quem o crítico atribui a origem do primeiro romance indianista extenso e autônomo, ainda que produzido fora do Brasil (Candido, 2000a, p. 264). Essa observação é particularmente importante, pois evidencia que, embora a prosa romântica estivesse em processo de consolidação,

seus primeiros modelos ainda se encontravam profundamente ligados a uma visão naturalista e racional da paisagem e da cultura indígena.

Na subseção intitulada *O vago n'alma*, Antonio Candido busca identificar se seria possível falar em um pré-romantismo propriamente brasileiro. Segundo o autor, tal possibilidade se encontra sobretudo na obra de dois escritores: Domingos Borges de Barros e Frei Francisco do Monte Alverne. Embora reconheça que se tratam de figuras profundamente distintas, especialmente em suas atitudes literárias, Candido observa que ambos abordaram questões de ordem religiosa, conferindo a seus textos uma tonalidade espiritual marcante.

Candido descreve que na poesia de Borges de Barros já se manifestam momentos intensamente dramáticos e torturantes, antecipando características líricas que mais tarde seriam desenvolvidas por autores como Álvares de Azevedo e Junqueira Freire. O amor aparece como tormento da alma, traço que se tornaria central no romantismo. Embora, na introdução, o autor destaque a presença da religiosidade, ao longo da análise dos textos de Borges de Barros, a ênfase desloca-se para temas como melancolia, solidão e sofrimento existencial, sem que se retome de forma sistemática a questão da religiosidade ou do sobrenatural de matriz religiosa nas poesias analisadas.

No caso de Frei Francisco do Monte Alverne, Candido o destaca como uma das grandes influências da primeira geração romântica brasileira, interessando diretamente a esta pesquisa por duas razões principais. Em primeiro lugar, por ter praticado um tipo de oratória que influenciou decisivamente a expressão e o ritmo da prosa romântica. Em segundo, por ter introduzido, no campo literário, uma concepção de sentimento religioso que ultrapassa a devoção tradicional, entendendo a religião como estado da alma e modo de sensibilidade

É enfatizado que, nos sermões de Monte Alverne, a figura do “eu” aparece de maneira recorrente, sendo o autor frequentemente acusado de vaidade e de insistir em referências à própria capacidade intelectual. Para ele, “a religião lhe haja parecido como experiência, como emoção e modo de sentir” (2000a, p. 274). Um de seus temas preferidos seria a ideia de que o cristianismo veio completar as necessidades da alma, proporcionando a capacidade de amar e de experimentar plenamente as emoções humanas.

Esses elementos aparecem tanto em seus sermões quanto em seus escritos, acompanhados pela evocação de cenas tristes, sentimentos poéticos, descrições

históricas e uso intenso de imagens. Trata-se, portanto, de um autor que recorre amplamente à religião como fundamento estético e filosófico da literatura. No entanto, Candido não desenvolve uma análise de trechos específicos dos sermões sob a perspectiva do sobrenatural ou da intervenção divina. Ao contrário, enfatiza o uso da religião como filosofia superior, fonte das artes e das letras, sem discutir sua dimensão sobrenatural propriamente dita.

Quando Candido incorpora diretamente trechos de poesias de Monte Alverne, o faz para demonstrar seu fervor patriótico, afirmando que o papel exercido pelo autor como exemplo literário e guia patriótico teria sido “provavelmente mais acentuado nas aulas que nos sermões” (Candido, 2000a, p. 278).

No último capítulo do volume I, Candido aborda algumas influências externas no romantismo brasileiro, mencionando nomes como Camões, Garrett e Victor Hugo, além de tratar brevemente dos primeiros movimentos parnasianos e de sua origem no Brasil. Nesse momento, ainda não aparecem referências a outros autores estrangeiros que viriam a influenciar gerações românticas posteriores, como Byron, Hoffmann ou Poe, cuja presença seria sentida apenas em fases mais avançadas da literatura brasileira.

Em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos: Segundo volume (1836–1880)*, no Capítulo 1, *O indivíduo e a pátria*, mais especificamente na Primeira parte, dedicada ao nacionalismo literário, Antonio Candido destaca o papel central da religião no projeto de reforma da literatura romântica brasileira. Segundo o autor, o tema religioso é considerado indispensável não apenas por se tratar de uma imitação dos modelos franceses, mas sobretudo porque se colocava em oposição direta ao paganismo dos neoclássicos, representando, assim, um afastamento simbólico do passado colonial.

Embora os poetas da primeira fase do romantismo tenham sido, segundo Candido, os mais adequadamente religiosos em sentido estrito, todos os românticos, com poucas exceções, manifestam algum tipo de sentimento religioso, que pode variar desde a devoção explícita até um vago espiritualismo de tonalidade quase panteísta (Candido, 2000b, p. 17). Essa observação é particularmente relevante para esta pesquisa, pois evidencia a forte presença do elemento religioso na literatura do período, ao mesmo tempo em que exige uma interpretação cuidadosa sobre o modo como essa dimensão espiritual se manifesta, especialmente no que

diz respeito à sua relação com o sobrenatural e às implicações dessa relação para o campo do fantástico.

Frisa-se a necessidade de distinguir dois modos principais pelos quais a religião aparece no romantismo. O primeiro corresponde à religião entendida como fé específica, crença e devoção, tal como se observa nos ensaios de Gonçalves de Magalhães, bem como em textos de Teixeira e Sousa, Torres Bandeira e mesmo de Fagundes Varela. Já o segundo modo, que tende a dominar com maior frequência, refere-se à religião concebida como oposição afetiva, isto é, como abertura da sensibilidade para o mundo e para “as coisas”, por meio de um espiritualismo mais ou menos indefinido, que não se confunde propriamente com a religiosidade institucional. Segundo o crítico, essa segunda modalidade pode ser encontrada tanto no meticuloso Magalhães quanto em Bernardo Guimarães (Candido. 2000b, p. 17-18),

Dessa forma, ainda que a religiosidade apareça com grande força na literatura romântica, é fundamental compreender como ela se apresenta, não necessariamente vinculada a uma concepção sobrenatural estrita ou a cenas de intervenção divina. Essa distinção torna-se um ponto central para a discussão do fantástico, pois evidencia que a presença do religioso não implica automaticamente a presença do sobrenatural enquanto estrutura narrativa ou explicativa. Trata-se, portanto, de um espaço privilegiado para problematizar os limites entre religiosidade, espiritualismo difuso e fantástico no interior da literatura brasileira oitocentista.

É também nesse período literário que se estabelece um novo juízo sobre o artista, o escritor e o sentido da obra de arte dentro da sociedade, agora fortemente carregado de inspirações locais e nacionais. No que diz respeito especificamente à poesia romântica, Candido chama atenção para a figura recorrente do poeta mediúnico, traço frequente no romantismo. Dessa vocação mediúnica, segundo o autor, deriva uma nova marca da relação com a natureza na sensibilidade romântica: o sentimento do mistério.

Candido observa que, enquanto a natureza refinada do neoclassicismo espelhava, em sua clara ordenação, uma verdade racional, entendida como realidade natural organizada e inteligível, para o romântico a natureza se apresenta sobretudo como fonte de mistério, uma realidade inacessível contra a qual se chocam inutilmente as tentativas de explicação racional do homem. O poeta romântico, então, passa a buscá-la em seus aspectos mais desordenados, aqueles

que, ao negarem a ordem aparente, permitem uma visão mais profunda: tempestades, furacões, raios, trevas, contrastes violentos, tanto no mundo físico quanto no mundo psíquico. Diferentemente do neoclássico, que percebia a natureza como um problema resolvido, o romântico a adora e a renega sucessivamente, sem conseguir libertar-se de seu fascínio nem pacificar o contato com ela (Candido, 2000b, p. 28).

Essa concepção da natureza como mistério abre um campo interpretativo importante para refletir sobre as relações metafísicas e sobre a presença do sobrenatural na literatura, ainda que, nesse momento, Candido esteja tratando prioritariamente da poesia e não da prosa. Mesmo assim, a associação entre mediunidade poética, mistério e limites da racionalidade fornece elementos fundamentais para compreender o ambiente intelectual que possibilita, mais adiante, o desenvolvimento do fantástico na narrativa em prosa.

Na sequência, Candido comenta um trecho em que menciona Hoffmann, referência particularmente significativa para esta pesquisa, uma vez que o autor aparece com frequência nos estudos sobre o conto fantástico. A menção sugere que havia, ainda que de forma indireta, um interesse por esse escritor e por sua obra. Candido observa que, quando Hoffmann “seduz com a miragem da vida alucinante” e encontra oposição à esterilidade da vida racional, ele estaria empurrando o leitor para uma aventura essencialmente romântica: a dedicação dos aspectos racionais da atividade humana em troca da vertigem. Segundo o crítico, a natureza se fecha às nossas perguntas racionais; não conseguimos apreendê-la por meio da razão, mas apenas deixando-nos levar por uma relação que abdica da racionalidade, justamente aquela que parece constituir sua essência (Candido, 2000b, p. 29).

Esse comentário aponta para uma tensão central entre razão e vertigem, racionalidade e mistério, que atravessa não apenas a poesia romântica, mas também muitos contos fantásticos. Ainda que Candido não desenvolva essa questão a partir do campo da prosa, a referência a Hoffmann indica a circulação de um imaginário que problematiza os limites do racional e abre espaço para experiências estéticas associadas ao estranho, ao inexplicável e ao sobrenatural, elementos fundamentais para a compreensão do fantástico na literatura.

Fausto de Goethe também é citado, e Candido observa que o pessimismo e o sadismo passam a condicionar aquela que considera a manifestação mais espetacular e original do espírito romântico: a presença do satanismo. Tal presença

se configura como forma de negação e revolta contra os valores sociais, manifestando-se, por vezes, por meio do uso da ironia e do sarcasmo. Segundo o crítico, esse fenômeno advém de gerações que assistiram a uma liquidação dos valores éticos, políticos e estéticos; nesse contexto, o crime, os vícios e os desvios sexuais e morais, que a literatura do século anterior começara a tratar com cinismo e pudor, irrompem de maneira intensa no romance e na poesia, sendo tratados dramaticamente com expressões próprias do homem, tanto quanto a virtude, a temperança e a normalidade (Candido, 2000b, p. 30).

Candido prossegue destacando a necessidade de abordar o contraditório e os aspectos aparentemente inconciliáveis do comportamento humano, refletindo sobre a alma, a irrupção do crime e essa nova atitude que denota um individualismo acentuado, marcado por um desejo de desacordo com as normas e com a rotina. É nesse contexto que se redefine a posição social do escritor, cada vez mais entregue à carreira literária, isto é, ao público, em substituição ao modelo anterior, no qual o autor se encontrava vinculado e protegido por mecenas. Consolida-se, assim, uma maior consciência literária e uma ruptura com os quadros sociais que sustentavam a figura do leitor, modificando igualmente o tipo de público ao qual os escritores se dirigiam e, conseqüentemente, alterando sua posição no interior da sociedade.

Como resultado desse processo, o escritor torna-se não apenas mais sensível à condição social dos outros homens, mas também cada vez mais disposto a intervir em seu favor. O advento das massas na vida pública, a proletarização, a urbanização e o início, ainda a duras penas e por meio de trabalhos custosos, da conquista da liberdade e do direito a uma educação mais ampla transformaram significativamente as formas de leitura e de produção textual. Nesse sentido, pode-se concluir que Candido passa a desenvolver uma análise social da leitura e da produção desses autores, ainda que não se detenha especificamente nas razões pelas quais o satanismo, ou a presença de Satã, figura não leiga, mas religiosa, situada em um plano que não corresponde às leis naturais nas quais se situam escritores e leitores da época, se insere de modo particular nos conflitos morais, funcionando como elemento simbólico por meio do qual tais tensões se tornam literariamente inteligíveis (Candido, 2000b, p. 30).

A influência da retórica e da musicalidade nesse período, bem como o retorno a textos de inspiração épica, especialmente na figura de Castro Alves. Observa-se, assim, uma continuidade clara entre o manual anteriormente analisado e o estudo

de Candido, com destaque significativo para a poesia que se desenvolve no período. Nesse momento de reflexão sobre a formação geral do romantismo no Brasil, o crítico não confere grande destaque à prosa; sua ênfase recai sobretudo sobre os temas discutidos em termos gerais e sobre a centralidade da poesia e da retórica, fortemente estimuladas naquele contexto.

No segundo capítulo, dedicado aos primeiros autores românticos, Candido observa que, de modo geral, esses escritores eram liberais, na medida em que o liberalismo deve ser compreendido a partir do que representava naquele contexto histórico: um nacionalismo mais puro e exigente, o amor ao progresso, o abolicionismo e a aversão ao governo absoluto. Evidentemente, o próprio crítico ressalta que tal caracterização não se aplica de maneira uniforme a todos os autores românticos.

Assim como no manual anteriormente analisado, Antonio Candido ressalta a importância do *Instituto Histórico*, bem como a relevância do grupo mineiro e do grupo de Magalhães na história brasileira e na formação da literatura nacional. O crítico discorre também sobre os posicionamentos políticos e partidários de alguns autores desse período, mencionando, por exemplo, as visões de Gonçalves Dias e as posições políticas de Teixeira e Sousa. Tal procedimento aproxima-se, em certa medida, do método de José Veríssimo, que igualmente se dedica a discutir a presença da história na literatura e a forma como os acontecimentos históricos influenciam a produção literária.

Há, no estudo de Candido, um capítulo inteiramente dedicado a Magalhães, isto é, a Gonçalves de Magalhães. Nesse contexto, o crítico destaca: “é provável que a maior influência individual jamais exercida sobre contemporâneos tenha sido, na literatura brasileira, a de Gonçalves de Magalhães” (Candido, 2000b, p. 48). Ainda que a abordagem de Candido se caracterize por maior critério analítico ao tratar dos autores, mantendo suas impressões pessoais mais atenuadas e sugeridas nas entrelinhas, ao contrário do manual anteriormente analisado, que se mostrava abertamente ácido e diretamente crítico, ele retoma algumas observações já presentes na tradição crítica. Assim, reconhece que Magalhães levou muito a sério a tarefa de criar uma nova literatura, empenhando-se na reforma da poesia lírica, na reflexão sobre a epopeia e na tentativa de conferir-lhe características brasileiras, ao lado de autores como Gonçalves Dias, Porto Alegre e Teixeira e Sousa.

Candido dedica, contudo, uma seção específica a Maciel Monteiro, nome que não aparece nos textos de Veríssimo. Em seguida, estabelece seções dedicadas a autores já abordados no manual anterior, como Porto Alegre. Ao tratar deste último, destaca a lírica com a qual o autor trabalhou e observa que se trata de um poeta de pouca inspiração, mas que manifesta, por vezes, um sentimento mais romântico do que muitos de seus contemporâneos. Nesse momento, o comentário de Candido aproxima-se de Veríssimo por seu caráter relativamente tácito em relação à figura do poeta; entretanto, a característica que distingue o método de Candido em relação ao manual anterior reside no fato de que ele justifica a análise da literatura por meio da própria literatura. O crítico recorre, assim, a trechos das obras dos autores, analisando-os diretamente, sobretudo no campo da poesia, já que a prosa ainda não ocupa lugar de destaque nesse ponto do estudo, e comparando poemas com temas e estéticas semelhantes, a fim de evidenciar a consonância entre os temas e o estilo dos principais autores em questão.

Após as seções mais extensas dedicadas a esses autores, Candido procede de maneira semelhante, embora de forma mais breve, ao tratar de outros nomes, como Norberto de Sousa e Silva, Teixeira e Sousa e, por fim, Gonçalves Dias, a quem não poderia deixar de reservar uma seção específica entre os primeiros românticos. O título dessa seção é particularmente sugestivo da posição ocupada pelo autor na literatura brasileira: *Gonçalves Dias consolida o romantismo*. Candido inicia esse segmento com uma avaliação que se aproxima da ideia de que a primeira fase do romantismo teria sido medíocre em diversos aspectos, destacando Gonçalves Dias como figura que se sobressai nesse panorama e que, ao lado de autores como José de Alencar, contribui para conferir à literatura brasileira uma categoria que, segundo o crítico, se encontrava enfraquecida desde o período dos grandes árcades.

Gonçalves Dias fornece a seus sucessores um molde, um padrão que serve de inspiração e de exemplo. Candido afirma, de maneira clara, nessa introdução, que, entre os escritores românticos, ele é o mais decoroso e elegante, ainda que não seja o mais forte na expressão nem o mais rico em termos de personalidade, possuindo traços peculiares que se afirmam com vigor em um tempo em que os temperamentos literários mais poderosos se realizavam por meio do transbordamento. É nesse contexto que se situa o autor da “Canção do exílio” (Candido, 2000b, p. 71).

O autor destaca como Gonçalves Dias se tornou uma figura inspiradora no interior da literatura brasileira, tanto pelos temas que abordou quanto pelo modo como os desenvolveu. Contudo, os trechos analisados por Candido são predominantemente poéticos, e não poderia ser diferente: o crítico dedica especial atenção a poemas, sobretudo a *I-Juca Pirama*, examinando o cenário, a coreografia, o ritmo solene e majestoso e as demais características formais que definem a singularidade do autor. Mesmo quando se refere a outros temas tratados por Gonçalves Dias, é ainda a poesia que permanece no centro da análise.

Tal constatação conduz a uma reflexão importante: além da presença marcante da religiosidade na literatura brasileira do período, havia também uma preferência bastante definida pela produção de um gênero literário específico, a poesia. Como já ressaltado, a poesia, inclusive a poesia religiosa, precisa ser lida enquanto poesia, não podendo ser automaticamente transposta para o campo do conto ou do romance. Nesse sentido, a escolha por determinado gênero literário parece também determinar os temas privilegiados, fazendo com que outros textos produzidos na mesma época fossem deixados em segundo plano ou considerados inferiores. Observa-se que, nos dois materiais analisados até o momento, há destaque recorrente para os mesmos autores; a diferença reside no fato de que Candido realiza uma análise essencialmente poética, mesmo quando se trata de autores que também se aventuraram na prosa. Isso evidencia que, naquele momento, a produção em prosa não recebia no Brasil a mesma valorização conferida à poesia, cuja primazia influenciaria diretamente a segunda geração romântica e os temas por ela desenvolvidos.

Essa primeira geração, de certo modo, estabelece as expectativas para a segunda, definindo os temas que lhe serão caros. Como esses autores passam a constituir a elite intelectual brasileira, assumem também o papel de determinar o que é ou não literatura; aquilo que não se adequa a seus critérios tende a ser marginalizado ou a não ser considerado digno de memória. Ainda assim, essa hipótese exige análise mais aprofundada, sobretudo no que se refere à relação entre hierarquização de gêneros e o posterior desenvolvimento do fantástico.

Mesmo ao tratar de poetas considerados menores, como, por exemplo, Joaquim Manuel de Macedo, o crítico recorre à análise de poemas. Entre eles, destaca-se um texto situado no ambiente noturno, em que a noite avança sob um céu em movimento, no poema *A bela encantada*. Nele, aparece a figura do trovador

e são introduzidos elementos ásperos e sombrios, lápides de cemitério, troncos nodosos, pedras, ao lado de uma visão translúcida marcada pela sombra, pelo sonho e por uma ambiguidade da natureza que se manifesta, inclusive, na figura de uma mulher-fada (Candido, 2000b, p. 84-87). Esses elementos aproximam-se de um imaginário mitológico e sobrenatural, revelando interesse por tais temas; contudo, não configuram necessariamente o fantástico em sentido estrito. O próprio Candido classifica esses autores como menores, o que levanta a questão de como essa classificação pode ter contribuído para que determinadas vertentes, como o fantástico, fossem posteriormente relegadas a um plano secundário na tradição literária.

No capítulo seguinte, dedicado ao aparecimento da ficção, observa-se um movimento interessante. Embora, no contexto da poesia, Joaquim Manuel de Macedo tenha sido classificado como poeta menor em comparação com figuras de maior envergadura, como Magalhães e Gonçalves Dias, neste capítulo Macedo, Teixeira e Sousa e outros autores passam a receber subseções próprias. Ainda assim, essa organização aproxima-se da divisão estabelecida por José Veríssimo, que também classifica a primeira geração sobretudo como poética e a segunda como prosadora.

O romance no Brasil, enquanto texto em prosa, assume um ponto de vista distinto em relação à poesia: apresenta-se como forma comparativamente mais analítica e objetiva e, de certo modo, mais adequada às necessidades expressivas do século XIX, conforme observa Antonio Candido:

O seu triunfo no Romantismo não é fortuito. Complexo e amplo, anticlássico por excelência, é mais universal irregular dos gêneros modernos. Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um pólo ao outro, na gama de suas realizações, exerce atividade inacessível tanta poesia quanto à ciência (Candido, 2000b, p. 97).

Na primeira parte do capítulo, o carioca parece empenhar-se em situar rapidamente o leitor quanto ao gênero romance em si, e não apenas quanto à sua produção no Brasil. O crítico explicita as características gerais desse gênero, ressaltando que ele rompe com as normas que delimitavam os gêneros tradicionais. Embora recorra a temas e sugestões provenientes da história, da economia, da política e das morais vigentes, o romance também se alimenta da poesia e do teatro, apropriando-se de diversos meios técnicos que, ao se combinarem, fazem dele um

gênero eminentemente aberto e pouco redutível às prescrições que regiam os gêneros clássicos.

Daí decorre a facilidade com que o romance se tornou o gênero romântico por excelência, aquele que conduziu o romantismo à sua incorporação definitiva na literatura considerada séria e ao posto que desde então ocupa. Para uma estética baseada em distinções rígidas e limitações formais, o romance representava um efeito perturbador, justamente por permitir, em sua estrutura flexível, uma espécie de mistura de todos os outros gêneros (Candido, 2000b, p. 97).

Entre os fatores que explicam a amplitude do romance, Candido destaca, em primeiro lugar, a ampliação do público leitor, decorrente da participação mais efetiva das camadas populares na cultura e nos movimentos práticos da sociedade, bem como o desenvolvimento da imprensa periódica e da indústria do livro. Esses processos demandaram desde cedo um tipo de literatura acessível e multiforme, capaz de agradar a diferentes públicos e de se ajustar às conveniências da publicação em folhetins e em séries. A isso se soma a vocação histórica e sociológica do romantismo, que estimulou o interesse pelo comportamento humano entendido como função do meio e das relações sociais. O estudo dos acontecimentos históricos, dos grupos sociais, da diversidade cultural e de uma sociedade em crise passa a figurar com força nesse gênero.

Candido observa ainda que:

[...] as contradições profundas do romantismo encontraram nesse gênero vínculo ideal. A emoção fácil, refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, simplificações de caracteres, a incontinência verbal — tudo se fundiu originando uma dupla de obras do mais variado tipo que vão do péssimo ao genial (2000b, p. 98).

O crítico dedica-se a delinear a formação e as características do romance nesse momento histórico, tanto no Brasil quanto no panorama geral do gênero, procedimento que contrasta com o manual anteriormente analisado. Enquanto este privilegiava uma contextualização breve e se concentrava nos autores e em suas circunstâncias biográficas, Candido volta-se à análise das formas literárias, com atenção às características estéticas e estruturais dos textos, evidenciando um deslocamento do enfoque biográfico para uma abordagem propriamente literária e formal.

Entre as características destacadas, e que não são exclusivas do romance, tampouco de qualquer gênero específico, mas se revelam fundamentais para esta pesquisa, encontra-se a questão da verossimilhança buscada na narrativa. O crítico observa a permanência de uma veracidade histórica e sociológica que se manifesta na construção de lugares, paisagens, cenas, épocas, personagens, padrões e tipos sociais, bem como nas convenções de costumes, amplamente exploradas tanto pelo romance histórico, que investiga o tempo, quanto pelas narrativas que se expandem no espaço (Candido, 2000b, p. 99).

Embora a verossimilhança não constitua característica exclusiva do romance, nem de qualquer gênero textual isoladamente, determinados gêneros se apropriam com maior intensidade de certas convenções para garantir o desenvolvimento de suas narrativas. A ênfase na verossimilhança de lugares, paisagens e cenas, por exemplo, revela-se particularmente relevante também para a narrativa fantástica. A necessidade de situar o leitor em um espaço reconhecível e plausível, que possa ser percebido como pertencente ao mundo real e regido por suas leis, constitui elemento central para a eficácia do fantástico. Do mesmo modo, a presença de personagens-tipo e de convenções sociais reconhecíveis desempenha papel importante nesse tipo de narrativa.

Segundo Filipe Furtado (1980), como será discutido no capítulo teórico seguinte, muitos contos fantásticos são narrados por personagens que representam justamente esses tipos sociais, frequentemente pertencentes a camadas letradas ou à elite, cujo discurso tende a ser validado por instituições culturais e científicas. Quando a narrativa fantástica é mediada por vozes consideradas eruditas e socialmente legitimadas, torna-se mais difícil submetê-la a questionamentos imediatos, o que reforça o efeito de verossimilhança e contribui para a tensão característica do gênero. Nesse sentido, observa-se que o fantástico também se apropria de elementos históricos e sociais próprios de sua época, incorporando-os à sua estrutura narrativa, aspecto que Candido evidencia ao tratar do romance e que será retomado com maior atenção na seção teórica deste trabalho.

O autor aborda que o romance brasileiro teria nascido, em grande medida, como romance regionalista ou de costumes; desde seus primórdios, portanto, volta-se para a representação dos tipos humanos e das formas da vida social, tanto nas cidades quanto no campo. Entre os romancistas desse momento, Candido enfatiza as figuras de José de Alencar, Bernardo Guimarães e Franklin Távora.

Como já abordado neste trabalho, Bernardo Guimarães, além de romancista de destaque, aventurou-se também em outras formas de prosa, entre elas o conto. No caso de *A dança dos ossos*, texto já brevemente analisado nesta pesquisa, percebe-se um forte cunho regionalista e rural, o que se contrapõe ao fantástico tradicional europeu, frequentemente associado à narração de experiências vividas por figuras pertencentes à elite letrada.

Tal contraste sugere que o modo como o sobrenatural foi elaborado e publicado no Brasil, desde seus primórdios, já indicava um certo distanciamento em relação ao modelo europeu consagrado por autores como Hoffmann e Poe. Ao conferir voz a camadas sociais menos favorecidas e a espaços periféricos em relação aos centros urbanos e intelectuais, essa produção talvez tenha se afastado das expectativas de uma elite literária fortemente orientada pelos modelos europeus. Nesse sentido, é possível levantar a hipótese de que, justamente por romper com a tradição dominante e por afirmar uma independência estética em relação ao cânone europeu, parte dessa produção tenha sido relegada ao esquecimento. Somam-se a isso outros fatores já discutidos, como a forte presença da religiosidade no projeto literário do período e as diretrizes estéticas então vigentes. Muitos desses textos, publicados em jornais e periódicos, não foram preservados, chegando até nós de forma fragmentária, quando chegam, o que dificulta a reconstrução¹ de um possível fantástico brasileiro oitocentista. Essa hipótese pode ajudar a explicar por que ainda hoje se pode falar em um fantástico brasileiro parcialmente perdido, à espera de redescoberta ou, em certos casos, irremediavelmente inacessível.

Para o crítico os temas decorrentes do naturalismo e do patriotismo permanecem fortemente presentes no imaginário, não apenas do público leitor em formação, mas da sociedade brasileira como um todo, ainda empenhada em consolidar sua identidade como nação independente. Destaca-se também a grande quantidade de traduções publicadas nesse período, o que demonstra o interesse do público pelo romance e coincide com o aparecimento das primeiras manifestações românticas no Brasil, em grande parte inspiradas por modelos franceses. A intensidade das traduções de folhetins diminui à medida que a produção local se

¹ FRANCISCO JUNIOR, Abílio Aparecido. *Raízes fantásticas: um olhar sobre a gênese da literatura fantástica no Brasil*. 2024. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2024. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/264b635a-e1d6-4f3b-91ab-bc7fdcf36235>. Acesso em: 10 mar. 2026.

consolida e passa a ocupar seu espaço, correspondendo de maneira mais direta às necessidades do meio. Ainda assim, durante todo o século XIX, o romance estrangeiro, muitas vezes traduzido sem pagamento de direitos autorais, concorreu com a produção nacional, por vezes prejudicando o desenvolvimento dos romancistas brasileiros e desestimulando sua atividade.

Em seguida, Candido elabora as tendências iniciais da ficção brasileira, identificando, de modo esquemático, três direções principais, histórica, trágica e sentimental, e utilizando três obras como exemplificação dessas vertentes (Candido, 2000b, p. 108). Essa classificação permite compreender de que maneira o romance brasileiro, em seus primeiros momentos, se organiza tematicamente e responde às demandas culturais e sociais de seu tempo.

No capítulo intitulado *Avatares do egoísmo*, passa-se a examinar as complexidades das personas e das sensibilidades dos autores da chamada segunda geração romântica. Nesse contexto, destaca nomes como Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Fagundes Varela e Junqueira Freire, reunindo-os em uma caracterização que enfatiza a singularidade de suas experiências literárias e existenciais. O crítico sintetiza de forma expressiva a tonalidade que marca esse conjunto de poetas:

Pessimismo, 'humor negro', perversidade, de mãos dadas com ternura, singeleza, doçura, nestes poetas é o que devemos procurar. Considerados em bloco, formam um conjunto em que se manifestam as características mais peculiares do espírito romântico. Inclusive a atração pela morte, a autodestruição dos que não se sentem ajustados ao mundo. Todos eles sentiram de modo profundo a vocação da poesia; vocação exigente, que incompatibilizava com as carreiras abertas pela sociedade do Império e nas quais se acomodaram eficazmente, na geração anterior, Magalhães, Porto Alegre, Norberto, o próprio Gonçalves Dias: advocacia, magistério, comércio, clero, armas, agricultura, burocracia. Por isso Junqueira Freire falhou como frade, Casimiro como caixeiro, Laurindo como médico, Varela como tudo. Por isso o advogado Aureliano Lessa caía de bêbado na rua e o juiz de Catalão, Bernardo Guimarães, era demitido além do serviço. Por isso, o melhor estudante da Academia de São Paulo, Álvares de Azevedo, morreu antes de obter o canudo de bacharel. Todos eles escolheram as veredas mais perigosas, como quem experimenta com o próprio ser; um verdadeiro complexo de Chapeuzinho Vermelho, que leva a tomar o pior caminho para cair na boca do lobo, com arrepio fascinado de masoquismo (Candido, 2000b, p. 134-135)

A partir dessa descrição, Candido evidencia o modo como esses autores encarnam, de forma particularmente intensa, as tensões do espírito romântico. A coexistência de tendências opostas, ternura e perversidade, doçura e humor negro, delicadeza e autodestruição, constitui traço definidor desse grupo, cuja experiência poética se confunde frequentemente com a própria experiência de vida. A vocação

literária surge, nesse contexto, como força exigente e, por vezes, incompatível com os caminhos profissionais e sociais disponíveis no Império, o que contribui para a construção de trajetórias marcadas pela instabilidade, pela marginalidade e por uma atração constante pelo abismo.

No capítulo VI, o crédito recai sobre a terceira geração que, segundo ele, recebe o benefício de uma tradição literária apreciável, na qual pelo menos três nomes se destacavam de maneira muito forte como inspiradores. Temos, respectivamente, segundo ele, as marcas de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, que davam a impressão de que a nossa literatura já havia cavado certos sulcos bem assinalados, solicitando formas de concepção e de expressão. A melhor prova disso seriam as epígrafes dos poemas, tomadas, em sua maioria, de poetas brasileiros. Tratava-se, portanto, de um momento de homenagem à poesia, com certo ar de afinidade presente na obra de cada poeta e nos versos que ela facilita e permite manifestarem-se, muitas vezes, como medianos em relação a grandes poetas.

Ele afirma que esse foi o momento de Varela e Castro Alves, cuja força de personalidade e intuição artística não apenas assimilaram como também fecundaram e superaram, com defeitos e tudo, a alegação das gerações anteriores. Nos poetas menores, no entanto, manifestou-se certa autonomia, desprovida de surpresa e de outros elementos.

Dito isso, ele passa ao capítulo seguinte, no qual trata da poesia dessa terceira geração romântica, principalmente a partir de 1860 até 1872, momento em que Varela está produzindo intensamente, especialmente no final da década de 1860 e no início da década de 1870. Ele dedica uma seção inteira desse capítulo à poesia de Varela, intitulada *Transição de Fagundes Varela*.

No parágrafo seguinte, afirma que, quando Varela surge na vida literária de São Paulo, por volta de 1860, isso ocorre em virtude de sua ida à cidade para estudar na Faculdade de Direito. Segundo Antonio Candido, ele teria a sina de reviver a boemia da tradição baiana, que parecia, de certo modo, em decadência naquele momento. Assim, teria sido, no romantismo, “o último arcanjo rebelde; sua vida tem algo de descarregamento prolongado e minucioso; aqui já se tem condicionado o milagre da poesia” (Candido, 2000b, p. 231).

Inclusive, Candido afirma de maneira muito clara que a impressão que ele deixa é a de que não fez nada além de beber, poetar, vaguear por aí e desvairar-se.

Vivendo na última fase do romantismo, teria absorvido várias tendências anteriores, deixando entrever, por outro lado, o que se fazia em seguida. Ele afirma que Varela, enquanto poeta, não é fácil; embora reflita mais de uma tendência, é injusto dizer que, entre os outros poetas desse mesmo momento, nada mais tenha feito do que continuar e manifestar tendências anteriores à sua e também ao seu momento. Sua obra possuiria pelo menos cinco aspectos, o patriótico, o religioso, o amoroso e o bucólico, versados em duas fases, mas que deixam claras as marcas de sua personalidade versátil.

A partir de então, passa a analisar trechos das poesias, discorrendo mais detidamente sobre o fazer poético e sobre o poeta Fagundes Varela. Não há nenhuma menção à sua produção em prosa.

Aqui é preciso dizer algo: ele comenta a vida pessoal e aspectos das trajetórias dos poetas que influenciaram suas produções, deixando claro que leu o estudo sobre Varela escrito por Edgar Cavalheiro, a mesma obra consultada para a realização deste trabalho e utilizada para compreender melhor a personalidade do autor, já que, em relação aos outros escritores, não há obras dessa natureza nem maior interesse por esse tipo de abordagem.

Até esse ponto, não há nenhuma citação de Varela e de sua produção de contos, o que é interessante, pois, como o próprio Candido afirma ter lido a biografia de Edgar Cavalheiro, é importante notar que o biógrafo trata da produção em prosa do autor, inclusive do conto *Ruínas da Glória* e de outros contos produzidos no mesmo período. Biografia na qual é dita que afirma esses textos pareciam projetos do poeta que ele acabou deixando de lado, como era de seu costume, uma vez que Varela não era um poeta que dava continuidade às coisas.

Isso nos leva ao que foi dito sobre Bernardo Guimarães, mas também, de certo modo, a Macário e a *Noite na taverna*. Observe-se que ele fala sobre o romance, comenta a prosa produzida por Bernardo, menciona *A dança dos ossos* e outras duas obras que apresentam elementos do fantástico, fato que hoje reconhecemos, mas elas não parecem consideradas dignas de terem seus trechos analisados, sendo apenas referidas de passagem. No entanto, ao serem mencionadas, não se pode afirmar que Antonio Candido desconhecêsse a existência dessas obras. Assim, por que não despender também um tempo para falar sobre elas, mesmo que fosse para criticá-las?

O mesmo vale para Varela: se ele leu a biografia, então sabe da produção em prosa. Inclusive, na biografia, Edgar Cavalheiro apresenta a versão de *Ruínas da Glória*, transcrevendo-a no livro tal qual foi publicada em jornal, com os mesmos erros ortográficos. Portanto, se Antonio Candido leu essa biografia, certamente também leu o conto e tem conhecimento sobre os outros produzidos nesse momento, que seguiam a mesma estética e o mesmo interesse de conteúdo. Então, por que não falar sobre eles?

No caso de Bernardo Guimarães, essa questão ainda é suscitada; no que diz respeito a Varela, isso sequer aparece. Há, portanto, uma clara decisão de não se falar sobre o fantástico, de não se tratar dessas produções, mesmo havendo conhecimento de que elas existiam.

Com isso, é possível afirmar, em relação a Álvares de Azevedo, que sabemos que Antonio Candido dedicou um ensaio à questão de *Macário* e de *Noite na taverna*; todavia, aqui ele faz apenas breves comentários, colocando Álvares de Azevedo em paralelo com os personagens que cria em *Macário*. Há comentários, mas não há interesse em trazer trechos dessas obras à luz nesse manual.

Assim, é como se a presença do satanismo e, junto a ela, do sobrenatural nessas obras não fosse considerada digna de nota ou de apreciação, mesmo que fosse para uma avaliação negativa, um comentário crítico ou até mesmo um ensaio ou capítulo inteiro dedicado a apontar aspectos desfavoráveis desse tipo de literatura ou dessa produção específica.

2.1.3 Massaud Moisés (1928-2018)

Em *História da literatura brasileira, volume I: das origens ao romantismo*, de Massaud Moisés, ao tratar das origens da literatura brasileira, período que, segundo o autor, contempla de 1500 a 1601, há um capítulo dedicado à literatura jesuítica no Brasil, o que já constitui um diferencial em relação aos outros dois autores trabalhados nesta pesquisa.

Moisés (2012 p. 35) inicia essa discussão com uma reflexão que, segundo ele, foi primeiramente levantada por Capistrano de Abreu: quem deseja escrever sobre o Brasil precisa falar sobre a história dos jesuítas, pois a Companhia de Jesus teve uma ação considerável e desempenhou muitos papéis decisivos na formação nacional. Para o autor, a influência dos jesuítas entre os brasileiros durante os séculos coloniais deve ser analisada a partir de dois aspectos: primeiro, o

geográfico; segundo e mais importante para esta pesquisa, o cultural, que está diretamente ligado a esse primeiro questionamento acerca da atuação jesuítica.

O autor destaca que os jesuítas mantinham domínio sobre a cultura desde seus tempos em Portugal. Foram esses fatores que impediram Portugal de usufruir das contribuições da filosofia de orientação natural e humanista, bem como do espírito experimental que se difundiram a partir do Renascimento. Dessa forma, afirma que

a cultura portuguesa, medievalizada, atrasa-se em relação à Europa, e tão fortemente se deixa marcar por um ensino livresco, artificial e cego as realidades vivas do tempo, que levará séculos para tomar consenso do retrocesso e tentar acertar o passo (Moisés, 2012, p. 36).

Moisés continua atestando que é exatamente esse padrão cultural que é trazido para o Brasil com a chegada dos jesuítas em 1549. O autor deixa claro que eles foram os grandes promotores da cultura durante os séculos coloniais, principalmente em razão de sua atividade pedagógica. Devemos a eles as primeiras escolas; contudo, essas instituições apenas permitiam a assimilação dos ensinamentos dos padres jesuítas e nada além disso.

Diante do exposto, é preciso retomar um ponto já discutido nas análises de Veríssimo e também de Candido: a educação religiosa no Brasil foi extremamente rígida durante o processo de formação social e, conseqüentemente, durante a formação dos literatos brasileiros. Inclusive no romantismo, ainda que este já tenha ocorrido num período em que o Brasil não era mais colônia, grande parte de seus autores grande parte de seus autores ainda se encontra fortemente marcada pela herança do Brasil colonial, seja por terem crescido nesse contexto, seja por terem nascido e se formado num momento em que o país ainda começava a estruturar sua autonomia cultural., seja por terem crescido nesse contexto, seja por terem nascido e se formado num momento em que o país ainda começava a estruturar sua autonomia cultural. Assim, aquilo que havia se estabelecido no Brasil Colônia, uma educação eclesiástica forte, mesmo para aqueles que não seguiriam carreira religiosa, era profundamente marcante.

Nesse sentido, é importante rememorar a reflexão de que, em uma sociedade estruturada sob a ideologia cristã, textos que utilizassem essa mesma matriz ideológica não seriam necessariamente percebidos como pertencentes ao campo do sobrenatural, uma vez que tais referências faziam parte da lógica interna daquela sociedade.

Essa parece ser uma questão particularmente relevante para Moisés, pois, avançando no tempo e ao tratar do Barroco, ele realiza uma divisão do período em preliminares, nas quais apresenta nuances gerais, depois em poesia, em prosa doutrinária, em historiografia, em oratória e, por fim, em prosa de ficção. Chama atenção o modo como ele ressalta a prosa vinculada à religiosidade, evidenciando novamente o peso da formação religiosa na constituição da literatura brasileira.

Ao tratar da prosa doutrinária no período barroco, Massaud Moisés afirma:

Entretanto, considerável parte dos escritos dessa natureza acabou sofrendo as vicissitudes por que passava a atividade cultural na Colônia. Nem por constituir-se, as mais das vezes, em documentos acordantes com a política de além-Atlântico, puderam vencer as barreiras interpostas a toda atividade intelectual, fosse qual fosse. As obras, ou se perderam irremediavelmente, ou permaneceram manuscritas e relegadas ao esquecimento. Por outro lado, as obras de doutrina teológica predominam sobre as de erudição ou pensamento laico, o que as afasta de uma história literária escrita (Moisés, 2012, p. 148).

O trecho evidencia dois aspectos centrais para a compreensão da formação literária brasileira. Primeiro, a fragilidade da circulação intelectual na Colônia, marcada por censura, controle e precariedade material; segundo, a predominância da doutrina teológica sobre qualquer forma de pensamento laico ou erudito. Mesmo textos alinhados à política metropolitana enfrentavam barreiras significativas, o que revela um ambiente cultural pouco propício à diversidade de experimentações literárias. A consequência foi a perda, o esquecimento ou a marginalização de grande parte dessa produção.

Relacionando esse quadro à ausência ou fragilidade do fantástico na tradição brasileira, torna-se possível perceber que um ambiente cultural dominado pela doutrina teológica e submetido a forte vigilância intelectual dificilmente favoreceria a emergência de narrativas voltadas ao imaginário autônomo, à especulação metafísica ou à exploração do sobrenatural como recurso estético independente. Em uma sociedade em que a produção escrita estava vinculada majoritariamente à teologia e ao controle ideológico, o sobrenatural não se configurava como espaço de ambiguidade ou questionamento, condição essencial ao fantástico, mas como parte integrante da cosmovisão religiosa oficial.

Além disso, ao afirmar que as obras de doutrina teológica predominam sobre o pensamento laico, Moisés indica que o campo literário nascente não se estruturou em torno de uma imaginação ficcional livre, mas sob a égide de uma lógica

normativa. O fantástico, enquanto modalidade narrativa que depende da hesitação, da dúvida e da ruptura da ordem racional ou dogmática, encontra pouco espaço em um sistema cultural no qual o sobrenatural já está previamente explicado e absorvido pela doutrina religiosa. Assim, a própria formação colonial da literatura brasileira ajuda a compreender por que o fantástico não se consolida como tradição contínua nesse momento inicial.

Entre os principais nomes desse período, são destacados o Padre Alexandre de Gusmão e Feliciano Joaquim de Souza Nunes. O autor dedica maior atenção a esses dois nomes, considerados por ele centrais no que diz respeito à prosa doutrinária, inserindo-os no capítulo que denomina de prosa de ficção, situada no contexto do Barroco.

Segundo Moisés, nesses textos encontrava-se a própria conjectura intelectual da Colônia, refletindo o modo como as coisas eram operadas no Brasil, isto é, em estreita dependência da ideologia proposta pela metrópole. Tratava-se de uma produção que seguia o modelo europeu latino, mais inclinado às criações doutrinárias do que às imaginativas. Sobre esses autores, afirma que apenas “se valem da fantasia como instrumento de pregação ideológica, ou de enunciação dogmática de um receituário ético dissimulado em convencionais e pobres fabulações.” (Moisés, 2012, p. 236).

Desde o período barroco, quando se observa uma produção escrita significativa realizada pelos padres jesuítas, a literatura permanece fortemente vinculada à influência metropolitana. Embora Moisés não apresente exemplos específicos nesse trecho, deixa claro que havia, sim, o uso de elementos de imaginação, referidos por ele como fantasia. Contudo, tais elementos não possuíam autonomia estética: funcionavam como instrumentos pedagógicos e ideológicos. Textos imaginativos, possivelmente com traços sobrenaturais, sobretudo por estarem vinculados ao universo religioso, eram utilizados como veículos de pregação cristã. A fantasia, portanto, não era um fim em si mesma, mas um recurso subordinado à doutrinação.

O autor esclarece ainda que a ficção ocupava lugar bastante reduzido nesse período, pois não possuía uma função específica como entretenimento ou deleite estético. A prosa era, antes de tudo, instrumento de instrução. Tratava-se de uma época, segundo ele, atravessada por um preconceito generalizado contra as fábulas, com exceção daquelas consideradas poéticas. Destinavam-se à prosa os assuntos

graves, compreendidos como todos aqueles que apelavam para formas de conhecimento distintas da imaginação. Esta era vista como pano de fundo sobre o qual se estruturava a obra, algo secundário e apenas sugestivo. Não surpreende, portanto, que fosse raro o cultivo da prosa de ficção nesse momento.

É particularmente relevante que este seja o primeiro momento, entre os autores trabalhados, em que se menciona explicitamente a existência de um certo preconceito contra as fábulas ou narrativas que recorressem a elementos estranhos, insólitos ou mágicos. Embora as fábulas tenham sido amplamente utilizadas na tradição oral como forma de transmissão de ensinamentos, no contexto de um projeto ideológico católico, especialmente voltado à catequese dos povos indígenas, tais recursos poderiam ser considerados inadequados, pois correriam o risco de gerar interpretações desviantes em relação à ortodoxia cristã. Nesse sentido, percebe-se uma preferência por uma linguagem mais direta na prosa, justamente porque ela era entendida como instrumento de formação e orientação moral.

Esse ponto dialoga diretamente com observações feitas anteriormente por Veríssimo e Candido: enquanto na poesia apareciam elementos da mitologia greco-romana, como musas e ninfas, na prosa esses recursos eram praticamente ausentes, dado seu caráter funcional e doutrinário. A prosa era concebida como meio de instrução e não de deleite, razão pela qual não podia dar-se ao luxo de recorrer amplamente à imaginação. Essa concepção parece ter deixado marcas duradouras na tradição literária brasileira, repercutindo inclusive em escolas posteriores, como o Romantismo, cujo projeto de construção de uma literatura nacional, fortemente patriótica, também restringiu, em certa medida, o espaço para uma criatividade imaginativa desvinculada de finalidades morais, políticas ou identitárias.

No que concerne ao Alexandre de Gusmão, Massaud Moisés o considera uma das figuras centrais da prosa de ficção no período barroco. Embora frequentemente associado à formação cultural brasileira, Gusmão não era brasileiro: nasceu em Lisboa, em 1629. Sua produção concentra-se sobretudo em parábolas, entre as quais se destaca *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito*. Segundo o autor, essa obra remonta à *Odisseia* e à mitologia clássica, mas reinterpretadas por uma via doutrinária cristã. Trata-se, portanto, de uma narrativa alegórica cuja finalidade é a edificação moral do leitor por meio da doutrina católica.

Sobre essa produção:

A doutrina é transmitida extensa e minuciosamente, como se o autor pretendesse transpor a Bíblia e outros dogmas cristãos em forma de alegoria narrativa, acessível a qualquer inteligência, ainda menos favorecida: o tom de quem conta para ser lido em voz alta serve ao propósito doutrinador, e a ficção transforma-se em literatura engajada, a favor do pensamento católico (Moisés, 2012, p. 239).

Fica evidente, assim, que a ficção não possui autonomia estética; ela é inteiramente instrumentalizada pela catequese. A alegoria funciona como estratégia de simplificação e transmissão dogmática, reforçando o caráter pedagógico e moralizante da narrativa.

Na sequência, Moisés adota um procedimento semelhante ao de José Veríssimo e Antonio Candido: apresenta uma breve contextualização do período ou da característica literária em questão e, em seguida, seleciona autores representativos, oferecendo notas biográficas sucintas e comentários a partir de trechos de uma ou duas obras. No que se refere à prosa de ficção, além de Alexandre de Gusmão, destaca Nuno Marques Pereira. Posteriormente, volta-se para as academias literárias existentes no Brasil colonial, indicando seus principais integrantes e as áreas a que se dedicavam, predominantemente a poesia.

O autor ressalta a relevância histórica dessas academias como atividade cultural na Colônia durante os séculos XVII e XVIII, entendendo-as como um atestado do nível intelectual alcançado por determinados letrados da época e, ao mesmo tempo, como um índice de corporativismo. Em relação a um dos sonetos de Silvestre de Oliveira Serpa, que evidencia a ligação ainda estreita com Portugal, sobretudo considerando que o Marquês de Pombal era mecenas da *Academia Brasílica dos Renascidos*, o historiador literário explicita que:

O poema, além de testemunhar meridianamente a sujeição dos acadêmicos coloniais ao primeiro ministro português, dá uma ideia do nível medíocre de toda a produção congênere. Os elogios ou poemas gratulatórios, a reis, fidalgos, sacerdotes, os magistrados, constituem um dos lugares-comuns temáticos das academias, não raro convertidas em associações de elogio mútuo. Outro clichê temático era dado pelos motivos clássicos, mitológicos, históricos, ou, ainda, pelos assuntos funéreos, morais, cristãos, ou, finalmente, pelos “argumentos” triviais, [...] (Moisés, 2012, p. 260).

O poema mencionado retoma um aspecto já observado nos autores anteriormente estudados: a recorrência da mitologia clássica. Contudo, essa presença não era entendida como manifestação do sobrenatural. Inserida no modo poético e alegórico de leitura, a mitologia greco-romana integrava-se ao repertório

cultural erudito, funcionando como recurso retórico e ornamental. Não configurava, portanto, um interesse pelo fantástico, mas antes um exercício convencional de erudição.

O que se pode observar, até este ponto, é a ausência de um grande expoente, nos manuais, que tenha explorado sistematicamente tais elementos na prosa. Ao contrário, esses recursos não eram considerados dignos do gênero em prosa, reservado a assuntos graves, morais e doutrinários. A imaginação mitológica encontrava espaço na poesia, mas não atravessava com a mesma legitimidade o campo da prosa, reforçando a ideia de que esta deveria manter-se vinculada à instrução e à edificação, e não ao deleite ou à exploração de dimensões imaginativas mais autônomas.

Segue de maneira rigorosa a organização tradicional das chamadas escolas literárias. Após tratar das origens e do Barroco, chega ao Arcadismo, mantendo o mesmo procedimento metodológico: apresenta inicialmente os principais acontecimentos históricos e as tendências estéticas do período, seleciona autores representativos e discorre brevemente sobre cada um deles. No caso do Arcadismo, estrutura a abordagem em três divisões preliminares, denominação que utiliza para o primeiro capítulo dedicado a cada escola literária, nas quais expõe as características gerais do movimento. Em seguida, dedica uma seção específica à poesia, comentando traços formais e temáticos e analisando autores como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Santa Rita Durão. Por fim, retorna à prosa doutrinária, indicando sua permanência e suas transformações no período.

Ao tratar do Arcadismo, que, segundo ele, se estende até 1836, aproximando-se, portanto, do Romantismo, o autor destaca a necessidade de ruptura com o Barroco. Como em outras transições de escola literária, enfatiza-se o retorno ao Classicismo e a aspiração renascentista em favor da cultura greco-romana. Para Moisés, pode-se admitir que, em plano consciente, os árcades buscavam libertar-se das aderências barrocas por meio da imitação dos antigos. Essa imitação, contudo, não significava mera cópia servil; funcionava como estímulo que o modelo de perfeição é capaz de provocar na genialidade latente de um poeta ambicioso.

Ademais, o período caracteriza-se por um forte culto da razão, praticado em nome do combate às extravagâncias barrocas. Esse movimento equivale, segundo o

autor, a uma abertura “no edifício arcádico, por onde penetravam doutrinas que vieram a desintegrá-lo e a preparar o surgimento do Romantismo.” (Moisés, 2012, p. 269).

Tal processo ocorre porque a razão permanece central na concepção estética árcade, o que, paradoxalmente, traduz-se na permanência de certos vestígios barrocos. Ao mesmo tempo, o racionalismo constituía uma das principais linhas de força do Iluminismo, revelando até que ponto os árcades se antecipavam às tendências mais avançadas do século XVIII ou, ao menos, acompanhavam-nas. Segundo Moisés, é precisamente na incoerência entre o programa estético proclamado e sua efetiva realização que o Arcadismo se torna precursor do Iluminismo. Por isso, em determinados momentos, torna-se difícil traçar limites nítidos entre Arcadismo e Iluminismo.

Na sequência dessa visão dos problemas estéticos, o Arcadismo acaba repondo o ser humano no meio da ribalta: um humanismo clássico, e as mais das vezes artificioso, preconcebido, mas que substituí a tendência gongórica para exaltar os objetos do mundo físico. Do outro ângulo, a ênfase posta no humano em detrimento do mundo das formas deixava transparecer a sutil readmissão de propósitos éticos no plano estético (Moisés, 2012, p. 270).

Observa-se, assim, que a centralidade do humano, mediada pelo racionalismo e por um humanismo clássico, reforça a subordinação da imaginação a princípios éticos e formais. Ainda que haja retorno à Antiguidade e revalorização da cultura greco-romana, esse movimento não implica abertura ao fantástico, mas antes reorganização racional da experiência estética. A imaginação continua regulada por modelos, por normas e por uma concepção ética da arte, preparando o terreno para o Romantismo, mas ainda sob forte vigilância da razão.

Torna-se possível perceber que o racionalismo que será tão marcante no período romântico, especialmente no projeto de construção de uma literatura nacional orientada por princípios organizadores e conscientes, possui raízes anteriores na história literária brasileira. Essa valorização da razão contribui para consolidar a exaltação do homem racional: aquele que se orienta pelas leis naturais e pela ordem do mundo, e não por determinações atribuídas a seres superiores e transcendentais.

Não se pode esquecer que uma das características centrais do Arcadismo, reiteradamente ensinada pela tradição crítica, é o retorno ao estado natural, o ideal

pastoril, o acompanhamento do ritmo do tempo, a busca de equilíbrio. Nesse contexto, o homem passa a ocupar o centro do universo simbólico, tanto na literatura quanto na concepção de ordenamento do mundo, regido por leis físicas e naturais, e não por intervenções divinas oniscientes. Trata-se de uma reorganização do olhar: a experiência humana ganha centralidade, e a transcendência perde espaço como eixo estruturador da realidade estética.

Em relação à poesia do período, Moisés afirma que falar de poesia e Arcadismo é quase o mesmo que falar de sinônimos, pois o rótulo estético alude, antes de tudo, à produção poética. O Arcadismo seria, portanto, o movimento poético por excelência; o teatro, quando existente, seria apenas uma transposição de suas características. Segundo o autor, o teatro produzido nesse período nem sempre respeitou os fundamentos estéticos consolidados na poesia, razão pela qual esta alcançou maior coerência e obediência aos princípios estabelecidos como árcades. Assim, a poesia constitui o principal capítulo da literatura praticada então, apresentando a complexidade própria da época.

Ao chegar da Europa ao Brasil, entretanto, o Arcadismo sofreu mudanças inevitáveis. O movimento acabou adquirindo feição demasiadamente literária e artificiosa, pois se impunha de fora para dentro, sem vínculo consistente com a realidade brasileira. A parcela de cor local e de aspectos nacionais era diminuta nessa poesia que buscava imitar padrões clássicos em plena atmosfera tropical. Evidentemente, o meio ambiente manifestava-se de algum modo; contudo, o conjunto da poesia árcade respirava um mundo idealizado, tópico e alheio à conjuntura brasileira. Nesse sentido, observa o autor que, em oposição à estética anterior, “o Arcadismo oferecia uma tábua de referências estranha ao nosso passado histórico, a despeito da tradição escolástica e do vício pelas Letras” (Moisés, 2012, p. 276).

Dentro desse período, merece especial atenção a análise do poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Moisés aponta que a obra nasce da crença de que a história brasileira reservava matéria tão digna quanto a de *Os Lusíadas* e que seu autor pretendia combater as ideias depreciativas que circulavam sobre o Brasil no século XVIII. Não é desconhecido que Durão buscou aproximar-se do modelo camoniano, estruturando sua obra segundo as regras aprendidas com o poema de Camões. As influências do poeta português aparecem sobretudo na forma e na

estrutura, especialmente nos versos decassílabos organizados conforme o modelo épico tradicional.

Contudo, em consonância com o crítico paulistano, em determinados aspectos Santa Rita Durão orienta-se por outros parâmetros. Um deles é precisamente o do maravilhoso, elemento que introduz uma dimensão distinta no interior do projeto épico, abrindo espaço para uma articulação específica entre tradição clássica, matéria histórica brasileira e recursos narrativos que tensionam os limites entre racionalidade e imaginação.

No que se refere ao maravilhoso em *Caramuru*, Massaud Moisés estabelece um contraste direto com *Os Lusíadas*:

Como se sabe, em *Os Lusíadas* o maravilhoso cristão e o pagão se encontram lado a lado, numa convivência inerente ao bifrontismo da cultura renascentista. O *Caramuru* resulta de uma visão teocêntrica do nosso passado histórico, centrado no episódio de Diogo Álvares Correia, a tal ponto que não mais se trata de maravilhoso, salvo *lato sensu*. A recusa da ficção mitológica, na linha da *poesia filosófica* em moda no tempo, poderia ser interpretada como perfilamento da restrição de Verney ao poema de Camões, ou como resultante da condição eclesiástica de Santa Rita Durão: sem excluir a primeira alternativa, a outra parece adequar-se melhor a *Caramuru*. Efetivamente, a preconceção religiosa manifesta-se desde as palavras do preâmbulo até os últimos versos (Moisés, 2012, p. 326–327).

A partir desse excerto, evidencia-se que, diferentemente do poema camoniano, em que o maravilhoso cristão e o pagão coexistem como expressão do espírito renascentista, *Caramuru* organiza-se segundo uma visão teocêntrica do passado brasileiro. O foco recai sobre o episódio de Diogo Álvares Correia, e o elemento maravilhoso, propriamente dito, praticamente desaparece, permanecendo apenas em sentido muito amplo. A recusa da ficção mitológica, conforme sugere Moisés, pode estar relacionada tanto às críticas formuladas por Verney ao poema de Camões quanto à condição eclesiástica de Santa Rita Durão. O autor inclina-se a considerar mais determinante essa segunda hipótese, visto que o poema é atravessado, do início ao fim, por manifestações explícitas de religiosidade.

Moisés prossegue argumentando que o preconceito teológico difunde-se ao longo de toda a obra, tornando-se evidente na construção das personagens e na representação da indígena que figura como noiva do protagonista. Segundo ele, basta confrontar o episódio da Ilha dos Amores, em *Os Lusíadas*, para perceber como o tratamento dado por Durão revela uma postura diversa, marcada por forte moralização. Nesse sentido, *Caramuru* configura-se como um poema

profundamente religioso, alinhado às disputas intelectuais do século XVIII. Ao opor-se aos deístas, materialistas e libertinos, como o próprio autor declara nas notas do canto terceiro, a obra responde às teorias iluministas a partir de uma reafirmação da ortodoxia cristã.

À luz da questão do fantástico no Brasil, enquanto em *Os Lusíadas* o maravilhoso cristão e o mitológico convivem como expressão da complexidade cultural renascentista, abrindo espaço para uma pluralidade simbólica, em *Caramuru* observa-se um estreitamento dessa possibilidade. A recusa da ficção mitológica e a centralidade da prece religiosa reduzem a margem de ambiguidade e de tensão entre ordens distintas da realidade, condição fundamental para o surgimento do fantástico. O que poderia configurar um campo propício ao insólito é absorvido pela doutrina e enquadrado em uma lógica teológica que elimina a hesitação.

Assim sendo, mesmo quando se aproxima formalmente do modelo épico camoniano, o poema de Santa Rita Durão restringe significativamente o espaço do maravilhoso mitológico. O imaginativo não se autonomiza; permanece subordinado à reafirmação dogmática. Essa tendência reforça um traço recorrente na formação literária brasileira: a dificuldade de consolidação de uma tradição fantástica propriamente dita, uma vez que os elementos potencialmente insólitos são constantemente reinterpretados, neutralizados ou legitimados por um sistema religioso ou racional que lhes retira a ambiguidade essencial.

Também é preciso constatar que o autor utiliza justamente a ausência, ou mais precisamente, a restrição, do maravilhoso religioso em *Caramuru* como ponto de partida para discutir os preconceitos presentes na representação dos povos indígenas. Ao suprimir o maravilhoso mitológico e organizar o poema sob uma perspectiva estritamente teocêntrica, Santa Rita Durão não apenas redefine o modelo épico, mas também enquadra a alteridade indígena dentro de uma lógica moral cristã.

A falta de cristandade dos indígenas passa a ser elemento estruturador da narrativa. Eles são frequentemente representados como seres em estado de erro, ignorância ou pecado, necessitados de conversão e orientação espiritual. O olhar do poeta, atravessado por sua condição eclesiástica, tende a interpretar práticas culturais e crenças indígenas não como sistemas simbólicos autônomos, mas como desvios em relação à verdade cristã. Assim, a ausência do maravilhoso pagão não

implica neutralidade; ao contrário, reforça um regime de leitura no qual apenas o sobrenatural legitimado pela doutrina tem validade.

O texto que recebe também um olhar atento é o de Frei Francisco de São Carlos, poema sacro publicado em 1819, *A Assunção*. A obra trata da ascensão de Nossa Senhora ao paraíso e apresenta como personagens figuras da mitologia cristã, Nossa Senhora, Cristo, o diabo, arcanjos, entre outros. Segundo Massaud Moisés, poder-se-ia considerar o texto uma epopeia religiosa; contudo, essa classificação revela-se problemática. Consta o autor que tal terminologia constitui uma impossibilidade, pois

[...] se epopeia, haveria de privilegiar os cometimentos heroicos, e nesta obra apenas ocorrem batalhas entre os arcanjos e as tropas infernais; se religiosa, não poderia acentuar marcialmente a luta armada sem contradizer-se [...]. Efetivamente, pela frequência do diálogo e da alegoria, o poema lembra a prosa moralista de um Nuno Marques Pereira ou de um Alexandre de Gusmão, com a diferença de que a fa população se desenrola nos espaços siderais (Moisés, 2012, p. 345).

Ainda que se trate de poesia, e não de prosa, Moisés observa a proximidade estrutural com os escritos doutrinários anteriormente analisados. O poema narra um acontecimento bíblico: a morte de Nossa Senhora e sua ascensão ao paraíso, incluindo as tentações e obstáculos impostos pelo diabo, motivo que teria inspirado a composição. Para o leitor católico, a narrativa não configura ficção ou misticismo no sentido literário, mas a reelaboração poética de um fato integrante da tradição religiosa. O eu lírico, nesse caso, não inventaria, mas reiteraria uma verdade de fé.

Entretanto, para um leitor não inserido na doutrina católica, ou mesmo pertencente a outras vertentes cristãs que não atribuem à Virgem Maria o estatuto de santa nos mesmos moldes, o poema poderia assumir contornos distintos. A luta entre o bem e o mal, a intervenção demoníaca e a ascensão celestial poderiam ser lidas sob chave alegórica ou mística. Essa ambiguidade de recepção é relevante, pois revela que o estatuto do sobrenatural depende do horizonte cultural do leitor. No contexto de uma sociedade majoritariamente católica, tais elementos não produzem hesitação, condição essencial do fantástico, pois são legitimados pela crença. Assim, o que poderia configurar insólito é absorvido pela ortodoxia religiosa.

O próprio crítico observa que o tema surge como expressão de uma experiência individual marcada por resquícios barrocos, especialmente na ênfase na luta entre o bem e o mal, atenuados sob a estética arcádica. Tal constatação reforça a

impossibilidade de separar rigidamente as escolas literárias, como fazem os manuais por razões didáticas, uma vez que traços de um período frequentemente atravessam o outro.

A observação final de Moisés é instigante: “[...] ilegível, córneo, o poema de Frei Francisco de São Carlos se tornaria paradoxalmente imprescindível a uma pesquisa em torno do humanismo ou do diabo na literatura brasileira” (Moisés, 2012, p. 345).

Essa afirmação revela um duplo movimento crítico. Por um lado, o autor reconhece o baixo valor estético da obra; por outro, indica sua relevância temática. O poema pode não se sustentar como realização literária de grande fôlego, mas torna-se fundamental como registro de interesse pela temática.. A presença do diabo, ainda que enquadrada pela doutrina, evidencia como a figura demoníaca atravessa a tradição literária brasileira não como agente de ambiguidade fantástica, mas como personagem moralmente codificado. Assim, mesmo quando o sobrenatural comparece de forma explícita, ele não inaugura o fantástico propriamente dito, pois está plenamente integrado a um sistema de crenças que o explica e o legitima. A importância do poema, portanto, não reside em sua qualidade estética, mas em sua capacidade de revelar como o imaginário religioso, especialmente a figura do diabo, foi mobilizado na literatura brasileira dentro de um horizonte teológico que neutraliza a hesitação e, consequentemente, limita a emergência do fantástico.

No que se refere à prosa doutrinária do Arcadismo, Massaud Moisés observa que, nas três primeiras décadas que antecedem o Romantismo no Brasil, a produção em prosa apresenta predominantemente caráter não literário. Os textos desse período enquadram-se mais adequadamente em campos como o jornalismo, a economia, a política, a filosofia moral e a oratória do que propriamente na literatura. Segundo o autor, é com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que surgem os primeiros sinais da revolução romântica, ressoando no progresso cultural e preparando o terreno para o desenvolvimento da prosa literária propriamente dita (2012, p. 353–371).

Entre os nomes destacados, encontra-se Hipólito José da Costa, cuja produção volta-se sobretudo para questões políticas e econômicas. Em seus textos, denuncia o mau emprego do dinheiro público e do poder, defende a transferência da capital para o interior do território e assume posições francamente abolicionistas,

propondo a extinção da escravatura e a substituição do trabalho escravo africano pelo trabalho europeu livre. Moisés também menciona o Marquês de Maricá, colaborador do jornal *O Patriota*, autor de textos moralistas e meditações de ordem ética marcadas por sólida fé religiosa. Outro nome citado é Frei Francisco de Monte Alverne, cuja produção oratória situa-se em terreno extraliterário. Como orador sacro, sua literatura está diretamente vinculada à defesa da religião católica apostólica romana, constituindo-se como instrumento de afirmação doutrinária.

Ao tratar do Romantismo, Moisés delimita o período entre 1836 e 1881, dividindo-o em três momentos: primeiro, segundo e terceiro momento Romântico. Diferentemente de outros manuais, organiza cada fase em poesia e prosa, destacando os autores considerados mais representativos em cada modalidade; apenas o primeiro momento inclui ainda uma seção dedicada ao teatro. Para esta pesquisa, interessa particularmente a prosa romântica, visto que o objeto de estudo é um gênero narrativo em prosa, o conto.

Segundo o paulistano, o movimento romântico constitui uma profunda e vasta revolução cultural cujos efeitos se estendem até a contemporaneidade. Seus impactos ultrapassam o campo das letras e das artes, alcançando também o conhecimento científico, filosófico e religioso. Declara que as metamorfoses contínuas sofridas pela atividade artística desde o início do século XX apenas prolongam e desenvolvem matrizes culturais postas em circulação com o advento do Romantismo (Moisés, 2012, p. 375).

Para ele, o Romantismo mergulha nas raízes de uma crise cultural que se manifesta ao longo do século XVIII e prepara mutações radicais na modernidade. Nesse processo, associam-se Iluminismo e Neoclassicismo, ou Arcadismo, ao mesmo tempo em que se abrem caminhos para o livre pensamento e para novas formas de saber. O progresso científico, cada vez mais acentuado, corresponde a um alargamento de horizontes que suscita a convergência de atitudes e posições muitas vezes desencontradas. O século XVIII, portanto, seria o verdadeiro berço do Romantismo, mas também o momento das últimas tentativas de preservação dos valores clássicos instaurados pela Renascença.

As contradições internas do Renascimento, como a tensão entre geocentrismo e antropocentrismo, mantidas por dois séculos, explodem no período seguinte. Incapazes de sustentar esse antagonismo, as consciências da época optam pela solução mais

[...] consentânea com o transcurso da História - a recusa dos padrões inoperantes em face das novas conquistas científicas, e a instauração revolucionária de fórmulas adequadas. Era o Romantismo que irrompia, com todo o ímpeto e violência próprios do novo em substituição ao velho (Moisés, 2012, p. 377–378).

Essa formulação é central para compreender o ambiente cultural em que se desenvolve a prosa romântica brasileira. O Romantismo nasce como ruptura, mas também como síntese de tensões anteriores, reorganizando o lugar do sujeito, da imaginação e da história, elementos fundamentais para se pensar a consolidação, ainda que tardia e problemática, de uma tradição narrativa mais aberta ao insólito e à subjetividade na literatura brasileira.

Para Massaud Moisés, uma das diferenças fundamentais do Romantismo em relação às estéticas anteriores situa-se no plano político e social. O desaparecimento das oligarquias reinantes, substituídas por monarquias constitucionais ou repúblicas, bem como a transição do absolutismo, religioso, filosófico e econômico, para o liberalismo moral e político, alteram profundamente a estrutura da sociedade. A antiga pirâmide social, fundada na aristocracia de sangue e nos privilégios hereditários, cede espaço a uma nova classe estruturada pelo capital: a burguesia. Nesse contexto, Romantismo e burguesia tornam-se categorias intimamente associadas. Ainda que não se confundam integralmente, desenvolvem trajetórias paralelas: a nova classe utiliza a estética romântica para se expressar e conquistar legitimidade intelectual, enquanto o movimento literário encontra nela sustentação e público para se afirmar.

Segundo o autor, a consequência mais significativa dessa associação é a profissionalização do escritor. Antes dependente do mecenato, vinculado a reis, marqueses e membros da aristocracia, o autor passa a contar com o mercado burguês, que consome e financia a produção literária. Ao mesmo tempo, essa burguesia reconhece-se nas obras que lê, pois nelas vê refletida sua própria imagem social e moral. O escritor torna-se, assim, a consciência da classe de que provém e o formulador de seus ideais éticos e estéticos. O crítico literário evidencia que “a ficção servia, portanto, de espelho de um estado de coisas e, simultaneamente, decálogo da sociedade: esta se revia, não exatamente como era, mas como pretendia ser ou aprendia a ser, graças à imagem fornecida pelo escritor” (Moisés, 2012, p. 384).

No plano estético, os românticos opõem-se de forma contundente aos padrões clássicos da arte e da vida. Defendem o culto da liberdade criadora, o abandono dos gêneros puros e a autonomia do artista, concebido como ser insubmisso a qualquer autoridade externa à própria consciência. O escritor deveria guiar-se por sua inspiração, não por regras fixas. Configura-se, assim, a figura do romântico como sujeito egocêntrico, muitas vezes introvertido, que assume diante da realidade uma postura marcada por certo individualismo e por um sentimento de excepcionalidade.

Esse escritor vive o desequilíbrio e a imersão no caos interior, propondo a substituição da ordem clássica por uma espécie de anarquia mental. Entrega-se a conflitos éticos e emocionais, oscilando entre sentimentos positivos e negativos, entre razão e irracionalidade. O romântico é, portanto, o sujeito do paradoxo permanente, do dilema constante, da tensão entre extremos.

Recluso no próprio “eu”, ator e espectador de um drama de mil cenas, o romântico experimenta sensações agrídoces, quer na contemplação das tempestades interiores, quer na sua confissão. Espalha-se na transmissão a um ouvinte que acaba sendo ele próprio encarnado do “outro”, levado por um frágil sentimento de superioridade, oriundo da tensão em que se agita.” (Moisés, 2012, p. 386).

Entre os temas privilegiados pelo Romantismo, destaca-se a morte, que, segundo o autor, é “emoldurada pela imaginação febril” (Moisés, 2012, p. 386). Diversos escritores conferem-lhe fascínio e prestígio, transformando-a em presença constante e, por vezes, desejada. A morte deixa de ser apenas fim trágico para tornar-se elemento de plenitude simbólica, muitas vezes coroada de heroísmo ou de intensidade sentimental. Esse culto pode ser observado em autores como Castro Alves e Álvares de Azevedo, cujas obras evidenciam a valorização da experiência extrema, da dor e da autodestruição como formas intensificadas de existência.

Segundo o autor, no Romantismo havia um movimento de escapismo que se manifestava tanto no tempo quanto no espaço. Inicialmente, esse deslocamento dirigia-se à natureza, concebida como refúgio simbólico. Bosques, montanhas e mares aparecem como projeções do estado de alma do poeta, funcionando como bálsamo para seus conflitos interiores. A paisagem natural não é apenas cenário, mas espelho subjetivo, extensão sensível da interioridade romântica. É também desse escapismo em direção à natureza que se articula uma dimensão liberal na política: o romântico passa a sentir-se investido de uma missão civilizadora e

redentora, assumindo postura patriótica e colocando-se como intérprete das inquietações populares. Seus textos funcionam, assim, como porta-vozes das angústias coletivas (Moisés, 2012, p. 388).

Em consonância com os autores anteriormente estudados, o movimento romântico no Brasil inicia-se no contexto de nossa autonomia histórica. A transferência da corte portuguesa para o Brasil e, posteriormente, a Independência em 1822 constituem marcos decisivos para a literatura nacional, especialmente para o Romantismo. O autor também destaca a consolidação econômica do país ao longo do século XIX, sobretudo em razão da produção cafeeira, que contribuiu para projetar o Brasil internacionalmente e garantir maior estabilidade política. O predomínio do café na economia correspondeu, segundo ele, a uma ampliação de nossa perspectiva cultural. Nesse contexto, viabilizou-se a instalação da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, e da Faculdade de Direito de Olinda, instituições responsáveis pela formação de poetas, oradores, políticos e grande parte da elite econômica, cultural e política brasileira ao longo do século XIX e início do século XX.

No transcurso das três fases do Romantismo, persistem características já presentes na poesia, mas também se consolidam modalidades que haviam surgido apenas de forma incipiente em gerações anteriores, como a prosa de ficção, o jornalismo, a crítica e a historiografia literária. A atividade jornalística assume papel de destaque no período, não apenas como novo instrumento cultural, mas também como veículo de expressão e formação de opinião pública. O jornal torna-se porta-voz de anseios coletivos e espaço privilegiado de circulação literária. Ao longo do século XIX, a literatura encontra nas páginas dos periódicos um meio constante de difusão, dividindo espaço com livros e revistas. Para Moisés, o jornalismo integra a própria revolução romântica, sendo impossível mensurar sua magnitude no país. Não foram poucos os escritores românticos que colaboraram com a imprensa, seja por períodos específicos, seja ao longo de toda a vida (Moisés, 2012, p. 395–396).

Quanto ao primeiro momento romântico, o autor delimita-o entre 1836 e 1853, período marcado pela publicação de obras poéticas que inauguram efetivamente a nova estética. Esses dezessete anos são descritos como intensos e repletos de transformações. A primeira geração romântica foi precedida por profundas mudanças socioeconômicas e culturais, especialmente no campo político e na formação intelectual dos que viviam no país. Contudo, Moisés ressalta que:

E ao contrário do que afirmava José Veríssimo, os seus integrantes ainda procuravam a Europa a fim de realizar os estudos, regulares ou não. Simbólico dessa dependência é o fato de que o Romantismo principiar com uma revista e uma obra dadas à estampa em Paris, e Gonçalves Dias, figura proeminente dessa geração, haver cursado direito em Coimbra (Moisés, 2012, p. 399).

Portanto, embora o Romantismo brasileiro esteja associado ao projeto de autonomia cultural, sua gênese revela ainda vínculos significativos com a formação europeia, evidenciando tensões entre dependência e afirmação nacional.

O autor observa que, nesse primeiro momento do Romantismo, ainda se verifica forte sujeição aos modelos europeus, bem como a permanência de vestígios clássicos, sobretudo na poesia. Apesar disso, já se percebe uma tendência a “acelerar” (Moisés, 2012, p. 399) a linguagem e os temas, sinalizando um impulso de renovação estética. Contudo, os referenciais permanecem externos: se antes a produção cultural brasileira estava vinculada à metrópole portuguesa, agora deslocava sua dependência para a França, que passa a exercer hegemonia intelectual e literária.

A poesia dessa fase inicial, representada por autores como Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre, revela uma dualidade significativa: ao mesmo tempo em que adere ao novo estilo romântico, conserva traços neoclássicos e mantém certa submissão à cultura europeia, especialmente à francesa. Entre os poetas da geração, destacam-se ainda Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. Seguindo procedimento semelhante ao de Antonio Candido, o crítico seleciona trechos de poemas e realiza breves análises, ainda que as características apontadas já tenham sido amplamente discutidas por José Veríssimo e pelo próprio Candido. A diferença reside no fato de que aqui há maior atenção à leitura direta dos textos, com comentários específicos sobre passagens poéticas.

No que se refere à prosa, sustenta-se que a ficção brasileira teve início sob a forma de novela. Entre meados do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, ocorreu um hiato na produção ficcional, período em que nossa prosa refletia predominantemente o panorama literário português. Essa lacuna é atribuída a dois fatores centrais: de um lado, a estética arcádica, mais inclinada à poesia e às idealizações pastorais; de outro, a força das literaturas europeias, sobretudo a francesa e a inglesa, que suprimam “com ininterrupta produção romanesca as

necessidades imaginativas dos leitores portugueses e brasileiros.” (Moisés, 2012, p. 432).

A circulação prolongada de títulos europeus contribuiu, paradoxalmente, para preparar o terreno de uma produção autóctone. A primeira manifestação desse novo momento pode ser datada de 1826, com a publicação, no Rio de Janeiro, de *Statira e Zoroastes*, novela de 58 páginas escrita por Lucas José de Alvarenga. Considerada a primeira novela de autor brasileiro surgida entre nós, a obra apresenta escassa verossimilhança espacial e cronológica, além de finalidade marcadamente moral.

O desenvolvimento do periodismo também se articula às primeiras experiências de ficção em prosa. Além das traduções de narrativas estrangeiras, presentes no *Farol Paulistano* desde 1827, os textos nacionais iniciais revelavam forte imitação de modelos externos. Exemplos desse momento podem ser encontrados em periódicos como *O Cronista*, *Jornal dos Debates* e *Jornal do Comércio*, evidenciando o papel decisivo da imprensa na consolidação da narrativa literária no Brasil.

No plano temático, chama-se a atenção para o surgimento de cenas vinculadas ao maravilhoso, ao insólito e ao sobrenatural. Observa-se

[...] a presença dos germes da ficção romântica, como nas histórias cor-de-rosa (por exemplo, “A Prenda de Casamento”, de Josino do Nascimento Silva) ou nas de epílogo negativista, incluindo mesmo cenas de horror (por exemplo, “Um Sonho”, de Justiniano José da Rocha, ou “As Catacumbas de São Francisco de Paula”, de Pereira da Silva), ou o “conto fantástico” (“A Luva Misteriosa”, de Justiniano José da Rocha, imitação de *La Peau de Chagrin*, de Balzac).” Temática europeia, essa do horror e do fantástico ou da visão panglossiana do mundo, mas não passe despercebido o esforço desses prosadores para abrigar a ficção, ora transplantando-a para nossa ambiência e tomando o cuidado de frisar, no subtítulo, que se trata de “legenda brasileira”, “costumes brasileiros”, “novela brasileira”, ora buscando o exemplo em nossa história (“Virgínia ou a Vingança de Nassau”, de João José das Souza e Silva Rio), ora simplesmente voltando-se para a contemporaneidade. Observa-se, por fim, que são textos breves, adequados ao espaço do jornal; de onde a prevalência do conto e da crônica, e as novelas, no significado rigoroso do termo, não passarem de súmulas, esboços ou embriões, a espera de crescimento. Poucos anos decorreram até que, mais desembaraçados das peias jornalísticas, surjam novelas e romances em forma de livro (Moisés, 2012, p. 433-434).

Na passagem citada, o autor chama atenção para um dado fundamental: embora as temáticas do horror, do fantástico e mesmo da chamada “visão panglossiana” do mundo fossem de matriz europeia, não se pode ignorar o esforço consciente dos primeiros ficcionistas brasileiros no sentido de nacionalizar essa

produção. Trata-se, portanto, de um momento de transição, em que convivem dependência estética e tentativa de afirmação identitária.

A referência à “temática europeia” indica que os modelos narrativos, tanto no que diz respeito ao fantástico quanto às formas moralizantes ou otimistas de representação, eram importados. Contudo, observa-se uma estratégia de adaptação: os autores procuram transplantar essas fórmulas para a ambiência brasileira. O cuidado em explicitar nos subtítulos expressões como “legenda brasileira”, “costumes brasileiros” ou “novela brasileira” revela um gesto programático de afirmação nacional. Ainda que a estrutura narrativa permanecesse vinculada a moldes estrangeiros, havia uma clara intenção de marcar a diferença e situar a ação no espaço histórico e cultural do Brasil.

No que se refere a Justiniano José da Rocha, o espaço que lhe é dedicado é relativamente reduzido, especialmente quando comparado ao destaque conferido a outros prosadores do período. A análise concentra-se sobretudo no conto *Um sonho*, apresentado como filiado às narrativas de mistério e terror que estavam em voga nas primeiras décadas do século XIX, particularmente sob influência francesa. A trama, ambientada em Paris, no tempo de Luís XIV, gira em torno de assassinatos sucessivos, cujas vítimas apresentam ferimentos semelhantes. Ao final, o enigma é solucionado racionalmente: o responsável pelos crimes é um joalheiro que lapidava diamantes.

A leitura proposta enfatiza que a narrativa emprega elementos característicos das chamadas novelas de terror: emaranhado de intrigas, atmosfera de mistério, sucessão de coincidências e certo gosto mórbido por sangue e morte. Apontam-se ainda defeitos considerados inerentes ao gênero, como as coincidências forçadas e a construção algo artificial do suspense. Ainda assim, reconhece-se habilidade na condução do enredo, favorecida pela brevidade do texto, o que faz com que a leitura não se torne cansativa. Contudo, tal mérito não seria suficiente para retirá-lo do “limbo” em que permanece. Seu principal valor residiria antes em anunciar, juntamente com outras narrativas coevas, a fase orgânica da ficção romântica brasileira (Moisés, 2012, p. 436).

Chama atenção o fato de que, embora o comentário ocupe cerca de uma página e meia, não há análise detida de trechos da narrativa. A apreciação limita-se a um comentário introdutório do próprio autor do conto, sem exame mais aprofundado de procedimentos estilísticos ou estruturais. Além disso, a escolha

vocabular sugere certo desdém em relação ao gênero: ao sublinhar defeitos “inerentes” e coincidências forçadas, o crítico parece hierarquizar negativamente esse tipo de produção em comparação com outras formas narrativas consideradas mais consistentes.

Sob a perspectiva do fantástico, essa avaliação merece problematização. Muitas vezes, é precisamente na zona de ambiguidade, na oscilação entre explicação racional e hipótese sobrenatural, que o efeito fantástico se constitui. As coincidências e o encadeamento aparentemente excessivo de eventos podem funcionar como dispositivos de hesitação, mantendo o leitor numa linha tênue entre o real e o inexplicável. No caso de *Um sonho*, ainda que a solução final seja racional (o joalheiro como autor dos crimes), a descrição de um clima de mistério, somado às sucessivas mortes semelhantes, poderia permitir uma leitura próxima do que mais tarde se convencionou chamar de fantástico estranho, em que o sobrenatural é sugerido, mas ao fim racionalmente explicado.

Entretanto, a ênfase recai menos sobre essa potencialidade estética e mais sobre os limites formais do texto. A narrativa é vista como exemplar de um estágio embrionário, não como obra de valor duradouro. Essa postura contrasta com o tratamento conferido a outros prosadores do período, como Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, aos quais se reserva maior espaço analítico e reconhecimento no processo de consolidação do romance romântico brasileiro.

Assim, a avaliação de Justiniano José da Rocha revela não apenas um juízo específico sobre um conto de terror, mas também um critério crítico que tende a privilegiar obras associadas ao romance nacional de maior fôlego, relegando a segundo plano produções vinculadas ao mistério e ao horror, ainda que estas desempenhem papel significativo na formação da ficção romântica e na introdução de modalidades narrativas próximas do fantástico.

No que se refere a Teixeira e Sousa, a análise concentra-se em *A Providência*, ainda que se destaque longamente que essa obra não constitui propriamente um romance, mas uma novela. São apresentados trechos do texto, acompanhados de comentários acerca de seus aspectos narrativos, como a organização da intriga, a atuação dos narradores e o caráter literário da composição, especialmente no modo como o autor joga com a própria ficção ao longo da obra. Observa-se que suas narrativas privilegiam um enredo mais artificioso e rudimentar,

centrado na ação. Não surpreende, portanto, que apresentem traços capazes de satisfazer o imaginário de uma burguesia ociosa da época, embora, lidas hoje, possam provocar involuntariamente o riso ou mesmo o bocejo, dada a ênfase em intrigas e situações melodramáticas.

Já em relação a Joaquim Manuel de Macedo, afirma-se que foi responsável por introduzir no romance brasileiro certa solidez na prosa de ficção, tanto nos temas quanto nas técnicas narrativas, inaugurando de modo mais consistente a tradição ficcional entre nós. A ele se atribui a consolidação de uma fisionomia própria do romance romântico brasileiro, que faria carreira ao longo do século XIX e na qual se refletem parâmetros nacionais perceptíveis até hoje. Seus romances obedeceriam a uma esquematização posteriormente empregada por ficcionistas contemporâneos e posteriores, de José de Alencar a Machado de Assis. Desse modo, Macedo teria criado um padrão do romance romântico brasileiro, distinto do europeu não apenas pela matéria extraída da realidade cultural local, mas também pela organização da linguagem. É caracterizado como ficcionista nato, legítimo contador de histórias.

Apesar dessas qualidades, seus romances apresentam, com pequenas variações, a estrutura de narrativas de namoro. Via de regra, os protagonistas são adolescentes envolvidos em amores cuja principal, e muitas vezes única, preocupação são os próprios sentimentos, marcados por idealização do amor e do casamento. Em essência, suas tramas giram em torno de conflitos sentimentais, frequentemente vinculados a questões de honra ou dinheiro.

Quanto a José de Alencar, é destacado como um dos mais importantes ficcionistas do Romantismo, não apenas pelo volume de sua produção, mas também pela variedade temática e pelo estilo. Cultivou diversas formas de expressão, crônica, teatro, crítica literária, biografia, poesia e romance, em uma trajetória que Moisés define como curta, porém intensa. Sua obra é dividida em dois núcleos fundamentais: o primeiro reúne as manifestações propriamente literárias, como teatro, crítica e crônica; o segundo corresponde a uma fase considerada menos vigorosa. É no primeiro grupo que se concentraria o talento mais expressivo do autor.

O segundo momento do Romantismo é delimitado aproximadamente entre 1853 e 1870, estendendo-se por cerca de duas décadas. Trata-se de um período em que a nação vive relativa estabilidade política sob o reinado de Dom Pedro II, embora em 1864 tenha início a Guerra do Paraguai. Esse contexto histórico compõe

o pano de fundo de uma fase de consolidação e expansão do ideário romântico no Brasil.

A esse quadro soma-se a influência decisiva de Lord Byron sobre os escritores do período, bem como a centralidade cultural da Faculdade de Direito de São Paulo, que se torna o principal núcleo de efervescência literária. Nesse momento, o ideário romântico predomina em toda a sua extensão. Se nas primeiras décadas do século XIX ainda persistiam aderências coloniais e vínculos mais evidentes com modelos anteriores, agora observa-se a plena assimilação do ultrarromantismo europeu. Assiste-se, assim, à vitória da ideologia romântica, livre das regras clássicas e ainda distante das primeiras manifestações da estética realista, que só ganharão força no terceiro momento. Durante esse período, cultivam-se tanto a poesia quanto a prosa de ficção, ora segundo modelos novos, ora conforme o figurino já consolidado na geração precedente (Moisés, 2012, p. 512–514).

No tocante a poesia, destacam-se os rótulos de byronismo e ultrarromantismo, frequentemente atribuídos a essa geração. A rigor, tais denominações aplicam-se de modo mais preciso à produção poética, pois a prosa narrativa, salvo exceções, segue outras direções estéticas. A vertente poética vinculada à corrente byronista desenvolve-se sobretudo em São Paulo, em estreita relação com o ambiente acadêmico.

Essa idolatria ao poeta inglês inicia-se, segundo Moisés, em 1845, com a fundação da Sociedade Epicureia, que reunia estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, entre eles Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e Francisco Otaviano. A sociedade possuía origens maçônicas e apresentava paralelos entre seus rituais e o espírito byronista. Embora sua duração tenha sido efêmera, seus efeitos prolongaram-se por bastante tempo (Moisés, 2012, p. 514).

Nesse contexto, multiplicavam-se saraus organizados em cemitérios ou nas repúblicas estudantis, que se estendiam noite adentro, regados a bebidas, rituais e declamações poéticas. Configura-se, assim, uma vida boêmia acadêmica que marca profundamente essa geração.

Como sintetiza o autor:

Recebido entre nós na década de 40, o ideal byroniano manteve-se basicamente o mesmo: Álvares de Azevedo e os seus companheiros trocam os motivos ingênuos em moda no período anterior pelo tédio, a

desesperação e o satanismo. Substituem o amor-medo, feminino e ideal, pelo amor doentio, vicioso, fruto de neuroses ou de “paraísos artificiais”; transformam a melancolia em visão da morte, ao mesmo tempo desejada e temida; procuram evadir-se do “mal do século” pela deserção da vida, mas agem epicuristamente, movidos pela gulosa paixão da existência; “malditos”, encarnaram o próprio dilema romântico no qual a luta entre a imanência e a transcendência termina sempre de forma apocalíptica (Moisés, 2012, p. 516).

Sobre Álvares de Azevedo e a sua poesia, afirma-se que poucos poetas da literatura brasileira suscitaram tantos problemas no que diz respeito à relação entre vida e obra. Tal questão decorre, em grande parte, dos pontos de contato entre seus escritos e a devassidão atribuída aos seguidores de Byron. Desde cedo, a obra de Álvares de Azevedo levantou esse tipo de debate, registrado pela historiografia literária já no final do século XIX.

No exame de sua produção poética, há atenção especial aos poemas que compõem *Lira dos Vinte Anos*, sobretudo quanto aos temas e aos recursos expressivos mobilizados pelo autor. Destaca-se a tensão entre bem e mal, entre o sagrado e o satânico, como eixo estruturante de muitos textos. Na poesia azevediana, o embate entre forças antagônicas impulsionadas pelos ventos do liberalismo, parece encaminhar-se para uma solução marcada por arrependimento ou por uma fusão inesperada dos polos dialéticos.

Entre os poemas analisados encontra-se *Lembrança de morrer*, integrante da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*. Já na segunda parte da obra, observa-se o predomínio do byronismo, com intensificação de traços como o sarcasmo, a descrença, o tédio e a atmosfera sombria. Essas características estendem-se também a outras produções do autor, como *Noite na Taverna* e *Macário*, em que se acentuam o gosto pelo mórbido, o tom confessional e a dramatização dos conflitos interiores.

Apesar de considerar o conjunto dessas obras, a análise retorna especificamente a um texto poético, *Poema do Frade*, retomando a investigação dos temas centrais e das estratégias formais empregadas por Álvares de Azevedo, reafirmando o interesse crítico pela dimensão interna da construção poética.

No tratamento dedicado a Fagundes Varela, menciona-se não apenas sua produção poética, sobretudo o reconhecido *Cântico do Calvário*, mas também sua atuação em prosa. Registra-se que escreveu folhetins posteriormente reunidos sob o título *Dispersos*, publicados pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo em

1870. Nessa coletânea encontram-se contos “à Álvares de Azevedo”, como *As bruxas*, *As ruínas da Glória*, *A guarida de pedra* e *Cora*, além do texto de temática indianista *Iná* (também grafado *Inah* na publicação original).

Entretanto, essa é a primeira e única referência a essa produção em prosa ao longo das páginas que lhe são dedicadas. A análise concentra-se quase exclusivamente na poesia, sem aprofundamento na leitura desses contos. Embora, no caso de Álvares de Azevedo, tenha sido destacada a presença de elementos fantásticos, aqui não há menção a essa possibilidade interpretativa, ainda que alguns dos contos citados possam ser lidos sob essa perspectiva, inclusive o de temática indianista. Tampouco se discutem eventuais aproximações com referências como Goethe ou Hoffmann, que também dialogam com o universo literário da geração. Quando se afirma que se tratam de “contos à Álvares de Azevedo” (Moisés, 2012, p. 531), a natureza dessa semelhança permanece em aberto: não se esclarece se diz respeito ao byronismo, ao culto da morte, à dualidade entre bem e mal, ou à atmosfera narrativa presente em obras como *Noite na Taverna* e *Macário*. A ausência de especificação deixa ao leitor a tarefa de inferir quais traços estariam em jogo.

No que se refere à poesia, caracteriza-se Varela como um lírico de ocasião, que empregava os versos para galantear, como faria nos grandes salões, buscando a atenção feminina. Ainda assim, reconhece-se que deixou uma das obras-primas da lírica amorosa brasileira, especialmente na vertente da adolescência espiritualizada e singela, exemplarmente representada em *A flor do maracujá*. Ao mesmo tempo, aponta-se que, por vezes, o poeta descia a trivialidades próprias de principiante ou de autor displicente. Contudo, quando atinge seu melhor nível, sobressai o lirismo confessional e egocêntrico, aliado a situações alegóricas e simbólicas, marcadas pela monumentalidade do verso e pela eloquência na seleção vocabular.

Destaca-se seu engajamento político, visível em *O Estandarte Auriverde*. Esse interesse reaparece em outras obras, especialmente em consonância com o momento histórico vivido. Observa-se que Varela buscava nos acontecimentos de seu tempo temas que se ajustassem ao seu drama pessoal e à sua visão de mundo, revelando, ao menos enquanto homem, certa sinceridade. Ainda assim, sua produção não é isenta de falhas: há momentos em que recorre a soluções de gosto duvidoso ou menos felizes, projetando imagem ambígua do poeta. Apesar disso, as

sucessivas revisões e alterações introduzidas em seus textos indicam preocupação formal e esforço de lapidação, o que contraria a ideia de descuido absoluto.

Os momentos mais altos de sua poesia ocorreriam quando natureza e religião se fundem num mesmo poema. O ápice dessa confluência manifesta-se quando o poeta, diante das vicissitudes da fortuna, converte sua experiência em elegia dolorosa, sem perder o lastro lírico que a sustenta. A partir daí, a análise volta-se para o poema pelo qual Varela é mais lembrado, *Cântico do Calvário*. Segundo Moisés, trata-se de obra que, como poucas em seu tempo, rompe a distância entre vida e arte. Poucos poetas contemporâneos, e raros em toda a literatura brasileira, teriam transmitido tão fortemente a impressão de gênio e promessa de grandeza quanto Varela, ainda que sua trajetória tenha sido marcada pelo cansaço e pela dificuldade de plasmar plenamente em versos a intensidade de sua vocação poética diante de uma existência atravessada pela desgraça (Moisés, 2012, p. 548).

No caso de Bernardo Guimarães, observa-se que sua dicção poética evidencia traços de neoclassicismo, bem como a evocação de uma tonalidade pagã de boa qualidade, que nenhum poeta árcade ou cientificista desdenharia. Segundo Moisés, trata-se de um autor que frequentemente produziu poesia de circunstância: os versos nasceriam mais de estímulos externos do que de uma necessidade interior profunda. Qualquer assunto poderia servir-lhe de matéria poética, da fumaça do cigarro a temas de fundo patriótico, resultando em baladas, odes, hinos e outras modalidades às quais se aventurou.

Entretanto, chama atenção o comentário dedicado ao poema *A Orgia dos Duendes*, que o próprio crítico qualifica como “sólido” (Moisés, 2012, p. 565). A composição é associada a um festival sabático de raízes culturais nativas, antecipando, segundo a leitura proposta, certo clima que posteriormente se projetaria no imaginário nacional. Ainda assim, o comentário é breve e não se desdobra em análise mais aprofundada do texto.

Após essa menção, a exposição desloca-se para outros nomes, como José Bonifácio, o Moço, e Laurindo Rabelo, dando continuidade ao panorama da poesia ultrarromântica sem maior detalhamento adicional sobre o poema de Bernardo Guimarães.

2.1.4 É preciso reler o próprio cânone: considerações sobre o que os manuais dizem sobre Azevedo e Guimarães

Após a análise geral dos manuais, é interessante elaborar brevemente um recorte específico: compreender como o fantástico é tratado ou negligenciado quando se abordam autores canônicos da literatura brasileira. A escolha de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães não decorre de uma aproximação temática entre ambos, mas de um problema crítico comum: em dois escritores consolidados no cânone, a produção vinculada ao insólito sofre processos distintos de apagamento.

No caso de Álvares de Azevedo, trata-se de um autor frequentemente associado ao noturno, à morte e ao ultrarromantismo. Obras como *Noite na Taverna* e *Macário*, amplamente reconhecidas como canônicas, integram o repertório escolar e crítico. No entanto, embora esses textos mobilizem elementos caros à tradição do fantástico, ambiguidade, atmosfera macabra, tensão entre real e sobrenatural, os manuais tendem a abordá-los sob a chave do exagero sentimental, do byronismo ou da morbidez juvenil, sem desenvolver uma análise que os enquadre efetivamente na tradição do fantástico. Ou seja, a obra é lembrada, mas a dimensão fantástica é por vezes desconsiderada.

Já com Bernardo Guimarães o movimento é ainda mais radical. Autor consagrado sobretudo por sua vertente regionalista, ele é reiteradamente lembrado por romances ligados à representação do sertão e de tipos populares. Contudo, sua narrativa *A Dança dos Ossos*, que tematiza explicitamente o insólito, praticamente não comparece nas abordagens manualísticas. Nesse caso, não apenas a leitura pelo viés do fantástico é silenciada, mas a própria obra de feição fantástica é omitida.

Assim, o contraste entre os dois casos é revelador: em Álvares de Azevedo, o texto canônico é mantido, mas o fantástico é diluído; em Bernardo Guimarães, o texto que tematiza o insólito é simplesmente esquecido. A análise desses dois autores permite, portanto, demonstrar como o discurso didático constrói uma memória literária seletiva, na qual o fantástico ocupa um lugar marginal, mesmo quando inscrito em obras e nomes já legitimados pelo cânone.

Ademais, ausência de Machado de Assis neste recorte também exige esclarecimento. Embora amplamente associado ao Realismo, à crítica social e à análise psicológica, Machado produziu contos que tematizam o sobrenatural e o insólito. Esses textos, durante muito tempo marginalizados na fortuna crítica, foram

posteriormente reunidos em coletânea, como em *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior, publicado em 1973. O fato de mesmo um autor central no sistema literário brasileiro ter sua vertente fantástica secundarizada reforça a hipótese deste trabalho: o problema não é a inexistência do fantástico na tradição nacional, mas a maneira como ele é enquadrado, diluído ou omitido pelo discurso historiográfico e didático.

Essa constatação pode ser articulada às reflexões da pesquisadora Maria Cristina Batalha (2021) acerca da formação dos cânones e das categorias de “literatura maior” e “literatura menor”. Ao discutir as dificuldades de se estabelecer um cânone da literatura fantástica, Batalha ressalta que tais distinções não são estáveis nem neutras: podem referir-se tanto à oposição entre literatura erudita e produção de massa quanto a escolhas deliberadas de não pertencimento ao espaço consagrado, como no caso dos chamados *out-siders*. Em um cenário de descentralização cultural e de valorização de manifestações oriundas de espaços historicamente excluídos, a própria ideia de hierarquias fixas, de modelos hegemônicos e “altares” de consagração, torna-se instável.

Nesse sentido, o apagamento ou a secundarização do fantástico nos manuais não deve ser entendido apenas como falha pontual, mas como efeito de um sistema de consagração que historicamente privilegiou determinadas vertentes, o romance realista, a crítica social, a construção psicológica, em detrimento de outras. Quando a produção insólita de um autor como Machado é deslocada para a margem, ou quando obras de teor fantástico de escritores canônicos deixam de ser mencionadas, o que se observa é a atuação concreta dessas forças canônicas de seleção.

A leitura proposta por Batalha permite, portanto, compreender que a dificuldade em consolidar um “cânone do fantástico” no Brasil não decorre da ausência de textos, mas da lógica de legitimação que organiza o campo literário. Se, como ela sugere, tudo passa a situar-se sob a égide do relativo e do passageiro, talvez o próprio estatuto marginal do fantástico revele menos uma carência estética e mais uma tensão estrutural entre aquilo que foi tradicionalmente alçado à condição de “literatura maior” e aquilo que permaneceu à margem, ainda que produzido por autores centrais de nossa tradição.

À luz dessas considerações acerca da constituição do cânone e dos mecanismos de consagração que tendem a marginalizar determinadas vertentes,

torna-se pertinente observar como esse processo se manifesta concretamente na leitura de autores já legitimados pela tradição literária. É nesse ponto que se justifica o deslocamento para a análise de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Ao examinar como os manuais abordam, ou silenciam, a dimensão fantástica em suas produções, será possível verificar, em casos específicos e canônicos, de que modo o insólito é reinterpretado, diluído ou simplesmente excluído do horizonte crítico, confirmando as tensões anteriormente delineadas.

2.1.4.1 Álvares de Azevedo: entre o satanismo estético e o fantástico silenciado

Ao tratar de *Noite na Taverna* e *Macário*, de Álvares de Azevedo, Massaud Moisés recorre explicitamente ao termo “fantástico”, mas o faz de maneira pontual e não como eixo interpretativo estruturante. Sobre *Noite na Taverna*, afirma que a obra constitui uma sucessão de narrativas aglutinadas pela experiência existencial dos protagonistas, marcadas por morbidez, cinismo, perversões sexuais, traições, engano, incesto e antropofagia, culminando em “em suma, o fantástico, que deixa transparecer, para além de Byron, o influxo de Hoffmann e seus contos de horror” (Moisés, 2012, p. 528). Na menção Moisés reconhece não apenas a presença do fantástico, mas também sua filiação a uma tradição europeia, Byron e Hoffmann, associada ao horror e ao noturno. No entanto, essa identificação não se converte em análise propriamente dita. O fantástico aparece como rótulo descritivo, inserido ao final de uma enumeração temática, sem que se investiguem seus mecanismos narrativos, sua função estética ou seus efeitos de sentido.

Em relação a *Macário*, a abordagem torna-se ainda mais sucinta. Moisés define a obra como uma “espécie de Fausto byroniano onde o lirismo e o tédio, o Amor e a Morte, se enlaçam tragicamente” (Moisés, 2012, p. 529). Diferentemente do que ocorre com *Noite na Taverna*, aqui o termo “fantástico” sequer é mobilizado de forma explícita. Embora o diálogo com o demoníaco e a atmosfera noturna pudessem ensejar tal leitura, o crítico opta por enquadrar o texto sob categorias líricas e existenciais, atenuando a dimensão insólita que poderia ser explorada.

O ponto mais contundente surge quando Moisés avalia diretamente a qualidade desse “fantástico”. Após reconhecer a força expressiva das obras: “vigorosos, duma energia com germinação que somente alguns poemas ostentam” (Moisés, 2012, p. 529), ele relativiza sua importância ao afirmar:

Entretanto, o seu fantástico é inverossímil, artificioso, europeu e de segunda mão: desvinculado das realidades germinativas, fonte genuína de todo absurdo autêntico, não chega ao nível alegórico, em que se justificaria e por meio do qual transmitiriam um dado conhecimento de mundo (Moisés, 2012, p. 529).

A crítica é clara: o fantástico azevediano seria derivativo, literário em excesso, descolado do contexto sociocultural brasileiro. Ao acrescentar que “o fantástico dessas obras, porque inautêntico, vira-lhe as costas: gestado mais ao estímulo de textos literários que do contexto sócio-cultural, o fantástico gira em falso” (Moisés, 2012, p. 529), Moisés não apenas qualifica, mas deslegitima essa vertente, sugerindo que lhe falta fundamento e densidade simbólica.

O crítico não ignora o fantástico, ao contrário nomeia-o, mas o subordina a um juízo de autenticidade nacional e de enraizamento cultural. Em vez de indagar como o insólito opera na tessitura narrativa ou como dialoga com a tradição romântica do noturno e do demoníaco, sua análise desloca o foco para a suposta artificialidade e para o caráter “datado” das obras, chegando a compará-las desfavoravelmente a narrativas infantis no que tange à construção simbólica do mal. Assim, embora reconheça o talento de Álvares de Azevedo, Moisés contribui para uma leitura que esvazia a potência estética do fantástico, tratando-o como exagero grotesco ou importação literária, e não como dimensão constitutiva e complexa da experiência romântica brasileira.

No caso de José Veríssimo, as observações acerca de Álvares de Azevedo são ainda mais sucintas e reveladoras quanto ao tratamento dispensado à vertente fantástica. Ao comentar a trajetória do autor, Veríssimo enfatiza sobretudo a dimensão biográfica: a proximidade da morte precoce, a doença, o recolhimento interior traços que, segundo ele, teriam levado o poeta a uma vida introspectiva. Destaca que alegrias e tristezas se misturavam na alma de um jovem ardente e ambicioso, produzindo uma ironia por vezes amarga de alguns dos seus poemas e também a presença da descrença e desesperança presente em obras como *Noite na Taverna* (Verissimo, 2013, p. 329).

Ao mencionar *Noite na Taverna*, Veríssimo não explore seus procedimentos narrativos, tampouco sua dimensão insólita. As histórias marcadas por invocações do sobrenatural, transgressões morais extremas e situações que rompem com a lógica ordinária são por ele enquadradas sob a chave da “extravagância” (Verissimo, 2013, p.329). O termo, reiterado em sua apreciação, sugere excesso, desmedida,

capricho juvenil, não uma elaboração estética consciente do fantástico. Em nenhum momento a obra é tratada como realização maior da prosa romântica, nem como peça central para a compreensão do imaginário noturno de Azevedo. Ao contrário, a ênfase recai sobre a figura do poeta lírico, exaltado como “um dos poetas de espírito mais literariamente culto que a literatura brasileira conheceu”.

Essa escolha crítica é sintomática. Veríssimo privilegia a lírica e a formação intelectual do autor, relegando *Noite na Taverna* a uma menção lateral e praticamente ignorando *Macário*, que sequer aparece em sua apreciação. A dimensão fantástica dessas obras, portanto, é deslocada para um plano quase inexistente na análise. Ao nomear como “extravagância” aquilo que poderia ser lido como construção sistemática do insólito, o manual não apenas simplifica *Noite na Taverna*, mas a despotencializa enquanto experiência estética de transgressão. Diferentemente de Massaud Moisés, que ao menos emprega explicitamente a palavra “fantástico”, Veríssimo sequer mobiliza essa categoria, optando por um juízo valorativo que associa o excesso narrativo a um impulso juvenil e episódico, e não a uma vertente estruturante da produção azevediana.

No manual de Antonio Candido, a apresentação de Álvares de Azevedo começa por uma caracterização enfática de sua personalidade literária. Candido afirma que, entre os românticos, ele é aquele que “não podemos apreciar moderadamente”, pois ou nos apegamos à sua obra, relevando “defeitos e limitações”, ou a rejeitamos, perdendo a “magia” que dela emana (p. 488 do PDF). Desde o início, portanto, o foco recai sobre a intensidade e a polarização que sua figura desperta.

O crítico delineia então traços centrais do autor: fascínio pelo ardor, obsessões, rebeldia sentimental, idealização feminina. Haveria nele um esforço de vida adolescente, misturado a frescor juvenil e a uma fadiga precoce que marca o ultrarromantismo. Nesse sentido, escreve:

O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com frequência sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarreta como contrapeso, em muitas imaginações vivazes, a nostalgia do vício e da revolta (Candido 2000b,p. 160).

Para Candido, o drama da obra não nasce de circunstâncias exteriores adversas, mas da própria natureza contraditória do autor, frágil e prodigiosa ao mesmo tempo. Ao contrário de outros escritores marcados por dificuldades materiais, Azevedo teria contado com condições de vida favoráveis e reconhecimento; ainda assim, “devorou-se numa febre” (Candido 2000b,p. 161) que lhe traçou um destino exemplarmente romântico. Morto aos vinte anos, teria concentrado em si “as várias tendências psíquicas de uma geração” (Candido 2000b, p. 161), tornando-se figura emblemática do ultrarromantismo

Na sequência, Candido passa a comentar influências e características estéticas. Em seção intitulada *Byronismo*, aponta a presença de William Shakespeare, E. T. A. Hoffmann, Victor Hugo, além de autores portugueses. É interessante notar que alguns desses nomes, como Shakespeare e Hoffmann, estão profundamente ligados ao uso do sobrenatural, à ambiguidade entre sonho e realidade, à presença de figuras demoníacas ou fantásticas. Contudo, o manual não explora essa via interpretativa. A ênfase recai sobretudo sobre o byronismo como influência moral e literária: a vida boêmia, o culto às sombras, à noite e ao ocultismo.

Quando menciona *Noite na Taverna*, Candido fala em “chapas lúgubres e bravatas juvenis” (Candido 2000b,p. 169), articuladas por intensidade emocional, mas que por vezes se dissolvem no ridículo e na pose de um “satanismo” provinciano. Já em relação a Macário, afirma que o verdadeiro triunfo desse satanismo se encontra nessa obra “extravagante”, que mistura teatro, narração dialogada e diário íntimo, destacando especialmente sua primeira parte. Ressalta a ambientação paulistana, estalagens, veredas, costumes, como elemento que confere realidade à narrativa, bem como os diálogos entre o protagonista e Satã. Sintetiza essa duplicidade ao afirmar: “Macário é o Álvares de Azevedo mariano, ateu, desregrado, irreverente, universal; em coso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista” (Candido 2000b, p. 169).

O ponto decisivo, contudo, é que, embora reconheça a presença explícita de Satã como personagem e trate do “satanismo” como traço marcante dessas obras, Candido não desenvolve uma análise do sobrenatural enquanto procedimento estético ou enquanto estrutura de ambiguidade narrativa. O termo “fantástico” não organiza sua leitura; o que aparece é a ideia de satanismo como expressão simbólica de conflitos morais, rebeldia juvenil ou atitude estética.

Além disso, o manual não se detém na análise de trechos de *Noite na Taverna* ou *Macário*, ao passo que examina com maior cuidado poemas como *Lira dos vinte anos* e outros textos líricos. A prosa, especialmente aquela marcada pela presença demoníaca e por situações que tensionam as fronteiras do real, é mencionada, caracterizada de modo geral, mas não aprofundada.

Apesar de não ter desenvolvido a categoria do fantástico no manual, é indispensável considerar, brevemente, o ensaio *A educação pela noite* (1989), que integra o volume, homônimo, de ensaios, no qual Antonio Candido se dedica diretamente a *Macário* e *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. É justamente nesse texto que aparecem formulações que, embora não nomeadas como tais, tocam o núcleo estrutural do fantástico.

No caso de *Macário*, Candido afirma que o espaço ficcional é marcado por uma “reversibilidade entre sonho e real, vacilante terreno onde, quando pensamos estar num, estamos no outro” (Candido, 1989, p. 11). A formulação é precisa: trata-se de um mundo narrativo em que o estatuto dos acontecimentos não se estabiliza. A embriaguez reiterada do protagonista, a ambientação noturna, o encontro com Satã numa estalagem e, sobretudo, o vestígio material do pé de cabra no assoalho após o suposto sonho criam uma situação clássica de hesitação. O próprio crítico registra que, ao despertar, Macário “fica então na dúvida se tudo foi ou não pesadelo [...]” (Candido, 1989, p. 11).

Temos, assim, duas explicações coexistentes: uma racional (delírio alcoólico, sonho) e outra sobrenatural (a efetiva presença demoníaca). A narrativa não resolve o impasse. Esse intervalo de incerteza, sustentado pela dubiedade estrutural, configura o que se pode entender como tempo fantástico: um momento em que as leis do real ficam suspensas e o leitor permanece entre interpretações inconciliáveis. Entretanto, embora descreva essa dubiedade com exatidão, Candido não a desenvolve como categoria estética autônoma. A figura de Satã é lida principalmente como alter ego e como exteriorização das potências recalcadas. O sobrenatural é absorvido pela chave simbólico-psicológica.

Em *Noite na Taverna*, o procedimento se amplia. Candido afirma que a obra constitui uma “pesquisa das fronteiras dúbias” (Candido, 1989, p. 14) e que sua matéria parece escolhida por Satã como episódio de uma espécie de anti-*Bildungsroman*. A reunião de personagens numa taverna, em ambiente noturno e sob efeito do álcool, estrutura uma sucessão de relatos marcados por necrofilia,

assassinato, incesto e situações que tensionam a plausibilidade. A embriaguez coletiva e o encadeamento de histórias criam um regime de instabilidade: cada narrativa pode ser confissão, exagero ou delírio.

Mesmo assim, o sobrenatural e o insólito são interpretados prioritariamente como meios de sondar o bem e o mal, a rebeldia juvenil e as forças obscuras do inconsciente. A própria conclusão do ensaio confirma essa orientação ao afirmar que

[...] a educação pela noite [...] partiria nas conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente” (Candido, 1989, p. 17).

O mistério e a treva aparecem como vias de acesso ao inconsciente, não como problema ontológico.

Portanto, utilizando as próprias observações do crítico, percebe-se que tanto *Macário* quanto *Noite na Taverna* operam com mecanismos centrais do fantástico: ambiência noturna, suspensão das leis ordinárias, narradores potencialmente não confiáveis, vestígios que impedem explicações definitivas e manutenção da dúvida. No entanto, mesmo reconhecendo a “reversibilidade” e as “fronteiras dúbias”, Candido não organiza sua leitura a partir da categoria do fantástico.

O resultado é: a estrutura fantástica está descrita, com páginas e formulações claras, mas permanece sem nome e sem sistematização teórica, sendo absorvida por uma interpretação psicológica e simbólica. É justamente nessa tensão, entre a identificação da dúvida (Candido, 1989, p. 11-15) e a ausência de seu enquadramento crítico, que se evidencia a marginalização da vertente fantástica no interior do discurso canônico.

2.1.4.2 Bernardo Guimarães: o contador de causos

Ao tratar da prosa de Bernardo Guimarães, Massaud Moisés estabelece, antes de tudo, uma hierarquia interna na produção do autor. Embora reconheça que Guimarães tenha iniciado e encerrado sua trajetória como poeta, o crítico afirma que é na ficção em prosa que ele verdadeiramente se realiza, sobretudo a partir da década de 1870. Entre 1852, quando estreia em livro, e 1866 quando publica sua primeira narrativa em folhetim em Ouro Preto, o drama *A Voz do Pajé* (inédito até 1914), delineia-se, segundo Moisés, a passagem da imaginação lírica para uma imaginação plástica, fundada na observação, na memória e no saber literário.

Essa mudança explicaria porque, conforme afirma o crítico:

Não surpreende, por conseguinte, que a imagem do prosador tivesse resistido ao tempo (inclusive à merecida popularidade da televisão) e que a do poeta se perdesse nas vagas do oceano de lirismo academicamente que varreu o nosso século XIX [...] (Moíses, 2012, p. 576).

A consolidação de Guimarães como ficcionista decorre, portanto, não apenas do volume de sua produção, mas da adequação entre suas potencialidades expressivas e o gênero narrativo.

Moisés ressalta ainda que, em Bernardo, haveria um “despojamento autêntico”, que o teria livrado de ambições formais excessivas. Consciente de seus limites e de seus recursos, o autor teria optado por realizar uma obra sem “forçar a nota” (Moíses, 2012, p. 576) , mantendo-se dentro daquilo que sua imaginação lhe permitia alcançar. Nessa perspectiva, é caracterizado essencialmente como um “contador de histórias” (Moíses, 2012, p. 576), cuja força residiria menos na complexidade estrutural do que na eficácia narrativa

O crítico também destaca a posição de Guimarães diante da escravidão, mencionando *Uma História de Quilombolas*, publicada em *Lendas e Romances*, como uma das primeiras narrativas brasileiras a abordar ficcionalmente o tema sob perspectiva de denúncia. Essa linha se desenvolveria posteriormente em *A Escrava Isaura*, romance amplamente valorizado e tratado com destaque no manual, tanto por sua repercussão histórica quanto por sua inserção no modelo sentimental de matriz inglesa do século XVIII.

Em síntese, Moisés define Bernardo Guimarães como ficcionista histórico, de costumes e de aventuras, cuja arquitetura narrativa combina sentimentalismo, traços de cavalaria adaptados à modernidade e uma linguagem marcada pela oralidade e pelo suspense. No entanto, quando menciona textos que escapam à estrutura novelesca, especificamente os contos *A Garganta do Inferno* e *A Dança dos Ossos*, ambos de *Lendas e Romances*, é apenas isso, menção. .

Não há análise de conteúdo, nem comentário sobre a construção narrativa ou sobre os elementos insólitos que atravessam essas histórias. Tampouco se desenvolve qualquer reflexão acerca da presença do sobrenatural, da oralidade lendária ou da ambiência macabra que caracteriza especialmente *A Dança dos Ossos*.

A menção é única, lateral e rapidamente superada pelo retorno à narrativa sentimental e histórica. O fantástico, quando presente, dissolve-se na categoria

ampla de “lenda” ou de narrativa de costumes. Assim, mesmo diante de contos cuja matéria envolve mortos, aparições e atmosferas de inquietação, o manual não problematiza o estatuto do sobrenatural nem investiga sua função estética.

Antônio Candido na seção intitulada *Um contador de casos: Bernardo Guimarães*, delinea uma imagem bastante específica de Bernardo Guimarães: a do narrador hábil, mas limitado, cuja força residiria sobretudo na plasticidade descritiva e na ambientação regional. Segundo o crítico, dos livros do autor “pouca coisa permanece incorporada à nossa sensibilidade além da vaga lembrança dos enredos” (Candido 2000b, p. 217), sendo esse pouco constituído principalmente por uma impressão de ordem plástica, o relevo da paisagem.

Candido enfatiza que Guimarães capricha na localização topográfica e social das narrativas, o que se harmoniza com o regionalismo romântico. A natureza aparece como espaço trabalhado pelo homem, frequentemente em primeiro plano, compondo o quadro em que se movem personagens tipificados. Ao analisar romances como *O Seminarista* e *A Filha do Fazendeiro*, o crítico cita trechos e desenvolve leituras mais detidas; há, inclusive, uma subseção inteira dedicada a *O Seminarista*. Também *A Escrava Isaura* recebe atenção detalhada, reafirmando seu lugar central no cânone.

O ponto mais delicado, porém, surge quando Candido observa que, nos romances mais característicos, Bernardo traça personagens semelhantes aos tipos conhecidos, situando-os em quadros naturais e sociais igualmente familiares. Em seguida informa:

Para prescindir daqueles quadros, sem sair da realidade, é preciso força imaginativa bem acentuada — como tinha Alencar e não tinha Bernardo. Por isso, quando os abandona, vai diretamente às lendas — O pão de ouro, A garganta do inferno, A dança dos ossos — manifestações, na ficção, da fantasia de tantos poemas seus (Candido 2000b, p. 217)

Ao sugerir que Bernardo “não tinha” a força imaginativa necessária para ultrapassar o quadro realista e social, Candido estabelece uma hierarquia implícita: a invenção autônoma e complexa, associada, por exemplo, a José de Alencar, ocuparia posição superior, enquanto o recurso às lendas apareceria como compensação ou desvio. As narrativas como *A Dança dos Ossos* e *A Garganta do Inferno* são classificadas como manifestações de fantasia, mas não recebem análise aprofundada, tampouco o mesmo estatuto conferido aos romances.

Esse enquadramento produz um efeito crítico significativo: a passagem do romance regional-realista para a narrativa lendária é interpretada não como ampliação estética, mas como indício de limitação imaginativa. A literatura que recorre ao folclore, aos causos, às tradições orais e ao insólito parece, assim, colocada num plano secundário. O fantástico, que em *A Dança dos Ossos* se estrutura a partir da narração de um jagunço, da ambiência noturna, da evocação dos mortos e da hesitação entre crença e descrença, não é reconhecido como construção estética complexa, mas absorvido sob a rubrica genérica de “lenda”.

Convém salientar que associação entre imaginação “insuficiente” e recurso às lendas sugere que o sobrenatural e o fantástico não são vistos como expressão de alta elaboração literária, mas como derivação de tradições populares ou como prolongamento da fantasia poética. Em vez de investigar como o insólito opera na narrativa, criando tensão, ambiguidade ou efeitos de inquietação, a crítica tende a reinscrevê-lo na categoria do pitoresco ou do folclórico.

Assim, mesmo escrevendo já no século XX, Candido mantém uma hierarquia estética que privilegia o romance de costumes e a representação social como formas superiores, enquanto as narrativas de cunho lendário e fantástico aparecem como manifestações periféricas. O resultado é que textos como *A Dança dos Ossos*, embora mencionados, permanecem à margem da análise, não por ausência de complexidade, mas por não se ajustarem ao paradigma dominante de valorização crítica.

Ao tratar de Bernardo Guimarães, José Veríssimo o apresenta sobretudo como criador do romance sertanejo e regionalista, destacando sua contribuição para a representação do puro aspecto brasileiro e para a construção de uma literatura voltada à realidade social e geográfica do país. O foco recai sobre os romances e, secundariamente, sobre as novelas. Não há, contudo, qualquer menção à produção de contos do autor, lacuna significativa, sobretudo quando se considera a existência de narrativas como *A Dança dos Ossos*, hoje amplamente estudada sob a perspectiva do fantástico.

Esse silêncio crítico revela uma tendência historiográfica que privilegia a vertente regional-realista em detrimento das narrativas de cunho lendário ou insólito. *A Dança dos Ossos*, por exemplo, estrutura-se a partir da oralidade: um jagunço, à beira da estrada, em torno de uma fogueira, narra um caso envolvendo um esqueleto que ganha vida. Durante muito tempo, esse enquadramento pode ter

contribuído para que o texto fosse lido apenas como relato folclórico ou anedótico, típico da tradição oral do interior brasileiro, e não como construção literária do sobrenatural.

É possível que, no momento de sua publicação, houvesse uma expectativa crítica moldada por modelos europeus do fantástico, como o de E. T. A. Hoffmann, ou pela tradição gótica consolidada em torno de castelos, ruínas, vampiros e fantasmas aristocráticos. Mesmo autores posteriores associados ao horror cósmico, como H. P. Lovecraft, ajudaram a sedimentar uma imagem do insólito vinculada a determinados cenários e figuras recorrentes. Nesse horizonte de expectativas, um conto ambientado no sertão brasileiro, protagonizado por um trabalhador comum e estruturado como narrativa oral, poderia parecer deslocado em relação ao que se entendia por “literatura fantástica”.

No entanto, uma leitura atenta, especialmente à luz de abordagens culturais do fantástico, permite compreender que o insólito não depende da reprodução de modelos europeus. Ao contrário, ele pode emergir de tradições locais, de imaginários populares e de formas narrativas próprias. A opção de Guimarães por um narrador jagunço distancia-se da tradição que, como observa parte da crítica, frequentemente atribui a narração do sobrenatural a figuras socialmente legitimadas (médicos, advogados, intelectuais). Essa escolha não diminui a complexidade estética do conto; antes, insere o fantástico em uma matriz cultural brasileira.

Nesse sentido, o movimento recente de revalorização dessas narrativas é significativo. A partir da década de 2010, intensificam-se no Brasil estudos acadêmicos, artigos, dissertações e teses, que revisitam contos do século XIX sob o viés do fantástico e do maravilhoso, reconhecendo neles estratégias narrativas sofisticadas e não meramente “causos” folclóricos. Trata-se de uma revisão crítica que questiona a antiga hierarquia que relegava o sobrenatural a literatura menor ou periférica.

Esse fenômeno não é exclusivo do contexto brasileiro. No cenário internacional, observa-se renovado interesse pelo gótico e pelo sobrenatural. Novas adaptações de *Frankenstein*, de *Drácula* e releituras cinematográficas de Nosferatu indicam que o imaginário gótico permanece ativo, sendo constantemente reinterpretado conforme as sensibilidades contemporâneas. O mesmo ocorre com *O morro dos ventos uivantes*, frequentemente retomado pelo cinema e pela televisão.

Essas obras demonstram que o sobrenatural e o gótico não pertencem apenas ao passado, mas continuam a suscitar novas leituras e adaptações.

Na literatura contemporânea, autoras como Anne Rice, com obras centradas em vampiros e bruxas, também foram recentemente readaptadas para o audiovisual, como no caso de *Entrevista com o vampiro*. Tais movimentos evidenciam um interesse global renovado pelo insólito, tanto no mercado cultural quanto na academia.

Diante desse panorama, a ausência de menção aos contos de Bernardo Guimarães na historiografia de Veríssimo torna-se ainda mais expressiva. Se, no passado, textos como *A Dança dos Ossos* puderam ser vistos apenas como manifestações folclóricas ou menores, hoje se reconhece que eles participam de uma tradição do fantástico que dialoga com especificidades culturais brasileiras. O processo de redescoberta desses contos demonstra que o cânone não é fixo: ele se transforma à medida que novos olhares críticos emergem e reavaliam produções antes marginalizadas.

3 UM PASSEIO PELO BOSQUE DA TEORIA DO FANTÁSTICO

A literatura fantástica se caracteriza por explorar uma relação complexa com a realidade, desafiando o leitor a conciliar o plausível e o impossível. Embora toda obra literária dependa de um duplo pacto: interno, relativo à coerência do universo ficcional, e externo, ligado ao conhecimento prévio e à percepção de realidade do leitor, o fantástico o utiliza de maneira particular. Nessa modalidade, o leitor deve aceitar as leis do universo criado enquanto lida com elementos que rompem ou transcendem a experiência cotidiana. Assim, a verossimilhança, embora presente em toda literatura, assume no fantástico um papel singular, permitindo que a suspensão da descrença se mantenha mesmo diante do extraordinário.

O espaço narrativo assume papel central na produção desse efeito, pois a narrativa fantástica, ancorando-se inicialmente em um mundo reconhecível, detalha elementos cotidianos e referências factuais que reforçam a plausibilidade. A partir dessa base verossímil, introduzem-se os elementos insólitos ou sobrenaturais, cuja inserção deve ser cuidadosamente calculada, de modo a preservar a ambiguidade e potencializar o impacto sobre o leitor.

Dessa forma, a análise da literatura fantástica exige atenção simultânea à construção do espaço, à verossimilhança interna e externa e à tensão entre o real e o impossível, elementos que definem a estética do gênero e orientam a experiência do leitor diante do insólito.

O presente capítulo também tem como objetivo apresentar e discutir os conceitos de fantástico, maravilhoso e estranho, fundamentais para a compreensão das narrativas que exploram o insólito e o sobrenatural. Embora essas categorias sejam frequentemente abordadas em estudos críticos, sua retomada aqui busca estabelecer com clareza os parâmetros conceituais que orientarão a análise do corpus, permitindo diferenciar fenômenos extraordinários, impossíveis ou sobrenaturais, em consonância com a tradição teórica. A distinção entre os gêneros não se restringe à presença de elementos sobrenaturais, mas se fundamenta na forma como esses elementos se inserem no universo narrativo e na percepção do leitor, seja gerando estranhamento, seja sendo aceitos como naturais dentro do contexto da obra.

Outrossim, este capítulo dedica-se a abordar a relevância do narrador e da linguagem por ele empregada na construção do efeito fantástico. Ao longo da

tradição crítica, os autores convergem na importância da posição e das escolhas do narrador como mediador entre os acontecimentos extraordinários e a percepção do leitor, reforçando a verossimilhança do texto e garantindo a ambiguidade essencial ao gênero.

Diante do exposto, o capítulo busca explorar como essas dimensões se articulam a partir dos postulados de Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1970, de David Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, de 2014, e de Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, de 1980. O objetivo é elucidar os fundamentos teóricos para a compreensão da construção do espaço narrativo verossímil, da função do narrador e do uso da linguagem, bem como a distinção desse gênero em relação aos seus vizinhos, o maravilhoso e o estranho.

3.1 A LITERATURA FANTÁSTICA, A VEROSSIMILHANÇA E O ESPAÇO NARRATIVO

A linguagem literária configura-se como um sistema convencional no qual a verificação da verdade pode permanecer suspensa durante o tempo da leitura, uma vez que, nas obras de ficção, é necessário o chamado *pacto ficcional*, pelo qual o leitor aceita, provisoriamente, as regras e a verossimilhança do universo criado pelo autor. A noção de verdade pressupõe uma relação entre as palavras e as realidades que elas designam; entretanto, no âmbito literário, tais realidades não possuem existência concreta. Assim, ao contrário do que ocorre na linguagem referencial, a literatura não se pauta pela comprovação factual, mas pela busca de validade e coerência internas, garantindo a unidade e a verossimilhança de seu universo ficcional.

Contudo, a literatura fantástica vai além desse pacto, pois, para que seu efeito se concretize, depende também do contexto extratextual, que dialoga com as referências, expectativas e conhecimentos prévios do leitor. Segundo David Roas (2014), também existe, na literatura fantástica, um pacto em relação à percepção do real no texto, que deve ser construído de forma a ser o mais verossímil possível para produzir o efeito adequado no leitor. Diferentemente de outras obras literárias, as narrativas fantásticas apresentam uma exigência de verossimilhança dupla: interna e externa. Essa característica revela uma evidente “vontade realista”, na medida em

que os textos fantásticos buscam fixar os acontecimentos em uma realidade empírica.

Não há como negar que, em outros gêneros literários, os contextos narrativos frequentemente se situam na realidade empírica do leitor. Todavia, como destacam autores como Tzvetan Todorov (2017), David Roas (2014), e Filipe Furtado (1980) na literatura fantástica essa relação com a realidade precisa ser ainda mais intensa. Isso ocorre porque a ambientação no fantástico deve funcionar como uma espécie de “parasita” (Roas, 2014, p.95) do contexto de realidade: ela se constrói a partir de elementos reconhecíveis e plausíveis do mundo real, para então introduzir o elemento impossível ou sobrenatural. É justamente essa ancoragem inicial no verossímil que permite ao leitor experimentar a hesitação e a ambiguidade características do gênero.

O universo construído pela narrativa fantástica não consiste em uma reprodução da realidade, pois uma obra literária não alcança a verossimilhança apenas ao retratar com precisão o mundo do leitor. Trata-se, na verdade, de uma criação que, embora “simbólica” (Roas, 2014, p.95) do real, reinterpreta-o de maneira a transmitir uma sensação de autenticidade. O verossímil não exige correspondência exata com a realidade, mas sim uma simulação deliberada, um artifício sutil que faz com que o imaginado seja percebido como plausível e aceito como verdadeiro pelo leitor (Furtado, 1980).

Desse modo, o texto fantástico se inscreve permanentemente dentro da realidade. Daí provém a famosa afirmação de Tzvetan Todorov, amplamente citada, de que o texto fantástico se ambienta em um mundo exatamente igual ao do leitor, sem a presença de elementos sobrenaturais como criaturas da noite ou aparições extraordinárias: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos sífilis nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2017, p.30), ou seja, um mundo que segue as regras racionais e físicas. E será nesse contexto que ocorre, então, um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem esse universo reconhecível, provocando a hesitação, efeito característicos do gênero, segundo o autor.

Embora David Roas critique alguns aspectos da abordagem de Todorov, a questão de situar os acontecimentos em um mundo semelhante ao do leitor constitui um ponto de convergência entre as teorias de ambos os autores. Segundo ele, a

história se desenrola dentro da rotina cotidiana, valorizando o ordinário e o trivial do dia a dia para captar a atenção do leitor. Quanto mais o cenário se aproxima das experiências familiares do leitor, mais surpreendente se torna o evento fantástico; e quanto maior esse contraste entre o familiar e o extraordinário, mais forte será o impacto psicológico causado pela ruptura da realidade reconhecível (Roas, 2014).

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo que de início tudo é normal e o que o leitor identifica com sua própria realidade. [...] É verdadeiramente importante que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de um modo idêntico ao real (Roas, 2014. p.110).

Desse modo, a verossimilhança não se limita a um recurso estilístico, sendo um aspecto importante nesses textos que merece atenção na forma como o fantástico organiza seu universo narrativo. Também segundo o catalão, para a construção desse espaço “hiper realista” as histórias fantásticas recorrem aos mesmos procedimentos narrativos dos textos realistas, o que questiona a concepção de que essas narrativas se situam apenas no domínio do lógico ou do lírico, em oposição à literatura que busca mimetizar a realidade (Roas, 2014).

Para o autor, são utilizados procedimentos para afirmar a referência à realidade no espaço textual, criando uma correspondência entre os acontecimentos narrativos e a experiência concreta. Entre esses recursos estão a descrição detalhada de objetos, personagens e ambientes, bem como a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva. Em outras palavras, a narrativa fantástica detalha objetos e elementos que fazem parte da realidade do leitor como um prédio ou uma rua conhecidos, ou até situações cotidianas comuns à experiência da maioria dos leitores, como sair com amigos ou participar de eventos sociais. Dessa forma, os acontecimentos podem ser situados em locais reais, reforçando a sensação de familiaridade antes da introdução do elemento extraordinário.

Filipe Furtado (1980, p. 56-57), chama esse tipo de referência ao mundo externo de *referências factuais*, que consistem em alusões a fatos ou acontecimentos do mundo empírico, comprováveis e relacionados a diversas áreas do conhecimento. Esses dados buscam ser relativamente familiares ao leitor ou, no mínimo, referenciáveis por meios de informação de fácil acesso, tornando-se inteligíveis, ainda que isso possa reduzir parte do seu efeito fantástico. De modo geral, essas referências se organizam em dois tópicos principais: acontecimentos

históricos ou fatos contemporâneos à produção da narrativa, e dados científicos ou pseudo-científicos de diferentes naturezas. Muitas vezes, essas referências aparecem associadas a outras completamente fictícias, de modo a conferir, por simpatia, um verniz de credibilidade às manifestações do insólito evocadas na narrativa

Em relação ao uso de técnicas realistas, Furtado também reconhece sua aplicação na elaboração da narrativa fantástica. Contudo, ele faz algumas advertências: se empregadas em excesso, essas técnicas podem comprometer a intenção da narrativa fantástica, que é gerar ambiguidade. Por isso, os códigos oriundos da literatura realista devem ser utilizados com parcimônia, sempre de maneira a servir ao efeito do fantástico dentro do texto.

Furtado deixa claro que a construção do espaço na narrativa fantástica deve se submeter apenas ao que é estritamente necessário para a organização da intriga. O excesso de elementos pode comprometer a ambiguidade textual, incluindo a caracterização do espaço. Ele adverte que a descrição espacial deve sempre servir à ambiguidade, pois o uso excessivo poderia fazer com que a aparição do sobrenatural fosse subestimada, interpretada como secundária ou episódica, diluindo o efeito característico do gênero. Por outro lado, se empregada de maneira criteriosa, a descrição do espaço pode contribuir significativamente para o fantástico, ao reforçar a verossimilhança permitindo que o leitor se identifique com as leis naturais do universo narrativo e, simultaneamente, destacar a ambiguidade dos acontecimentos.

Assim, a restringir-se tanto quanto possível a proliferação de elementos não úteis à economia de processos e ao equilíbrio da ambiguidade decorrentes desse desiderato, tal restrição deveria aplicar-se prioritariamente à representação do espaço em que o enredo se insere, utilizando-se a descrição dele apenas quando fosse indispensável à estrita caracterização da fenomenologia extranatural ou de aspectos fundamentais da trama narrativa. Com efeito, enquanto um discurso que se pretende «realista» pode usar com vantagem a descrição do espaço até a saciedade, o discurso fantástico deverá evitá-la como um perigo sempre impendente (Furtado, 1980, p.120).

O autor ainda separa a construção do espaço fantástico em dois tipos de cenários, que frequentemente se alternam. O primeiro é o cenário realista, predominante, que se caracteriza por traços representativos do mundo empírico, simulando suas leis naturais e respeitando o senso comum vigente no momento da

escrita. O segundo são os elementos alucinantes, que surgem em menor número e introduzem o insólito, criando interrupções na normalidade do espaço e indicando a presença de fenômenos não naturais. A combinação desses dois elementos gera um espaço narrativo teatral e ilusório, muito característico do gênero, com forte influência das narrativas góticas e do romance gótico.

Em relação ao primeiro tipo de cenário, no que diz respeito ao senso comum, o teórico português destaca que a narrativa utiliza elementos que tornam os acontecimentos plausíveis, inserindo-os em um contexto percebido como real pelas classes sociais dominantes de um determinado tempo e lugar. Dessa forma, a verossimilhança apresenta um caráter relativo, já que depende de convenções sociais que variam conforme o contexto histórico, geográfico e ideológico. Ampliando a perspectiva de Furtado, também é necessário considerar os diferentes gêneros sociais. Assim, o verossímil não pode ser entendido como algo fixo ou absoluto, pois varia de acordo com os distintos sistemas sociais, suas normas e os períodos culturais em que se insere.

Dentre os cenários herdados da tradição gótica, sobressaem-se os ambientes fechados ou de espaço restrito, como casas grandes e labirínticas, castelos e monastérios, geralmente localizados em áreas isoladas, afastadas das cidades, cercadas por paisagens desertas, frequentemente com ruínas e dominadas pela presença da natureza. No espaço fantástico, há uma tendência a evitar a luminosidade e cores vivas, optando por tons mais sombrios e acontecimentos noturnos. Entretanto, também se encontram obras que privilegiam ambientes externos, ligados a uma natureza selvagem, capaz de romper a estabilidade do mundo natural estabelecido na narrativa.

Segundo David Roas, em consonância com Furtado, a verossimilhança externa não deve ser entendida como permanente ou universal, pois ela varia de acordo com as convenções sociais e os diferentes contextos culturais nos quais se insere. Ele dedica um capítulo de seu livro à questão do contexto sociocultural e do efeito fantástico: *Contexto sociocultural e o efeito fantástico um binômio inseparável*, no qual ele aborda que fantástico ocorre quando um mundo que parecia normal é subitamente invadido pelo sobrenatural, um evento que viola as leis físicas que regem aquele universo. Essa interrupção provoca no leitor uma reflexão sobre sua própria realidade: se o impossível pode ocorrer em um mundo tão semelhante ao seu, então também poderia se manifestar fora do texto. Para o autor, esse é o

elemento central do gênero fantástico, pois gera incerteza quanto à percepção da realidade. Desse modo, compreender o fantástico exige confrontar o mundo narrativo com o contexto sociocultural do leitor.

Por mais que saibamos quanto são fictícios os fatos narrados, o leitor deve contrastá-los com seu ideal do real para avaliar na medida justa o que acontece na história narrada e, sobretudo, para compreender o que se pretende com a narração de tal história (alterar nossa noção de real). O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o Real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Assim, não podemos manter Nossa concepção limitada a realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrador impõe para as crianças sobre a realidade empírica (Roas, 2014, p.111)

E como se relacionam a construção do verossímil na narrativa e essa irrupção do sobrenatural, que agora nos parece intimamente conectada? A resposta é simples: para que a aparição do fenômeno insólito, a interrupção do sobrenatural, ou, como Furtado denomina meta-empírico, tenha efeito.

Todorov, Roas e Furtado abordam este fenômeno: um evento que irrompe na realidade do mundo narrativo e aparenta não seguir suas leis, que, por sua vez, foram construídas para coincidir com as do mundo do leitor. Os três teóricos concordam que a presença do sobrenatural é um elemento essencial do gênero fantástico. Contudo, eles também destacam que o sobrenatural não se limita exclusivamente à literatura fantástica, aparecendo em outros gêneros literários e até no cinema; ainda assim, ele é indispensável para que o efeito do fantástico se realize plenamente, devido a isso, Todorov fez questão de esclarecer que:

Pode-se com efeito classificar como *sobrenaturais* os acontecimentos; mas o sobrenatural mesmo sendo uma categoria literária, não é aqui pertinente. Não se pode conceber um gênero que reagrupasse todas as obras onde intervenha o sobrenatural e que, por esta circunstância, devesse acolher tanto Homero quanto Shakespeare, Cervantes quanto Goethe. O sobrenatural não caracteriza exatamente as obras, sua extensão é grande demais (Todorov, 2017, p. 40)

Posto isso, dentro da construção do espaço narrativo da literatura fantástica, Furtado ressalta que, embora se possa empregar intensamente características realistas na construção do espaço, não se deve excluir os elementos que ele denomina *alucinantes*, já referidos anteriormente, que nada mais são do que os elementos sobrenaturais, mas também não deve exagerá-los, sob o risco de que o

texto seja interpretado como alegórico, poético ou pertencente a outros gêneros literários.

Além disso, mesmo os elementos sobrenaturais obedecem a certas convenções e respeitam as regras internas do gênero para manter a coerência.

Assim, no limitado âmbito dos possíveis admitidos pelo fantástico, a conformidade do verosímil aos seus princípios torna-se sobretudo indispensável na caracterização da figura do monstro em qualquer narrativa. Para além do que já foi referido atrás a propósito do fantasma, aquilo a que se poderá chamar o tratamento «clássico» do vampiro " mostra-o bem. Personagem naturalmente inverosímil segundo a opinião comum, torna-se, contudo, plausível perante os cânones que orientam o fantástico se evidenciar um certo número de características codificadas pelo gênero que se tornaram algo como o retrato oficial do morto-vivo (aparência humana, tez lívida, caninos excessivamente longos, apetência pelo sangue humano, letargia diurna, capacidade de transformação em morcego ou lobo, etc. etc). Porém, já perderia toda a credibilidade (ainda segundo as regras do gênero) se, por exemplo, ostentasse patas de bode, cabeça gelatinosa e disforme, longos tentáculos ou enormes olhos globulares (particularidades, contudo, sem dúvida admissíveis quando empregadas isoladamente em várias outras figuras monstruosas ocorrentes no fantástico e em gêneros contíguos) (Furtado, 1980, p.51-52).

É justamente essa figura que aparece na narrativa sobrenatural e concretiza o que Roas chama de transgressão da realidade, até então entendida como estável e regida por normas fixas. Para Todorov, o fantástico surge quando a realidade cotidiana é invadida por um acontecimento insólito, diante do qual o sujeito deve escolher entre duas interpretações possíveis. A primeira seria reduzi-lo a uma ilusão da imaginação, preservando a ordem natural; a segunda, aceitá-lo como real, mas regido por leis ainda desconhecidas, isto é, pelo sobrenatural. O fantástico nasce justamente dessa dúvida, que Todorov chama de hesitação: a oscilação entre uma leitura racional, fiel às leis do mundo, e uma leitura sobrenatural, que escapa a qualquer regra. Assim, o fantástico se define na tensão entre o real e o imaginário.

O catalão afirma que sua definição é mais ampla que a do teórico búlgaro-francês, pois considera a teoria deste muito vaga e restrita.

Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do Fantástico não está sujeito à discussão, quanto àquelas em que a ambiguidade é insolúvel já que todas postulam uma mesma ideia: a corrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (Roas, 2014, p.43).

Para ele, o fantástico, tal como definido por Todorov, se aplica a certos tipos de narrativa, mas exclui outras que, sem recorrer a um desfecho ambíguo ou sobrenatural, apresentam elementos efetivos que não podem ser racionalizados, mas que irrompem na realidade e a transformam. Como exemplo, cita *Drácula*, de Bram Stoker: naquela sociedade, a figura do vampiro não se enquadra nas leis estabelecidas e, mesmo inexplicável, rompe a realidade e causa transgressão. Assim, sua definição abarca tanto narrativas em que o fantástico não admite discussão quanto aquelas em que permanece a ambiguidade, pois todas partem da mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e a impossibilidade de explicá-lo de forma racional.

Embora em princípio possam parecer diferentes, na perspectiva que aqui se adota as concepções de Roas e Todorov não se excluem, mas se complementam. Para Roas, quando o sobrenatural irrompe em uma realidade que se apresenta como semelhante à do leitor, ocorre uma transgressão: algo que não pertence a esse mundo aparece, rompendo as leis que o regem. Já para Todorov, esse mesmo fenômeno gera no leitor a hesitação entre aceitar a possibilidade do sobrenatural como real ou buscar explicações racionais que o justifiquem. Assim, o que Roas entende como transgressão das leis da realidade é também, no sentido de Todorov, aquilo que provoca a dúvida no leitor. Não se trata de teorias opostas, mas de perspectivas que se iluminam mutuamente: o acontecimento fantástico transgride a ordem do mundo ao mesmo tempo em que provoca a indecisão interpretativa.

Ademais, Roas aborda que o objetivo central do fantástico:

[...] foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das Ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. [...] A erupção do Impossível nesse quadro familiar supõe uma transgressão do paradigma de real vigente no mundo extratextual. (Roas, 2014, p.89-90)

Que irão levar o leitor a refletir sobre sua própria realidade, que seria a finalidade primordial da narrativa fantástica segundo ele, bem como sobre a validade e os mecanismos de que dispomos para compreendê-la e representá-la. Tal perspectiva implica que o universo construído na narrativa fantástica deva constituir-se como um espelho da realidade em que o leitor se insere, garantindo a identificação necessária para o efeito do gênero, isto é, leva a necessidade da verossimilhança que vem sendo abordada. Porém, quando esse leitor se encontra

hesitando entre uma explicação ou outra, ele não está apenas refletindo sobre aquelas possibilidades, mas também sobre a possibilidade ou não de que aquele acontecimento possa existir dentro da sua própria realidade. Portanto, pode-se inferir que essas teorias são, de fato, complementares uma à outra.

Neste ponto, parece essencial destacar quem é o sujeito que percebe a transgressão e experimenta a hesitação provocada pelo surgimento do insólito na narrativa. Tanto Todorov quanto Furtado direcionam suas reflexões para a figura do leitor implícito, perspectiva com a qual este trabalho se alinha de modo mais consistente. Já David Roas, por sua vez, enfatiza em maior medida a recepção do leitor real, isto é, aquele que interage concretamente com o texto em contextos históricos e culturais diversos. A seguir, analisaremos mais de perto essas duas concepções.

Conforme Todorov (2017, p.37), o gênero fantástico exige que o leitor seja plenamente integrado ao mundo dos personagens, de modo a vivenciar uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados. É importante destacar que não se trata de um leitor real ou particular, mas de um leitor implícito, cuja percepção está inscrita no texto com a mesma precisão com que são descritos os movimentos e ações dos personagens. Essa integração do leitor ao universo narrativo constitui a primeira condição do fantástico: a hesitação.

Para o português, essa atenção ao receptor da obra evidencia-se na definição de leitor implícito proposta por Todorov. Segundo Furtado, o leitor referido por Todorov não é o leitor real, mas o leitor implícito da narrativa, o narratário. A eficiência desse narratário na transmissão da narrativa varia de acordo com sua posição e função no texto: quando é intradieгético, ou seja, participa da ação como personagem, sua função é mais explícita; ainda assim, mesmo o narratário extradieгético, fora da história, pode comunicar claramente ao leitor real o papel que lhe é atribuído, especialmente se o discurso for reforçado por intervenções do narrador e de outras personagens.

As diferentes gradações de clareza daí decorrentes podem muitas vezes levar a que o pape do narratário não seja entendido e, por consequência, seguido pelo leitor real de textos do gênero. Por outro lado, a presumível diversidade de leitores reais e a consequente variedade das suas eventuais reacções perante a intriga tornam bastante improvável que tal hesitação se verifique sequer na maioria das leituras (Furtado, 1980, p.75).

Ainda de acordo com o autor, a diversidade de leitores reais e a variedade de suas possíveis reações tornam improvável que a hesitação proposta pelo narratário se manifeste de forma uniforme em todas as leituras. Qualquer leitor real pode aceitar, rejeitar ou hesitar diante da irrupção do sobrenatural. Se a índole fantástica de uma narrativa dependesse da reação do leitor real, isso poderia comprometer o gênero: a aceitação total do sobrenatural aproximaria a obra do maravilhoso, enquanto a rejeição absoluta a transformaria em narrativa estranha. Apenas uma leitura marcada por uma indecisão permanente, entre aceitar e rejeitar o sobrenatural, preserva o delicado equilíbrio do fantástico (Furtado, 1980)

Portanto, embora o papel do narratário seja fundamental, a classificação de um texto em determinado gênero não deve depender exclusivamente da reação do leitor real, dado que essas reações podem variar amplamente.

Na perspectiva de David Roas torna-se imprescindível a participação ativa do leitor, como também ressalta Todorov, pois a narrativa precisa entrar em diálogo com o contexto extratextual para que se possa definir se ela pertence ou não ao gênero fantástico. Nesse sentido, o fantástico depende sempre daquilo que é considerado real, e essa noção de real está diretamente relacionada ao conhecimento e à experiência do leitor. Por isso, ao analisar ficções fantásticas, é essencial levar em conta o horizonte cultural do destinatário. O discurso fantástico estabelece, assim, uma relação contínua e intertextual com o discurso da realidade.

É justamente pela sua proposição de que o fantástico exige constantemente que o fenômeno descrito seja confrontado tanto com a lógica interna do texto quanto com outra lógica a visão de realidade que o leitor possui que a narrativa fantástica, pressuporia um leitor real, afinal é sobre a realidade externa qual a qual será confrontada.

Todavia, em consonância não com Roas, mas com os outros dois autores, entende-se que esse leitor continua sendo o leitor implícito, mesmo com o confronto com o extratextual. A ideia é que o narratário cria um leitor implícito, sobre o qual se espera que a narrativa recaia. Afinal, quando um texto é publicado, ele surge dentro de um contexto sociocultural e econômico específico, que pressupõe um certo perfil de leitor, dotado de determinado repertório de conhecimento.

Nesse sentido, a verossimilhança interna do texto se articula com a realidade externa com a qual esse leitor se depara, sendo moldada pelas expectativas do momento de publicação. Considerando o século XIX, os contos circulavam

majoritariamente em jornais, e seus leitores eram, em grande parte, mulheres da elite que se dedicavam à vida doméstica, bem como homens letrados. Por isso, a escolha de certos espaços sociais e a caracterização de personagens recorrentes em determinadas classes não são casuais: elas colaboram para a construção desse leitor implícito, que, como apontam tanto o teórico português quanto o clássico estudioso da literatura fantástica, é de certo modo programado pelo próprio texto.

É justamente por isso que muitos contos fantásticos não despertam as mesmas reações em todos os leitores, especialmente quando há um afastamento temporal significativo. David Roas observa esse fenômeno, ressaltando que, em alguns casos, o elemento fantástico deixa de ser percebido em razão da distância histórica e cultural do público e do “envelhecimento” de certos mecanismos narrativos empregados por essas narrativas.

O problema do fantástico é que, quando essas convenções se automatizam (utilizando a expressão cunhada por formalistas Russos), o argumento ou a trama se tornam previsíveis e, com isso, deixam de cativar o leitor. A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero (e, com a chegada dos cinema, muito), o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompam com as expectativas. O cinema de terror é um exemplo perfeito desse mau envelhecimento de muitos dos recursos do fantástico. Já pude testemunhar os risos de alguns dos meus alunos diante do pobre *Nosferatu*. Acostumados a certos temas e recursos formais atuais, as limitações técnicas e a *performance*, digamos, “histriônica” dos atores (própria, por outro lado, do cinema mudo) provocam um distanciamento crítico - não previsto pela obra - que pode tornar cômicas algumas imagens que, para os espectadores da época, foram assustadoras (Roas, 2014, 147-148)

Ainda assim, como o próprio Roas reconhece, é possível que um conto do século XIX continue a funcionar no século XXI, já que certos aspectos permanecem fortemente presentes na sociedade, como os valores cristãos, a estrutura da elite ou a expectativa de uma ordem social estável, elementos frequentemente tensionados pelos textos fantásticos.

[...] Mas o que também é inegável é que muitas narrativas fantásticas do século XIX, como eu dizia, continuam nos inquietando. E é assim porque mostram a fragilidade do conhecimento humano, porque são capazes de ir além das aparências, de assomar o outro lado do espelho... (Roas, 2014, p. 149).

Outro ponto central para a manutenção da verossimilhança no texto é analisado por Filipe Furtado e diz respeito à caracterização das personagens.

Segundo ele, espera-se dos personagens reações específicas ao se depararem com o sobrenatural: podem sentir medo, ficar aterrorizados ou, no mínimo, perplexos. Contudo, nunca deve haver uma reação divertida, pois isso poderia desfazer a ambiguidade essencial ao gênero. O catalão também se ocupa dessa questão. Segundo ele, se os mecanismos empregados diante do surgimento do insólito, especialmente na reação dos personagens ou do narrador, tenderem à ironia ou buscarem provocar riso, não estaríamos mais diante do fantástico, mas sim de um gênero adjacente, que também trata do sobrenatural, porém de forma cômico-satírica ou caricatural (Roas, 2014, p. 189-203)

Dito isso, Furtado (1980, p. 52-53) deixa claro que a narrativa fantástica não é totalmente emancipada ou espontânea, mesmo que muitos autores desejem apresentá-la como convencionalmente livre. Trata-se, na verdade, de um texto cuidadosamente estruturado, que segue normas, códigos e esquemas definidos tanto pelo gênero literário quanto pela tradição literária anterior. Além disso, a narrativa fantástica também obedece aos códigos e expectativas da sociedade, que contribuem para potencializar o efeito do texto. Em suma, o fantástico é um gênero regulado por regras e normas, e não uma liberdade estética irrestrita.

Entre os elementos empregados para estabelecer conexão com a sociedade e, portanto, a verossimilhança do texto, Furtado destaca a importância das relações que os personagens estabelecem. Esse aspecto contribui significativamente para o processo de verossimilhança e, sem dúvida, é uma dimensão muito interessante que não é explorada pelos outros autores anteriormente analisados neste estudo.

Dentre os recursos empregados, está o do personagem que representa algum tipo de autoridade (religiosa, científica, etc.), no qual se procura atestar ou não a veracidade daquilo que se apresenta na narrativa com dados fictícios ou manipulados, atribuindo-os, porém, a fontes geralmente consideradas de grande confiança e prestígio. Entre essas opções estão o testemunho desse personagens caracterizados por seu prestígio, o apoio em documentos, ou a referências a dados imaginários.

Furtado chama atenção para o fato de que, quando se recorre a personagens de reputação respeitável, isso está geralmente relacionado à idade, sabedoria ou status social. Normalmente, eles pertencem à alta burguesia, à aristocracia ou a grupos altamente instruídos, raramente à classe operária ou à pequena burguesia. Segundo Furtado, isso reflete o conservadorismo, e por vezes a visão retrógrada, da

narrativa fantástica em relação às estruturas sociais e à ideologia dominante contemporânea ao texto.

Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado ou, mesmo, à pequena burguesia, não sendo estas camadas, em regra, consideradas suficientemente idóneas na maioria das narrativas do género para atestar a veracidade do acontecido. Tal reflecte, de resto, a leitura marcadamente conservadora é por vezes retrógrada que a narrativa fantástica em geral faz da estrutura social e da ideologia dominante que lhe são contemporâneas. Com efeito, como a opinião pública a que o verosímil tenta adequar a obra não passa afinal de um conjunto de padrões de conduta impostos pela classe dominante de uma dada época, que melhor escolha para garante dessa conformidade do que a sua confirmação por parte de indivíduos geralmente considerados, a um tempo, fautores, beneficiários e guardiães da ordem social e cultural estabelecida? É em grande medida por isso que, respeitando incondicionalmente as normas cujo cumprimento lhe mantém a existência e procurando induzir o destinatário do enunciado à sua aceitação, a narrativa fantástica não pode deixar de observar um constante recurso ao argumento da autoridade e à utilização de personagens que o veiculem da forma mais conveniente. (Furtado, 1980, p.54-55)

Assim, o senso comum mobilizado é aquele imposto pela classe dominante de determinada época. Portanto, esses personagens seriam considerados “os mais adequados” para confirmar os acontecimentos da diégese.

Os personagens ainda exercem uma outra função fundamental, pois eles são uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário pela narrativa, tanto em relação às características correspondentes ao extratextual quanto ao teor das ocorrências narradas, consiste em criar nele uma identificação com o personagem que melhor reflita essa versão ou percepção ambígua dos acontecimentos sobrenaturais ou não. Muitas vezes, esse personagem ocupa um estatuto secundário, mas em outras ele é o personagem principal (Furtado, 1980, p. 85).

Dito de outro modo, é por meio das características atribuídas ao personagem que se facilita a adesão do narratário às histórias contadas na narrativa fantástica, indicando-lhe o percurso que o leitor implícito deve seguir. Por isso, muitas vezes se evidencia a preocupação em criar personagens cuja experiência se assemelhe à do narratário.

Conforme Furtado (1980), nessas narrativas, privilegia-se a manifestação do extraordinário e não as personagens, a não ser que o desempenho fundamental do acontecimento dependa do personagem. Assim, a relevância do personagem na narrativa se limita a comunicar a ambiguidade ao receptor ou reforçar a natureza racional do acontecimento. Os personagens têm pouca ou nenhuma importância

como indivíduos de vida própria, servindo principalmente como veículos da perplexidade ou da credibilidade diante dos acontecimentos

No fantástico, o que realmente importa não é a ação dos personagens, mas sim a manifestação do sobrenatural, que se insinua e se desenvolve escapando ao controle ou à explicação da personagem humana. Por isso, segundo Furtado, na maioria das vezes o protagonista sai quase invariavelmente derrotado em sua luta contra as forças meta-empíricas que surgem. O herói do fantástico apresenta, portanto, uma capacidade de reação geralmente fraca, quando não completamente passiva, diante do sobrenatural.

Mais um elemento que contribui para a verossimilhança diz respeito à configuração espacial e temporal da ação. Por exemplo, os acontecimentos podem se desenvolver no passado ou em um espaço que estimule a imaginação do leitor, como um país distante. Devido às diferenças culturais e, muitas vezes, à falta de informação sobre a época em que o conto foi escrito, esse lugar pode parecer exótico, conferindo uma atmosfera de magia que ajuda a situar os acontecimentos fantásticos.

[...] o chamado «efeito de recuo», prática de ascendência romântica que consiste em deslocar a ação para o longínquo no tempo (um passado de contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário). Também primitivo e posto de parte mas bastante vulgar em textos do século XIX é o processo que se pode denominar «confirmação pseudocientífica», o qual redundava em frequentes interrupções da narração com considerações quase sempre demasiado extensas que, recorrendo a argumentos de ordem pretensamente científica ou filosófica, tentam incrementar a verossimilhança da ação (Furtado, 1980, p.57)

Além disso, verifica-se que, para além de espaço, personagens e leitor, certas dimensões da narrativa desempenham papel crucial na percepção da transgressão da realidade, destacando-se, nesse sentido, o narrador e os recursos linguísticos utilizados, cujo emprego é pertinente para o efeito fantástico.

3.2 O NARRADOR FANTÁSTICO

O narrador ocupa posição central na narrativa fantástica, funcionando como mediador entre os acontecimentos extraordinários e a percepção do leitor. É por meio de sua narração que se estabelece a forma como os eventos sobrenaturais são apresentados e interpretados, controlando a dose de ambiguidade e suspense que caracteriza o gênero. Além disso, a presença e a autoridade do narrador

orientam o leitor quanto ao que deve ser considerado plausível ou duvidoso, garantindo a coesão interna da narrativa e reforçando a verossimilhança do texto. Dessa maneira, o narrador não é apenas um observador, mas um agente ativo na construção do efeito fantástico, determinando como o leitor experimenta o insólito e acompanha a trajetória dos personagens diante do sobrenatural. Outrossim, o narrador constitui um ponto de convergência entre Tzvetan Todorov, David Roas e Filipe Furtado, uma vez que todos destacam que, nas narrativas fantásticas, o narrador preferido é aquele que também se apresenta como personagem, não necessariamente o protagonista, mas um integrante da história.

Partindo do autor bulgaro-francês, Todorov (2017, p. 84-86) identifica três propriedades que se mostram empregadas na parte estrutural dos textos fantásticos. Para ele, nenhum traço da obra pode ser considerado isoladamente, pois todos os elementos se influenciam mutuamente. Nesse sentido, Todorov adverte sobre os excessos de outros autores que trataram do fantástico, buscando limitar-se a traços gerais que possam ser fundamentados estruturalmente, sem atribuir a mesma atenção a todos os aspectos. As duas primeiras figuras estão ligadas à linguagem empregada no texto fantástico, tema que será abordado com mais profundidade posteriormente, enquanto a terceira refere-se ao narrador, ou seja, à figura que organiza e apresenta os acontecimentos da narrativa.

As figuras retóricas dizem respeito ao enunciado, enquanto, no que se refere à enunciação, destaca-se a questão do narrador, que, segundo Todorov, nas histórias fantásticas habitualmente utiliza a primeira pessoa, dizendo “eu” (Todorov, 2017, p. 90). Essa escolha é pertinente, pois a linguagem literária é convencional, na qual a prova da verdade é impossível: a verdade envolve a relação entre as palavras e as coisas que designam, e, na literatura, essas coisas não existem. O que se exige da literatura é validade ou coerência interna, de modo que apenas o que é dado em nome do autor escapa à prova da verdade; as palavras das personagens podem ser verdadeiras ou falsas (Todorov, 2017)

A complexidade aumenta quando se trata de um narrador-personagem, já que este, ao usar a primeira pessoa, torna o discurso ambíguo: enquanto narrador, não está submetido à prova da verdade, mas enquanto personagem, suas falas podem ser mentirosas. Segundo Todorov, esse tipo de narrador é particularmente adequado ao fantástico, sendo preferível tanto a um simples personagem quanto a um narrador não representado. Ele sustenta isso por duas razões: primeiro, se o

acontecimento sobrenatural não fosse contado por um narrador-personagem, o texto poderia caminhar com maior facilidade para o seu gênero vizinho o maravilhoso, sem espaço para a dúvida essencial ao fantástico; segundo, a primeira pessoa permite maior identificação do leitor com a personagem, uma vez que o pronome “eu” é universalmente acessível. Para facilitar ainda mais essa identificação, o narrador é frequentemente um homem com o qual a maioria dos leitores pode se identificar, tornando-o um mecanismo estrutural interno ao texto (Todorov, 2017, p. 91-92).

Todavia, Todorov ressalta que, embora esse tipo de narrador seja preferível, não é obrigatório. Existem narrativas fantásticas em que o narrador é exterior e pode ou não autenticar as falas dos personagens, o que pode aumentar a credibilidade da narrativa. Entretanto, nas melhores novelas fantásticas, enfatiza-se o discurso de uma personagem, enquanto o discurso do autor permanece sujeito a cautela. Dessa forma, ainda que possamos supor que todas as personagens podem mentir, a ausência de um narrador exterior distinto concede ao narrador-personagem uma confiança paradoxal, reforçando a ambiguidade característica do gênero.

Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade que possa mentir de algum modo estruturalmente no choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem) e - a hesitação pode nascer no leitor. [...] O discurso deste narrador possui um status ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quanto à personagem deve se submeter à prova (Todorov, 2017, p.94)

As preposições de Roas são similares, pois segundo sua abordagem um dos recursos formais empregados que contribuem para criação do efeito fantástico está o narrador em primeira pessoa, identificação entre narrador e protagonista e a vacilação ou ambiguidade interpretativa (Roas, 2014, p.178-179). Ele destaca que qualquer texto de ficção necessita de um pacto ficcional com o narrador, pelo qual o leitor aceita, sem questionar, tudo o que é narrado. Nessa relação, a atitude do leitor se encontra condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação sobre o discurso narrativo, definição semelhante à de Todorov.

Complementarmente, ele versa sobre outras questões interessantes sobre a figura do narrador. Para Roas, também existe um pacto relacionado à percepção do real no texto, que deve ser o mais verossímil possível para alcançar o efeito desejado sobre o leitor. No entanto, diferentemente de um texto realista, as narrativas fantásticas exigem uma verossimilhança dupla: o leitor deve aceitar ou

acreditar em algo que o próprio narrador reconhece ou estabelece como impossível. Isso se manifesta na evidente pretensão realista dos narradores fantásticos, que procuram situar o relato dentro da realidade empírica de forma ainda mais explícita do que os autores realistas (Roas, 2014, p.50-52)

Diante disso o autor também aborda a questão versada na seção anterior, de que em todo o processo de leitura, seja de um texto fantástico ou de um texto “realista”, o leitor projeta sua visão de mundo externo sobre o universo criado pelo texto para interpretá-lo. Entretanto, segundo o autor, a literatura fantástica exige ainda mais atenção do leitor à realidade de referência do texto, pois é justamente a relação conflituosa com a realidade empírica, ou seja, o confronto entre o crível e o incrível, entre o real e o sobrenatural, que define o gênero.

Em resumo, para o autor, a razão fundamental do texto fantástico é apresentar algo que transgride a realidade conceitual do leitor. Por isso, nos contos fantásticos, o fenômeno extraordinário é sugerido como uma exceção, um acontecimento singular; caso contrário, perderia seu efeito de transgressão e o texto se aproximaria de um gênero vizinho.

Assim, todos os esforços do narrador se destinam a vencer a esperada incredulidade do leitor (que sabe que, no seu mundo, essas coisas não acontecem) e conseguir fazer com que a ocorrência sobrenatural seja aceita, que sua presença se impunha como factível, ainda que não possa ser explicada (Roas, 2014, p. 114)

Furtado dedica-se a discutir esse mesmo tipo de narrador na ação do fantástico: coincidente com um personagem que possui certo relevo na narrativa e que, na maioria das vezes, se expressa na primeira pessoa.

Esse narrador, Furtado denomina narrador-ator, que, na maior parte das vezes, não é o personagem principal, mas sim um personagem secundário que mantém relação com o protagonista ou com a história narrada. Contudo, também há narradores que são os protagonistas da narrativa. De qualquer forma, o teórico português ressalta que o sujeito da enunciação está quase sempre presente como personagem, cuja importância pode variar de texto para texto. Frequentemente, o uso da primeira pessoa nessas narrativas está ligado à narração por meio de documentos fictícios, memórias, diários íntimos, cartas, entre outros recursos.

É importante destacar que, embora esses processos também sejam utilizados em gêneros vizinhos geralmente para intensificar a subjetividade das personagens e aprofundar sua caracterização psicológica, no fantástico, eles atuam

preferencialmente como apoio à confirmação da fenomenologia meta-empírica, conferindo credibilidade aos acontecimentos por meio da aparência testemunhal assumida pelo narrador (Furtado, 1980, p.110)

Porém, embora favorável ao gênero, a participação do narrador nos acontecimentos insólitos que relata não deve ser demasiado intensa, razão pela qual esta figura é em geral homodiegética, coincidindo com uma personagem secundária, e, só mais raramente, assumindo o estatuto da autodiegese. Isto explica-se tendo em conta o carácter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais, quando não é ele próprio veículo de tais forças. O efeito dessa derrota perante o sobrenatural será muitas vezes a morte, a loucura ou uma metamorfose monstruosa (Furtado, 1980, p. 111)

Por outro lado, autor destaca que as vantagens decorrentes da escolha desse tipo de narrador superam as eventuais desvantagens, como, por exemplo, a frieza no relato dos acontecimentos. Essa escolha confere, entretanto, maior participação interessada no desenrolar da ação e, conseqüentemente, mais capacidade probatória acerca do que é narrado. O narrador-personagem, por estar diretamente envolvido com os fenômenos que presencia ou experimenta, torna-se mais persuasivo do que um narrador ausente da intriga, sendo ainda mais adequado para transmitir ao destinatário da enunciação a incerteza permanente que a narrativa fantástica deve sugerir.

Um ponto particularmente interessante que Furtado destaca a respeito do narrador é a sua possibilidade de desdobramento em duas instâncias. Isso ocorre quando o protagonista participa diretamente dos acontecimentos, ou seja, atua como narrador e personagem principal ao mesmo tempo. Nessa configuração, é possível distinguir entre o narrador enquanto protagonista, aquele que vivencia a subversão da realidade e presencia o insólito, e o narrador-testemunha, que pode situar-se em outro momento da vida do personagem, estabelecendo uma distância temporal e até psicológica. Dessa forma, mesmo sendo a mesma pessoa, há um contraste entre o narrador autodiegético, que experienciou os eventos, e aquele que está contando o testemunho.

Neste caso, o desdobramento da personagem subentende diferenças ou, melhor, distâncias entre os dois «eu» do narrador autodiegético: distância temporal (a narração é efectuada num período mais tardio) e outras dela decorrentes: distância psicológica, distância no que respeita aos códigos da moral convencional, etc. Por seu turno, a função de narrador-testemunha poderia ainda ser desempenhada não através de um único actor, mas de

vários, tornando-se assim passível de novo desdobramento (Furtado, 1980, p.112).

Ademais, Furtado ressalta que o uso de narradores oniscientes pode ser prejudicial ao efeito do fantástico. Um narrador com conhecimento total dos fenômenos sobrenaturais, do desenrolar da intriga e dos acontecimentos futuros poderia revelar detalhes de maneira antecipada, comprometendo a duplicidade essencial entre o sobrenatural e a razão. Tal excesso de informação enfraqueceria a incerteza necessária e, conseqüentemente, reduziria o impacto do efeito fantástico na narrativa.

O português também observa um tipo de narrador recorrente no século XIX: aquele que se apresenta antes mesmo da história narrada, frequentemente em formato de epílogo, no qual fornece uma apresentação geral da trama. Esse recurso contribui para mitigar o impacto da subversão do real, embora, por vezes, possa desfazer a ambigüidade, pois arrasta excessivamente a trama e fornece detalhes desnecessários sobre a vida posterior das personagens.

Outra possibilidade nas narrativas fantásticas é o narrador que, coincidindo ou não com uma personagem, se apresenta antes do início da intriga, seja na qualidade de testemunha ou como alguém que teve contato com documentos ou declarações orais. Esses dados podem ser provenientes do próprio protagonista ou de diferentes personagens que surgem ao longo da obra. Esse tipo de narrador garante que o que será narrado em seguida seja reproduzido de forma confiável, ao mesmo tempo em que reconhece o ceticismo do leitor diante do caráter inacreditável dos fatos. O fato de ter supostamente presenciado ou acompanhado de perto os acontecimentos reforça sua autoridade como testemunha, conferindo maior credibilidade aos eventos narrados (Furtado, 1980, p.114-115).

Assim, até o momento, podemos constatar, com apoio nas palavras de David Roas, que a construção de um mundo ficcional semelhante ao do leitor exige que o narrador apresente uma descrição realista e detalhada desse universo. No entanto, quando se trata de representar o impossível, sua expressão pode tornar-se obscura, indireta e até mesmo torpe (ROAS, 2014). Nesses casos, resta ao narrador apenas recorrer à linguagem como meio de evocação, ainda que insuficiente para dar conta plenamente do impossível.

3.3 A FANTÁSTICA LINGUAGEM DA NARRATIVA FANTÁSTICA

Nas obras pertencentes ao gênero fantástico,

[...] para convencer o leitor, o narrador fantástico transporta o mundo real para o texto em sua mais absoluta quotidianidade. O espaço criado em suas páginas constitui sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o rigor realista com que essa realidade é apresentada, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano (Roas, 2014, p. 165).

Contudo, ao lidar com a representação do impossível, a narrativa pode assumir uma expressão turva, confusa ou indireta. Convém salientar, entretanto, que isso não constitui uma regra absoluta, já que em algumas obras fantásticas a descrição do sobrenatural não apresenta maiores dificuldades. Ainda assim, em grande parte dos textos do gênero, o fenômeno inexplicável extrapola os limites da linguagem, pois é, por natureza, inefável, na medida em que desafia a lógica interna do mundo narrado.

O narrador, no entanto, não dispõe de outro meio além da própria linguagem para dar forma ao impossível, e é nesse ponto que se evidencia seu tropeço diante da realidade narrada. “A concordância estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo extratextual se parte no momento em que a linguagem precisa dar conta do fenômeno impossível” (Roas, 2014, p.171).

Desse modo, tentar descrever aquilo que, por natureza, é indescritível implica acionar uma retórica do invisível, uma espécie de engrenagem textual que torna possível o surgimento do impossível no universo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas discursivas que sinalizam a excepcionalidade do que é representado e que intensificam a dúvida diante da percepção do fenômeno. Entre essas estratégias, destacam-se o uso de metáforas, comparações, paralelismos, antíteses, neologismos e construções ambíguas em enunciados como “parecia estar ali”, “julguei ter visto” ou “era quase como se fosse real”. Somam-se ainda os adjetivos de forte carga conotativa vinculados ao campo do obscuro ou do sobrenatural, tais como “sombrio”, “perturbador”, “fantasmagórico” ou “enigmático”, que colaboram para criar uma atmosfera marcada pela hesitação e pelo estranhamento (Roas, 2014). “É o que Mellier chama de fantástico da indeterminação a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as noções do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como impossível” (Roas, 2014, p. 172).

Para Roas, a transgressão presente na narrativa fantástica não se restringe apenas ao seu aspecto temático nem à aparição do insólito. Isso porque, ao tentar representar ou descrever um fenômeno impossível, a narrativa modifica a forma de representar a realidade estabelecida pelo sistema de valores partilhado pela comunidade. Assim, a literatura fantástica evidencia as tensões entre linguagem e realidade, já que busca expressar o impossível, ou seja, ultrapassar os limites da linguagem para ir além da realidade admitida.

O uso da linguagem também é comentado por Furtado (1980, p.134-135), que destaca o caráter criativo que esse gênero lhe confere. Um aspecto interessante apontado pelo autor é justamente o papel da linguagem no fantástico: ela é explorada em suas potencialidades criativas, pois as palavras possuem a capacidade de instaurar uma nova e diversa realidade. Nesse contexto, ganha relevo o uso da metáfora. De acordo com Furtado, a metáfora é uma figura que possibilita, por meio de um recurso verbal, estabelecer conexões entre mundos semânticos normalmente distantes entre si. Quando aplicada à narrativa, transformando-se em um procedimento literário, a metáfora permite a ocorrência de transições súbitas entre limites e fronteiras, fenômenos que constituem elementos essenciais da narrativa fantástica.

Anteriormente, foram citadas as três propriedades que, segundo Todorov, integram a estrutura da narrativa fantástica. Assim, há três propriedades que evidenciam como a unidade estrutural se realiza: a primeira depende do enunciado, a segunda da enunciação, ambas relacionadas ao aspecto verbal, e a terceira está ligada ao aspecto sintático, que está ligada à figura do narrador já abordada.

O primeiro aspecto destacado por Todorov é o emprego do discurso figurado. É importante lembrar que o sobrenatural frequentemente surge quando o sentido figurado é tomado ao pé da letra, sendo assim algumas figuras retóricas intimamente ligadas ao fantástico. Uma dessas figuras é o exagero, que contribui para a criação do sobrenatural, muitas vezes por meio de descrições hiperbólicas associadas a termos como “grande”, “enorme”, “fantástico” ou mesmo “sobrenatural” ao longo da narrativa e geralmente aparecem associadas as aparições insólitas.

A segunda figura retórica envolve expressões figuradas que, inicialmente metafóricas, passam a se concretizar ao longo da narrativa. Um exemplo disso é a frase “nem a morte nos separará”, que, em determinado momento do texto, se torna literal quando um personagem morre e retorna para ficar com seu amado. Trata-se,

portanto, da transformação de uma expressão figurada em realidade fantástica, característica marcante do gênero (Todorov, 2017, p.85-87)

Também para esse teórico, o sobrenatural surge a partir da linguagem, sendo ao mesmo tempo sua consequência e prova. Elementos como o diabo ou os vampiros não existem fora das palavras; é somente por meio da linguagem que se pode conceber aquilo que permanece ausente, o sobrenatural. Por conseguinte, o sobrenatural torna-se um símbolo da própria linguagem, assim como as figuras de retórica, sendo estas últimas a forma mais pura de literalidade.

Em suma, não se trata de uma linguagem específica para o fantástico, mas de um uso particular da linguagem que origina o efeito fantástico. (Roas, 2014)

3.4 NÃO É POSSÍVEL ESCAPAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO, O MARAVILHOSO E O ESTRANHO

Embora as definições de fantástico, maravilhoso e estranho sejam frequentemente abordadas em análises críticas e estudos sobre o gênero, é imprescindível retomá-las, ainda que de forma breve, para fundamentar a interpretação do *corpus* aqui analisado. Essa retomada não se trata de mera repetição, mas de estabelecer claramente os parâmetros conceituais que orientarão a compreensão do que será considerado fantástico nas obras estudadas. Compreender essas distinções permite situar os fenômenos narrativos observados em uma perspectiva crítica consistente, evidenciando como certas manifestações do insólito, do impossível ou do extraordinário se alinham ou se diferenciam do que a tradição crítica reconhece como características centrais de cada categoria.

Primeiramente, é necessário retomar um ponto que temos enfatizado até aqui: nos textos pertencentes ao gênero fantástico, a realidade retratada busca reproduzir os códigos do real de modo tão convincente que o leitor é levado a acreditar que aquilo se aproxima de sua própria experiência cotidiana. É justamente esse realismo inicial que intensifica o efeito do insólito quando o fenômeno sobrenatural surge, levando o leitor a se perguntar se o acontecimento pode ser explicado pelas leis naturais que regem o mundo ou se, ao contrário, exige a aceitação de uma causa sobrenatural.

No fim da história, o leitor, quando não há personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem

explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicada, entramos no gênero maravilhoso (Todorov, 2017, p.47-48)

Em relação às diferenças do fantástico para o maravilhoso os três autores aqui trabalhados possuem a mesma perspectiva: quando o elemento sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os acontecimentos se dão, ou seja, quando os seres sobrenaturais ou divinos apresentados são percebidos como parte natural daquele universo, estamos diante do que se denomina literatura maravilhosa, e não do fantástico. No fantástico, ao contrário, a intervenção do impossível desafia a concepção de realidade do leitor. Na literatura maravilhosa, o sobrenatural é apresentado como natural, geralmente inserido em um espaço distinto daquele em que o leitor está situado. Nesse sentido, o mundo maravilhoso é um lugar onde tudo é possível, respeitando apenas a coerência interna da narrativa; nele, encantamentos, milagres e metamorfoses podem ocorrer sem gerar estranhamento. Cada gênero, portanto, estabelece sua própria verossimilhança e no maravilhoso, o extraordinário é aceito como normal, enquanto no fantástico a ocorrência sobrenatural confronta a ideia de realidade do leitor, gerando dúvida e inquietação.

Furtado (1980. p.19-23), ainda traz algumas consideração importante sobre a presença do sobrenatural e do maravilhoso O autor utiliza o termo meta-empírico para se referir a fenômenos sobrenaturais, tanto aqueles naturalizados dentro de um universo ficcional, como, por exemplo, nos livros de J.R.Tolkien, como *O Senhor dos Anéis*, quanto àqueles que aparecem como inexplicáveis dentro da lógica do mundo real, regido por leis naturais. Ele ressalta que determinados fenômenos, considerados naturais ou explicáveis em uma cultura, podem ser percebidos como inexplicáveis em outra, devido a diferenças culturais que ele descreve como “atrasadas”. Entretanto, defendemos que é mais apropriado considerar que diferentes culturas atribuem significados distintos ao que é entendido como natural ou sobrenatural. Assim, um texto fantástico que apresenta determinado elemento sobrenatural pode ser aceito e não gerar efeito fantástico em um contexto cultural, enquanto o mesmo elemento em outra cultura pode provocar estranhamento das leis naturais (Furtado, 1980).

Para o autor, o sobrenatural presente no fantástico é predominantemente negativo, associado ao mal. As figuras que aparecem nesse gênero costumam ter caráter maléfico e, muitas vezes, sua influência se estende ao espaço narrativo.

Essa manifestação negativa é geralmente irreversível, podendo causar consequências sérias e conduzir a desfechos nefastos, em oposição às forças positivas, ou “o bem”. Quando predomina uma intervenção de elementos positivos, o fantástico encaminha-se à literatura maravilhosa, dissolvendo o caráter essencialmente inquietante do primeiro gênero.

Segundo Furtado, um efeito central do fantástico é que essas forças negativas tentam exercer um domínio quase completo sobre uma vítima humana. Mesmo que nem sempre esse objetivo seja totalmente alcançado, há uma ideia de posse física, controle psíquico ou até mesmo possessão demoníaca, que pode levar a vítima a penalidades extremas ou à destruição completa, incluindo a morte (1980, p.27-28).

Todorov associa o maravilhoso principalmente ao conto de fadas, destacando que, nesse tipo de narrativa, os elementos sobrenaturais não causam surpresa ao leitor, diferindo do fantástico não pelo status do sobrenatural, mas pelo estilo de escrita. Ele distingue algumas variantes do maravilhoso: o maravilhoso hiperbólico, em que os fenômenos apresentam dimensões extraordinárias, mas não violam a razão; o maravilhoso exótico, no qual acontecimentos sobrenaturais se situam em culturas ou regiões desconhecidas para o leitor, criando a impressão de transgressão das leis naturais e frequentemente associado a relatos de viagem, combinando elementos naturais e sobrenaturais tratados como naturais pelo narrador; e o maravilhoso instrumental, que envolve mecanismos ou acontecimentos tecnicamente possíveis na época, diferenciando-se de objetos

Além disso, Todorov identifica o maravilhoso científico, que antecipa a ficção científica, em que fenômenos irracionais são explicados por uma lógica científica própria do universo narrativo, tornando-os críveis nesse contexto. Por fim, contrapõe todos esses tipos ao maravilhoso puro, no qual os eventos são aceitos como possíveis sem qualquer explicação ou justificação, sendo suficiente a crença do leitor para validar o mundo narrativo. Dessa forma, cada variante do maravilhoso mantém uma coerência interna que sustenta a percepção de realidade ou credibilidade dentro do universo ficcional, ao mesmo tempo em que se distingue do fantástico, cuja característica central é a interrupção dessa coerência por fenômenos que desafiam a explicação racional.

Roas, por sua vez, aborda um tipo de maravilhoso que se origina a partir da ordem religiosa. Quando uma narrativa aparentemente sobrenatural se refere a uma

ordem já codificada na sociedade do leitor, como suas crenças religiosas, ela não será percebida como fantástica, pois possui um referente pragmático coincidente com o referente literário. Nesse sentido, o autor denomina esse tipo de narrativa como maravilhoso cristão, em que os fenômenos sobrenaturais têm explicação divina, e seu desfecho se deve à intervenção de Deus.

Nessa configuração, o aparente fantástico deixa de ser percebido como tal, uma vez que os eventos sobrenaturais se inserem no domínio da fé, sendo extraordinários, mas não impossíveis. Essa modalidade apresenta características específicas: ausência de espanto por parte do narrador e dos personagens, uma enunciação frequentemente distanciada do relato, em que o narrador não é testemunha direta, mas remete a lendas ou acontecimentos do passado, além de ambientação rural e distanciamento temporal, o que naturaliza o sobrenatural ao afastá-lo do mundo cotidiano do leitor.

O catalão também ressalta que não inclui, nesse tipo de narrativa, a presença de pactos demoníacos, visto que o demônio deve ser entendido como uma encarnação do mal, distinta da intervenção divina. Contudo, essa generalização é limitada: em contextos religiosos como o puritanismo, o diabo atua como enviado de Deus para testar a fé humana, e seu aparecimento não causaria espanto, inserindo-se na lógica do maravilhoso cristão nesse contexto específico. Assim, é necessário ter cautela ao aplicar definições universais, considerando as variações culturais e religiosas que podem alterar a percepção do sobrenatural, mesmo dentro do mesmo gênero narrativo.

Em relação ao estranho puro as seguintes considerações são feitas: apresenta-se como um gênero em que os acontecimentos narrados podem ser plenamente explicados pelas leis da razão, mas adquirem, de algum modo, caráter extraordinário, chocante ou inquietante. Essa qualidade provoca nas personagens e nos leitores uma hesitação semelhante àquela suscitada pelos textos fantásticos, embora não envolva necessariamente o sobrenatural. A definição desse gênero é ampla e imprecisa, não configurando um campo bem delimitado. Nessa perspectiva, o foco recai mais sobre as reações e sentimentos das personagens diante de situações surpreendentes ou ameaçadoras, especialmente o medo, do que sobre a transgressão das leis naturais. A estranheza, portanto, deriva dos temas abordados, muitas vezes ligados a tabus antigos, como a morte, a ressurreição, entre outros, e não da presença de fenômenos sobrenaturais (Todorov, 2017, p. 52-53)

Ainda há o que Todorov denomina de subgêneros do fantástico, como o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No caso do fantástico estranho, os acontecimentos ou fenômenos sobrenaturais surgem ao longo da narrativa, provocando hesitação quanto à sua natureza, mas ao final recebem uma explicação racional. Por isso, é comum que esse subgênero seja chamado de “sobrenatural explicado”. Entre as possíveis explicações estão o acaso ou coincidências, sonhos, influência de drogas ou álcool, fraudes e ilusões dos sentidos, ou ainda a loucura. Em consonância com o teórico, podemos agrupar os eventos em dois conjuntos: no primeiro, nada sobrenatural realmente ocorre, sendo fruto de sonho, delírio ou intoxicação; no segundo, os acontecimentos de fato se deram, mas podem ser racionalmente explicados por enganos perceptivos, coincidências ou fraudes.

O fantástico maravilhoso, por outro lado, apresenta fenômenos que ao longo da narrativa parecem fantásticos, mas que ao final são aceitos como de fato sobrenaturais. Todorov observa que este subgênero aproxima-se do fantástico puro, pois sugere a existência real do sobrenatural, ainda que muitas vezes sem explicação racional. Por fim, chegamos ao fantástico puro, que segundo Todorov, se caracteriza pela hesitação permanente do leitor diante dos acontecimentos narrados.

Nessa forma de narrativa, o fenômeno sobrenatural apresentado não recebe uma explicação racional nem é naturalizado dentro do universo do texto; ele permanece ambíguo, mesmo ao final da narrativa, criando incerteza quanto à sua origem ou veracidade. Essa hesitação é o núcleo do efeito fantástico. O leitor não consegue determinar se o evento extraordinário é fruto de uma explicação racional, de um engano perceptivo, ou de uma intervenção sobrenatural. Diferentemente do fantástico maravilhoso, em que o sobrenatural é aceito como real, ou do fantástico estranho, em que há uma resolução racional, o fantástico puro mantém o conflito entre o crível e o incrível, exigindo do leitor uma postura de dúvida constante e permitindo que a narrativa explore a transgressão da realidade percebida.

A partir dessas considerações teóricas, torna-se possível observar de que maneira tais elementos se manifestam concretamente nas narrativas selecionadas para esta pesquisa. Assim, após a discussão acerca das categorias do fantástico e de seus principais desdobramentos teóricos, o próximo capítulo volta-se à análise dos contos do corpus, buscando identificar as estratégias narrativas responsáveis pela construção do insólito, da hesitação e da ambiguidade presentes na literatura fantástica brasileira oitocentista. Mais do que aplicar rigidamente classificações

teóricas às narrativas, interessa compreender como esses textos mobilizam diferentes recursos estéticos para produzir efeitos de estranhamento e tensionar os limites entre o real e o sobrenatural.

4 DA TEORIA À NARRATIVA

A partir dos fundamentos teóricos apresentados, este estudo busca demonstrar que, nas últimas décadas do século XIX, havia interesse pela literatura fantástica e pelos temas do sobrenatural, refletido em uma série de textos publicados que vão desde o cânone até nomes mais marginalizados da literatura. Tal observação revela que a temática do insólito e do extraordinário não se limitava a poucos exemplos isolados, mas constituía uma preocupação literária que permeava o cenário editorial da época, indicando a circulação de narrativas que exploravam o fantástico em diferentes graus e modalidades.

O objetivo deste trabalho não consiste em avaliar a qualidade estética dessas narrativas, tampouco em emitir juízos de valor acerca de sua relevância literária ou de suas contribuições ao cânone. O interesse central reside em demonstrar que, já no século XIX, circulavam no Brasil textos que mobilizavam temas, motivos e procedimentos narrativos associados ao sobrenatural e ao fantástico. Ao evidenciar a presença desses elementos estruturais, busca-se compreender de que modo tais narrativas dialogam, ainda que de forma não sistematizada, com as discussões teóricas sobre o gênero fantástico, revelando um campo de produção que, embora pouco reconhecido pela historiografia literária, não esteve ausente do cenário cultural brasileiro.

Essas narrativas apresentam, de maneira explícita ou implícita, os mecanismos que a teoria do fantástico considera centrais, tais como a construção de um espaço verossímil que permite ao leitor reconhecer elementos do mundo real, a atuação do narrador como mediador entre o ordinário e o extraordinário, e a criação da ambiguidade que caracteriza o efeito fantástico. Ao analisar esses contos, torna-se possível perceber como escritores do período empregavam estratégias que estruturam o fantástico, mostrando sua proximidade com os postulados que mais tarde seriam sistematizados.

Por isso, é importante destacar alguns autores e suas produções: Machado de Assis (1839-1908) destacou-se como romancista, cronista e contista, produzindo obras de grande relevância para a literatura brasileira, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Além de seu talento narrativo no romance e na crônica, o autor também explorou o fantástico em sua produção de contos, combinando elementos de mistério, surpresa e

questionamentos sobre a realidade. Entre os contos fantásticos de Machado de Assis, então *Sem Olhos* (1876), *O Espelho* (1882) e *O Anjo das Donzelas* (1864), entre outros reunidos na coletânea organizada por Raimundo Magalhães Júnior: *Contos Fantásticos de Machado de Assis* (1973). Essa seleção evidencia o interesse do autor em experimentar com o irreal e o insólito, inserindo o fantástico de forma singular na literatura brasileira do século XIX, ampliando as possibilidades da narrativa curta e desafiando a percepção do leitor sobre o cotidiano.

Álvares de Azevedo (1831–1852), poeta ultra-romântico que frequentemente abordou a morte em sua obra, conferindo-lhe, muitas vezes, um tom levemente sobrenatural. Contudo, na poesia, essa presença não se interpretava como literal ou fantástica, mas como parte da própria linguagem poética. Em *Noite na Taverna* (1855), o autor explora o mistério e a tensão em contos curtos, enquanto em *Macário* (1855) trabalha o pacto com o diabo, inserindo elementos de horror e transgressão moral típicos do imaginário gótico. Assim, Azevedo demonstra sua habilidade em transitar entre poesia e prosa, articulando temas sombrios de maneira original e consolidando-se como uma figura central do ultra-romantismo brasileiro, que trazia em suas obras a presença do sobrenatural.

Emília Freitas (1855–1908), escritora cearense, teve como obra que sobreviveu até hoje *A Rainha do Ignoto* (1899), na qual combina elementos sobrenaturais inspirados nas lendas do Norte e Nordeste do Brasil com a transgressão da realidade vivenciada pelo protagonista Edmundo. Embora se trate de um romance, e não de um conto, objeto central de nossa pesquisa, a obra evidencia como Freitas explorava o insólito, a hesitação e a tensão entre o real e o extraordinário. Além disso, seu trabalho reforça a presença feminina na literatura oitocentista, frequentemente negligenciada, e tem sido progressivamente resgatado em estudos recentes que destacam a originalidade de seu olhar sobre o fantástico no contexto brasileiro.

O também cearense Franklin Távora (1842–1888), escritor cearense, destacou-se por sua produção literária que transitava entre o romance regionalista e o conto fantástico. Em *A Trindade Maldita* (1862), o autor narra a história de três forasteiros que, durante uma noite tempestuosa, se abrigam em uma taverna e compartilham relatos macabros, estabelecendo um diálogo com o gótico europeu e com a obra *Noite na Taverna*, de Azevedo. Outro conto relevante é *A Cruz do Patrão* (1877), que, embora não se trate de um conto fantástico, explora o mistério e o

sobrenatural, ambientado no contexto histórico do domínio holandês no Brasil. Essas obras evidenciam a habilidade de Távora em mesclar elementos regionais com o fantástico.

No estado do Paraná Júlio Pernetta (1869–1921), escritor, poeta e jornalista nascido em Curitiba, foi um dos pioneiros do simbolismo na literatura brasileira. Sua obra transitou entre poesia, crônicas, contos e ensaios, sendo reconhecido por sua escrita que mesclava o simbolismo europeu com as particularidades da cultura paranaense. O conto *Exorcismo* (1865) é um exemplo de sua exploração do sobrenatural, abordando temas como possessão e transcendência.

No século XX, a literatura fantástica brasileira continuou a se desenvolver, demonstrando que o interesse pela temática persistiu, embora se renovasse e se adequasse aos novos contextos culturais e literários. Murilo Rubião (1916–1991), escritor mineiro, destacou-se especialmente por meio de contos como *O pirotécnico Zacarias* (1974) e *Teleco, o coelhinho* (1965), reunidos na coletânea *Murilo Rubião – Obra Completa* (2010), nos quais o insólito e a lógica do impossível coexistem com uma narrativa minuciosa e coerente, evidenciando a continuidade da tradição fantástica iniciada no século XIX. Paralelamente, escritoras como Lygia Fagundes Telles (1923–2022) contribuíram com contos como *As formigas* (1977), presentes em *Seminário dos Ratos*, nos quais o fantástico se manifesta em tensões sociais, psicológicas e políticas. Além disso, obras como *Incidente em Antares* (1970), de Érico Veríssimo (1905–1975), demonstram a inserção do fantástico em contextos coletivos e críticos. Essa produção renovada e diversificada pode ser associada ao que David Roas (2014) denomina de “realismo mágico”, refletindo a capacidade da literatura brasileira de explorar o extraordinário em diálogo com a realidade, mantendo vivo o interesse pelo fantástico ao longo dos séculos.

Logo, a investigação das narrativas publicadas nesse período permite ampliar a compreensão do gênero e do mercado editorial da época, incorporando exemplos que não figuram nos cânones clássicos, mas que dialogam com eles, antecipam tendências e oferecem variações significativas na forma de tratar o sobrenatural. Ao destacar essas obras, este estudo pretende evidenciar que o fantástico não é um fenômeno isolado ou tardio na literatura brasileira, mas um elemento recorrente, capaz de revelar tanto a inventividade dos autores quanto a sensibilidade dos leitores da época para o insólito.

4.1 FAGUNDES VARELA (1841-1875)

Filho de uma família inserida na elite política e letrada do Império, Fagundes Varela nasceu em 17 de agosto de 1841, na Fazenda Santa Rita, no município de Rio Claro, então Província do Rio de Janeiro. Seu pai, Emiliano Luiz Nicolau Fagundes Varella, era advogado formado pela Universidade de Coimbra e teve atuação política relevante, tendo sido deputado pela Província do Rio de Janeiro nas Cortes portuguesas de Lisboa na legislatura de 1821–1822. Posteriormente, exerceu cargos na magistratura, sendo nomeado juiz de órfãos na antiga vila de São João Marcos, onde tomou posse em 6 de fevereiro de 1839. A vida familiar de Varela foi marcada por constantes deslocamentos motivados pelas atividades políticas e judiciais do pai, circunstância que fez com que o jovem transitasse entre diferentes localidades da província fluminense (Cavalheiro, 1956, p. 20–21).

Ainda durante a juventude, em meio à convivência com o ambiente boêmio estudantil, surgiram também suas primeiras incursões na prosa. Um dos textos desse período é o conto *Palavras de um louco*, publicado no jornal *Correio Paulistano* (Cavalheiro, 1956, p. 75). Foi igualmente nesse contexto que começaram a circular outros escritos seus na imprensa. Entre essas produções encontra-se também o conto *As Ruínas da Glória*, publicado originalmente em 1861. A narrativa apresenta cenários de ruínas históricas e paisagens carregadas de um tom melancólico e sugestivamente sobrenatural, em que o espaço dialoga com as lembranças e emoções dos personagens.

Nesse mesmo ano de 1861, Varela publicou também outros contos que dialogam, em diferentes graus, com temáticas ligadas ao sobrenatural e ao insólito, entre eles *As Bruxas*, *Ester*, *A Guarida de Pedra* e *Inah*. Nem todos esses textos podem ser classificados estritamente como contos fantásticos, porém apresentam em comum a presença de elementos que evocam o sobrenatural ou situações narrativas que se aproximam do campo do insólito, revelando o interesse do autor por esse tipo de atmosfera narrativa e por experiências literárias que exploram os limites entre o real e o imaginário.

As Ruínas da Glória encontra-se mencionado na biografia de Varela escrita por Cavalheiro e foi posteriormente republicado na coletânea *O conto romântico: panorama do conto brasileiro*, organizada por Edgar Cavalheiro com notas e introdução de Mário da Silva Brito. Trata-se, portanto, de um texto cuja circulação

editorial é relativamente limitada, sendo recuperado principalmente em iniciativas posteriores de resgate da narrativa romântica brasileira.

Um aspecto frequentemente observado pela crítica diz respeito à aproximação dessa narrativa com o imaginário romântico de Álvares de Azevedo. O próprio biógrafo de Varela, Edgar Cavalheiro, já havia indicado essa relação ao comentar o conto, sugerindo que sua atmosfera remete à tradição inaugurada por obras como *Noite na Taverna*. Essa percepção também aparece em alguns manuais e estudos críticos dedicados ao período, que observam que determinadas narrativas de Varela parecem dialogar com o universo literário azevediano, especialmente no que se refere ao gosto por ambientes noturnos, cenários de ruína e experiências limítrofes entre realidade e imaginação. Assim, torna-se interessante notar que não apenas a crítica contemporânea, mas também a própria biografia do autor já reconhecia a existência dessa possível inspiração.

A produção narrativa de Varela, embora não muito extensa, revela experimentações relevantes com temas ligados ao insólito e ao sobrenatural. Um exemplo é o conto *As Bruxas*, incluído por Maria Cristina Batalha na coletânea *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), obra que reúne narrativas pouco lembradas da tradição fantástica nacional. A presença desse conto na coletânea reforça a participação de Varela em uma primeira fase de produção de narrativas com elementos fantásticos no Brasil, concentrada sobretudo na década de 1860.

Em termos de fortuna crítica, observa-se que a obra de Varela recebeu relativamente mais atenção do que a de alguns outros autores analisados neste estudo, especialmente no que se refere às leituras de sua produção a partir do viés do fantástico e do sobrenatural. Ainda assim, o interesse mais sistemático por essa dimensão de sua obra intensificou-se sobretudo a partir da década de 2010, quando pesquisadores passaram a reconsiderar contos e textos em prosa do autor sob a perspectiva do insólito. Entre esses trabalhos pode-se mencionar o estudo de Frederico Santiago da Silva, intitulado *Forma literária e vida social na narrativa fantástica brasileira do século XIX: uma investigação à margem do cânone*, no qual o autor realiza breves considerações sobre alguns contos oitocentistas, entre eles *Ruínas da Glória*. Nessas análises, contudo, o conto aparece apenas em comentários gerais inseridos em uma discussão mais ampla sobre a narrativa fantástica brasileira do período.

De modo geral, grande parte dessas pesquisas concentra-se em aspectos específicos das narrativas, como a figura do narrador, a construção do espaço ou a comparação entre determinados textos, sem necessariamente desenvolver uma análise aprofundada e individual de cada conto. Nesse sentido, a abordagem proposta nesta dissertação busca avançar nesse campo ao examinar de forma mais detalhada essas narrativas, procurando expandir a leitura crítica de textos como *As ruínas da Glória* e situá-los de maneira mais precisa no contexto da tradição fantástica oitocentista brasileira.

4.1.1 As ruínas da Glória (1861)

Terry Eagleton, em *Como ler literatura* (2022), discute no primeiro capítulo a importância dos inícios na literatura. Para o autor, as primeiras linhas de um poema ou romance não se limitam a uma simples introdução: elas funcionam como um “preparo” ou “aquecimento” do leitor, no qual o escritor estabelece o tom, o estilo e as expectativas da narrativa. Eagleton compara esses inícios a uma espécie de “limpeza de garganta”, preparando o terreno para que a história possa se desenvolver plenamente. Ao mesmo tempo, eles desempenham a função de envolver o leitor de forma sutil, despertando interesse e curiosidade sem revelar tudo de imediato, criando uma tensão inicial que só será resolvida ao longo dos capítulos ou estrofes seguintes.

Assim como ocorre nos poemas e nos romances, é importante considerar que, no gênero conto, seus títulos também podem ter o intuito de preparar o leitor, de formas variadas, para a leitura que se seguirá, seja informando sobre como uma determinada personagem será relevante ao longo da história, como o caso de *A Cartomante* (1884), de Machado de Assis, ou adiantando o enredo como em *A queda da Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe. Não é possível dizer que outros gêneros, como o romance, não usem seus títulos dessa forma, pois isso seria desconsiderar a importância do paratexto. Nos contos, a brevidade do texto potencializa a importância do título, que passa a funcionar como um elemento estratégico capaz de antecipar informações essenciais sobre o enredo ou orientar a interpretação do leitor.

No conto de Fagundes Varela, o título *As ruínas da Glória* vai além de fornecer o espaço de vital importância para a história, ele estabelece

verossimilhança com o mundo real do leitor implícito, visto que esse local era familiar para a população paulistana de 1861 e ao próprio autor, como mostra a nota bibliográfica, feita por Mário da Silva Brito, que antecede a publicação da obra na coletânea *O Conto Romântico*, de 1961, emite o seguinte comentário ao falar sobre o lugar que dá nome ao conto.

Convém acrescentar que o poeta partia de premissas mais ou menos verdadeiras. As ruínas, na verdade, existiam. Um vasto paredão defronte do antigo cemitério de escravos com muro de taipas em estado desolador, o local não passava de uma nota fúnebre na paisagem pitoresca que se perdia atrás, onde o Tamanduateí, sossegado, deslizava. À noite, era fácil exercitar imaginações pouco afeitas aos mistérios, as histórias fantásticas, com duendes e assombrações. O poeta andara pessoalmente inspirando-se nas ruínas. Vagara por ali de olhar aceso, na inquieta e inútil procura de fantasmas perdidos. Não os encontrando, cabia-lhe supri-los com a imaginação. Já possuía o cenário (1961, p.131-132).

As ruínas correspondem à área da antiga Chácara da Glória, que tinha como proprietário o Bispo de São Paulo, Dom Mateus de Abreu Pereira. Em 1824, com o falecimento do religioso, o local foi adquirido pela Fazenda Nacional que construiu ali um seminário que operou até 1844, quando foi transferido para regiões mais centrais (Pires, 2005). Varela, traz essa referência em seu texto, reforçando a conexão com a realidade.

Não era propriamente um convento, um mosteiro, porque nenhuma ordem de monges habitara aí [...] Dizem que havia ali noutras eras um seminário onde os moços que desejavam seguir carreira eclesiástica se recolhiam e estudavam, dirigidos por um bispo santo e ilustrado que aí morava. (Varela, 1961, p.133)

Em *As ruínas da Glória*, Fagundes Varela constrói o espaço narrativo de maneira a conjugar verossimilhança e imaginação, elemento central para a produção do efeito fantástico. A citação “Não os encontrando, cabia-lhe supri-los com a imaginação. Já possuía o cenário”, referida anteriormente, evidencia como o autor parte de um espaço real, as ruínas da antiga Chácara da Glória, conhecido tanto pelo leitor implícito quanto pelo próprio Varela, para, a partir desse ancoramento verossímil, introduzir elementos imaginativos que sugerem o insólito.

O espaço, portanto, não se limita a ser um simples cenário, ele funciona como mediador entre o mundo reconhecível pelo leitor e as possibilidades fantásticas evocadas pela narrativa. Ao descrever o paredão desolado e o cemitério de escravos, Varela estabelece um ambiente familiar e plausível, que permite ao leitor

aceitar, ainda que temporariamente, a presença do extraordinário. Nesse processo, a imaginação do autor atua como catalisadora do fantástico, preenchendo lacunas deixadas pela realidade e criando tensão entre o familiar e o improvável, estratégia que reforça tanto a verossimilhança interna do conto quanto seu efeito de estranhamento, característica típica da literatura fantástica.

Ademais, na cena inicial na qual os três amigos estão em um bar próximos a estrada que leva para Santos, a descrição da atmosfera corresponde àquela esperada para um estabelecimento como esse: “Nossa conversação era alegre e expansiva, os cachimbos fumegavam cheios de excelente *“werwick”*, e o ponche crepitava diante de nós fazendo voltar **fantasticamente** a sua chama de um belo azul-pálido” (Varela, 1961, p.133, grifo meu). Essa descrição genérica, de um estabelecimento não nomeado, produz no leitor um sentimento de identificação que potencializa a correspondência entre sua ideia de realidade e a ideia da realidade criada pelo texto.

Nesse trecho, é importante evidenciar o uso da palavra “fantasticamente”, que projeta a narrativa para o campo do fantástico, em consonância com a definição de Todorov, segundo parte do efeito fantástico do texto parte do exagero perante o sobrenatural que é gerado pela própria linguagem. Essa escolha lexical cumpre uma função estratégica: sinaliza ao leitor a presença do insólito e antecipa a hesitação entre o real e o impossível. De forma complementar, observa-se a utilização de adjetivos de forte carga conotativa vinculados ao campo do obscuro ou do sobrenatural, conforme destacado por Roas.

Desse modo, há a construção de um mundo que é idêntico ao real; crível ao leitor, sobretudo ao narrar um episódio do cotidiano: amigos bebendo em um bar em um local conhecido, a cidade de São Paulo, estabelecendo que aquele mundo está alinhado com as suas expectativas do real e por isso pode-se aplicar a esse as convenções morais e da natureza que regulamentam a sociedade da qual ele faz parte. Para David Roas (2014), a história narrada precisa ser posta em contato com o que é considerado real dentro do horizonte cultural no qual ela está inserida, pois o fantástico só é possível quando a realidade intratextual, que emula o mundo conhecido, é confrontada com a irrupção de acontecimentos que desestabilizam os limites da realidade.

Retornando a cena de abertura do conto, é descrito que se trata de uma noite escura de chuva impiedosa, na qual a natureza agia de forma violenta contra o local.

Porém, os amigos não parecem estar aflitos por isso, pois se encontravam no aconchego do botequim, que um homem interrompe ao abrir a porta, trazendo o forte vento que avassalava o exterior e chamando atenção devido à sua aparência.

Sua figura era alta e magra, seu rosto macilento como o de um cadáver, seus movimentos pausados e lentos.

Sobre o nariz curvo, como o bico de um abutre, estavam uns óculos azuis, através de cujos vidros se viam brilhar os olhos — dois carbúnculos. A boca era fina e cerrada, a barba lisa e pontiaguda.

Não sei o que havia de frio e tumular naquele homem que nos impressionou: dir-se-ia o fúnebre hóspede da balada alemã, o visitante sinistro que, coberto da poeira da campa, deixava o cemitério para ir bater à porta de um castelo em noite de festa. (Varela, 1961, p.134-135)

O recém-chegado é percebido como uma figura de ares funestos e, embora não provoque temor explícito nos demais personagens, como indica a expressão “nos impressionou” (Varela, p. 135), é descrito de forma a transmitir a imagem perturbadora de alguém marcado fisicamente pelo sofrimento e pela morte, característica que a narrativa associa a ele. Uma aparência quase fantasmagórica, fria e tumular, é precedida por uma cena noturna carregada de presságios, como o céu intenso, que prepara o leitor para a entrada desse estranho visitante. A presença desse homem, mais do que causar medo imediato, desperta uma inquietação silenciosa, uma curiosidade envenenada por um terror discreto, como se sua existência fosse um enigma, mais que isso espelha figuras clássicas do imaginário gótico e fantástico, como é ressaltado por um dos amigos: “ - [...] Este sujeito me interessa; é um desses personagens “hoffmânicas” que prometem um belo romance! Há naquele tipo todos os requisitos para um livro de lenda, talvez um Castil Belga, de Victor Hugo” (Varela, 1961, 135).

A menção a “personagens hoffmânicas” insere o personagem diretamente na tradição do escritor E.T.A. Hoffmann, um dos mestres do fantástico europeu, conhecido por criar textos e figuras que se encontram entre o real e o sobrenatural. Essa comparação sugere que o sujeito desconhecido apresenta em sua composição uma carga simbólica ligada a textos tradicionais do gênero, que provoca curiosidade e estranheza, são essenciais para que os leitores sintam que a realidade construída não é tão segura quanto parece. Ademais, a ideia de que ele “promete um belo romance” revela que sua presença não é apenas desconcertante, mas narrativamente rica, para os próprios personagens, que admitem serem leitores da tradição romântica, gótica, e claro, fantástica.

Líamos, nesse tempo, fervorosamente todas as obras sombrias e exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimeras e sonhos irrealizáveis.

Semelhantes ao herói da Mancha, nosso cérebro tinha-se embebido dessas ilusões sinistras, e o contínuo excitamento da imaginação nos acostumava a viver em um mundo de visões e fantasias.

Eu era um ardente apologista do autor de *Manfredo*, amava a noite e as trevas, e, em falta de Jungfrau, invocava os meus espíritos do topo de uma colina.

Alberto procurava divisar nas trevas da noite as sombras dos guerreiros, recitava a maior parte dos poemas de *Ossian*, e gostava das neblinas, do vento e da tempestade.

Finalmente, José era apaixonadíssimo pelo desvairado fantasista alemão — Krespel, Deunner, Trabacchio e o medonho Copelius — que, de contínuo, estavam a seus olhos entre círculos de chamas avermelhadas, como ele dizia. (Varela, 1961, p.133-134)

O trecho acima apresenta-se embebido de referências literárias que, além de enriquecerem o discurso narrativo e sugerirem um leitor implícito experiente, realizam um papel importante na construção do fantástico na obra de Varela. A referência ao "herói da Mancha", Dom Quixote, obra homônima de Miguel de Cervantes, diz respeito à figura de um cavaleiro que, tomado por suas leituras, passa a confundir realidade e ficção. Além disso, a menção ao "autor de *Manfredo*", o inglês Lord Byron, evoca a imagem do herói byroniano: melancólico, solitário e atormentado interiormente. E novamente a Hoffman, evocando seus personagens "Krespel, Deunner, Trabacchio e o medonho Copelius" (Varela, 1961, 134). Outrossim, o começo desse fragmento expõe que a imaginação deles estava repleta das imagens que são evocadas no gótico e no fantástico para introduzir os sentimentos de inquietude perante a realidade.

Após o encontro com tal figura, os três amigos, Alberto, José e o narrador, que não é nomeado, demonstram interesse e perguntam ao taverneiro quem seria; embora sua identidade e origem fossem desconhecidas, ele soube informar que aquele habitava as ruínas da Glória. Os amigos mostram-se surpresos e Alberto, entusiasmado com a aparência romanesca, mais especificamente "hoffmanica" do homem, exclama "[...] vamos à Glória!" (Varela, 196, p.135). E eles não perderam tempo, rumaram a Glória. Esse é um dos elementos que ajuda a salientar a oscilação entre o real e o irreal, demonstrando que a mente deles, incluindo a do narrador, que fez apologia direta ao fantasioso fidalgo La Mancha como demonstrando em trecho abordado acima, e seus comportamentos podem não estar no âmbito do racional, e assim estarem fornecendo uma leitura subjetiva permeada

de ilusões e fantasias de suas mentes leitores, fomentadas pelo ambiente típico de um romance gótico.

Dito isso, é imprescindível retomar a atmosfera taciturna que se instaura no conto com a descrição da noite chuvosa e com a figura do homem de aspecto “tumular”. Essas caracterizações do espaço e das personagens, carregadas de traços sombrios, são fundamentais para preparar o leitor para a irrupção do sobrenatural, que, segundo Todorov (2017), constitui o ponto culminante da narrativa. Essa construção atmosférica se intensifica no momento em que os personagens se deparam com o local que dá título à obra;

A chuva tinha cessado seu ímpeto, porém **o céu era sombrio como uma lousa de mármore preto sobre um túmulo** servindo-me da expressão de Lamennais, e o **vento corria gelado e desabrido** intrometendo-se pelas dobras de nossos capotes.

[...] **Como tudo era triste!** parecia-me que entrávamos para uma **região nua e gelada** onde a vegetação tentava erguer-se debalde, onde o vento corria sem empecilhos. Lá no fundo, por entre as brumas da noite, a torre erguia-se muda e silenciosa como um imenso fantasma; os vultos confusos das árvores desenhavam-se por detrás dela agitando-se ao vento da tempestade (Varela, 1961, p.136-137, grifos meus)

O excerto revela uma diligente construção da atmosfera sepulcral e melancólica do local. A narrativa recorre a elementos soturnos, como a imagem do céu, e ao uso da sinestesia ao descrever o vento que atravessava as vestimentas, transmitindo a sensação física do frio, uma vulnerabilidade humana frequentemente associada ao confronto com o desconhecido, quando o medo irrompe e provoca calafrios. Essa sensação é prolongada no trecho, visto que a região é descrita como “nua e gelada”, o que também demonstra a hostilidade do ambiente. Ademais, a presença da fantasmagórica torre corrobora para a criação de um espaço onde aquilo que é inanimado parece ter espírito. Não poderia deixar de destacar a exclamação feita pelo narrador: “Como tudo era triste!” que demonstra a construção subjetiva das ruínas, pois essa é a opinião do narrador, ou seja, o cenário se transforma em projeção do olhar narrativo. Essa sentença contribui, portanto, para intensificar o tom dramático do escrito, e demonstra que além do incômodo causado pelo frio, há uma questão emocional negativa.

Como exposto até aqui, o espaço exerce um papel central na construção do fantástico, conforme apontam Todorov (2017) e Roas (2014). Ambos destacam que o ambiente da narrativa fantástica necessita simular a realidade do leitor implícito

para garantir que a hesitação, no caso de Todorov, ou a transgressão da realidade, para Roas, sejam sentidas e o fantástico possa se efetivar.

O teórico português Filipe Furtado amplia essa perspectiva ao aprofundar a análise sobre o espaço. No capítulo *Um espaço híbrido*, do livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), ele discute que a concepção do universo ficcional do fantástico é um risco em potencial para o seu efeito, pois o uso excessivo do discurso realista pode fazer com que a presença do sobrenatural seja menosprezada ou minimizada, mas, se usado corretamente pode promover o reforço da verossimilhança, como é feito nos trechos iniciais *As ruínas da Glória*. O espaço e a situação na qual se encontram os personagens parece plausível e familiar. No entanto, essa aproximação com o real é sutil, evitando excessos que possam dificultar a aceitação do sobrenatural e comprometer a suspensão da realidade que virá posteriormente. É nesse vulnerável e complexo equilíbrio entre o possível e o impossível que o fantástico surge.

Assim, Furtado destaca que o ambiente das narrativas fantásticas é composto por elementos que ele chama de realistas, responsáveis por garantir que o leitor entenda o universo narrativo como uma símile do seu. Por exemplo, situar a ação nas ruínas existentes na Glória ou na familiaridade de três amigos que se divertem em um bar. Há também os elementos que ele denomina alucinantes, que rompem com a lógica cotidiana. Contudo, esse recurso de ancorar a narrativa nas ruínas da Glória, embora eficiente para o leitor oitocentista, já não cumpre plenamente a mesma função para o leitor do século XXI, uma vez que esse espaço perdeu a sua imediata referência no imaginário atual.

[...] surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação” (Furtado, 1980, p.120)

Nos fragmentos anteriormente analisados como a noite de intensa chuva e ventania, o estranho de aparência mórbida e a natureza gélida, escura e angustiante das ruínas, podem ser considerados como as características *alucinantes* de Furtado, que adentram o espaço a princípio verossímil, gerando esse cenário “aparentemente desfigurado”, que passa pouco a pouco a estabelecer um balanço na realidade do leitor. O português também destaca que é comum ao gênero ter seus

acontecimentos em grandes edificações que no momento da ação estão em ruínas e se encontram em locais isolados, cercados de uma natureza selvagem, como o próprio nome do conto analisado sugere. Para o teórico, é justamente nesses locais desfavoráveis para o desenvolvimento urbano que acontecem as intersecções entre o real e o imaginário, visto que são próprios para o desenvolvimento da imaginação, sobretudo, quando esses locais se ocultam da luz do dia e se inserem nas sombras proporcionadas pelo anoitecer, criando o cenário ideal para a emergência do fantástico.

Assim, no interior de uma história porventura prosaica, evocativa de acontecimentos e figuras de aparência rigorosamente normal, entre cenários plenos de cor local, vão-se, a pouco e pouco, instalando sinais, inconclusivos por si sós mas já inquietantes, que, ao acumularem-se, contribuem de forma decisiva para a irresolução da intriga e para a perplexidade perante ela que se pretende suscitar no destinatário da obra. (Furtado, 1980, p.127).

No desenrolar da narrativa a construção do cenário se prolonga com Alberto declamando a balada *Der Koenig*, do escritor alemão Goethe, que acentua o cenário fúnebre do momento e faz com que os personagens estremeçam e em seguida José e o narrador se calam, pois ouvem uma coruja, “piando lugubrememente” (Varela, 1961, p.137). No folclore europeu, quando esse animal é ouvido na noite, pode ser entendido como o prenúncio da morte de alguém próximo.

Prontamente, Alberto, tomado pelo impulso de provar sua coragem diante dos amigos, adentra sozinho as ruínas. O tempo passa e ele não retorna, o que leva os dois restantes a decidirem procurá-lo. O interior das ruínas revela-se gélido, úmido e mergulhado na penumbra, de um silêncio e vazio sepulcrais que fazem eco quando José e o narrador chamam por Alberto. Ambos tateiam pelo breu, até que uma ideia sinistra passa pela cabeça do narrador, levando-o a apressar José na busca. Em meio ao desespero crescente, se deparam com o mesmo estranho avistado no bar e, tomados pelo horror, decidem recorrer a ele em busca de ajuda para encontrar o amigo desaparecido. Novamente, ao descrever o homem, sua aparência é cadavérica, evocando imagens literárias e despertando a imaginação: “[...] A funérea solenidade do seu andar, a imobilidade do rosto fazia-me recordar todas as lendas que ouvira na minha infância” (Varela, 1961, p.139).

Após ouvir súplicas para que ajude a encontrar Alberto, o homem adverte que cometeram um erro ao ir àquele lugar e, após um estrondo vindo dos céus, ele conta por que se encontra nas ruínas:

– Vêdes? murmurou o velho, a tempestade principia a sua orquestra, em breve tempo os acordarão para cantar a monodia dos túmulos!... Muitos são os que repousam aqui! muitos!...entre eles há vinte anos, que minha filha dorme no seu leito de pedra, vestida ainda com as suas roupagens de noiva e a sua coroa de ciprestes! Tenho chorado lágrimas de sangue, tenho me arrebatado em soluços há dez anos sobre os ladrilhos de sua sepultura, para que ela me diga uma dessas palavras ternas e doces que repetia outrora nos braços de seu noivo, para que ela me perdoe! porém, tudo é baldado! (Varela, 1961, p.141)

No trecho, observamos uma fala marcada pelo luto e arrependimento, proferida por um velho que observa o início de uma tempestade como se fosse o prenúncio de um lamento vindo das profundezas da morte. A expressão “monodia dos túmulos” parece ser uma referência para um tipo de canto proferido pelos mortos de forma exaustiva, que atormenta o personagem. Assim, a linha entre o mundo dos vivos e dos mortos parece ter sido quebrada, logo, há a transgressão do real estabelecido na narrativa. Segundo as leis que regem o mundo estabelecido, os mortos não poderiam cantar, e um homem não poderia chorar sangue, como afirma fazer.

Neste momento o leitor pode começar a vacilar entre a explicação racional e a sobrenatural. As palavras do velho não são postas em dúvida dentro da narrativa, porém os acontecimentos narrados são impossíveis no mundo do leitor implícito, com o qual o texto estabeleceu a verossimilhança. Portanto, o leitor pode se perguntar: estaria esse pai enlutado utilizando linguagem hiperbólica e metafórica para falar de sua perda de um modo intenso e comovente? Ele estava delirando ou esses fatos aconteceram?

Cabe salientar que a construção atmosférica, ancorada tanto na descrição do tempo quanto na presença enigmática do velho, reforça o sentimento de hesitação que caracteriza o fantástico. Varela realiza uma elaboração minuciosa e preocupada do espaço da narrativa, que vai além da simples ambientação. Os elementos analisados demonstram capacidade articulatória de imagens e simbólicos que ultrapassam a questão estética, demonstram o cuidado estrutural para envolver o leitor na verossimilhança, mas também conduzi-lo em direção a hesitação. Portanto, nesta primeira parte na narrativa, a construção espacial é substancial para o

fantástico, pois inicia a hesitação no leitor e o prepara para a aparição do insólito, como comentado anteriormente.

Dito isso, agora o conto seguirá para um ambiente fechado, no qual a descrição espacial, embora ainda interessante, não terá a mesma relevância para gerar o sentimento de transgressão de realidade.

Após encontrarem Alberto em estado febril, José e o narrador o levam para a casa, na qual ele é entregue aos cuidados do médico, conhecido apenas como Dr V., cuja personalidade é apresentada como enigmática e ambígua para o leitor pelo narrador

Apesar de ter no cérebro um mundo de inteligência e de conhecimento, o Dr. V. tinha um modo de pensar estranho e admitia as crenças as mais absurdas.

A Alemanha é o país das alucinações da inteligência, disse-o Gerard de Nerval; dos abismos da ciência germânica partem vapores que atordoam o espírito. O doutor tinha-se embebido de todos êsses sonhos nebulosos, de todos êsses sistemas extraordinários de excentricidade que povoam a terra de Schiller e de Goethe.

– Muitas vezes ouvi eu o som da rabeca gemedora de Krespel, dizia-me ele, e o eco dos sinos de cristal debaixo do sabugueiro; Klein Zach é uma realidade na Alemanha, e os Copelius encontrei-os aos centos. (Varela, 1961, p.143)

As observações do narrador sobre o médico, que são feitas antes da fala direta desse, geram um interessante contraste. Ao abordar que o Dr. “admitia as crenças as mais absurdas.” e que “tinha-se embebido de todos êsses sonhos nebulosos”, demonstra um pensamento racional, que atenua a descrença na fala do homem que será introduzida a seguir, as situando no campo do devaneio.

Essa conduta do narrador irá favorecer a manutenção da hesitação diante do sobrenatural que será narrado. Ao de antemão trazer essa postura cética, a qual desestabiliza a narrativa apresentada pelo outro personagem, não um homem comum, mas um sujeito cuja formação se fundamenta no conhecimento científico. Por isso, o leitor, partindo da conexão estabelecida com seu mundo, o entende como um homem da ciência, que tende a ser pragmático e a rejeitar o que não pode ser verificado ou explicado pelas leis naturais.

Contrariando essa expectativa, ele é apresentado como um homem de extrema inteligência e vasto estudo que acredita no oculto e afirma tê-lo presenciado, como vemos no discurso direto presente do fragmento acima, que pertence a Dr. V. Sua fala enfraquece os limites entre ficção e realidade, uma vez que ele afirma ter ouvido a “rabeca gemedora de Krespel”, e ter se deparado com

Klein Zach e Copelius, que são personagens de obras do E.T.A Hoffmann. Ou seja, sua fala transpõe a fronteira entre o literário e o real e mais do que isso, o lugar que ocupa na estrutura social e sua posição diante do metafísico dão suporte ao seguinte pensamento por parte do leitor: se uma mente “científica” aceita essas experiências extraordinárias a realidade como possíveis, devo eu também considerá-las possíveis? Ou devo seguir o narrador e considerar tais ideias “absurdas”? E esses questionamentos podem ser mais intensos se o leitor conhecer a tradição literária do fantástico, visto que não se trata apenas de acreditar no sobrenatural, mas de aceitar que os personagens possam ser reais.

Ainda que o narrador de *As ruínas* tenha esse posicionamento aparentemente crítico e cético, ele faz a seguinte pergunta, que parece dar voz a possibilidade do irreal: “— Bem, doutor, disse-lhe eu, depois de haver ainda uma vez contado a história da noite das ruínas; disse-me francamente o vosso modo de pensar a respeito disto, não julgais que, em todo este drama, há alguma coisa de além-túmulo?” (Varela, 1961, p.143). Todavia, após seu companheiro de conversa lhe responder com um simples “— Quem sabe?” (Varela, 1961, p.143) ele volta a introduzir a ideia racional perante os acontecimentos. “— Porém, disse-me: a aparição dos espíritos não repugna à razão? Não é contrária à ideia de bondade e justiça que depositamos em Deus?” (Varela, 1961, p.144), questionamento que obtém a seguinte resposta:

— A crença no mundo tenebroso, respondeu-me o doutor, tem existido em todos os povos, em tôdas as gerações. Santo Agostinho, na “Cidade de Deus”, e Legendre, no seu “Tratado da Opinião”, dizem que negar o prestígio dos demônios e dos espíritos é não crer na Escritura Santa; a Bíblia nos fala da aparição de Samuel e muitos outros fatos sobrenaturais. Suetônio conta que, depois de assassinado, Calígula errava em seu palácio à noite, sob a forma de uma larva gemedora. (Varela, 1961, p.144)

A fala do Dr. V., ao abordar figuras religiosas como Santo Agostinho, Legendre e também passagens da bíblia, propõe a seguinte indagação: se os cristãos acreditam nas narrativas presentes nas Escrituras, como a aparição de anjos, neste caso a de Samuel, mas que serve como lembrança de aparições de outros anjos que são de extrema importância para aqueles que professam essa crença e que não são postas dúvida, por exemplo, o Anjo Gabriel que se manifesta para Maria para anunciar sua gravidez do filho de Deus, por qual razão declinar a possibilidade de outros eventos sobrenaturais?. Se esses eventos são possíveis dentro do contexto religioso, por que não seriam no dia a dia? Logo, o personagem

coloca em conflito os limites entre o que é considerado fé legítima e o que é descartado como superstição ou ilusão.

Essa perspectiva argumentativa, desenvolvida a partir da fala do médico, ganha força ao considerar que a população em 1861 era em sua maioria católica, sendo essa portanto a crença esperada do leitor implícito aumentaria seus questionamentos diante da irrupção do sobrenatural. Segundo Roas (2014) o contexto sócio cultural é de extrema importância para essa condição do fantástico. “Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: ‘realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere’ ”(Roas, 2014, p.39). Portanto, a fala vai de encontro às crenças religiosas da época, que são então desafiadas. Consequentemente, o leitor é colocado em uma situação em que a hesitação diante da possibilidade da existência do sobrenatural está também ligada a sua própria visão de mundo. É necessário frisar que, embora hoje em dia o grupo predominante seja os evangélicos, e não os católicos, o ponto analisado não sofreria em demasia, uma vez que são igualmente cristãos.

Sobre essa fala de Dr. V. o narrador faz a seguinte consideração: “Confesso que gostei desta tirada panteísta do doutor. Tive sempre uma inclinação irresistível pelas doutrinas de Spinoza” (Varela, 1961, p.144). Assim, não invalida as ideias do médico, muito menos as legítimas. Sua conduta é circunscrita por uma sutil ambiguidade. Embora assuma simpatia por certas ideias, como fica ainda mais claro na sua fala que segue “– Admito a vossa hipótese, porém, dissei-me: que culpa têm os vivos em tudo isto, para serem perseguidos pelas sombras e aparições?...” (Varela, 1961, p.144). Essa suposta indiferença, que pode sugerir apenas uma curiosidade, colabora para o efeito de hesitação próprio do fantástico, pois mantém em aberto a possibilidade de que o insólito seja real ou apenas imaginação.

O doutor responde a indagação falando sobre espíritos, porém é interrompido pelos gemidos de Alberto, então os dois homens se dirigem ao quarto, no qual o encontram com a boca espumando “olhos inflamados e sanguinolentos” (Varela, 1961, p.145) clamando para que algo venha ao seu encontro.

O narrador se mostra aturdido pela situação de seu amigo, porém um arrepio lhe corre pelo corpo ao achar que ouviu passos ao fundo do quarto.

- Não ouviste um ruído de passos ali no fundo? disse eu apontando.
- Não; respondeu-me o médico.

Nesse momento o ruído fêz-se ouvir de nôvo, porém mais pronunciado, mais distinto.

O doutor, até ali impassível, franzia o sobrolho e levantou-se.

– Por Deus que agora ouvi eu ! exclamou, tomando a vela e dirigindo-se para o fundo do aposento. Eu o segui.

Tudo estava sossegado; nada de mais havia ali.

– Vede! no entanto eu ouvi bem distintamente um arrastar de passos.

– E eu (Varela, 1961, p. 145)

A progressão gradual do ruído, inicialmente percebido como um som indistinto e apenas pelo narrador e depois mais claro e reconhecido como passos, também ouvido pelo Dr. V., cria uma atmosfera de tensão crescente. O médico, que até então portava-se de maneira calma, altera-se ligeiramente, demonstrando apreensão ao ponto de se dirigir à origem do som. Além disso, na cena, o Dr. e o médico percebem o fenômeno, mas não há evidências de que os passos realmente aconteceram, gerando a dúvida: foi real ou imaginação?

Frederico Santiago da Silva, em sua dissertação *A narrativa fantástica de Fagundes Varela* (2013), apresenta uma análise contundente desse trecho, na qual observa que, devido à conversa em que os dois estiveram envolvidos, seus canais de percepção estariam abertos a possibilidades de eventos insólitos, e que, em um primeiro momento, apenas o narrador teria ouvido os ruídos, sendo que o médico, por contaminação, também acreditaria tê-los percebido. Logo, havia uma clara predisposição do narrador para ver aquele evento como pertencente ao oculto. Da Silva ressaltava ainda outra característica importante desse narrador, já mencionada anteriormente: sua tendência imaginativa advinda da literatura que consumia. Para o autor, isso opera

como mecanismo que se volta também para a manutenção da atmosfera fantástica, importando, pois, a permanência da dúvida quanto aos eventos narrados, o narrador desempenha um papel de grande relevância, pois ele nos fornece indícios de que não se pode confiar de todo em sua palavra. Tendo ele próprio declarado possuir a mente povoada por quimeras, "semelhante ao herói da Mancha", é mesmo possível que o episódio da visita às ruínas do velho seminário seja, ao menos em parte, fruto de sua imaginação abundante em "ilusões sinistras", como também é declarado no começo do conto (2013, p.87-88)

Reforço que essa ambiguidade é fundamental para o fortalecimento do fantástico, pois provoca a suspensão do descrédito e convida o leitor a questionar os limites entre o real e o sobrenatural.

Há outras questões que precisam ser levantadas acerca do narrador. A ausência de nome permite que o narrador funcione como um sujeito genérico,

potencialmente intercambiável com o próprio leitor. Isso facilita a identificação e amplia o efeito de imersão: qualquer um poderia vivenciar o que foi narrado. Como resultado, a verossimilhança do texto, que impacta diretamente na percepção do fantástico, encontra sustentação nesse artifício estrutural. Outrossim, não se pode ignorar que ele é um personagem da narrativa, portanto, seu discurso pode ser posto à prova. Como elucida Todorov, “O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz ‘eu’. Enquanto narrador seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade, mas enquanto personagem, ele pode mentir” (2017, p.90). Logo, não há incerteza apenas sobre sua identidade, mas também sobre a confiabilidade de suas palavras sobre o ocorrido.

Furtado, em relação ao narrador, alega que o tipo mais comum em textos fantásticos é aquele que coincide com um personagem, que, no entanto, não necessita ser o protagonista da história, mas exercerá uma função dupla, correspondendo na maioria das vezes a um “comparsa”. O português chama esse tipo de narrador de narrador-actor:

O sujeito da enunciação está, por consequência, presente na história como uma personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo, por vezes, a uma narração baseada em (ou constante de) diversos tipos de documentos fictícios, como as memórias, o diário íntimo, as cartas e outros*. Contudo, embora o uso destes processos noutros géneros vise, em geral, acentuar a subjectividade das personagens, intensificando e aprofundando a sua caracterização psicológica, no fantástico eles actuam preferencialmente como apoios para a confirmação da fenomenologia meta-empírica, tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir (Furtado, 1980, p.110).

Esse é o narrador de *As ruínas da Glória*. Ele participa do desenrolar das ações, integrando o trio de amigos em torno do qual os acontecimentos da narrativa se desenvolvem. No entanto, é importante destacar que nem ele, nem José, presenciam diretamente o evento insólito ocorrido nas ruínas. Essa experiência é vivida exclusivamente por Alberto. Assim, embora figure entre os personagens centrais da história, o narrador assume uma posição de “comparsa”, como prevê Furtado, do verdadeiro protagonista, funcionando como uma testemunha intermediária e, ao mesmo tempo, como mediador do relato. Sua condição ambígua entre a presença física na ação e a ausência diante do sobrenatural reforça o caráter hesitante típico da literatura fantástica.

Durante os acontecimentos do conto, em uma determinada noite, quando estavam apenas Alberto e o narrador, o primeiro, certo de que morreria, relata o que vivenciou nas ruínas durante o período em que permaneceu separado dos companheiros de aventura.

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

“Fiquei estático no meu lugar, imóvel como se fôsse ferido do raio. Então a sombra moveu imperceptivelmente os lábios e sua voz harmoniosa me chegou aos ouvidos: – Vem ! dizia ela. Eu ouvi, meu amigo ! eu ouvi, disse Alberto incendiando os olhos, não foi ilusão; tão certo como estou neste leito de morte e como daqui só sairei para o cemitério, eu a ouvi !”

“Segunda vez mais lânguida, mais triste ela me disse: – Vem!... Então um calafrio de felicidade correu-me pelo corpo, minhas artérias bateram com violência e eu estendi o braço dando um passo. Tudo desapareceu e eu apenas encontrei o vácuo, caí... quando despertei tu me erguias.” (Varela, 1961, p.146-147)

Nesse momento do conto, passamos a ter o discurso direto na voz de Alberto, visto que é ele quem vivencia a aparição fantasmagórica. Desse modo, o trecho apresenta a experiência subjetiva de Alberto, enquanto os demais personagens permanecem à sua procura. A escolha de alterar a perspectiva narrativa intensifica a incerteza que permeia o relato, configurando um mecanismo que desafia a percepção da realidade e convida o leitor à hesitação, pois nenhum outro personagem testemunhou o que aconteceu com Alberto, embora ele afirme ter visto, sendo posteriormente encontrado no chão das ruínas “banhado em suores frios” (Varela, 1961, p.142).

Alberto finaliza o relato, mas declara com firmeza que a vê todas as noites em seu quarto, e que ela o convida a se juntar a ele na morte e, conseqüentemente, ele não pode mais viver, pois ela o espera. Novamente, ninguém testemunha essas aparições. Até o momento, passos podem ter sido ouvidos, mas, como destacado, essa percepção pode estar contaminada.

O narrador-actor assume novamente a narrativa e informa que o médico disse que o moribundo não sofria mais risco de morte, assim, sua presença não era mais necessária. O narrador então decide se retirar para descansar e deixa um criado junto do amigo acamado. Após algumas horas esse o desperta em desespero, dizendo que Alberto está morrendo.

Alguns minutos passaram-se e a mão de Alberto que eu guardava entre as minhas, tornou-se gelada: afastei-lhe rapidamente a cabeça do seio, ele rolou inerte sobre o leito. Estava morto!

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

A aparição da sombra branca, lenta e etérea, que atravessa o espaço até beijar o rosto do morto, incita uma sensação perturbadora de presença sobrenatural, desafiando a lógica racional. A ambiguidade permanece intacta: seria essa manifestação uma alucinação do narrador, fruto de seu desespero, influenciado pelas falas de Alberto, que relataram que ela o viria buscar? Ou seria uma verdadeira aparição espectral? É imprescindível considerar que o narrador não vê nenhuma forma definida ou imagem nítida, como Alberto viu na fatídica noite e continua a ver durante seus últimos dias de vida. O que temos nesse trecho, é uma possível aparição, delineada por uma linguagem vaga e imprecisa, sem qualquer afirmação categórica que a confirme como real ou imaginada. A escolha lexical do narrador, ao descrever sons indistintos, movimentos suaves e a figura apenas vislumbrada de uma “sombra branca”, reforça essa suspensão entre o real e o irreal, característica essencial do fantástico. Em nenhum momento há a confirmação definitiva, o que permanece é a dúvida.

Assim, há um modo de usar a linguagem que gera o efeito fantástico do texto, dado que

[...] o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar (Roas, 2014, p.172)

Novamente, o narrador emprega o vocábulo “ruído”, que já havia sido utilizado quando ele supostamente ouviu passos, carregando o significado de imprecisão sonora. Ao descrever o som como “semelhante ao de um vestido de mulher”, ele não o afirma com certeza, apenas o aproxima de algo conhecido, sugerindo que sua percepção está envolta em dúvidas. Tal formulação não apenas preserva a ambiguidade do relato, como também indica a impossibilidade de se descrever com clareza aquilo que se escutou.

Convém destacar, ainda, que o narrador não viu o vestido sendo arrastado, tampouco a figura que teria beijado o rosto do amigo falecido, ele apenas ouviu sons e viu uma “sombra”, vocábulo igualmente indefinido. A descrição do “clarão” pode ser atribuída aos feixes de luz que irrompem com a chegada do amanhecer. Logo, nenhuma dessas hipóteses, a de que ele estaria presenciando acontecimentos sobrenaturais, que confirmam a história do seu amigo, transformando-o na testemunha do meta-empírico, como foi destacado por Furtado, ou as explicações racionais que podem ser dadas os mesmo acontecimentos, podem ser negadas ou afirmadas. O leitor implícito se encontra hesitando entre a explicação por meio das leis que regem o seu universo e a admissão de que o sobrenatural existe.

Outro exemplo que reforça a abertura interpretativa do texto diz respeito à enfermidade de Alberto. Sua condição física pode ser fruto das condições climáticas enfrentadas no dia da visita às ruínas, quando uma chuva intensa caía e o vento cortava as vestimentas dos personagens. Tais circunstâncias poderiam muito bem ter desencadeado um quadro gripal ou uma infecção respiratória, capaz de gerar febre alta. Sabe-se que, sob febre elevada, delírios e alucinações visuais e auditivas podem acontecer. O próprio narrador afirma que Alberto apresentava sintomas compatíveis com esse quadro: “O delírio e a febre não tinham abandonado o pobre mancebo [...] (Varela, 1961, p.143).

Além disso, o “clarão” que Alberto diz ter visto pode encontrar uma explicação racional na incidência de um raio, dado o temporal que acontecia no dia. É importante considerar que os três amigos estavam sob forte influência de bebida alcoólica durante os acontecimentos narrados. Diversas passagens do conto fazem referência explícita à ingestão de bebidas: “Nossa conversação era alegre e expansiva, os cachimbos fumegavam cheios de excelente “Werwick”, e o ponche crepitava diante de nós, fazendo voltear fantásticamente a sua chama de um belo azul-pálido.”(Varela, 1961, p.133); “[...] tínhamos bebido nossa boa quantidade de

ponche e, depois de muito palestrar, dispúnhamo-nos a sair” (Varela, 1961, p.134); “Bebemos cada um alguns goles de Kirschenwasser por causa do frio, empurrámos depois a porta e entramos no campo vasto e despido que está diante da arruinada igreja” (Varela, 1961, p.136). Tais passagens sugerem um estado de consciência alterado que pode comprometer significativamente a percepção da realidade. O álcool pode enfraquecer os filtros racionais e provocar distorções da realidade.

Se juntarmos todos esses fatores destacados à característica em comum dos três amigos: leitores de narrativas cujos personagens eram imaginativos ou encontrava-se em situações envoltas do sobrenatural, com o fato de que o próprio narrador diz: “Dito isso continuemos a narração”, o que reforça o caráter ficcional do relato, o leitor terá pontos de ancoragem que possibilitam a interpretação racional dos fatos. É importante também destacar que ele afirma que os acontecimentos ficaram gravados em sua “imaginação” (Varela, 1961, p.143) e não em sua memória, indicando mais uma vez que suas palavras não são confiáveis.

Todavia, embora a interpretação racional possa surgir por meio das questões destacadas e analisadas, é preciso salientar e deixar claro que essa explicação jamais é explicitamente oferecida dentro da narrativa. Em nenhum momento o narrador ou qualquer personagem formula justificativas lógicas ou tenta desmentir os eventos que aparentam ser advindos do além-túmulo. Tampouco há qualquer esforço para desqualificar o caráter sobrenatural das ocorrências, como procurei demonstrar ao analisar o diálogo entre narrador e Dr. V.

Dito isso, os clarões, os ruídos de passos, o farfalhar de roupas e até mesmo o estalar do beijo sobre o rosto do já falecido Alberto, bem como seus relatos sobre as visitas que recebia da jovem morta, podem ser considerados fenômenos sobrenaturais que, sob essa ótica, teriam realmente ocorrido. Como a narrativa é em primeira pessoa, não é possível ter certeza sobre o que os outros personagens realmente vivenciaram ou se as reações que relata correspondem à realidade; apenas temos o seu ponto de vista. Embora apenas ele relate essas experiências, seu discurso não é contestado em momento algum, e, portanto, o testemunho do falecido pode ser aceito como legítimo pelo leitor implícito, ainda que permaneça uma dúvida sobre a veracidade objetiva dos eventos.

Os relatos permanecem envoltos em ambiguidade e dúvida: foram reais ou não?

Em suma, a hesitação do leitor implícito, construída ao longo do conto por meio do espaço, da atmosfera, da estrutura do narrador e do uso da linguagem que privilegia o incerto, se mantém até o desfecho. Assim, como o leitor pode permanecer na dúvida ao final, o texto se enquadra no fantástico puro, uma vez que não é possível afirmar com certeza se os acontecimentos foram sobrenaturais ou não.

4.2 AFONSO CELSO (1860 - 1938)

Afonso Celso nasceu em 31 de março de 1860, no Rio de Janeiro, e faleceu em 11 de julho de 1938, na mesma cidade. Atuou como jornalista, político, historiador e escritor, desenvolvendo uma produção que abrange diferentes gêneros literários. Em algumas de suas narrativas ficcionais aparecem reflexões de cunho social, moral e psicológico, ao lado de situações marcadas pelo suspense e por eventos que tensionam os limites da realidade, aproximando determinados textos do campo do insólito ou do fantástico.

Entre essas narrativas encontra-se *Morta?!*, conto que explora a tensão e a incerteza geradas por uma suposta aparição, concentrando-se na reação de dois colegas que se deparam com essa situação inquietante. O texto encontra-se reunido na coletânea *Notas e Ficções; Lupe; Giovanina; Minha Filha*, publicada em 1894, volume que reúne diferentes narrativas do autor. Nessa mesma coletânea aparecem também outros contos de Afonso Celso, como *Chiquita* (1894) e *O velho piano* (1894), textos que igualmente mobilizam elementos associados ao insólito e ao fantástico. O conto *O velho piano*, por exemplo, aparece brevemente mencionado na tese de Frederico Santiago da Silva, intitulada *Forma literária e vida social na narrativa fantástica brasileira do século XIX: uma investigação à margem do cânone*, na qual o autor realiza sucintas considerações sobre a narrativa e sua possível inscrição no campo do fantástico.

Outro conto de Afonso Celso que mobiliza temáticas semelhantes é *Valsa fantástica* (1892), posteriormente incluído na coletânea *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839–1899)*, organizada por Júlio França e Oscar Nestarez e publicada pela Fósforo Editora em 2022. A presença desse texto na coletânea evidencia como parte da produção ficcional do autor também dialoga com tradições narrativas voltadas à exploração do sobrenatural e do imaginário do medo, aspectos

que têm sido progressivamente revisitados por pesquisas recentes dedicadas ao estudo do fantástico na literatura brasileira oitocentista.

4.2.1 MORTA?! (s.d)

David Roas, no capítulo *O fantástico como problema de linguagem*, que compõe o livro *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), reafirma que o fantástico se constitui a partir da possibilidade da existência do sobrenatural na realidade. Para isso, ele constrói um mundo que representa a “verdade” do mundo empírico, conhecido pelo leitor contemporâneo da obra. É a transgressão dessa “verdade” por um fenômeno até então considerado impossível pelas leis que regem esse mundo ficcional e, conseqüentemente, o real que dá origem ao fantástico.

O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que Tudo Deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o realismo com que ele é representado, maior será o efeito psicológico provocado pela erupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano (Roas, 2014 p.165)

Dito isso, o autor catalão esclarece que a construção do mundo ficcional, além de exigir uma descrição realista inspirada na realidade do leitor, ocorre por meio da linguagem. Por esse motivo, é comum que, em narrativas fantásticas, haja uma imprecisão linguística a partir do momento em que o fenômeno insólito irrompe na narrativa. Muitas vezes, o fenômeno insólito é impossível de explicar e ultrapassa os limites da linguagem. Isso ocorre porque o elemento fantástico frequentemente se mostra inarrável, ultrapassando o que pode ser concebido ou verbalizado, sendo, por definição, inefável, incompreensível e indescritível.

Assim, quando o narrador, ancorado em um mundo realista, se depara com algo inexplicável, seu discurso também se torna vago e indefinido diante da tentativa de descrever o fenômeno que interrompe a ordem narrativa. É a isso que se refere o conceito de “fantástico da indeterminação: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno Fantástico como impossível” (Roas, 2014, p.172.)

O autor também destaca que o fantástico se manifesta por meio de um conjunto de marcas textuais que evidenciam a excepcionalidade do narrador, como o uso de metáforas, comparações, paralelismos e outros recursos linguísticos, os

quais serão abordados mais adiante. Embora não mencione diretamente aspectos relacionados à pontuação, é pertinente considerar de que modo esse elemento pode influenciar a construção de sentido e orientar a compreensão do leitor. A pontuação, ao modular o ritmo, sugerir pausas e destacar certos trechos, pode colaborar para instaurar ambiguidades e tensões interpretativas, características essenciais à estética do fantástico. Nesse sentido, além da análise das escolhas linguísticas no conto de Afonso Celso, torna-se relevante observar a pontuação empregada, sobretudo no título da obra, como elemento potencialmente revelador das estratégias narrativas do fantástico.

O título *MORTA?!* , escrito integralmente em caixa alta e seguido pelos sinais de interrogação e exclamação, provoca um impacto visual e semântico imediato. À primeira vista, chama a atenção do leitor o destaque conferido a uma palavra que remete à ausência de vida, ao fim, à interrupção de um ciclo, a um cadáver. O uso da caixa alta, além de chamar a atenção do leitor, poderia ter um apelo sinestésico, pois pode evocar a ideia de um grito. Esse, por sua vez, pode ser interpretado como expressão de espanto, surpresa ou mesmo terror; no entanto, tais sensações são apenas sugeridas ao leitor, que as projeta a partir do impacto inicial do título.

Além disso, o fato de a palavra estar no feminino pode indicar, por um lado, a referência direta a uma personagem específica do conto, por outro, abre espaço para uma leitura simbólica mais ampla, evocando a figura da Morte, frequentemente personificada como feminina em diversas tradições culturais e literárias. A escolha desse termo como título, isolado e enfatizado graficamente, já antecipa ao leitor o tom inquietante do texto, que aflora ao decorrer da narrativa.

Em relação à pontuação, os sinais de interrogação (?) e exclamação (!) aparecem juntos. Tal combinação é utilizada para expressar dúvida, surpresa ou/e espanto ao mesmo tempo. O primeiro sentido expresso pelo ponto de interrogação instaura a hesitação diante do vocábulo, a realmente alguém morto, na narrativa que virá a seguir? Já o segundo, o ponto de exclamação, acrescenta a surpresa, o espanto, o choque diante daquilo. Portanto, não é uma simples dúvida, ou uma simples afirmação, ela é atravessada pelo choque, pela incredulidade ou até pelo horror. Assim, o par de sinais cria uma atmosfera de tensão, que prepara o leitor para um mundo narrativo no qual a morte talvez não seja definitiva como as leis do mundo empírico dizem.

E assim o leitor se dirige à leitura da primeira parte do conto, que se inicia da seguinte maneira:

Ha perto de 18 annos
Entretanto, sempre que me acode á memória esse caso sobre o qual tantos annos e acontecimentos volveram, — esse caso tão vulgar na apparencia e na realidade revestido de tamanho mysterio, — experimento, ainda hoje, quasi a mesma impressão do terror que nos allucinou, a meu companheiro e a mim, naquella formosa noite de luar. (Celso, 1894. p.20)

Na primeira frase do conto, o leitor é informado de que o caso que será narrado aconteceu há dezoito anos, o que estabelece um significativo distanciamento temporal entre os eventos vividos e o momento da narração. Esse afastamento fornece à voz narrativa um tom de retrospectiva, sugerindo que o narrador teve tempo suficiente para refletir, organizar e selecionar os aspectos mais relevantes da experiência vivida. No trecho acima, o narrador deixa claro que os acontecimentos retornaram à sua memória: “Entretanto, sempre que me acode á memória esse caso sobre o qual tantos annos e acontecimentos volveram” (Celso, 1894, p.20)

É interessante ressaltar que, ao considerar que o narrador teve tempo para reorganizar a narrativa, isso também pode lançar dúvidas sobre a veracidade de seu relato. Afinal, se houve tempo para refletir e recontar os acontecimentos, até que ponto o que está sendo narrado corresponde, de fato, ao que realmente aconteceu? Seriam essas lembranças fiéis ou já alteradas pelas interferências naturais da memória e da passagem do tempo? Desde a primeira frase, portanto, instala-se uma ambiguidade, visto que, embora o afastamento temporal contribua para a organização do relato e aparente clareza, ele também levanta suspeitas quanto à confiabilidade do narrador, o que já começa a pôr em dúvida o que será contado a seguir.

Por outro lado, segundo Furtado (1980), o distanciamento temporal pode ser um recurso essencial para a construção da verossimilhança, pois permite ao narrador apresentar os acontecimentos com mais clareza, distanciando-se da confusão emocional do momento vivido. Portanto, essa escolha narrativa não parece ser ao acaso, pois o afastamento temporal, embora possa gerar dúvidas quanto à fidelidade do relato, também contribui para reforçar a verossimilhança da narrativa, aspecto fundamental no gênero fantástico, segundo o teórico. Dessa forma, desde o início, o leitor se vê diante de um relato permeado pela ambiguidade, dividido entre confiar ou questionar as palavras que lhe serão apresentadas.

No trecho, também podemos destacar outros elementos que compõem o gênero fantástico, como a preparação da cena para a aparição do elemento insólito. Ou seja, através do uso da linguagem, a narrativa antecipa o surgimento do fantástico valendo-se de uma série de recursos que criam uma atmosfera propícia ao surgimento do extraordinário, segundo Todorov:

A aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de cooperações, expressões seguradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na língua comum, mas que designa se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento Sobrenatural: precisamente aquele que ocorrerá no fim da história (2017, p.87-87).

O narrador traz um breve comentário sobre o episódio: “esse caso tão vulgar na aparência e na realidade revestido de tamanho mysterio” (Celso, 1894, p.20). O termo “vulgar”, empregado na expressão “esse caso tão vulgar na aparência”, evoca o mundo ordinário, cotidiano, com o qual o leitor pode prontamente se identificar, reforçando o pacto de verossimilhança da narrativa. Trata-se de um evento que, à primeira vista, não se distingue dos fatos rotineiros que compõem a experiência empírica. No entanto, ao ser descrito como “revestido de tamanho mysterio”, esse mesmo caso é ressignificado, aquilo que parecia trivial revela-se portador de uma dimensão enigmática e potencialmente inexplicável. O verbo “revestir” indica uma ambiguidade, o mistério não aparece de forma direta, está escondido sob o que parece ser real, criando uma tensão entre o que se vê e o que realmente é. Esse acontecimento que é comum e ao mesmo tempo misterioso, favorece a irrupção do insólito no meio familiar. Assim, o trecho evidencia a instabilidade da realidade empírica que é proposta pela própria narrativa, exigindo do leitor uma postura de vigilância e desconfiança frente ao que será narrado.

A frase “experimento, ainda hoje, quasi a mesma impressão do terror” (Celso, 1894, p.20) também merece atenção. A permanência da sensação de medo, mesmo com o passar dos anos, indica que o evento vivido deixou marcas emocionais profundas no narrador. Esta funciona como um testemunho íntimo dos sentimentos gerados pela experiência, constituindo um recurso característico do gênero fantástico, no qual a subjetividade do personagem não apenas conduz a narrativa, mas também estabelece um elo afetivo com o leitor. Ao expor uma sensação intensa como essa, o personagem permite que o leitor acesse camadas emocionais profundas e reconheça, ali, algo de sua própria experiência humana.

Essa partilha íntima da emoção gera uma identificação que reforça o efeito do insólito: o leitor sente como plausível aquilo que é narrado justamente porque compartilha, em algum grau, de vulnerabilidade emocional revelada. Assim, a experiência extraordinária vivida pelo personagem adquire um contorno mais verossímil e inquietante.

Ademais, “[...] que nos allucinou, a meu companheiro e a mim, naquela formosa noite de luar.” apresenta análoga escolha interessante de palavras. A escolha do verbo “alucinar” sugere uma instabilidade na percepção dos personagens, introduzindo uma ambiguidade fundamental: trata-se de um fenômeno real ou apenas de uma ilusão provocada por um estado emocional alterado? Além disso, ao empregar o pronome pessoal do caso oblíquo átono “nos”, o narrador sugere a existência de uma segunda testemunha, além dele mesmo, para os acontecimentos narrados. Essa estratégia confere ao relato um acréscimo de credibilidade, pois indica que a experiência do insólito não foi vivida de modo isolado, mas partilhada por outro sujeito igualmente afetado.

Com isso, logo no primeiro trecho da narrativa, o caminho a ser seguido pelo leitor implícito é delimitado. Ele está diante de uma história incerta e obscura, em razão de que os elementos iniciais indicam que os acontecimentos relatados são permeados de ambiguidade. Essa se manifesta tanto nos fatos descritos quanto na própria perspectiva narrativa, marcada pela lembrança de um evento passado que, embora relatado com aparente sinceridade, não é plenamente confiável. O narrador busca estabelecer uma relação de proximidade com o leitor, compartilhando sua experiência íntima, mas os vocábulos escolhidos, como “alucinou” e “quasi a mesma impressão do terror”, abrem espaço para interpretações múltiplas, desestabilizando a realidade apresentada.

Nesse sentido, emerge uma característica fundamental do gênero fantástico, o uso do narrador em primeira pessoa, que segundo os autores, Tzvetan Todorov, David Roas e Filipe Furtado, têm função primordial de conferir verossimilhança ao insólito. Trata-se de um efeito de testemunho, que confere à narrativa uma aparência de legitimidade, tentando validar o inverossímil através da experiência subjetiva. Ao mesmo tempo, por ser ele um personagem, seu discurso torna-se passível de dúvida, ou seja, pode ser contestado. Assim, a narrativa já traz um discurso ambíguo, que parte justamente da própria caracterização do tipo de narrador

escolhido. Esse foi o narrador utilizado por todo este conto, como podemos observar a partir do primeiro trecho destacado anteriormente.

A narrativa segue, ambientando o leitor no espaço e em relação a quem são os personagens da história;

Frequentávamos ambos em S. Paulo o primeiro anno do curso jurídico. Almas ingênuas e entusiasticas, esforçavamo-nos por parecer aos outros, como a nos próprios, desilludidos e scepticos, zombeteando constantemente do mundo, n'uma ironia altaneira, — conforme a feição litteraria da época. Escrevíamos chronicas e folhetins para um jornal político, estabelecido na rua principal da cidade, a da Imperatriz (Celso, 1894, p.20).

O excerto indica ao leitor que os acontecimentos narrados se passam na cidade de São Paulo, um local conhecido pelo leitor contemporâneo da época. Essa familiaridade é ainda mais reforçada na página seguinte do conto, quando o narrador descreve exatamente por quais ruas da cidade ele e o amigo estavam passando quando o elemento insólito interrompe a narrativa. “Caminho de casa a rua de S. Bento, — rectilínea, terminando a extremidade para a qual nos dirigíamos na Academia, o velho convento de S. Francisco, cujas torres irregulares destacavam pittorescamente á claridade da lua” (Celso, 1894, p.21). De fato, a Faculdade de Direito de São Paulo funcionava no antigo convento dos franciscanos que, em 1860 e por muitos anos depois, encontrava-se em estado de ruína e devastação (Cavalheiro, 1956). Assim, os personagens caminhavam nas imediações da instituição.

Ao situar a ação em locais reais de São Paulo, neste caso o texto estabelece uma conexão imediata com o leitor, fundamental para que o mundo ficcional seja percebido como extremamente semelhante à sua realidade, funcionando, portanto, pelas mesmas regras. Essa semelhança é importante para garantir a verossimilhança, condição essencial para gerar a sensação de transgressão da realidade quando o insólito irrompe nesse ambiente familiar criado pela narrativa.

Ademais, não é apenas a elaboração espacial do texto que contribui para a criação de um espaço similar ao do leitor. A caracterização dos personagens também se mostra um elemento importante para gerar essa identificação e construir um mundo próximo ao do público.

No segundo trecho abordado, fica claro que os dois personagens frequentavam a Faculdade de Direito e participavam dos eventos que

movimentavam o cenário literário da época, o que, de fato, era comum entre acadêmicos durante o século XIX. Segundo o narrador, ambos publicavam crônicas e folhetins em um jornal político estabelecido da cidade. Edgar Cavalheiro, diz o seguinte sobre os futuros doutores daquela época:

Se davam a nota de alta elegância no saraus ou teatros da Paulicéia, eram eles, também, que justificavam a vida espiritual da cidade. Somente em sociedade literárias nessa época podia se enumerar dezenas. o ensaio filosófico o Ateneu-paulistano o Culto à Ciência o Ipiranga o Instituto Acadêmico [...] (1956, p.49)

Em “Almas ingênuas e entusiásticas, esforçavamo-nos por parecer aos outros, como a nós próprios, desiludidos e scepticos, zombeteando constantemente do mundo, n’uma ironia altaneira — conforme a feição litteraria da época” (Celso, 1894, p. 20) mostra a inquietação entre o ser e o parecer típica de um sujeito em formação, profundamente influenciado pelas exigências estéticas e culturais de seu tempo. Ou seja, os personagens viviam uma contradição típica da juventude intelectual do século XIX. Por um lado, eram jovens entusiasmados e idealistas, por outro, tentavam parecer céticos e desiludidos, como se isso fosse sinal de inteligência ou maturidade. Assim, o contexto descrito no conto é facilmente reconhecível pelo leitor de 1894, ano de sua publicação, uma vez que os eventos narrados aconteceram 18 anos antes, por volta de 1876. Trata-se, portanto, de um cenário histórico ainda próximo da experiência do público contemporâneo à obra, o que favorece a criação de um vínculo de identificação entre leitor e narrativa.

Outro aspecto relevante evidenciado nesse trecho é a posição social dos dois personagens, já que ambos frequentavam a Faculdade de Direito, uma instituição tradicionalmente ligada às camadas mais altas da sociedade. No século XIX, cursar Direito não apenas conferia prestígio, mas também era símbolo de pertencimento a uma elite intelectual e econômica. Além disso, o campo jurídico estava profundamente associado à racionalidade, à lógica e aos princípios da justiça, o que torna ainda mais significativa a inserção de elementos fantásticos na trama. Assim, a inserção desses sujeitos racionais, “nos próprios, desiludidos e scepticos” (Celso, 1894, p.20), em um enredo que desafia a lógica realça o contraste entre ciência e mistério, e amplifica o impacto do elemento sobrenatural para o leitor da época.

O teórico português Filipe Furtado (1980) aponta que é recorrente, nas obras do gênero fantástico, a presença de personagens pertencentes à elite intelectual.

Isso ocorre porque o ambiente criado pela narrativa não apenas reconstrói o espaço físico, mas também um espaço cultural que dialoga com o universo do público leitor. Para intensificar essa semelhança entre o mundo fictício e o real, recorre-se a certos recursos, entre eles a presença de uma figura de autoridade. Geralmente, personagens com reputações respeitáveis, decorrentes da idade, da sabedoria ou do status social e geralmente ligados às classes mais altas. Isso confere, ainda segundo o autor, maior legitimidade ao relato testemunhal desses indivíduos.

[...] como a opinião pública a que o verossímil tenta adequar a obra não passa afinal de um conjunto de padrões de conduta impostos pela classe dominante de uma dada época, que melhor escolha para garantir essa conformidade do que a sua confirmação por parte de indivíduos geralmente considerados, a um tempo, fautores, beneficiários e guardiães da ordem social e cultural estabelecida? É em grande medida por isso que, respeitando incondicionalmente as normas cujo cumprimento lhe mantém a existência e procurando induzir o destinatário do enunciado à sua aceitação, a narrativa fantástica não pode deixar de observar um constante recurso ao argumento da autoridade e à utilização de personagens que o veiculem da forma mais conveniente. (Furtado, 1980, p.54-55)

No caso analisado, os dois jovens protagonistas, além de fazerem parte da elite intelectual do país, estão profundamente vinculados ao campo das ciências jurídicas. Seus relatos, portanto, adquirem maior força persuasiva, mesmo quando narram o inacreditável. É justamente essa tensão que intensifica a ambiguidade essencial ao fantástico, afinal, por que intelectuais ligados à razão e ao saber mentiriam? Ao mesmo tempo, outros elementos da narrativa instigam a dúvida quanto à veracidade de suas palavras.

A narrativa prossegue informando que os personagens permaneceram até altas horas em uma das reuniões literárias realizadas em uma residência nobre, da qual se retiraram por volta da meia-noite. Não demonstravam qualquer sinal de preocupação, encontrando-se leves e contentes naquele momento. Em seguida, dirigiram-se caminhando próximos à Faculdade de Direito, sob a luz de uma bela lua.

A ambientação noturna dos acontecimentos insólitos não é incomum no gênero fantástico, assim como em outros gêneros que abordam temáticas relacionadas ao terror, horror e à presença do sobrenatural. Essa característica é herdada do gênero gótico, do qual o fantástico incorpora diversas características. Como aponta Nick Groom no livro *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012), seguindo o espírito de uma “receita para fazer um romance”, ele propõe cinco tipos

de “*obscurity*” que podem ser explorados em uma narrativa gótica. Um desses tipos, presente no conto em análise, é denominado por ele como “meteorológico”, abrangendo elementos como tempestades, neve, escuridão, sombras e neblina.

A ambientação noturna dos acontecimentos, além de fomentar o imaginário coletivo, está associada a tradições segundo as quais o mal se manifesta preferencialmente à meia-noite e sob o luar. Um exemplo emblemático é a Noite de Valpúrgis, presente em *Fausto*, de Goethe. No conto analisado, essa mesma presença da noite atua como coroação dos eventos, sendo o momento em que o insólito se manifesta e o elemento sobrenatural irrompe na realidade.

Enquanto os dois jovens caminhavam tranquilamente pela madrugada paulistana, o narrador aos bocejos e seu colega recitando versos de amor, são subitamente surpreendidos pelo som de passos atrás deles. Sem demonstrar preocupação, voltam-se para verificar, acreditando tratar-se de um transeunte qualquer. No entanto, o que encontram é algo completamente inesperado.

A uns trinta metros, deparou-se-nos esbelta mulher, airosoamente trajada de escuro, as mãos cruzadas sobre o peito, a cabeça e os ombros agasalhados em ampla mantilha.

Uma aventura, em nossa idade, áquella hora, sob a romântica luz suggestiva, não era para desprezar-se.

Parámos, agradavelmente surprehendidos (Celso, 1894, p.21).

A aparição da figura feminina no trecho citado é construída com fascínio e estranhamento. Em um primeiro momento, é importante destacar a distância com a qual ela surge, cerca de trinta metros, o que dificulta a percepção imediata de sua natureza. Contudo, sua silhueta é descrita como esbelta, termo que carrega uma conotação de elegância e beleza, o que revela, já nesse instante inicial, o fascínio estético que ela exerce sobre o observador. Já o adjetivo “airosamente”, por sua vez, contribui para ambiguidade relativa a essa figura, pois, embora possa denotar graça e leveza, aproxima a figura de um ser etéreo e fantasmagórico, sugerindo que não pertence por completo ao mundo dos vivos.

Ela também está envolta pela noite, o que intensifica o aspecto sombrio e enigmático de sua aparição, ao passo que a mantilha ampla cobre cabeça e ombros, conferindo-lhe uma silhueta fluida e indefinida. Esse tipo de vestimenta aproxima a figura de aparições espectrais, como damas de negro, almas penadas ou mulheres em luto eterno, situadas entre o mundo dos vivos e dos mortos. Dessa forma, a

mantilha funciona como um símbolo visual do mistério e do além, reforçando a impressão de que essa mulher não pertence integralmente ao plano terreno.

Assim, desde sua primeira menção, essa mulher não apenas atrai pela beleza, mas também instiga e inquieta, pois sua presença carrega traços do insólito e do sobrenatural, fundindo o sedutor e o perturbador em uma mesma imagem. Essa leitura se torna ainda mais evidente quando observamos o comentário feito em seguida: “Uma aventura, em nossa idade, áquella hora, sob a romântica luz suggestiva, não era para desprezar-se.” Tal afirmação revela que, apesar dos traços visivelmente sobrenaturais da figura, sua postura silenciosa, a mantilha ampla, o traje escuro e a leveza espectral com que surge, ela não é imediatamente percebida como uma ameaça.. Ao contrário, sua presença é interpretada pelos personagens como uma possível experiência romântica, uma espécie de aventura noturna, como o narrador deixa bem claro, capaz de romper com a monotonia e a previsibilidade da madrugada paulistana.

À medida que a figura se aproxima dos personagens, evidencia-se o caráter enigmático da aparição sem exacerbar a incerteza: “O **vulto** feminino foi-se aproximando de nós, sem hesitação. Trazia, **supponho**, fivelas doiradas nas botinas, que, a cada passo, feridas do luar, desfechavam pequenas chammas incisivas (Celso, 1894, p. 21, grifo meu).

A linguagem usada para descrever esse momento contribui para manter o campo de hesitação, característica fundamental do fantástico, segundo Tzvetan Todorov. Esse efeito é visível nas próprias palavras escolhidas pelo personagem para descrever a aparição: ele refere-se a ela como um “vulto”, termo que indica não apenas a imprecisão da forma, mas também uma presença indefinida, difusa, que escapa à percepção nítida. O uso de “vulto” marca, portanto, a dificuldade em identificar plenamente o que está diante dele: é uma mulher real? um espectro? uma ilusão?

Essa incerteza é reforçada quando o narrador recorre ao verbo “supponho” para descrever os trajes e ornamentos da aparição. Tal uso revela não apenas a fragilidade da memória, já que o relato é feito dezoito anos após os acontecimentos, mas também a incerteza da visão no momento da experiência, causada pela natureza ambígua da iluminação: uma noite de lua cheia em ambiente urbano, na qual o brilho prateado da lua gera visibilidade, mas também projeta sombras densas

e móveis que distorcem as formas e embaralham os contornos, como observado anteriormente.

Como observa David Roas no capítulo *O fantástico como problema de linguagem*, diante de uma experiência que rompe os limites do real, a linguagem torna-se hesitante, imprecisa e é justamente por meio dessa insuficiência que o fantástico se manifesta com mais força. Todorov, por sua vez, explica que essa ambiguidade pode se expressar por meio da modalização, ou seja, o uso de construções linguísticas que indicam dúvida, hipótese ou subjetividade, como neste caso o “supponho”. Ou seja, a linguagem reflete a incerteza do narrador em relação à mulher que apareceu, marcada por sua presença difusa. Dessa forma, o narratário permite que o leitor compartilhe dessa mesma hesitação, sobretudo porque o narrador tem a sensação de que algo é estranho.

A medida, porém, que se ia achegando, nos assaltava, a meu colega o a mim, esquisito mol-estar, vago calafrio, presentimento indistinto de perigo sobrenatural.

Somente mais tarde o reconhecemos, ao analisarmos detidamente as mutuas sensações durante o estranho episódio.
Porque?!

No trecho citado, o narrador afirma que, à medida que a figura se aproximava, tanto ele quanto seu colega foram tomados por um “esquisito mol-estar, vago calafrio, presentimento indistinto de perigo sobrenatural”. Contudo, é importante notar que essa sensação é registrada exclusivamente pela voz do narrador, já que não há, nesse momento do texto, qualquer manifestação direta do colega, seja por fala ou por ação autônoma. Assim, não há garantias de que o outro personagem realmente tenha experimentado as mesmas percepções. Essa ausência de confirmação direta sugere que o narratário continua a usar a estratégia discursiva do início do texto: atribuir a outra pessoa a sensação de inquietação e estranhamento, para reforçar a verossimilhança da experiência insólita, tentando afastá-la da esfera do individual e dando-lhe uma suposta validade por meio da experiência compartilhada. Trata-se, portanto, de um recurso narrativo que busca legitimar o fantástico por meio de uma duplicação da experiência, embora essa duplicação permaneça duvidosa, pois nunca ouvimos a outra voz.

Além disso, o narrador afirma que “somente mais tarde o reconhecemos, ao analisarmos detidamente as mutuas sensações”, indicando, novamente, que a interpretação do episódio se deu *a posteriori*. Essa projeção para o futuro do relato,

em que ele e o colega teriam revisitado e discutido as sensações vividas, passa para o leitor a ideia de que a experiência precisasse ser validada por uma análise. No entanto, mais uma vez, o leitor depende apenas da voz do narrador, o que mantém a ambiguidade central do conto: apesar de a experiência ser apresentada como compartilhada, ela permanece confinada à perspectiva de um único sujeito. Essa estratégia irá reaparecer em outros momentos do conto, e cumpre um papel essencial na sustentação da dúvida diante da veracidade do ocorrido.

Em seguida temos o uso da expressão: “Porque?! que carrega uma carga expressiva significativa, reforçada pelo uso incomum da pontuação, igual à do título do conto, que mistura a interrogação com a exclamação. Essa combinação sinaliza um estado de perplexidade intensa e dúvida inquietante diante do evento narrado. A interrogação isolada já indica busca por sentido ou explicação, enquanto a exclamação acrescenta um tom de emoção aguda, que pode ser de angústia ou perplexidade.

Em seguida ele diz: “Mui diversos sentimentos nos deveriam agitar ante o contado a desconhecida, moça e bella talvez (Celso, 1894, p.21-22).” no que aparenta ser uma tentativa de explicar a complexidade emocional despertada pela aparição da mulher. A multiplicidade dos sentimentos mencionados sugere que a reação não se limita ao medo ou ao estranhamento, mas envolve também um certo fascínio, uma espécie de atração ambígua provocada pela beleza da figura. Esse aspecto torna a experiência mais rica e contraditória, pois a presença da mulher evoca tanto o desejo quanto a apreensão.

O “talvez” ao final da frase é uma forma de modalização que introduz uma incerteza específica: não se trata de duvidar da beleza da mulher, mas sim de questionar se essa beleza seria a verdadeira causa dos sentimentos complexos e diversos que os personagens experimentam. Ao empregar essa modalização, o narrador manifesta uma hesitação consciente, sinalizando que não atribui de forma definitiva o impacto emocional à aparência da figura, deixando aberta a possibilidade de outras motivações para o mal-estar e o fascínio sentidos.

Em seguida o narrador retoma traz uma nova descrição:

Mirámol-a: a mantilha encobria-lhe grande parte do rosto, mas, sob as franjas, rutilavam olhos singulares, de um fulgor fúnebre.
Muito pallida a porção das faces entrevista. Elegantes as fôrmas. Impressionou-nos a lividez cadaverica das mãos finas, azulados os dedos, nervosamente entrelaçados sobre a protuberancia graciosa dos seios (Celso, 1894, p.22).

A escolha vocabular do excerto acima recai sobre termos que evocam a morte, a frieza e o espectral. O “fulgor fúnebre” dos olhos evoca um brilho que, embora chamativo, remete à morte, à frieza do sepulcro. É um paradoxo que funde a luz e a escuridão. Olhos vivos e luminosos, mas com uma luz mortuária que imprime ao olhar da personagem um tom de morbidez. A descrição das “mãos finas”, com “lividez cadavérica” e “dedos azulados”, intensifica esse imaginário da morte, aproximando a figura feminina de um corpo sem vida. O azulamento das extremidades é sintoma comum da interrupção da circulação sanguínea ligada a ausência da vida. E esse vocabulário macabro colabora para dar à personagem uma aura de assombro.

É imprescindível comentar que essa é a segunda vez que o narrador destaca a forma como essas mãos estão entrelaçadas sobre a região do peito. O interessante é o uso do “nervosamente”, que parece sugerir uma ação mesmo na imobilidade da posição, como se a morte estivesse prestes a ser rompida, como se a figura estivesse congelada entre a vida e a morte. A menção à “protuberância graciosa dos seios” introduz novamente o elemento da beleza e da erotização, reiterando que, apesar de todos os traços que remetem ao cadáver, o narrador continua atraído pela a personagem.

A descrição oscila entre quase o assombro e o desejo. O narrador, ainda que capturado por signos da morte, se detém sobre os atributos físicos da mulher, especialmente os seios e as formas elegantes, insistindo numa beleza que desafia a decomposição sugerida. O corpo é, ao mesmo tempo, matéria morta e erotizada, sendo uma imagem que perturba, pois conjuga a atração com o desconforto, o sublime com o mórbido, explorando um erotismo fúnebre que atravessa o imaginário do conto.

A visão erótica da figura feminina ganha contornos mais nítidos e inquietantes no momento em que um dos estudantes se dirige diretamente à misteriosa mulher. Sua fala, aparentemente cortês e cavalheiresca, revela camadas de sentido que ultrapassam a simples educação ou galanteria.

[...] meu companheiro exclamou:

— Que faz tão tarde pela cidade deserta, gentil vagabunda? Eis aqui **dois estudantes notáveis**, futuras glórias da pátria, e de cuja carteira, por milagre dos deuses, **ainda não se evaporou totalmente a mezada**, que vão ter a subida honra e satisfação de a acompanhar. Para que lado, cara

senhora, o rumo da sua vivenda? Se está fatigada, a carregaremos nos braços, sem lhe sentir o leve peso, de soberbos com carga tão mimosa, — na expressão de Shakspeare, Robespierre ou Dante, um dos quatro evangelistas, não me lembra qual. Foi Phebo, sem duvida, propicia aos amores, quem nos proporcionou o seu encontro encantador (Celso, 1894, p.22).

Ao afirmar que ele e o amigo são “dois estudantes notáveis”, o interlocutor não apenas se apresenta como alguém de cultura e prestígio, mas também destaca a posição social que ocupam, insinuando, com certa vaidade, que pertencem a um grupo privilegiado. Essa breve caracterização funciona como uma tentativa de conferir legitimidade à abordagem, como se o reconhecimento social tornasse aceitável ou até desejável o contato com a desconhecida.

No entanto, a fala ganha contornos ainda mais reveladores quando, em seguida, o jovem declara que têm dinheiro e se oferecem para acompanhá-la até sua casa. A menção explícita à posse de recursos financeiros, somada à proposta de conduzi-la, sutilmente desloca o campo do encontro para um território ambíguo, onde a sedução e o comércio dos prazeres corporais se entrecruzam. É nesse ponto que o texto insinua, sem afirmar, que ela está sendo vista como uma prostituta pelos rapazes. A situação não se manifesta por meio de indícios diretos, mas pela forma como o discurso masculino recorre a marcadores sociais (dinheiro, prestígio, galanteria) para negociar uma aproximação. Isso se torna ainda mais significativo pelo fato de que a beleza de seu corpo é realçada desde sua primeira aparição, sendo esta descrita pelo narrador como uma possibilidade de romance, isto é, um encontro que destoia do ordinário e sugere um desdobramento sedutor e inusitado.

A figura feminina, no entanto, não responde à abordagem dos rapazes, o que os deixa desconcertados. Diante de seu silêncio enigmático, a insistência dos jovens cresce, culminando em uma atitude impertinente que acaba por ser rechaçada com frieza. Tal recusa desencadeia uma tensão crescente, levando o narrador, por fim, a reagir com agressividade física.

Avultara insupportavelmente a nossa inquietarão injustificada. Tremíamos e suávamos aturdidos, como diante de fantástica e monstruosa visão.
N'um ímpeto impaciente, travei o braço á misteriosa creatura, e sacudindo-o com força, gritei:
— Responda, por Deus! que significa isto? quem é você? que quer ? fale... fale...(Celso, 1894, p.23)

A tensão entre os personagens atinge seu ápice no momento em que a figura feminina recusa-se a responder às insistentes interpelações dos rapazes,

subvertendo as expectativas de submissão e acessibilidade que parecem acompanhar o olhar masculino que a deseja. O narrador, tomado por um misto de inquietação e talvez até o seu desejo, descreve que “avultara insupportavelmente a nossa inquietação injustificada”, revelando não apenas a intensidade do momento, mas também a ausência de justificativa racional para o incômodo que sentem, como se o mero silêncio da mulher já fosse motivo suficiente para provocar-lhes desespero.

Além do evidente desconforto expresso pelas palavras do narrador que implora por respostas, um aspecto crucial dessa cena é o contato físico que ele realiza ao “travar o braço” da mulher. Esse toque marca uma virada significativa na narrativa, a figura feminina, que até então se apresentava como um ser de contornos incertos, quase espectral, vai gradativamente adquirindo corporeidade. Inicialmente descrita com adjetivos que evocam a leveza do ar, a palidez de um cadáver ou a fluidez de uma assombração, essa personagem enigmática torna-se, nesse momento, passível de ser tocada, manipulada, fisicamente interpelada. Tal transição do etéreo para o corpóreo introduz uma ambiguidade fundamental à narrativa: afinal, trata-se de uma entidade sobrenatural ou de uma mulher real, de carne e osso?

A narrativa não oferece uma resposta definitiva, mas justamente nesse limiar entre o natural e o fantástico se constrói sua tensão mais eficaz. O gesto do narrador que, num impulso, não apenas fala, mas age sobre o corpo feminino é também o gesto do leitor, que, como ele, deseja ardentemente uma explicação, uma palavra, algo que possa estabilizar o sentido do que se vê. A mulher, contudo, permanece muda. A ausência de respostas gera um vácuo interpretativo que coloca o leitor na mesma posição de impotência e espanto que o personagem, tornando-o cúmplice de sua inquietação. Nesse ponto, a narrativa articula um jogo sofisticado entre desejo, medo e frustração, explorando o desconforto provocado por aquilo que se mostra visível e tangível, mas que insiste em permanecer indecifrável.

É nesse espaço de indecisão que o fantástico se consolida. Quando nem mesmo o contato físico é suficiente para garantir que o que se vê é real, o próprio estatuto do real se fragiliza, e o conto mergulha o leitor em um universo onde a lógica se desfaz e a linguagem ou sua ausência revela-se incapaz de dar conta do que está diante dos olhos. O silêncio prolongado da personagem não se limita a uma ausência de fala, mas também podem ser compreendidos como silêncios

narrativos aquilo que Remo Ceserani denomina de elipses, um dos elementos estruturais recorrentes nas narrativas fantásticas.

Encontra-se com frequência, nos textos fantásticos, a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente: sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. (Cesarani, 2006, p.74)

Em seguida, o narrador ressalta que os acontecimentos lhe causam pavor até os dias de hoje estabelece sua posição sobre o evento.

Oh! nunca mais conseguirei esquecer o olhar que ela nos dardejou, e o arrepio que me convulsionou todo, mal lhe toquei o corpo!
Só de o tentar descrever, após o longo período decorrido, faz-me a evocação oscilar a pena, e já dois borrões, como lágrimas negras, estrolejaram funestamente o papel.
Um simples olhar de súplica, repreensão, surpresa? Quem sabe?!... Mas o fluido algido que semelhante olhar vibrou, esse extraordinário fluido, não era, não podia ser humano.
A morte, o ignoto, o segredo supremo das coisas e dos seres, o horror, não encontrariam manifestação mais desvairadora (Celso, 1894, p. 23).

A partir do momento em que o narrador afirma: “Só de o tentar descrever, após o longo período decorrido, faz-me a evocação oscilar a penna...”, torna-se evidente o grau de impacto e estranhamento causado pela figura que se apresenta diante dele. O narrador expressa claramente que, em sua percepção, a criatura não poderia pertencer a este mundo. Ele afirma que “o fluido algido que semelhante olhar vibrou, esse extraordinário fluido, não era, não podia ser humano”. Trata-se, portanto, de uma conclusão subjetiva, mas convicta, de que algo sobrenatural se manifestou diante dos jovens. A linguagem utilizada remete diretamente ao universo do fantástico, com a sugestão de que o olhar da figura contém “a morte, o ignoto, o segredo supremo das coisas e dos seres”, ou seja, elementos que estão para além da compreensão racional e da experiência comum. Isso reforça a ideia de que, aos olhos dele, há uma transgressão absoluta das leis naturais, indicando uma presença sobrenatural.

Entretanto, mesmo com essa convicção pessoal do narrador, não se pode afirmar que a hesitação se dissolva para o leitor. Pelo contrário, ela persiste justamente porque tudo se baseia em uma perspectiva subjetiva, emocional e marcada pela sugestão. O narrador não oferece provas concretas de que a figura era de fato sobrenatural, mas apenas uma opinião, uma impressão sentida no calor

de um momento aterrador. A criatura continua sendo um mistério sem explicação racional. Por que apareceu? O que queria? Qual a origem de sua existência? Nada disso é revelado com clareza.

Do ponto de vista lógico, seria possível imaginar uma explicação racional para o evento. Por exemplo, a mulher poderia estar em estado de choque, o que justificaria o silêncio e a frieza de seu corpo ao toque; o arrepio do narrador poderia ter sido provocado por uma combinação de medo, superstição e tensão; e o olhar, por sua vez, interpretado subjetivamente, poderia ter refletido apenas confusão ou angústia. Contudo, o narrador escolhe descartar essas possibilidades, preferindo uma leitura sobrenatural dos acontecimentos, o que fortalece a ambiguidade típica do fantástico, pois ele não é uma fonte confiável, mas alguém emocionalmente envolvido, assustado, vulnerável. Logo, a hesitação do leitor, entre crer ou não no sobrenatural, permanece intacta, sendo, inclusive, alimentada pela incerteza do contexto, pela ausência de respostas e pela subjetividade da narrativa.

Um possível argumento que poderia reforçar a veracidade do ocorrido seria a presença de uma testemunha: o amigo do narrador, que o acompanhava na ocasião. No entanto, é essencial lembrar que, em nenhum momento, o leitor tem acesso direto às impressões desse amigo sobre o acontecimento extraordinário. A narrativa é inteiramente conduzida sob a perspectiva do protagonista e, após a descrição da aparição do insólito, ocorre a segunda — e última — fala do amigo, na qual ele afirma: *“Aquillo foi uma dessas coisas insoldáveis e incompreensíveis de que a existencia está cheia. [...]”* (Celso, 1894s.d, p.24). Apenas depois disso é que o leitor é informado de que esse amigo está morto, o que impossibilita qualquer tentativa de confirmação ou negação do relato: *“E o meu amigo, — distinto e guapo rio-grandense, ao qual brilhantes futuros estariam reservados si tão prematuramente não o houvesse arrebatado cruel enfermidade, [...]”* (Celso, 1894, p.24, grifo meu)

Anos mais tarde, o narrador relata estar em Paris, em uma livraria especializada na venda de livros sobre hipnose, força psíquica, teosofia, cabala e ciências ocultas. Nesse ambiente, ele encontra um dos redatores da revista paulistana *Iniciação*, publicação que aborda exatamente esses temas. Ao narrar para esse redator o acontecimento vivido em São Paulo, o protagonista compartilha sua experiência com alguém profundamente familiarizado com o universo do ocultismo e do misterioso. Esse homem afirma que o narrador e seu amigo tocaram em uma pessoa que estava morta, ou seja, oferece uma interpretação que aproxima

a narrativa do sobrenatural, ao sugerir que a aparição tratava-se de um cadáver animado ou de uma manifestação ligada à morte. O protagonista, buscando compreender melhor o fenômeno vivido, exige mais explicações. Em resposta, recebe a seguinte declaração:

— Entre para o nosso grêmio, dedique-se às nossas investigações e virá a saber com certeza quem era e o que pretendia a aparição de outrora. Poderá vê-la de novo e ouvi-la aqui mesmo em Paris. Se precisar de meu concurso, estou ao seu dispor. Apresental-o-hei a excelentes *mediums*. E despediu-se, deixando-me o seu cartão (Celso, 1894, p.25)

A declaração do redator da revista, ao convidar o protagonista a integrar o “grêmio” e dedicar-se às investigações, contribui para aprofundar a ambiguidade que permeia toda a narrativa. Em vez de oferecer uma explicação definitiva ou uma resposta racional que esclareça o mistério da aparição, o interlocutor reforça o caráter enigmático do evento, sugerindo que a verdadeira compreensão do fenômeno está além do alcance imediato e exige estudo, prática e iniciação em conhecimentos esotéricos. A promessa de que o narrador poderá “vê-la de novo e ouvi-la aqui mesmo em Paris” não dissolve a dúvida; ao contrário, amplia a esfera do inexplicável, ao colocar a experiência no âmbito do oculto e do mediúnico, mundos reconhecidos pela sua fluidez entre o real e o sobrenatural.

Ao se referir a “excellentes *mediums*”, o interlocutor aponta para uma realidade em que o contato com o sobrenatural é possível, mas não necessariamente comprovável de modo científico ou objetivo. Isso reforça a hesitação do leitor, que permanece sem uma resposta clara e definitiva sobre a natureza da aparição. A oferta de ajuda e a entrega do cartão funcionam como um convite a continuar explorando o mistério, sublinhando que o conhecimento não está encerrado, mas aberto a múltiplas interpretações. Assim, a narrativa não abandona sua zona de ambiguidade, mantendo o leitor imerso em uma tensão entre o crer e o duvidar, característica essencial do gênero fantástico.

4.3 VISCONTI COARACY (1837- 1892)

José Alves Visconti Coaracy (1837–1892) foi um escritor brasileiro nascido em Niterói, no Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1837. Atuou em diferentes frentes do campo intelectual oitocentista, dedicando-se à produção de romances, contos e peças teatrais, além de desenvolver intensa atividade jornalística. Também

exerceu funções no serviço público, tendo se aposentado como funcionário da Secretaria da Guerra. Sua trajetória evidencia o perfil multifacetado de muitos escritores brasileiros do século XIX, cuja atuação frequentemente se distribuía entre a literatura, a imprensa e outras atividades profissionais. Além disso, Coaracy participou de instituições culturais de seu tempo e recebeu distinções honoríficas, como o título de cavaleiro da Ordem de Cristo, o que indica sua inserção em redes intelectuais e sociais relevantes do período.

A diversidade de sua atuação intelectual revela um tipo de escritor bastante característico do ambiente cultural brasileiro do século XIX, no qual a produção literária mantinha estreita relação com a imprensa periódica e com outras formas de circulação textual. Nesse contexto, autores como Coaracy contribuíram para a consolidação de uma esfera literária em formação, marcada pela publicação em jornais, revistas e coletâneas.

Apesar dessa atuação relativamente diversificada, parte significativa da obra de Coaracy permaneceu por muito tempo com circulação restrita e escassa atenção crítica. O conto *A Máscara de Gesso*, que constitui o objeto de análise desta pesquisa, foi publicado originalmente em 1873 na coletânea *Mosaico*, organizada pela Biblioteca Brasileira, no Rio de Janeiro. A obra, publicada no mês de agosto daquele ano, reúne textos de diversos autores e apresenta-se como uma coletânea literária composta por diferentes contribuições ficcionais. O conto de Visconti Coaracy ocupa a primeira posição nesse volume, abrindo a coletânea. Trata-se, ainda, do segundo tomo da publicação, havendo um volume anterior que lhe serve de continuidade editorial, embora esse primeiro tomo não tenha sido consultado no âmbito desta pesquisa.

Além do conto *A Máscara de Gesso* há também o conto *O Medo*, publicado em 1890, narrativa que igualmente mobiliza elementos associados ao insólito e ao sobrenatural. Nesse texto, a atmosfera fantástica é construída a partir de um cenário noturno e tempestuoso, no qual um grupo de amigos reunidos em uma taverna passa a compartilhar histórias inquietantes, até que um deles decide narrar um relato de terror. A construção desse ambiente narrativo aproxima o conto de outras narrativas oitocentistas que exploram situações semelhantes, como ocorre em *As ruínas da Glória*, de Varela, sobretudo pela presença de uma atmosfera carregada e pela mediação de um narrador que transmite ao leitor uma história extraordinária. Esse procedimento narrativo, no qual um personagem assume o papel de narrador

de um acontecimento fantástico, também se fará presente no conto analisado a seguir, *A Máscara de Gesso*, configurando um recurso importante para a construção do efeito de estranhamento característico dessas narrativas.

Cabe ainda observar que, apesar da existência desses textos e de sua pertinência para discussões relacionadas ao insólito na literatura brasileira oitocentista, não foram encontradas, até o momento, informações biográficas mais detalhadas sobre o autor que pudessem ser confirmadas por fontes seguras, nem estudos críticos amplamente consolidados dedicados especificamente aos contos *O Medo* e *A Máscara de Gesso*. Essa relativa escassez de dados e de fortuna crítica evidencia, por um lado, as lacunas ainda existentes nos estudos sobre determinadas produções literárias do século XIX e, por outro, reforça a relevância de investigações que busquem revisitar e analisar textos que permaneceram à margem das leituras mais recorrentes da historiografia literária brasileira.

4.3.1 A máscara de gesso (1873)

Em consonância com os demais contos analisados neste capítulo, interessa-nos inicialmente deter a atenção nos títulos das narrativas selecionadas, compreendendo-os como elementos paratextuais que orientam a leitura e antecipam determinadas expectativas estéticas. No caso específico de *A Máscara de Gesso*, de Visconti Coaracy, essa observação torna-se ainda mais significativa, uma vez que o conto figura como texto de abertura do volume, composto por obras de diferentes autores, e recebe explicitamente o subtítulo de “conto phantastico”. Tal designação, longe de ser meramente classificatória, antecipa um horizonte de expectativas que molda a disposição inicial do leitor diante do texto. É nesse sentido que a seguinte reflexão feita por Terry Eagleton se mostra oportuna:

O problema com um poema ou um conto, porém, é que ele não vem como parte de um contexto prático. Claro que, diante de palavras como “poema”, “romance”, “épica”, “comédia”, sabemos o que esperar, assim como sua forma de apresentação, de divulgação, de propaganda e de resenhas na imprensa desempenha um papel importante na reação que teremos a ele. Mas tirando essas indicações vitais, a obra não nos chega propriamente dentro de um contexto. Pelo contrário, é ela que vai criando sua ambientação a medida que avanço ponto de imaginar, a partir do texto, um plano de fundo sobre o qual as suas palavras adquiram algum sentido. Com efeito, à medida que lemos vamos construindo esses quadros interpretativos continuamente, muitas vezes de maneira inconsciente (Eagleton, 2022, p.125)

Desse modo, o subtítulo em questão, não apenas situa genericamente a narrativa, mas condiciona antecipadamente a recepção do leitor, influenciando inclusive a interpretação do próprio título principal.

Isoladamente, *A Máscara de Gesso* poderia suscitar associações diversas, máscaras carnavalescas, vinculadas à festividade e ao jogo identitário; máscaras artesanais ou decorativas, relacionadas à produção artística; ou mesmo adereços teatrais. A máscara, enquanto objeto cultural, remete tradicionalmente à ideia de encenação, ocultamento e representação. Entretanto, quando acompanhada da designação “phantastico”, o campo semântico do título sofre uma inflexão decisiva: a máscara passa a sugerir algo de inquietante, aproximando-se menos do disfarce e mais da inércia cadavérica. No interior do conto, essa expectativa se confirma, uma vez que se trata efetivamente de uma máscara *post mortem*, moldada pelo escultor diretamente sobre o rosto de uma mulher falecida. O gesso, material que preserva os traços fisionômicos ao mesmo tempo que os imobiliza, torna-se símbolo da tensão entre permanência e morte. Assim, o subtítulo não apenas orienta a leitura para o campo do insólito, mas antecipa a dimensão mórbida que será central na narrativa: a máscara não encobre um rosto vivo, mas reproduz a face de um cadáver que, paradoxalmente, retornará, sob a perspectiva de um dos personagens, como figura de sedução e ameaça.

Ainda em consonância com o crítico inglês Terry Eagleton, que dedica um capítulo de seu livro *Como ler literatura* ao estudo dos inícios de diferentes textos literários e ao modo como essas aberturas já orientam o horizonte interpretativo do leitor, observa-se que o próprio começo do conto encarrega-se de instaurar o quadro interpretativo dentro do qual a narrativa será compreendida: “Uma noite estávamos quatro reunidos no gabinete de uma das nossas mais festejadas artistas.” (Coaracy, 1873, p. 5). Nas primeiras linhas, o leitor é imediatamente situado em uma cena íntima e teatralizada, marcada pela presença de uma atriz e de homens ligados ao meio artístico. Logo nas primeiras linhas, o leitor é imediatamente situado em uma cena íntima e teatralizada, marcada pela presença de uma atriz e de homens ligados ao meio artístico.

Nesse momento inicial, embora o subtítulo já tenha predisposto a leitura para expectativas mais sombrias ou macabras associadas à ideia de máscara, o texto parece dissimular essa direção ao deslocar o foco para o universo do teatro e da representação. Como a atriz acabara de interpretar um espectro no palco,

confundindo-se com a própria figura que encenava, a noção de máscara apresenta-se, inicialmente, em seu sentido simbólico: como performance, papel assumido, identidade construída. Assim, antes de revelar a materialidade lúgubre da máscara, o conto introduz o motivo sob a chave da teatralidade, conduzindo o leitor por um caminho de encenação e simulacro. À luz da reflexão de Eagleton, pode-se perceber que o texto vai criando progressivamente suas próprias amarras interpretativas, deslocando expectativas, insinuando sentidos e preparando o terreno para a irrupção posterior do insólito.

Ademais, é preciso retomar o que teóricos do fantástico, como Roas (2014) e Todorov (2017), afirmam a respeito da construção do cenário que precede o aparecimento do sobrenatural. É justamente isso que se observa nas primeiras cenas do conto: estamos diante de uma reunião noturna entre amigos, após uma apresentação teatral, situação que não apresenta, à primeira vista, qualquer elemento que rompa com a ordem do real. O que há de “sobrenatural” encontra-se, nesse momento, restrito ao palco, ao espaço da ficção dramática.

A própria descrição da personagem interpretada por Noemia evidencia essa condição de representação: “No ultimo acto do drama, Noemia tivera de apparecer aos espectadores vestida de negro, pallida, desgrehados os cabellos, as faces cavadas, e fundos e empanados os olhos, como uma visão de além túmulo, mais sombra do que mulher, mais ficção do que realidade” (Coaracy, 1873, p.5). A figura cadavérica, portanto, surge inicialmente como encenação, como artifício teatral. Antes que o sobrenatural se manifeste como experiência vivida, ele aparece como representação artística, o que retarda sua efetiva irrupção e reforça o movimento gradual de construção do fantástico.

A expressão “mais ficção do que realidade” (Coaracy, 1873, p. 5) é ao caracterizar a figura de Noemia dessa maneira, o narrador sugere que a personagem, naquele momento, ultrapassa os limites do real e se aproxima de uma imagem quase espectral, marcada pela artificialidade da cena teatral. A formulação aponta para um estado de indefinição entre o que pertence ao mundo concreto e o que se aproxima do imaginário ou da representação artística. Essa oscilação contribui para instaurar um clima de incerteza perceptiva que se aproxima do funcionamento do fantástico, uma vez que o leitor é levado a lidar com uma figura cuja presença parece situar-se em um limiar instável entre realidade e ficção.

A descrição da aparição de Noemia contribui para a construção de uma atmosfera sombria que ultrapassa o simples recurso teatral. A escolha vocabular enfatiza a palidez, o esvaziamento e a sombra, produzindo um impacto visual marcado pela desfiguração da vitalidade. A mulher surge como “visão de além túmulo”, expressão que reforça a ideia do limiar entre vida e morte, enquanto a comparação final, “mais sombra do que mulher, mais ficção do que realidade”, intensifica o processo de esmaecimento da figura humana. Não se trata apenas de uma personagem caracterizada como cadáver, mas de um corpo cuja materialidade parece dissolver-se, tornando-se quase impreciso. Essa diluição da presença corpórea, somada à predominância do negro e às referências à morte, instaura desde o início uma ambiência de inquietação e penumbra, preparando o leitor para um universo narrativo em que a fronteira entre o vivo e o morto se apresenta como instável.

Ainda no que diz respeito à construção da cena inicial, é pertinente retomar a reflexão de Filipe Furtado, que observa que a narrativa fantástica, para potencializar sua plausibilidade e tornar mais eficaz o efeito de inquietação, tende a situar o leitor em um universo semelhante ao seu, recorrendo a referências factuais e a marcas de realidade reconhecíveis. Ao ancorar o enredo em ambientes cotidianos, personagens socialmente identificáveis e situações verossímeis, o texto estabelece uma base de normalidade sobre a qual qualquer elemento de estranhamento se destacará com maior intensidade, como é possível observar no trecho a seguir:

[...] *referências factuais*, alusões mais ou menos extensas e profundas a factos ou fenómenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento. Embora visem ostentar um respeitável ecletismo intelectual e causar a correspondente impressão ao que se presume ser a média dos destinatários reais da narrativa, estes dados procuram quase sempre ser-lhes relativamente familiares ou, pelo menos, referenciáveis através de meios de informação de fácil acesso, sem o que se tornariam ininteligíveis, perdendo grande parte do seu efeito (Furtado, 1980, p.56)

Temos, inicialmente, personagens que se reúnem após o espetáculo teatral na casa da atriz para se entreterem com “variadas palestras que eram alli habituaes” (Coaracy, 1873, p.6). Entre eles estão o narrador, que inicia o relato, mas permanece sem nome, a própria atriz, o ator Estanislao Pimentel e um escritor identificado apenas pela inicial “M...”.

Trata-se de uma cena inteiramente plausível, uma reunião informal após uma noite de teatro, marcada por diálogo, comentários sobre a peça encenada e convivência entre artistas. Tal situação corresponde a um costume social bastante comum no contexto oitocentista, em que os círculos artísticos se estendiam para além do palco e se consolidavam também nos espaços privados. Ao mesmo tempo, essa cena não se apresenta como distante para o leitor contemporâneo, uma vez que encontros após eventos culturais continuam sendo práticas sociais recorrentes. O texto, portanto, ancora-se em uma situação reconhecível, cotidiana e verossímil, criando um cenário estável que favorece a instauração de uma realidade plausível.

Para além do contexto cultural estabelecido, observa-se também a identificação precisa do espaço urbano em que ocorre a irrupção do elemento sobrenatural, o que reforça a verossimilhança da narrativa. O personagem que tem o encontro com a aparição situa geograficamente seu deslocamento: “E deste modo, ella calada, eu continuando a fallar-lhe, descemos juntos até o Rocio” (Coaracy, 1873, p.12) e mais adiante, acrescenta: “Ella voltara à rua dos Inválidos, e parára em frente de uma porta que se conservava fechada” (Coaracy, 1873, p.14). A menção ao Rocio e à rua dos Inválidos, logradouros efetivamente existentes na cidade do Rio de Janeiro, insere o acontecimento em um espaço concreto e reconhecível. Essa precisão espacial aproxima a ficção do mundo empírico, estreitando a distância entre o universo narrado e a realidade compartilhada pelo leitor. Ao situar o episódio em espaços urbanos identificáveis, o texto constrói um cenário que poderia ser percorrido por qualquer habitante da cidade, reforçando a impressão de que o acontecimento não pertence a um espaço imaginário ou distante, mas ao mesmo mundo ordinário em que se desenrola a vida cotidiana. É justamente em um ambiente familiar que se insinua o acontecimento inquietante.

Ainda no que diz respeito à construção da ambientação, há a presença do ambiente noturno como elemento estruturante da atmosfera narrativa. Herdado da tradição gótica, conforme já discutido em capítulos anteriores, o cenário noturno não funciona apenas como dado circunstancial, mas como recurso estético que favorece a suspensão das certezas cotidianas. O conto tem início após uma noite de teatro, quando os personagens se reúnem em ambiente fechado, já afastados da movimentação pública. A noite, nesse contexto, atua como moldura simbólica que predispõe à ambiguidade e à intensificação sensorial.

Do mesmo modo, a aparição da figura que tensiona os limites da realidade também se dá sob essa ambiência noturna, reiterando um padrão caro à tradição do insólito que é apresentado no trecho a seguir:

«Tínhamos tido essa noite espectáculo no Lyrico. Eu entrara no ultimo acto, até á ultima scena, e demoràra-me no camarim lavando-me e vestindo-me, de modo que fui talvez o ultimo a sair. [...]

«A noite era de luar: mas naquelle momento uma ampla nesga de nuvens sombrias occultava a lua. Não obstante, havia claridade bastante para eu adivinhar uma mulher moça naquella que caminhava perto de mim.(Coaracy, 1873, p.10)

«Entretanto esse relógio, que era o único a romper o silencio alli, tinha o ponteiro persistentemente fixo na hora da meia-noite. (Coaracy, 1873, p.17).

As passagens acima demonstram a tentativa de construção de um espaço narrativo que, além de simular a natureza do mundo do leitor, configura-se como uma forma de concretizar a verossimilhança, propícia à leitura pelo viés fantástico.. Logo no início do relato de Estanislao, a marcação temporal e atmosférica é cuidadosamente delineada: “A noite era de luar: mas naquelle momento uma ampla nesga de nuvens sombrias occultava a lua”. A lua, tradicionalmente associada à claridade difusa e à ambiguidade das formas, encontra-se parcialmente encoberta, produzindo uma luminosidade instável. Essa oscilação entre luz e sombra contribui para a indeterminação perceptiva, pois não há escuridão absoluta, mas tampouco visibilidade plena. O próprio personagem afirma que havia “claridade bastante para eu *adivinhar* uma mulher moça”, verbo que já sugere incerteza, suposição, logo, uma constatação não segura.

A noite, nesse contexto, não é mero cenário, mas condição de possibilidade da experiência. A claridade insuficiente, o silêncio e o esvaziamento do espaço urbano após o espetáculo colaboram para criar uma atmosfera de suspensão, em que a percepção se torna mais vulnerável. A figura feminina surge nesse limiar entre o visível e o pressentido, reforçando a ambiguidade que sustenta a leitura fantástica: aquilo que se vê pode também ser fruto de projeção ou equívoco sensorial ou pode ser real. Assim, a hesitação todoroviana poderia se concretizar.

Outro ponto sugestivo surge no momento em que o texto introduz a marcação precisa da meia-noite: “o ponteiro persistentemente fixo na hora da meia-noite”. A fixação do relógio nesse horário não é casual. A meia-noite, tradicionalmente associada ao limiar entre um dia e outro, simboliza uma fronteira temporal, um instante de transição. No imaginário cultural que alimenta tanto a tradição gótica

quanto a fantástica, trata-se da hora em que o véu entre o mundo dos vivos e o dos mortos se tornaria mais tênue, momento privilegiado para a irrupção de presenças que desafiam a ordem natural.

O fato de o relógio permanecer “persistentemente fixo” intensifica essa ideia de suspensão. O tempo, que deveria avançar, parece deter-se justamente no instante simbólico da transgressão. Não se trata apenas de uma marca cronológica, mas de uma paralisação carregada de sentido: a narrativa fixa-se no ponto exato em que as fronteiras se fragilizam. Esse aspecto dialoga com o conto de Afonso Celso, no qual a manifestação do extraordinário também se articula a uma marca temporal liminar. Em ambos os casos, a meia-noite opera como dispositivo simbólico que prepara o leitor para a possibilidade de contato com o além, reforçando a leitura pelo viés fantástico e reiterando a associação entre suspensão temporal e permeabilidade entre esferas.

Na parte em que os personagens conversam na casa da atriz, o grupo retorna à discussão acerca da cena do espectro representada no palco. É nesse momento que M..., o escritor, nega com veemência a possibilidade daquilo que fora encenado. Sua posição não é irrelevante. Ainda que o texto não detalhe sua formação, o fato de ser um homem das letras no contexto do século XIX já o inscreve em uma esfera de autoridade intelectual. Como demonstram os manuais de literatura abordados neste trabalho, muitos escritores da época possuíam sólida formação acadêmica, frequentemente vinculada às faculdades de Direito, e ocupavam posição de destaque nos debates culturais. Assim, mesmo sem informações biográficas específicas, pode-se compreender M... como representante de uma racionalidade ilustrada, vinculada à intelectualidade de seu tempo.

Filipe Furtado (1980, p. 54-55) observa que personagens com esse perfil, médicos, juristas, escritores, homens de ciência, são frequentemente mobilizados nas narrativas fantásticas para desempenhar funções estruturais específicas: ora atuam como voz da razão, contrapondo-se à crença no sobrenatural; ora, quando são eles próprios testemunhas do insólito, funcionam como garantia de credibilidade para o relato.

No caso de *A Máscara de Gesso*, M... parece ocupar neste momento da narrativa a primeira posição, uma vez que ele encarna a descrença, a lógica e a resistência ao imaginativo. Sua negação enfática da possibilidade do espectro reforça o embate entre razão e crença no interior da narrativa. Paradoxalmente,

porém, essa mesma posição intelectual poderia, caso o relato partisse dele, aumentar a credibilidade do acontecimento aos olhos do leitor, justamente por se tratar de uma figura que, em princípio, deveria inclinar-se ao ceticismo.

Esse momento do conto estabelece um contraponto com o seguinte, no qual Estanislao, antes mesmo de iniciar o relato de seu encontro com o insólito, continua a construir uma atmosfera que parece pretender preparar o leitor. Ao fazê-lo, produz não apenas expectativa, mas também um certo sentimento de angústia e alerta, que poderia contribuir para intensificar o aparecimento do sobrenatural. Contudo, esse trabalho de preparação não se realiza de maneira plenamente eficaz na narrativa.

— Eu creio no espectro! respondeu Estanisláo, dando á voz uma harmonia lugubre e tal accentuação de verdade, que não ousámos rir.

Apenas o folhetinista fez um gesto de negação.

— Creio, porque vi ! accrescentou o actor. E depois, com a voz mais lóbrega ainda e certo tom cavernoso, ajuntou como sob a pressão de uma dolorosa reminisceucia:

— E senti !... (Coaracy, 1873, p.6-7)

No trecho citado, chama atenção, em primeiro lugar, a ênfase na modulação da voz de Estanislao. A afirmação “Eu creio no espectro!” não surge como simples opinião, mas é acompanhada de uma “harmonia lúgubre” e de uma “accentuação de verdade”, elementos que conferem à fala uma carga dramática e solene. O narrador insiste ainda que, ao acrescentar “Creio, porque vi!”, o ator intensifica essa tonalidade, assumindo um “tom cavernoso”, como se suas palavras emergissem de uma experiência profunda e dolorosa. A repetição enfática, “E senti!”, reforça a dimensão sensorial da declaração, deslocando-a do campo da crença abstrata para o da vivência corporal.

A partir desse ponto, a narrativa passa a insinuar também uma dimensão de natureza mais íntima e corporal na experiência evocada pelo ator. Ao enfatizar que não apenas viu, mas também sentiu, o relato sugere um envolvimento que ultrapassa o simples testemunho de um acontecimento estranho, aproximando-se de uma experiência marcada pela intensidade sensorial. Nesse contexto, a figura de Noemia, cuja aparência espectral já havia sido construída pela descrição de seu corpo pálido, desganhado e cadavérico, passa a adquirir uma presença que mobiliza não apenas o temor ou o espanto, mas também uma tensão de caráter erótico. A aproximação entre o corpo feminino e a atmosfera mortuária cria, assim, uma ambiguidade particular no conto, em que o fascínio e o horror se entrelaçam,

sugerindo que o elemento fantástico também se articula com uma dimensão latente de desejo e perturbação sensorial.

Paralelamente, a reação dos demais personagens também é significativa. O fato de que “não ousámos rir” indica que o efeito da fala não é recebido como simples exagero teatral, mas produz um constrangimento imediato no grupo. Apenas o folhetinista manifesta descrença, por meio de um gesto de negação, mas sem verbalizar qualquer contestação direta naquele momento.

Passados, porém, aquellos primeiros instantes, a espirituosa actriz prorompeu em estrepitosa gargalhada, em que imitámol-a M... e eu.
Mas o actor, erguendo-se hirtto, bradou :
— Não riam-se, que não minto I...
A' uma fitamos então os olhos nelle.
Estava terrível de vêr-se.
O semblante decompuzera-se-lhe, cobrindo-se de estranha lividez, seus cabellos estavam eriçados. Nos olhos tinha aquella expressão assustadora do pavor, e a boca, entreaberta e deixando apparecer os dentes alvos, coutrahia-se-lhe em franzimentos angustiados e dolentes.
Elle erguêra-se de um'só movimento, como si fôra impellido por estranha força, e conservára-se de pé.
Nenhum de nós três ousou approximar-se-lhe; ninguém ousou rir, nem se atreveu a fallar-lhe.
Após alguns momentos de completa immobildade Estanislão estendeu o braço, tomou de sobre a mesa um copo d'agua e esvasiou-o com devoradora anciedade. Em seguida sacudio os bastos cabellos negros e pôz-se a cruzar silencioso o gabinete. (Coaracy, 1873, p. 7)

As reações descritas nesse trecho atuam diretamente na construção de uma cena carregada de tensão. A gargalhada inicial da atriz e dos demais é abruptamente interrompida pela postura de Estanislao, que se ergue “hirtto” e brada em defesa de sua veracidade. A rigidez do corpo, o semblante que “decompuzera-se”, a “estranha lividez”, os cabelos eriçados e a expressão de pavor nos olhos compõem uma imagem que beira o espectral. O corpo do personagem torna-se quase uma encenação do medo, como se ele próprio incorporasse aquilo que afirma ter visto. A boca entreaberta, os dentes expostos, os “franzimentos angustiados e dolentes” intensificam a sensação de desfiguração momentânea, enquanto o gesto súbito, “como si fôra impellido por estranha força”, sugere perda de controle.

Paralelamente, a reação dos demais personagens contribui para essa atmosfera: ninguém ousa rir novamente, ninguém se aproxima, ninguém fala. O silêncio instala-se como elemento central da cena, reforçado pela “completa immobildade” que antecede o gesto ansioso de beber água. Esse conjunto de

imagens, lividez, rigidez, silêncio, ansiedade, produz um clima de suspensão que antecede o relato do insólito. Segundo Todorov (2017, p. 86–88), é nesse tipo de intervalo, anterior à manifestação do extraordinário, que a hesitação se intensifica: o texto investe na preparação emocional e sensorial da cena, criando um estado de expectativa que torna mais instável a recepção do que será narrado em seguida.

Essa noção de que Estanislao estaria sendo impelido por uma força maior permeia o conto a partir desse momento, intensificando-se sobretudo após o seu primeiro encontro com a máscara de gesso. A ideia de impulso involuntário, já insinuada quando ele se levanta “como se fora impelido por estranha força”, reaparece posteriormente associada às suas ações, como se sua vontade estivesse submetida a algo que a ultrapassa. Nesse trecho específico, há uma tentativa evidente de causar alvoroço entre os demais personagens — tentativa que, de fato, funciona dentro da cena, uma vez que o riso cessa e instala-se o silêncio tenso.

O movimento também parece buscar produzir efeito semelhante no leitor implícito; contudo, para este, tal estratégia revela-se menos eficaz. Embora até esse ponto da narrativa se observe um esforço de aproximar o mundo representado do mundo real por meio de referências reconhecíveis e situações cotidianas, a consolidação desse universo verossímil mostra-se mais frágil quando comparada a outras narrativas do gênero. Mesmo nesse estágio, a relação de identificação entre o mundo do leitor e o mundo do conto ainda não se encontra plenamente estabelecida. A tentativa de construção de um cenário sólido e convincente, que serviria de base para intensificar o impacto do insólito, apresenta-se, portanto, relativamente enfraquecida.

[...] o verossímil deverá ainda actuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de máscara dos processos que utiliza. Procurando esconder a inevitável submissão às regras do gênero, esta sua terceira face é talvez a mais importante delas e simultaneamente a que exige o emprego de maior soma de artifícios (Furtado, 1980, p.47)

A partir dessa perspectiva, compreende-se que o verossímil não opera apenas como base de sustentação da narrativa, mas como mecanismo estratégico de encobrimento. Ele atua como uma “máscara”, no sentido de ocultar os próprios artifícios que organizam o texto enquanto pertencente a um determinado gênero. Ao naturalizar procedimentos estruturais, como a preparação atmosférica, o

retardamento do relato ou a intensificação das reações corporais, a narrativa procura fazer com que tais recursos não sejam percebidos como construções deliberadas, mas como desdobramentos espontâneos dos acontecimentos.

No entanto, em *A Máscara de Gesso*, essa função dissimuladora do verossímil mostra-se menos consistente. Embora haja um esforço de ancorar a narrativa em referências reconhecíveis, a reunião social, o ambiente teatral, a nomeação precisa dos espaços urbanos, tais elementos não se articulam de maneira a consolidar uma base sólida sobre a qual o insólito se imponha com maior força. A preparação da cena, marcada por gestos exagerados e declarações enfáticas, acaba por evidenciar o artifício em vez de encobri-lo.

Desse modo, a “máscara” do verossímil, que deveria ocultar os mecanismos de construção do gênero, deixa entrever suas costuras. A tentativa de intensificar a atmosfera por meio da dramatização das reações de Estanislao não se integra de forma plenamente orgânica ao universo narrativo, fazendo com que o leitor perceba mais claramente a engrenagem do efeito pretendido. Em vez de dissimular os procedimentos, o texto por vezes os explicita, o que enfraquece o impacto que dependeria justamente de uma integração mais sutil entre realidade e exceção.

Infelizmente, nesta obra de Coaracy, essas tentativas de construção da cena para o aparecimento do insólito acabam por revelar-se excessivamente evidentes, quase calculadas, o que compromete sua eficácia. A preparação atmosférica, marcada pela dramatização das reações físicas, pelo silêncio carregado e pela sugestão de forças que impeliriam o personagem, não se articula de modo plenamente coeso ao conjunto da narrativa. Em vez de produzir uma progressão orgânica que conduza gradualmente ao extraordinário, tais recursos parecem justapostos, como se o texto sinalizasse demasiadamente a iminência do acontecimento excepcional.

Em resumo, essa fragilidade na integração entre os elementos de preparação e o desenvolvimento posterior compromete a coerência interna da cena, enfraquecendo o efeito pretendido. O resultado é que a intensificação prévia, que deveria potencializar o impacto do insólito, não gera o nível de hesitação ou inquietação esperado, deixando entrever os mecanismos de construção do gênero em vez de dissimulá-los sob a aparência do verossímil.

Postas essas considerações, cumpre agora deter a análise em determinados aspectos estruturais da narrativa que se revelam particularmente instigantes.

Trata-se de elementos que, embora presentes e potencialmente fecundos, não são plenamente explorados ao longo do conto. Uma elaboração mais aprofundada dessas questões poderia conferir maior densidade à construção narrativa e fortalecer os efeitos pretendidos. Assim, ao examinar tais pontos, busca-se não apenas compreender seus alcances no interior do texto, mas também evidenciar como um desenvolvimento mais consistente poderia ter ampliado a força estética da obra.

Aquele que relata a noite em questão não é o personagem que presenciou a irrupção do sobrenatural. Quem afirma ter vivido a experiência é Estanislao, que, por meio de discurso direto, apresenta o ocorrido aos colegas e, conseqüentemente, ao leitor. Essa mediação narrativa é relevante, pois desloca a autoridade da experiência para uma instância interna ao enredo, criando uma duplicidade entre o narrador do enquadramento e o narrador do acontecimento extraordinário.

Cabe recordar que, nas narrativas fantásticas, tende-se a privilegiar o narrador em primeira pessoa que vivenciou diretamente os fatos narrados. Conforme observa David Roas (2014, p. 51), todo texto ficcional exige a constituição de um pacto entre narrador e leitor, pelo qual este aceita, ao menos provisoriamente, o que lhe é contado, suspendendo as regras habituais de verificação da realidade. Quando aquele que diz “eu” é também quem experimentou o acontecimento insólito, esse pacto tende a se fortalecer, pois a proximidade entre voz narrativa e experiência vivida favorece a credibilidade do relato.

Assim, o ator inicia seu relato com um afastamento temporal: “— Há cinco annos que isto foi” (Coaracy, 1873, p. 12). Trata-se de um recurso que não é incomum à estética romântica e que, como já apontado na análise de *Morta?!*, reaparece como mecanismo estruturante. Como assinala Filipe Furtado:

Alguns dos artifícios mais comuns, contudo, revelam-se particularmente rudimentares e convencionais. Tal acontece, por exemplo, com o chamado «efeito de recuo», prática de ascendência romântica que consiste em deslocar a acção para o longínquo no tempo (um passado de contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário (Furtado, 1980, p. 67).

Tal procedimento mostra-se conveniente ao gênero fantástico, uma vez que a configuração do relato como memória introduz uma ambivalência produtiva. Ao afirmar que o acontecimento se deu há cinco anos, Estanislao sugere ter tido tempo suficiente para refletir sobre a experiência. Esse intervalo temporal pode operar

como elemento de legitimação: se, após ponderação, o personagem mantém sua convicção, o leitor pode inclinar-se a atribuir maior credibilidade ao testemunho, e de fato há essa tentativa de confirmação, afinal Estanislao diz em determinado momento: “ « Foi ha cinco annos, e tenho ainda nos recessos da memória gravados aquelles traços puros e correctos da sua divinal formosura” (Coaracy, 1873, p.13).

Entretanto, o mesmo distanciamento temporal fragiliza essa segurança. A memória, por sua própria natureza, está sujeita a lacunas, recomposições e interferências imaginativas. O tempo transcorrido pode tanto indicar maturação reflexiva quanto sugerir a possibilidade de que o episódio tenha sido reelaborado. Assim, o “efeito de recuo” não apenas desloca a ação, mas instaura uma tensão entre consolidação e dúvida, mantendo o relato suspenso entre a afirmação da experiência e a suspeita de sua deformação.

Retomando a questão da impressão de que Estanislao estaria sendo impelido por uma força “superior”, é possível observar que esse movimento parece ter início já no primeiro momento em que ele se depara com a máscara de gesso, confeccionada por um artesão. O contato inicial com o objeto não se limita a uma simples contemplação estética; desde então, a narrativa sugere uma alteração em seu estado, como se algo se instaurasse a partir desse encontro.

«Olhara distrahidamente para todas aquellas figuras, mas a minha attenção fixava-se com irritante pertinácia na mascara de mulher. Não sei si pela posição por que ao acaso fora pendurada alli, não sei si pela gradação frouxa da luz que recebia, ella sobresahia ás outras.

« Devera ter sido formoso o semblante morto sobre o qual fora moldada aquella mascara. A morte, gelando-lhe a fronte ampla, não conseguira apagar de todo o sorriso com que a sua victima acolhêra-lhe talvez a approximação. E naquelle sorriso que sobrevivera havia um certo tom de escarneo, ou antes uma pungente ironia que lhe crispava os lábios, arregaçando-os no canto da mimosa boca. (Coaracy, 1873, p.8-9)

O que primeiro se destaca é a insistência da percepção: “a minha atenção fixava-se com irritante pertinácia na mascara de mulher”. Não se trata de um simples ato voluntário de observação; a atenção mostra-se fixada por si mesma, com “pertinácia”, e ainda de modo “irritante”, como se houvesse uma tensão entre o desejo do personagem e aquilo que o constrange a continuar olhando. A formulação sugere uma espécie de captura do olhar, um movimento que escapa ao pleno controle da consciência. A própria hesitação explicativa, “Não sei si pela posição... não sei si pela gradação frouxa da luz...”, reforça essa impressão. Estanislao tenta

racionalizar o motivo pelo qual a máscara sobressai entre as demais, buscando causas externas e concretas. Contudo, essas justificativas soam frágeis, quase defensivas, como se o personagem procurasse reduzir a intensidade da experiência a fatores circunstanciais. O esforço de explicação não dissipa o efeito; ao contrário, evidencia a necessidade de explicá-lo.

Além disso, a máscara não é apresentada como objeto inerte, mas como vestígio de uma expressão preservada: “o sorriso com que a sua vítima acolhêra-lhe talvez a aproximação”. A morte, que deveria fixar e neutralizar os traços, não apaga completamente a expressão, e o sorriso remanescente assume contornos inquietantes, “um certo tom de escarneo”, “uma pungente ironia”. A personificação implícita nesse sorriso que “sobrevivera” contribui para deslocar o objeto do campo da pura materialidade para uma zona ambígua, em que o inanimado parece conservar uma intenção, em que parece ter vida: “Tudo isto notava eu, e vezes havia que a imaginação por tal modo se me prendia à expressão gravada na máscara, que chegava a suppor-a viva e como que entrevia movimentos vagos, indecisas contrações naquella semblante de gesso” (Coaracy, 1873, p.9).

Desse modo, a cena não apresenta ainda o insólito de forma explícita, mas constrói uma percepção que pretende ser gradualmente perturbadora. O que se evidencia é menos um acontecimento extraordinário do que uma alteração na relação entre sujeito e objeto: o olhar que se fixa contra a própria vontade, a tentativa de racionalização que não convence, a expressão mortuária que parece carregar uma intenção. Tudo concorre para sustentar a impressão de que algo começa a agir sobre o personagem.

Estanislao insiste em perguntar reiteradamente ao artesão se a mulher cujo rosto fora moldado realmente morrera. A repetição da pergunta revela mais do que simples curiosidade: indica uma necessidade de confirmação, quase uma urgência em assegurar a condição definitiva daquela figura.

«— Era uma linda mulher.

« — Era ? perguntei eu.

« — Pois si morreu!

« — Ah !

« Passaram-se alguns momentos, durante os quaes não afastei o olhar da máscara, e tornei a perguntar :

«— Aquella mulher morreu?

« — Já te disse que sim. Ha seis mezes.

«— É pena ! murmurei. (Coaracy, 1873, p.9)

Se a morte for incontestável, a máscara permanece no âmbito do objeto; se houver dúvida, abre-se a possibilidade inquietante de que a imagem conserve algo além da mera forma. A insistência do personagem, portanto, evidencia que sua relação com a máscara já ultrapassa o interesse estético, insinuando um envolvimento que beira a obsessão e reforçando a sensação de que ele começa a ser dominado pela presença que o objeto evoca.

Após esse movimento de insistência e inquietação a narrativa dá o passo decisivo em direção à manifestação do insólito. A obsessão inicial, ainda circunscrita ao plano da contemplação e da dúvida, transborda para a experiência concreta. Aquilo que até então se concentrava no objeto, na máscara como vestígio material de um rosto morto, desloca-se para o plano da presença.

« Dirigia-me para casa, quando ao deixar o campo, descendo para a cidade, distingui a pouca distancia de mim e caminhando á minha frente, no mesmo sentido que eu. um vulto de mulher.
« Moço, ardente, impetuoso, apressei o passo e approximei-me della (Coaracy, 1873, p.10).

No momento em que a aparição se configura narrativamente, Estanislao recorre ao termo “vulto” para designar a figura feminina, todavia, esse vocábulo não indica presença plenamente definida, mas contorno, silhueta, forma indistinta. Conforme observa David Roas (2014, p.163-187), a linguagem nos textos fantásticos frequentemente se caracteriza pela imprecisão, pela dificuldade de nomear com exatidão aquilo que escapa às categorias ordinárias da experiência. O vocabulário torna-se hesitante, aproximativo, como se as palavras não dessem conta de apreender o fenômeno em sua totalidade.

Paralelamente, a reação do personagem revela um movimento que antecede qualquer confirmação objetiva. “Moço, ardente, impetuoso, apressei o passo e approximei-me della.” Antes mesmo de assegurar a identidade da figura, Estanislao projeta sobre ela uma interpretação: trata-se de uma mulher, sozinha, caminhando à noite. A partir desse momento, a figura deixa de ser apenas um “vulto” indistinto e passa a ser progressivamente objeto de desejo:

« Trajava de negro.
« Era esbelta. De estatura elevada, delgada e flexível, mais a resvalar do que caminhando, cingia-se como de uns tons vaporosos e subtis, o que realizava aquella idéa da conhecida gravura da *Virgem da noite*, onde ha a

luta da sombra com o corpo, em que a fôrma some-se na nuvem, em que a nuvem desenha a fôrma. Espécie de sonho através da invisibilidade.
 « O semblante não lh'o podia eu distinguir. Denso véo da côr do vestido cahia-lhe ao longo das faces em espessas pregas.
 « Mas devia ser bella. Que o era, sentia-o eu. (Coaracy, 1873, p.10).

A descrição da figura feminina intensifica as ambiguidades já insinuadas anteriormente: “Trajava de negro”, afirma o narrador, acrescentando que um “denso véo da côr do vestido” lhe caía ao longo das faces. A associação entre o negro das vestes e o longo véu evoca imediatamente a imagem de um traje mortuário, aproximando a personagem da iconografia do luto. O conjunto visual remete tanto a uma mulher enlutada quanto à própria personificação da morte, figura tradicionalmente envolta em tecidos escuros que ocultam o rosto. O fato de o semblante permanecer encoberto reforça essa indeterminação: não se trata de um rosto identificável, mas de uma presença velada, parcialmente subtraída ao olhar.

Contudo, paralelamente a essa sugestão fúnebre, a descrição investe a figura de forte carga sensual. Ela é “esbelta”, de “estatura elevada, delgada e flexível”, e seu movimento é descrito como “mais a resvalar do que caminhando”. A escolha lexical constrói um deslocamento suave, quase fluido, que associa a mulher a uma imagem etérea, mas também sedutora. O verbo “resvalar” sugere leveza e continuidade, como se seu corpo se movesse sem esforço, deslizando pelo espaço. Tal construção confirma o movimento anteriormente identificado: a figura deixa de ser apenas presença enigmática para tornar-se objeto de fascínio e desejo.

A imagem descrita, “a luta da sombra com o corpo, em que a fôrma some-se na nuvem, em que a nuvem desenha a fôrma”, intensifica a oscilação entre materialidade e dissolução. O corpo parece ao mesmo tempo existir e desvanecer-se, fundindo-se com a sombra que o envolve. A expressão “Espécie de sonho através da invisibilidade” explicita essa qualidade onírica da cena. A aparição não é apenas vista; ela é experimentada como algo que se aproxima do sonho, isto é, de um estado intermediário entre realidade e imaginação.

Essa dimensão onírica poderia corroborar ainda mais para a interpretação do episódio como uma possível transgressão da realidade. Se a figura se apresenta como “espécie de sonho”, a própria percepção do personagem pode estar contaminada por um estado de encantamento ou projeção subjetiva. A afirmação final, “Mas devia ser bella. Que o era, sentia-o eu.”, revela que ele não vê a beleza, ele a sente e não necessariamente algo que vê, o narrador desloca essa percepção

para o plano sensorial e corporal, sugerindo uma experiência marcada por forte intensidade subjetiva. Nesse contexto, pode-se perceber também um sutil apelo de natureza erótica, uma vez que a beleza da figura feminina é apreendida como uma presença sentida, insinuando uma atração que ultrapassa a simples contemplação e se aproxima de uma resposta sensorial mais íntima.

A convicção antecede a comprovação visual. O desejo, portanto, não decorre da evidência, mas da intuição, o que reforça a ambivalência do encontro. A figura é simultaneamente mortuária e sedutora, sombria e atraente, concreta e onírica, combinação que sustenta a tensão entre fascínio e ameaça no interior da narrativa, e consequentemente do fantástico.

Essa insistência em obter algo da figura torna-se bastante evidente, pois o personagem segue caminhando ao lado dela. Ele afirma que ela nada diz, que parece fria, mas também não o afasta, o que o leva a permanecer ali. Segundo ele, como moço que era cinco anos antes, não conhecia verdadeiramente os perigos. Tenta dirigir-lhe algumas amenidades, às quais ela não responde; contudo, exalta-se diante da ausência de resposta, justamente porque, embora ressalte que ela não o afasta em nenhum momento, o fato de ela também não corresponder, seja falando, seja aproximando-se, o irrita a ponto de tornar-se cruel verbalmente com ela.

« Entrevira uma aventura fácil, encontrava a indiferença, a resistência mais difícil de vencer. Entendi que devia romper.

« E, pois, disse-lhe despeitado, mas disfarçando o despeito com certo tom displicente :

« — Ora tenho sido parvo ! Gastar o tempo em fazer a corte a uma mulher feia !... que estupidez !...

« Havia brutalidade nesta phrase (Coaracy, 1873, p.12).

Essa cena assemelha-se àquela do conto de Afonso Celso, na qual dois jovens se deparam com uma mulher sozinha e, diante da falta de resposta ao que dela desejam, um deles se irrita, chegando a agredi-la fisicamente; neste caso, porém, a agressão limita-se ao plano verbal.

É imperativo observar como, nos contos analisados, as figuras femininas são reiteradamente construídas como objetos de desejo. Em *As ruínas da Glória*, de Fagundes Varela, por exemplo, o insólito também se corporifica em uma figura feminina apresentada sob o signo da sedução. Ela surge como aquela que conduz o personagem por determinado caminho, de modo que ele parece abdicar de parte de sua vontade própria, como se o poder de encanto exercido por essa presença fosse suficiente para suspender sua racionalidade. Em diferentes narrativas, portanto, a

mulher associada ao extraordinário é simultaneamente enigmática e sedutora, configurando-se como foco de fascínio masculino, ou melhor dizendo, fetiche masculino.

Nesse sentido, ainda que essas personagens sejam apresentadas como vindas de “outro mundo”, o que, no plano ficcional, poderia justificar a atribuição de poderes sobrenaturais, é pertinente perceber como tal construção narrativa opera, no contexto do século XIX, como mecanismo de legitimação da sexualização do corpo das mulheres. Mesmo quando não há qualquer gesto explícito de convite ou reciprocidade, os personagens masculinos interpretam sua mera presença como sinal de disponibilidade. A iniciativa, o desejo e a projeção partem deles; contudo, a narrativa frequentemente desloca para a figura feminina a responsabilidade pelo “encantamento” que os domina.

Embora a problemática de gênero não constitua o eixo central desta pesquisa, não abordá-la, ainda que o faça de modo sucinto, implicaria colaborar para o apagamento das dinâmicas de violência e para a naturalização histórica da violência contra a mulher na sociedade. Reconhecer essas representações, ainda que não se aprofundem como foco da análise, torna-se, portanto, um gesto crítico necessário.

No conto de Coaracy, essa questão é ainda mais evidente do que no de Celso, pois, mesmo quando o personagem reconhece que não se trata de uma pessoa viva, ele continua a sexualizá-la e desejá-la.

« Supponham um semblante de mármore, e essa alvura augmentada ainda pelo clarão do luar. Nesse semblante de ideal belleza imaginem uns olhos negros, mas de um brilho avelludado e frouxo, como o dos olhos que ainda não extinctos parecem estar olhando já para a vida de além. Depois a boca contrahida em um sorriso entre irônico e pungente, mas em lábios descorados, quasi sem vida.

« E era bello aquelle semblante; mas da belleza da morte ! Havia nelle não sei que angélica candura que attrahia, ao mesmo tempo que despertava a idéa do cadáver !

« Ao vêr aquella mulher, por semelhante hora da noite, trajada de negro, acreditava-se na sombra fugida de alguma tumba! (Coaracy, 1873, p.12).

O trecho funde erotização feminina e da morte em uma mesma imagem. A descrição inicia com a comparação a um “semblante de mármore”, cuja “alvura augmentada ainda pelo clarão do luar” reforça tanto a ideia de idealização estética quanto de frieza cadavérica. O mármore, material associado à estatuária clássica e

às lápides funerárias, remete simultaneamente à beleza ideal e à inscrição da morte. Assim, a mulher é elevada à condição de obra esculpida, mas também aproximada do universo fúnebre, visto que seu rosto, era a máscara de gesso: “ « Sobre aquella corpo gentil, sobre aquella collo onde eu sonhara a mais faceira e graciosa cabeça, repousava a mascara de gesso. »” (Coaracy, 1873, p.12)

Os “olhos negros” de “brilho avelludado e frouxo” aprofundam ambiguidade em volta da figura. A expressão sugere vida residual, “olhos que ainda não extintos parecem estar olhando já para a vida de além”, situando a personagem em um limiar entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Essa indeterminação é central para o fantástico, não se afirma explicitamente que se trata de um cadáver animado ou de uma sombra espectral, mas a linguagem conduz a essa possibilidade. A percepção permanece suspensa entre o natural e o sobrenatural.

A boca “contrahida em um sorriso entre irônico e pungente” retoma o motivo já presente na máscara de gesso: o sorriso ambíguo, que parece carregar intenção, mas cuja intenção não se define. Trata-se de uma expressão que seduz e inquieta simultaneamente. A beleza é reconhecida, “E era bello aquella semblante”, mas imediatamente qualificada: “da belleza da morte!”. A exclamação marca o deslocamento da admiração para o estremecimento. A atração não se dirige à vitalidade, mas a uma forma de beleza que se confunde com um cadáver

Na frase final “acreditava-se na sombra fugida de alguma tumba!”, a visão é figurada como algo que escapou do sepulcro, isto é, como presença que transgride a ordem natural. No entanto, essa transgressão não a destitui de atratividade; ao contrário, sua “angélica candura” intensifica o fascínio. É precisamente essa combinação que revela como, no interior do fantástico oitocentista, a figura feminina pode ser construída como ponto de convergência entre erotização e morte.

A forma como a morte é tratada no século XIX, conforme demonstram os manuais de literatura já mobilizados nesta dissertação, integra o horizonte estético e cultural da geração à qual pertencem os autores aqui estudados. A tematização do cadáver, da beleza mortuária e da atração pelo corpo sem vida não constitui, portanto, elemento isolado, mas diálogo com uma sensibilidade de época. Contudo, é significativo perceber que essa estética da morte, por vezes tangenciando uma necrofilia simbólica, recai de modo insistente sobre o corpo feminino.

Tal construção ecoa dinâmicas que atravessam também o nosso século. No interior da narrativa, a responsabilidade pelo acontecimento não recai sobre o

personagem masculino; ao contrário, desde o início ele é apresentado como alguém tomado por uma força que o excede, como se não estivesse agindo por deliberação própria, mas sob influência superior ou exterior. A culpa desloca-se, assim, do sujeito masculino para uma instância outra, seja ela sobrenatural, seja projetada na própria figura feminina.

« Apoderàra-se de mim estranha vertigem. Sentia arrastar-me para ella, como a attracção que experimenta-se á borda do abysmo. Eu não exercia uma vontade: obedecia. Mulher ou sombra, estatua ou cadáver, cumpria que fosse minha. (Coaracy, 1873, p.14)

O fragmento reforça o que vinha sendo apontado anteriormente: ainda que o personagem declare não exercer vontade própria, mas apenas obedecer a uma força que o arrasta, o impulso que o move culmina na afirmação de posse — “cumpria que fosse minha”. A enumeração “Mulher ou sombra, estatua ou cadáver” evidencia que, independentemente da natureza da figura, o desejo permanece inalterado. Mesmo na condição de cadáver, ela continua a ser objeto de apropriação.

A diferença, contudo, é que, em *A Máscara de Gesso*, a aparição acaba por corresponder às expectativas de Estanislao. Mesmo quando sua voz assume um timbre pavoroso, evocando aquilo que se poderia imaginar como a voz de um cadáver, e ainda que o advirta de que a consequência de seus atos seria a morte, ele reafirma o desejo de prosseguir. A advertência não interrompe o impulso; ao contrário, parece intensificá-lo.

O encontro segue até a casa, cuja descrição retoma o jogo de luz e sombras já mobilizado anteriormente, insistindo na atmosfera macabra construída ao longo da narrativa. A ambientação reforça o clima de transgressão e perigo, mas não impede o avanço do personagem, que, mesmo diante da ameaça explícita, mantém-se fiel ao desejo que o conduz.

“« Ao tom suavizado daquela luz os moveis tomavam aspecto pesado e sombrio, e nas cortinas do leito, levantado era meio do aposento, desenhavam-se figuras estranhas, que moviam-se com desesperador capricho á mais leve agitação do estofo, ao tremor mais subtil da chamma das velas.” (Coaracy, 1873, p.16)

O trecho evidencia a tentativa de intensificar a atmosfera inquietante por meio do espaço interior. A luz, longe de iluminar com nitidez, é “suavisada”, o que produz deformações perceptivas: os móveis assumem “aspecto pesado e sombrio”, como

se a matéria se adensasse sob o efeito da penumbra. O quarto deixa de ser ambiente doméstico comum para converter-se em cenário carregado, em que cada elemento parece contribuir para uma sensação de opressão.

Particularmente sugestivas são as “figuras estranhas” que se desenham nas cortinas do leito e que “moviam-se com desesperador capricho” ao menor tremor das velas. O movimento não decorre de ação sobrenatural explícita, mas da oscilação da chama; ainda assim, o efeito é de instabilidade e inquietação. A combinação entre luz vacilante, sombras móveis e o leito colocado ao centro do aposento reforça a ambiguidade da cena, pois aquilo que poderia ser explicado como simples jogo de iluminação adquire contornos perturbadores, contribuindo para manter a percepção em estado de tensão.

« Estava em frente de mim, sem o véo que lhe tapava o rosto, sem as roupas negras que amortalhavam-lhe o corpo, tal como a primeira mulher apparecêra ao primeiro homem, como Phrynéa mostrára-se aos velhos juizes no tribunal de Athenas.

« Recebi-a nos braços, ebrio, febril e convulso, apesar do frio que ao seu contado me arripiava os lábios, tocando nos lábios della ! » (Coaracy, 1873, p.17)

A consumação do desejo ocorre sob o efeito direto da ambiência previamente construída. O espaço, descrito como denso e carregado, inclusive no plano sensorial do olfato, não apenas envolve o personagem, mas parece contribuir para seu estado de exaltação. A retirada do véu e das “roupas negras que amortalhavam-lhe o corpo” marca uma transição simbólica: a figura que antes remetia ao túmulo e à sombra apresenta-se agora despida da iconografia fúnebre. A comparação com a “primeira mulher” e com Phryné diante dos juizes de Atenas desloca momentaneamente a cena para o campo da revelação erótica e da beleza exposta como força de persuasão.

Entretanto, essa revelação não dissipa a ambiguidade construída ao longo do encontro. O contato físico é descrito como simultaneamente ardente e glacial: o personagem se diz “ebrio, febril e convulso”, mas sente o frio do corpo dela a ponto de lhe “arripiar os lábios”. A fusão entre êxtase e frieza reforça a tensão entre erotismo e morte que atravessa todo o episódio. Mesmo no momento da posse consumada, o corpo feminino conserva traços cadavéricos, de modo que o desejo não se separa da dimensão fúnebre, mas a incorpora, levando ao extremo a convergência entre atração e aniquilamento que estrutura o conto.

O prazer experimentado pelo personagem revela-se efêmero:

[...] e ao clarão, que de súbito illuminouo aposento, vi de novo. pronunciados, distintos, em vez daquelles lábios quentes e humidos de lascívia, os amargurados e descorados lábios da mascara de gesso; era vez daquelle semblante divino, de olhos. languidos e negros, o semblante livido e olhos cavados da mascara do cadáver !

« Ergui-me horrorizado e fugi.

« No dia seguinte despertei em minha casa.

« De nada me recordava. Sentia apenas o corpo cansado e o semblante pallido e desfeito (Coaracy, 1873, p.18-19)

O momento da revelação não se desdobra em enfrentamento ou explicação, mas em fuga. Ao reconhecer novamente na figura desejada a máscara de gesso, o personagem não tenta compreender, confirmar ou negar o que viu; sua reação é imediata e instintiva. A fuga, nesse contexto, não é apenas deslocamento físico, mas ruptura narrativa: ela interrompe o confronto com o insólito. Em vez de prolongar a tensão, o texto opta por um corte abrupto, suspendendo a cena no ápice do horror.

Porém, é justamente nesse corte que se instala a lacuna: “No dia seguinte despertei em minha casa. De nada me recordava.” O intervalo entre a fuga e o despertar permanece não narrado. Em uma narrativa fantástica, essa elipse poderia funcionar como espaço de intensificação da ambiguidade, pois o não-dito abre margem para múltiplas hipóteses, desmaio, delírio, intervenção sobrenatural, deslocamento inexplicável. A memória falha reforça a instabilidade do relato, uma vez que o próprio narrador reconhece a impossibilidade de reconstruir o ocorrido.

Entretanto, a maneira como o salto é conduzido fragiliza o efeito. A ausência de qualquer elaboração do percurso, das sensações da fuga ou da transição entre os espaços cria uma descontinuidade pouco integrada ao conjunto da narrativa. A lacuna existe, mas não é explorada como zona de hesitação produtiva; ela encerra a tensão em vez de prolongá-la. Assim, aquilo que poderia aprofundar a ambivalência entre experiência sobrenatural e perturbação subjetiva acaba contribuindo para o esvaziamento do impacto fantástico.

O desfecho do conto continua a apresentar dificuldades para instaurar uma transgressão convincente da realidade, isto é, para gerar no leitor implícito a dúvida sobre a história contada. Ao afirmar que “de súbito” (Coaracy, 1873, p. 19) a memória da noite anterior lhe retornou, o personagem fragiliza ainda mais o ardil do relato, que poderia ter se solidificado por meio do recurso da memória. Uma vez que a recordação, que antes falhara, reaparece de modo abrupto e conveniente,

funcionando mais como expediente discursivo do que como desenvolvimento orgânico da experiência.

Ele então retorna a casa, e o reencontro com o artesão assegura a Estanislao que a mulher da máscara realmente morreu. A cena poderia consolidar a hesitação entre loucura e sobrenatural. Todavia, não há meios para sustentar essa explicação, pois em nenhum momento é dito que Estanislao tenha consumido qualquer tipo de bebida ou substância após sair do teatro e antes de se deparar com a aparição. Tampouco há, na narrativa, indícios de que ele apresente algum problema psicológico que fundamente a hipótese da loucura. Assim, não existem pontos de apoio textuais que permitam consolidar plenamente uma leitura fantástica, embora seja evidente a tentativa do autor de construir esse efeito. Ao mesmo tempo, não se pode descartar a possibilidade de que o relato seja também atravessado por uma intenção de impressionar os ouvintes, já que a história é narrada em um contexto de sociabilidade em que o impacto do relato sobre o grupo parece desempenhar papel importante.

Por fim, a visita à casa, agora completamente vazia, reforça essa sensação de dissipação. No lugar do leito, resta apenas o relógio parado na meia-noite, retomando o símbolo liminar já analisado. Ainda que esse detalhe possua potencial sugestivo, ele não recompõe a tensão perdida.

Além disso, ele parece, a todo momento, quebrar a tensão para depois tentar reconstruí-la, movimento que as narrativas fantásticas precisam desenvolver com maior fluidez e organicidade. É necessário que o leitor implícito, ao mesmo tempo em que vislumbre uma explicação racional para a figura insólita, também considere a possibilidade de que o sobrenatural seja viável. Contudo, neste conto, essas interrupções ocorrem de maneira abrupta, como se percebe no trecho seguinte, quando, conversando com os colegas, Estanislao diz:

« Sahi d'alli verdadeiramente louco e dirigi-me á casa. Mais tarde ganhou-me uma febre impetuosa, e pela manhã do dia seguinte eu estava morto ! »

Quando Estanisláo pronunciou esta ultima palavra quizemos rir.

Mas seu semblante revestira tal aspecto cadaverico, que nos contivemos e instinctivamente recuámos d'elle, approximando-nos um dos outros.

O trecho parece intencionar desenvolver a hesitação entre uma explicação racional e a aceitação do sobrenatural. Ao afirmar “pela manhã do dia seguinte eu

estava morto!”, Estanislao introduz uma declaração que, tomada literalmente, rompe com as leis da realidade, pois ele próprio está ali narrando o ocorrido. A frase, portanto, instaura uma impossibilidade lógica que poderia intensificar o efeito fantástico, ao colocar em xeque a estabilidade ontológica do narrador.

Entretanto, a reação imediata dos ouvintes, “quizeamos rir”, aponta para uma leitura que inclina o episódio ao exagero ou à perturbação mental. O riso contido funciona como tentativa de reabsorver o insólito no campo do absurdo ou da hipérbole. Contudo, essa racionalização é novamente tensionada quando o texto descreve o “aspecto cadaverico” do semblante de Estanislao, a ponto de provocar o recuo instintivo dos presentes. O corpo do narrador passa a sustentar, visualmente, aquilo que sua fala afirma.

À luz da teoria do fantástico, o momento oscila entre duas possibilidades: ou a declaração é figura de linguagem, expressão de um estado febril e delirante, ou ela deve ser tomada como indício de uma experiência que ultrapassa os limites da vida. A hesitação, porém, não se prolonga de maneira suficientemente elaborada. A frase impacta, mas não se desenvolve em consequências narrativas que consolidem a dúvida. Até porque o texto se encerra com mais um corte abrupto na intenção narrativa, interrompendo a tensão que poderia ter sido aprofundada.

Depois de gozar por alguns momentos ainda da nossa estupefacção, o actor soltou estrepitosa gargalhada, accrescentando :
— Não se assustem : foi um sonho. De real em tudo isto ha apenas—a mascara de gesso.

Assim, qualquer possibilidade de produção de um efeito fantástico é interrompida diversas vezes ao longo do texto.

A narrativa não aproveita as próprias oportunidades que cria. Em primeiro lugar, há uma construção pouco consistente da ambientação e, portanto, da verossimilhança com o mundo do leitor, elemento que, como demonstram Roas, Todorov e Furtado, é imprescindível para que o efeito fantástico funcione. O texto tenta estabelecer essa base, porém não a consolida de modo eficaz. Em segundo lugar, a questão da narrativa de memória, na qual apenas o protagonista é testemunha do insólito, também não é devidamente desenvolvida.

Outrossim, os três personagens que o escutam são pouco aproveitados: há apenas um breve momento em que o narrador menciona a postura de Estanislau enquanto ele conta a sua história, mas essa situação não se desdobra. A figura da

atriz tampouco é explorada e, principalmente, a figura de autoridade do escritor não é utilizada como poderia. Ela seria capaz de funcionar como contraponto racional à narrativa de Estanislau ou como instância de validação do relato, criando um diálogo que promulgasse a dúvida do leitor implícito.

Além disso, embora o conto apresente elementos sugestivos, o encontro com a máscara, a aparição da mulher na noite, eles não são articulados de maneira sustentável. Diferentemente dos personagens dos outros dois contos analisados, que estavam sob efeito de bebida alcoólica, Estanislau encontra-se sóbrio, ao menos segundo o que a narrativa permite inferir. Como já reiterado, não há pontos de ancoragem que sustentem a hipótese de alucinação, loucura ou alteração de consciência.

Isso não diminui a evidência de que há uma tentativa de construir um conto fantástico. Há um aparente esforço de trabalhar não apenas com o sobrenatural, mas com a consolidação do gênero na literatura brasileira. Nem todas as primeiras tentativas de um gênero são bem-sucedidas; a literatura se aperfeiçoa com o tempo e com a crítica. O conto fantástico, entretanto, não teve espaço crítico suficiente para ser remodelado e aprimorado ao longo dos anos.

Nesse sentido, importa lembrar que esta pesquisa não intenta emitir julgamento de valor sobre a qualidade desses contos, mas o reconhecimento de que houve uma iniciativa de produção em relação a esse gênero. Como mostram os manuais literários dos três autores estudados, essa produção é frequentemente silenciada ou apenas tangenciada. Ao não se falar sobre ela, também se limita sua possibilidade de desenvolvimento, o que talvez tenha contribuído para a dificuldade de se reconhecer e consolidar o fantástico no Brasil.

4.4 CÍCERO PONTES (1839-1899)

No caso do autor do conto *Festim do cemitério*, a investigação sobre a autoria revelou um conjunto bastante limitado de informações. Não foram localizados, até o momento, dados biográficos consistentes sobre o autor identificado como Cícero Pontes, tampouco estudos críticos, artigos acadêmicos ou registros em portais especializados e acervos jornalísticos que permitam reconstruir com maior precisão sua trajetória intelectual ou literária. Dessa forma, as informações factuais que podem ser mobilizadas concentram-se sobretudo na própria circulação do conto e em seus registros de publicação.

Em relação à historicidade do texto, sabe-se que o conto *Festim do cemitério* foi publicado originalmente na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, periódico editado no Rio de Janeiro. A publicação ocorreu no número 3 da revista, em 1º de agosto de 1864, ocupando as páginas 91 a 95 do periódico. O texto pode atualmente ser localizado em acervos digitais que disponibilizam exemplares digitalizados da revista, o que permite o acesso contemporâneo ao conto, ainda que as informações documentais sobre o autor permaneçam escassas.

Posteriormente, o conto voltou a circular em publicações contemporâneas dedicadas à recuperação de narrativas fantásticas brasileiras do século XIX. Entre essas iniciativas, destaca-se sua inclusão na coletânea *Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839–1899)*, organizada por Júlio França e Oscar Nestarez e publicada pela Fósforo Editora em 2022. A obra reúne contos brasileiros produzidos ao longo do século XIX que tematizam o horror, o sobrenatural e outras manifestações do insólito. Nesse conjunto, *Festim do cemitério* aparece ao lado de narrativas de autores mais amplamente reconhecidos na tradição literária nacional, como Fagundes Varela, com o conto *Esther*, bem como textos dos canônicos de Aluísio Azevedo e Olavo Bilac, entre outros escritores que também exploraram temáticas associadas ao fantástico. A presença do conto nessa coletânea evidencia o interesse contemporâneo pela recuperação de narrativas que, embora produzidas no século XIX, permaneceram durante muito tempo à margem da historiografia literária mais consolidada.

4.4.1 O festim do cemitério (1864)

Tzvetan Todorov, em seu Capítulo 5, intitulado *O discurso do fantástico*, presente na obra *Introdução à literatura fantástica*, dedica-se a analisar de que modo a linguagem, o narrador, o emprego do discurso figurado e as escolhas expressivas são organizados nas narrativas de teor fantástico para produzir aquilo que ele considera seu elemento essencial: a hesitação. Para o teórico, assim como para outros estudiosos da literatura, o texto literário deve ser compreendido como um sistema, isto é, como uma estrutura na qual as diferentes partes se articulam e estabelecem relações entre si. Nesse sentido, ele afirma que “não é possível que um dos traços da obra seja fixado sem que todos os outros sejam influenciados por ele” (Todorov, 2017, p. 84).

Logo, cada elemento da composição, inclusive o título, participa ativamente da construção de sentido. Como já observado nos contos anteriores, a escolha do título não é neutra, pois orienta previamente o horizonte de expectativa do leitor. No texto de Pontes, isso se confirma, uma vez que, assim como em *Coaracy*, aparece explicitado no subtítulo a designação “(conto phantastico)” (Pontes, 1864, p. 91), antecipando uma possível chave de leitura e inserindo a narrativa, desde o início, em um campo associado ao fantástico, o que solicita do leitor implícito um modo particular de recepção. Cabe observar, contudo, que não é possível afirmar com segurança se essa indicação partiu diretamente do autor ou se decorre de uma decisão editorial da publicação em que o texto apareceu, circunstância que infelizmente não pôde ser confirmada pelas fontes consultadas.

O próprio título, *O Festim do Cemitério*, articula-se diretamente ao subtítulo para reforçar esse direcionamento de leitura. A palavra “festim”, que significa banquete, já sugere uma reunião em torno da comida, um ato coletivo de celebração e consumo. Quando associada ao espaço do cemitério, essa ideia adquire contornos macabros, pois desloca a noção de banquete, tradicionalmente ligada à vida e à convivência, para um cenário marcado pela morte.

Assim, ao anunciar uma refeição em um lugar destinado ao repouso final dos mortos, o título antecipa uma inversão inquietante e orienta o leitor para a expectativa de um acontecimento sobrenatural. O cemitério, espaço simbólico de passagem e de limite entre mundos, torna-se o palco provável de uma transgressão, na qual os mortos deixam de ocupar sua condição passiva para participar de uma cena ativa e perturbadora.

Convém o destaque ao uso da preposição “do” cemitério, em vez de “no” cemitério. Se o título fosse *O Festim no Cemitério*, a indicação seria apenas espacial, sugerindo que o banquete ocorre naquele local. Ao optar por *O Festim do Cemitério*, o texto sugere uma relação de pertencimento, uma refeição que pertence ao cemitério, que dele procede ou que lhe é próprio. E se pertence ao cemitério, se pode inferir que também pertence àqueles que ali repousam. Assim, o festim não seria apenas realizado entre túmulos, mas protagonizado pelos próprios mortos.

As primeiras linhas do texto parecem, de fato, construir junto ao leitor essa atmosfera ligada ao macabro. Logo na abertura, a narrativa investe na intensificação imagética da natureza em desordem:

Era uma noite escura e medonha. O trovão fazia ecoar em todo o espaço a sua voz de bronze; — os relâmpagos phosphorejavão no horizonte em um movimento continuo; — o mar ao longe bramia, soltando agudos gemidos,— e a chuva cahia a cantaros! (Pontes, 1864, p. 91)

O adjetivo “medonha” constata para o leitor que se trata de uma daquelas noites que causam medo, justamente pela ferocidade com que a tempestade e os elementos naturais se manifestam. Antes mesmo que algo sobrenatural ocorra, o texto já orienta a recepção para o campo do temor. A sucessão de imagens, trovão, relâmpagos, mar que brama, chuva intensa, constrói um cenário de excesso e violência.

Há, ainda, uma evidente personificação da natureza. O trovão possui “voz de bronze”, o mar “brama” e solta “gemidos”. Esses elementos culturais, gemer, bramar, possuir voz, transportam para o campo humano sensações que evocam dor, lamento e agressividade. A “voz de bronze” sugere um som metálico, áspero, que arranha e pode provocar tensão e arrepios; os “gemidos” remetem a sofrimento. A personificação, portanto, intensifica a cena ao produzir sensações incômodas e ao aproximar a natureza de uma entidade ativa e ameaçadora.

Esse recurso já havia sido observado no conto de Fagundes Varela, no qual a tempestade se impõe desde a cena de abertura, quando os personagens se encontram em uma taverna, acompanhando-os posteriormente até as ruínas onde o elemento insólito se manifesta. Pontes, de modo semelhante, parece apoiar-se nessa descrição do espaço por meio da tempestade e da atmosfera de ruína, pois a primeira parte do texto concentra-se justamente na construção de uma paisagem em desordem, marcada pela fúria dos elementos e por uma ambiência opressiva, capaz de provocar arrepios. Isso se confirma no trecho a seguir:

Apenas o mocho, o augureiro cantor das trevas, soltava de quando em vez um lugubre piar, que sendo levado por entre as fortes rajadas do vento, semelhava o cantico funebre dos sepulchros, ou o rir infernal do demonio ás ultimas convulsões de suas victimas!
Era horrível ! !... (Pontes, 1864, p. 91-92)

O “augureiro cantor das trevas” remete ao mocho, ave semelhante à coruja, porém de menor estatura, tradicionalmente associada, sobretudo em regiões rurais, a presságios de morte. No imaginário popular, ouvir o piar de uma coruja ao anoitecer pode significar que a morte se aproxima, seja para alguém da residência próxima, seja para alguém que ainda está por chegar. Trata-se, portanto, de um mito amplamente difundido em comunidades interioranas, como a que serve de cenário

ao conto. Ao mobilizar essa referência cultural, o texto aciona um repertório simbólico já compartilhado com o leitor, intensificando o caráter ominoso da cena. O “lúgubre piar” do mocho não é apenas um detalhe descritivo, mas um sinal carregado de sentido dentro da tradição popular, funcionando como prenúncio do que está por vir e reforçando a atmosfera de fatalidade que antecede os acontecimentos no cemitério.

Outrossim, no trecho em que o piar da ave se assemelha ao “rir infernal do demônio às últimas convulsões de suas vítimas”, essas vítimas não são apresentadas como resultado de causas naturais, mas como fruto da ação de uma entidade demoníaca. A morte, portanto, não decorre de doença, acidente ou fatalidade comum, ela é atribuída diretamente a uma força sobrenatural. E ao associar as “últimas convulsões” ao demônio, o narrador desloca a cena para um campo em que o mal possui agência própria. Não se trata apenas de uma noite tempestuosa, mas de um cenário no qual forças metafísicas parecem atuar. A intervenção enfática do narrador, “Era horrível!!!...”, reforça essa leitura, pois não descreve apenas uma paisagem desagradável, mas um quadro de horror ligado à presença do maligno e de suas vítimas.

Em *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012), Nick Groom observa que, nas baladas de temática gótica, a morte não é tratada como elevação espiritual ou estado de graça, mas como fato incontornável da realidade material: “a morte não é apresentada como uma fuga ou um estado de graça, não é uma forma de sacrifício — ela é apenas uma esmagadora reafirmação da natureza material da realidade” (Groom, 2012, p. 36, tradução minha). Ou seja, um acontecimento concreto, brutal, que reafirma a condição física e finita do ser humano.

No conto de Pontes, essa perspectiva é parcialmente retomada, mas também deslocada. A morte que se anuncia na atmosfera inicial, marcada por trevas, demônio, vítimas e sepulcros, não aparece como passagem redentora, mas como experiência horrenda, associada ao sofrimento e à condenação. Nesse ponto, há consonância com o que Groom observa nas baladas góticas: a morte é material, concreta e aterradora. Contudo, diferentemente da simples reafirmação da realidade material, o texto sugere que essas mortes decorrem da ação de forças sobrenaturais. As “vítimas” mencionadas não sucumbem a causas naturais, mas ao demônio, o que inscreve a morte no campo do insólito.

Além disso, a própria ambientação reforça essa herança gótica. A natureza em convulsão, os presságios noturnos, o cemitério em ruínas e a presença de imagens demoníacas evidenciam traços que o fantástico do século XIX herda do gótico. Assim, articulam-se três pontos: a concepção da morte como fato brutal e não redentor; sua associação a uma agência sobrenatural que ultrapassa as leis naturais; e a construção de uma paisagem desoladora que prepara o terreno para o extraordinário. Pontes, portanto, mobiliza elementos da tradição gótica, que abordamos anteriormente na análise de *Ruínas da Glória*, ao mesmo tempo em que os inscreve na lógica do conto fantástico, intensificando a atmosfera de horror e antecipando o festim macabro que dará título à narrativa.

Parece que a narrativa de Cícero Pontes, embora parta de uma premissa extremamente interessante e invista na construção de uma atmosfera sombria por meio da utilização de símbolos que preparam o cenário para a irrupção do insólito, tende a intensificar a tensão entre o real e o sobrenatural, e é justamente para isso que essa ambientação é construída. A tempestade, os presságios, o cemitério e as imagens demoníacas deveriam funcionar como dispositivos que procuram tensionar esses dois planos.

Há um evidente investimento na ambientação, mas a construção de uma verossimilhança interna que permita ao leitor reconhecer aquele universo como próximo ao seu próprio mundo é praticamente inexistente. O excesso na elaboração da atmosfera antecede o insólito, contudo não é acompanhado de uma consolidação do real cotidiano que deveria servir de base para a hesitação. Falta, portanto, uma ancoragem que torne o extraordinário verdadeiramente perturbador.

Isso pode ser observado na própria tentativa do narrador, na página 92, de aproximar o relato da realidade por meio da menção ao curato de N... e à cidade de C..., bem como pela referência às crenças populares associadas ao Campo Negro:

O caminho que conduz do pequeno curato de N ... á cidade de C... é um estreito e tortuoso carreiro, completamente deserto. Os grandes arvoredos que lhe orlão os lados, a densidade dos arbustos que ahi se agglomerão, dão-lhe um ar sombrio e phantastico que faz estremecer de pavor, muitas vezes, o coração dos poucos viajantes que por elle passam.

Além disto, o unico lugar descampado que ha, e a que os habitantes do paiz dão-lhe o apropriado nome de *Campo-negro*, é povoado por um cemiterio em ruinas, onde a crença popular tem feito o theatro de mil factos singulares.

Perguntai por cada uma dessas lendas a qualquer morador do curato, e elle depois de benzer-se duas ou tres vezes, vól'a contará na linguagem expressiva do povo, possuido de tal convicção, e apoiando-a de tantas

circunstancias, que vervos-heis na necessidade de acreditarlo, ou de meditar profundamente no phantastico da tradição (Pontes, 1864, p.92)

No trecho citado, o narrador mantém a ênfase na espacialização do medo. O caminho que liga o curato à cidade não é apenas deserto, mas “estreito e tortuoso”, cercado por arvoredos e arbustos que lhe atribuem um “ar sombrio e phantastico”, suficiente para fazer “estremecer de pavor” os poucos viajantes que o atravessam. O efeito produzido é o de um espaço que já nasce marcado pelo inquietante, como se o medo estivesse inscrito na própria geografia. Não há transição gradual do ordinário ao extraordinário; o ambiente já se apresenta contaminado por uma tonalidade fantástica desde a sua descrição inicial, o que reduz o contraste necessário entre o mundo cotidiano e a irrupção do insólito.

Quando o narrador tenta aproximar esse espaço de um universo reconhecível, ao mencionar o curato de N..., a cidade de C... e o Campo-Negro, a estratégia de ancoragem no real revela-se frágil. O uso de iniciais impede qualquer identificação concreta com um referente geográfico verificável, diferentemente de outras narrativas analisadas neste trabalho, que se apoiam em localidades historicamente reconhecíveis para consolidar a verossimilhança. E como Roas destaca:

O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica. (214, p.110).

Nesse sentido, ao não fornecer elementos suficientes que permitam ao leitor relacionar aquele espaço ficcional a um referente concreto do mundo empírico, o conto enfraquece a tensão necessária entre o real e o sobrenatural. A realidade permanece excessivamente interna ao texto, sem estabelecer uma ponte sólida com aquilo que o leitor reconhece como possível, o que compromete a produção mais eficaz do efeito fantástico.

Além disso, a questão não se limita apenas à ausência de locais claramente identificáveis. Mesmo quando o texto sugere determinados espaços, eles são apresentados por meio de descrições bastante vagas, que dificultam ao leitor estabelecer uma imagem mais precisa do ambiente em que os acontecimentos se desenrolam. Ainda que o fantástico não exija necessariamente a referência a lugares reais ou plenamente identificáveis, é importante que o espaço narrativo

ofereça algum grau de concretude que permita ao leitor situar a ação em um horizonte reconhecível. Paradoxalmente, a indefinição espacial, que em outros contextos poderia ampliar a atmosfera de mistério ou universalizar a experiência narrada, aqui acaba produzindo o efeito inverso. Em vez de fortalecer a tensão entre o cotidiano e o insólito, a imprecisão do espaço fragiliza essa relação, dificultando a construção do contraste que sustenta o efeito fantástico.

Essa questão acaba por enfraquecer a narrativa, pois, como já destacado, desde o início percebe-se uma preocupação maior com a preparação do ambiente para o insólito do que com a consolidação de um mundo verossímil. Isso compromete justamente a tensão essencial ao fantástico. Como exposto no excerto de David Roas, e também conforme se observa em Tzvetan Todorov (2017) e Filipe Furtado (2014), o fantástico surge no momento em que o elemento extraordinário se contrapõe a um mundo que o leitor reconhece como real. É desse confronto que nasce a hesitação: o insólito precisa irromper em uma realidade estável para que provoque o abalo das certezas.

Quando a narrativa não constrói de maneira consistente o universo interno, que necessita ser semelhante ao mundo empírico do leitor, o aparecimento do insólito deixa de operar como transgressão. O leitor não é levado a questionar se aquilo que ocorre no texto poderia também ocorrer no mundo que ele habita, pois esse mundo nunca foi plenamente estabelecido como equivalente ao seu. O fantástico, portanto, não atinge sua potência máxima, já que a dúvida, se o evento é sobrenatural ou se abala as leis da realidade conhecida, perde um dos elementos que contribuem para a sua sustentação.

A utilização de iniciais para designar pessoas ou neste caso localidades é, de fato, uma prática recorrente no século XIX e aparece nos outros contos analisados. Contudo, tanto em *A máscara de gesso* quanto em *O festim do cemitério*, essa estratégia parece mal conduzida. Em vez de sugerir uma realidade reconhecível discretamente velada, as iniciais contribuem para a indefinição do espaço, afastando-o do mundo empírico. Assim, o que poderia funcionar como recurso de verossimilhança transforma-se em fator de distanciamento, fragilizando a construção do efeito fantástico.

É justamente nesse ponto que a fragilidade da ancoragem realista se articula com a forma como o espaço é apresentado. Ao referir-se ao *Campo-Negro* como lugar “onde a crença popular tem feito o teatro de mil factos singulares”, o próprio

narrador explicita que se trata de um território já previamente marcado pela tradição oral e pela imaginação coletiva. Não havendo confirmação de sua existência histórica, o local adquire, de fato, feição de lenda interiorana, aproximando-se menos de um espaço empiricamente reconhecível e mais de um cenário típico do imaginário popular.

Essa impressão se intensifica quando se afirma que os moradores do curato se benzem “duas ou três vezes” antes de narrar as histórias ligadas ao cemitério. O espaço surge, assim, como palco de narrativas transmitidas por crença e devoção, e não como cenário de acontecimentos inseridos em uma realidade estabilizada. O fato de o narrador destacar explicitamente a “crença popular” reforça que estamos diante de um universo já filtrado pela tradição oral.

Contudo, essa mediação é problemática à luz da teoria do fantástico. Como observa Filipe Furtado (1980), o efeito fantástico tende a ganhar maior verossimilhança quando associado a uma instância narrativa dotada de autoridade letrada. Aqui, ao contrário, o insólito é colocado em vozes populares e em práticas devocionais, sem que haja uma figura narrativa cuja credibilidade possamos aferir. Assim, em vez de promover o confronto entre o extraordinário e um mundo reconhecido como real, o relato aproxima-se do registro da lenda. O sobrenatural não irrompe em uma realidade consolidada; ele já nasce inscrito em um universo previamente marcado pela crença, o que enfraquece a tensão essencial ao fantástico.

Outro fator que contribui para aproximar esse conto do registro da lenda está na configuração do narrador. Ele não assume a primeira pessoa, tampouco se apresenta como alguém ligado diretamente a um personagem que tenha vivenciado o aparecimento do elemento sobrenatural, como ocorre em outras narrativas analisadas nesta dissertação. Aqui, diferentemente daqueles casos, não há uma instância que se declare testemunha ou que estabeleça qualquer vínculo concreto com os acontecimentos narrados.

Esse narrador aproxima-se muito mais da figura típica das narrativas orais, como alguém que apresenta um “causo” ao leitor implícito. Em nenhum momento ele se identifica ou esclarece sua relação com os fatos; embora compartilhe com os contos anteriores a ausência de nomeação explícita, distingue-se deles por não participar da experiência do insólito. A leitura do texto sugere tratar-se de um narrador onisciente em terceira pessoa, um narrador heterodiegético, que relata

acontecimentos sem indicar como teve acesso a eles. Não se estabelece qualquer mediação entre ele e o personagem que testemunhou o caso, nem se explica a origem da narrativa.

Inclusive, a forma como o personagem é introduzido reforça essa impressão de relato oral: a narrativa parece assumir o tom de alguém que transmite uma história já conhecida no imaginário coletivo. Essa estrutura enfraquece a autoridade racional do discurso e aproxima o texto do campo da tradição popular, contribuindo para o distanciamento em relação ao modelo de fantástico que depende de uma instância narrativa capaz de sustentar a hesitação, como é possível inferir a partir dos seguintes fragmentos:

Nessa noite, porém, que acabamos de descrever, um homem abria cauteloso a porta de sua casa, e entre os horrores da tempestade marchava em direcção á estrada, que vai do curato á cidade.

Embuçado em uma longa capa, com um chapéo que lhe encobria a frente, e com um grande punhal atravessado á cinta, elle toma precipitadamente o caminho como que impellido por uma força sobrenatural.

Nem o raio que cahia a seus pés, derribando as gigantescas atalaias da floresta, nem a corrente que impetuosa se despenhava, talando os campos e os montes, nada, nada o fazia demover do seu proposito: o seu pensamento era fixo e inabalavel, como o rochedo contra quem luta debalde o embate das ondas!...

Oh! quem seria o louco que, zombando assim das crenças de todo um povo, dirigia-se a essas horas a um lugar reputado maldito, aonde nenhum outro se animava a ir?! Quem seria o precito que affrontando os proprios elementos, conjurava dest'arte as iras do céu, a cujo poder tudo parecia curvado ?!...

Mauricio (assim se chamava o nosso desconhecido) era um mancebo de temperatura ardente e caracter fegoso, que tinha aprendido um pouco de latim com o cura, e que com o vinho das orgias tinha igualmente bebido o gelo da descrença. Na idade de vinte e dous annos, que então contava, linha já perdido os seus pais, honestos e industriosos agricultores, que, á força de uma severa economia, o deixarão unico senhor de uma modesta fortuna (Pontes, 1864, p.92-93).

O trecho marca uma inflexão importante na narrativa, pois desloca a descrição do espaço para a focalização de uma figura humana que atravessa esse cenário já saturado de signos aziagos. A forma como o personagem é introduzido, “um homem abria cauteloso a porta de sua casa”, mantém, contudo, o tom de relato oral: o narrador não individualiza de imediato, cria suspense, formula perguntas retóricas (“Quem seria o louco...?”) e dramatiza a cena como se estivesse contando um episódio aos ouvintes atentos. Esse procedimento aproxima o texto do registro de “causos”, reforçando a impressão de que se trata de uma história transmitida,

quase performativamente, e não de um relato ancorado em uma experiência testemunhal ou documental.

Ao mesmo tempo, há novo reforço do teor assombroso. O personagem surge “embuçado em uma longa capa”, com “um grande punhal atravessado à cinta”, atravessando a tempestade como se fosse impelido por uma “força sobrenatural”. A própria natureza, raios, correntezas, árvores derrubadas, parece conspirar contra ele, mas nada o demove de seu propósito. A imagem de seu pensamento “fixo e inabalável, como o rochedo” intensifica essa ideia de obstinação quase irracional. Aqui, pode-se estabelecer um paralelo com o conto de Coaracy: assim como o personagem de *A máscara de gesso* parece agir sob um impulso que compromete sua racionalidade, a figura encapuzada também é apresentada como alguém que desafia não apenas as crenças populares, mas os próprios elementos naturais, como se estivesse dominado por algo que ultrapassa sua vontade consciente.

Esse traço é fundamental, pois coloca em questão a estabilidade racional do personagem. Se ele age “como que impelido por uma força sobrenatural”, sua decisão de dirigir-se ao local maldito não decorre de cálculo ou desafio consciente apenas, mas sugere uma atração obscura, quase fatalista. O narrador reforça esse efeito ao qualificá-lo como “louco” ou “precito” que afronta “as iras do céu”. A retórica inflamada, carregada de exclamações e interrogações, contribui para a dramatização e para a construção de um clima de fatalidade.

Na apresentação de Maurício, o narrador constrói uma figura marcada pela impulsividade e pela descrença, mas também por uma formação limitada: ele aprendera “um pouco de latim com o cura”, o que indica um contato mínimo com a instrução formal, insuficiente para inseri-lo na elite letrada. Filho de agricultores “honestos e industriais”, herdeiro de uma modesta fortuna obtida à custa de economia severa, Maurício permanece socialmente vinculado a esse universo rural. Trata-se, portanto, de um personagem que não pertence a uma camada intelectual ou urbana capaz de conferir maior autoridade ao relato.

O próprio narrador tenta caracterizar Maurício como alguém que, “com o vinho das orgias, tinha igualmente bebido o gelo da descrença”. Essa informação o apresenta como cético, alguém que não se curva facilmente às crenças populares que envolvem o *Campo Negro*. Em tese, essa descrença poderia funcionar como elemento fundamental para o fantástico, pois colocaria em confronto um sujeito racional (ou ao menos incrédulo) diante do sobrenatural.

Como já destacado anteriormente, Furtado (1980) observa que o fantástico tende a ganhar maior verossimilhança quando associado a narradores ou personagens ligados a uma tradição escolarizada, justamente porque isso confere maior credibilidade ao acontecimento insólito. A presença de uma instância racional reconhecível fortalece a hesitação, já que o leitor tende a confiar na percepção de quem narra ou experiencia os fatos. No conto em questão, contudo, tanto o universo social quanto o próprio protagonista se situam em um meio rural e pouco letrado, o que fragiliza essa sustentação lógica desde o início. Mesmo quando Maurício se depara pela primeira vez com os sinais do insólito, sua tentativa de explicação racional revela-se breve e pouco convincente:

Ao principio quiz elle attribuir isso ao ciciar do vento na folhagem das arvores: porém, ao passo que mais se aproximava, mais distintas se tornavão essas vozes: já não era pois uma apparenda, uma chimera:— era uma realidade!... (Pontes, 1864, p.94)

No trecho há, inicialmente, um movimento que poderia sustentar a hesitação, a atribuição do fenômeno ao vento nas árvores, mas ele é rapidamente abandonado. A alternativa racional não é desenvolvida nem tensionada; ao contrário, o narrador a dissolve quase imediatamente, conduzindo o personagem (e o leitor) à aceitação daquilo como “realidade”.

Ademais, essa passagem evidencia uma resolução apressada da dúvida. A explicação natural é formulada apenas para ser descartada, sem que se estabeleça um verdadeiro conflito interpretativo. Em vez de prolongar a ambiguidade entre causa natural e sobrenatural, condição essencial para o fantástico, segundo Todorov e Roas, o texto antecipa a confirmação do extraordinário. O termo “realidade” surge de modo enfático, acompanhado de exclamação, o que reforça o tom dramático, mas enfraquece a hesitação.

Além disso, considerando que Maurício não é apresentado como sujeito de sólida formação intelectual, sabendo apenas “um pouco de latim” e pertencente a um meio campesino, sua tentativa de racionalização não possui o peso argumentativo que poderia sustentar o conflito entre razão e crença. A descrença que o caracteriza não se traduz em análise rigorosa dos fatos, mas em um gesto inicial rapidamente superado pela atmosfera já carregada de sobrenatural. Assim, a narrativa não consolida uma controvérsia consistente entre explicação natural e

interpretação extraordinária; ela apenas encena brevemente essa possibilidade para, em seguida, incliná-la decisivamente para o insólito.

Por isso a transitória tentativa de racionalidade não chega a instaurar a hesitação necessária ao fantástico. Ao contrário, confirma a tendência do conto de aproximar-se mais do registro da lenda, em que o sobrenatural é aceito como dado do universo narrado, do que de uma narrativa que realmente confronte o leitor com a instabilidade das leis da realidade.

Após a tentativa de explicação racional, a narrativa conduz o personagem ao espaço que, desde o início, vinha sendo anunciado como centro simbólico da morte e do sobrenatural. É nesse momento que ele transpõe os limites do *Campo Negro* e adentra o cemitério em ruínas, não mais como simples desafio às crenças populares, mas como figura já envolvida pela atmosfera que o texto insistira em preparar. A entrada no cemitério representa, portanto, a passagem definitiva do plano da suspeita para o da experiência direta do insólito:

[...] franqueia as paredes desmoronadas e salta dentro.

Horror ! !...

Sobre a campa de um sepulchro jazia um cadaver dilacerado. Uma multidão de esqueletos com gestos endemoniados o rodeavam; e fazendo desaparecer todos os seus membros com uma voracidade incrível, bebião em crâneos reluzentes um sangue negro e putrido, que infeccionava o ar!!!, De todas as sepulturas levantávão-se fachos de uma côr azulada para illuminarem esse horrível festim, e de sob a terra sahião gemidos tão prolongados, suspiros tão magoados, que se ião infiltrar um a um no coração do temerario mancebo!

Dir-se-hia que Satanaz, nessa hora, sentado sobre o seu throno de fogo, dava *rendez-vous* a todas as furias do inferno ! (Pontes, 1864, p.94)

A entrada de Maurício no cemitério marca a ruptura definitiva com qualquer resquício de ambiguidade. Se até então o insólito era anunciado por indícios, a tempestade, o mocho, as lendas populares, aqui ele se apresenta como espetáculo visual absoluto. O gesto de “franquear as paredes desmoronadas” não é apenas físico: ele simboliza a transposição de uma fronteira. Maurício atravessa o limite entre o espaço socialmente interdito e o domínio da morte, entre o mundo dos vivos e o território do que deveria permanecer oculto, o mundo dos mortos

A exclamação isolada, “Horror!!...”, não descreve, ela impõe. O narrador determina a reação do leitor antes mesmo que a cena seja plenamente apresentada. Trata-se de uma estratégia típica de narrativas de efeito, em que a intensidade emocional precede a elaboração reflexiva. Diferentemente do fantástico da

hesitação, aqui não há espaço para dúvida interpretativa; há uma afirmação categórica do terrível.

A descrição do “cadáver dilacerado” rodeado por “uma multidão de esqueletos com gestos endemoniados” radicaliza a materialidade do horror. Não se trata de uma aparição vaga ou sugestiva, mas de uma cena grotesca e corporal. O verbo “beber” aplicado ao sangue “negro e putrido” ingerido em “crâneos reluzentes” concretiza o título do conto: o “festim” é literal. O banquete macabro converte o espaço do sepultamento, tradicionalmente associado ao silêncio e à imobilidade, em palco de movimento, voracidade e profanação. A morte não é repouso, é consumo, neste caso, literal.

A representação dos esqueletos no interior do cemitério aproxima-se da tradição gótica discutida por Nick Groom. Para o autor:

[...] os fantasmas são demônios enviados para iludir e tentar (reveladoramente, o termo grego antigo para fantasma é *eidolon*, de onde derivam ‘ídolo’ e, conseqüentemente, ‘idolatria’). Mas a mistura perturbadora de vida e morte que caracterizava o culto do macabro mostrou-se persistente e permaneceu popular nos contos inquietantes de morte e da donzela. Os fantasmas das baladas são tão implacavelmente físicos quanto os cadáveres em decomposição que adornavam túmulos e placas memoriais. São horrivelmente corpóreos, apodrecendo diante dos olhos dos amantes enquanto os visitam, ou aparecendo como presságios de morte e tentações para morrer (Groom, 2012, p. 36-37, tradução minha).

Ainda que no conto de Pontes não estejamos diante de fantasmas no sentido clássico da aparição translúcida, os esqueletos que se levantam e devoram o cadáver compartilham dessa mesma lógica: são figuras da morte que não se apresentam como sombras etéreas, mas como presenças materialmente ativas. Movem-se, consomem, bebem sangue. A cena insiste na fisicalidade, no cadáver dilacerado, no sangue “negro e putrido”, no ar infeccionado, enfatizando aquilo que Groom identifica como traço central do macabro: a recusa da espiritualização da morte.

Os mortos não repousam, eles agem. Não se trata de uma morte sublimada ou transcendida, mas de uma morte que se impõe como matéria em decomposição e violência corporal. Assim, embora o conto se afaste do fantástico e da hesitação, ele se alinha à tradição gótica do macabro, na qual o horror emerge não da dúvida ontológica, mas da visualização extrema da degradação material da vida.

Em relação ao cemitério, lugar de encerramento do corpo, torna-se cenário de devoração. A violação da integridade do cadáver rompe não apenas uma norma

religiosa, mas uma estrutura simbólica profunda ligada ao respeito aos mortos. Essa profanação intensifica o caráter sacrílego da cena e aproxima-a fortemente da tradição gótica, na qual a decomposição e o retorno do corpo assumem função desestabilizadora.

A iluminação azulada que se ergue das sepulturas reforça o caráter antinatural do espetáculo. A luz não provém do céu nem de uma fonte racionalmente explicável; ela emerge da própria terra, como se o subsolo estivesse ativo. Essa inversão, o que deveria estar abaixo ilumina o que está acima, indica que a ordem natural das coisas foi quebrada. O que deveria permanecer enterrado e oculto passa a agir e a se impor sobre o mundo dos vivos.

O ponto culminante ocorre com a formulação: “Dir-se-hia que Satanaz, nessa hora, sentado sobre o seu throno de fogo, dava rendez-vous a todas as fúrias do inferno!”. A presença da expressão “Dir-se-hia” introduz um deslocamento modal: o narrador não afirma categoricamente a atuação de Satanás, mas recorre a uma comparação hiperbólica para traduzir a intensidade da cena. Trata-se menos de uma declaração ontológica do que de um recurso imagético destinado a amplificar o efeito de horror.

Assim, embora a imagem demoníaca seja explicitamente evocada, ela surge como interpretação figurativa do espetáculo presenciado, e não como comprovação inequívoca da presença literal do demônio. Essa nuance é relevante do ponto de vista teórico. Segundo Tzvetan Todorov (2017), o fantástico depende da manutenção da hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural. Aqui, a ambiguidade não é completamente anulada, pois o narrador sugere, “dir-se-ia”, em vez de afirmar.

Entretanto, ainda que a formulação preserve formalmente uma margem de indeterminação, o acúmulo imagético da cena, esqueletos ativos, sangue bebido, fachos azulados emergindo das sepulturas, inclina fortemente a leitura para o sobrenatural. A comparação com Satanás funciona como culminação retórica de um espetáculo que já ultrapassara os limites do plausível. A hesitação, se ainda existe, é extremamente fragilizada pelo excesso sensorial e pela materialidade das imagens.

O narrador procura não abandonar totalmente a ambiguidade, mas a reduz a um recurso estilístico. A expressão “Dir-se-hia” preserva uma camada comparativa, sugerindo mais uma hipótese do que uma afirmação categórica. No entanto, o conjunto da cena conduz o leitor muito mais à aceitação de um universo dominado

por forças infernais do que à manutenção efetiva da dúvida. A ambiguidade, que poderia estruturar o fantástico, acaba enfraquecida pelo excesso imagético e pela intensidade da representação do sobrenatural.

Esse uso linguístico não é incomum no modo fantástico. David Roas (2014, p.163-187) dedica um capítulo à questão da linguagem no fantástico e afirma que a narrativa fantástica frequentemente se vale de um conjunto de marcas textuais que procuram estabelecer uma tensão entre o mundo ficcional e o mundo extratextual. Trata-se do que ele denomina fantástico da indeterminação, quando a escrita mobiliza procedimentos narrativos que tornam a linguagem ambígua justamente para intensificar a percepção do impossível.

No trecho de Pontes, a fórmula “Dir-se-hia” evidencia essa tentativa de produzir indeterminação. Há, nessa fala do narrador, um movimento de atenuação enunciativa que sugere comparação em vez de afirmação direta. Contudo, essa estratégia não se sustenta com a mesma firmeza ao longo do texto, pois a cena é construída com tal concretude e excesso sensorial que a ambiguidade não se consolida como princípio estruturante da narrativa.

Essa cena antecede o contato físico de Maurício com as criaturas do cemitério, funcionando como uma espécie de revelação preparatória do horror. Antes, porém, é importante retomar um elemento narrativo que não pode ser negligenciado: Maurício dirigia-se à cidade para encontrar-se com sua amada. Esse dado, aparentemente secundário diante da violência imagética do episódio, estabelece uma conexão significativa com os contos anteriormente analisados, nos quais o acesso ao insólito também se dá mediado por uma figura feminina.

Até esse momento da narrativa, essa mulher havia sido apenas mencionada, existindo no plano da referência e da expectativa: “Era, portanto, para as orgias, para os braços da sua amante, a quem não via há dias [...]” (Pontes, 1864, p.94). Contudo, a partir daqui, ela deixará de ser evocação distante para assumir presença concreta na diegese. Tal movimento é relevante, pois reitera um padrão visto também nos outros contos presentes neste trabalho: o insólito não surge de maneira absolutamente autônoma, mas se articula em torno de uma figura feminina que opera como ponto de atração, mediação ou desencadeamento do sobrenatural.

A ida de Maurício ao cemitério não é apenas um gesto de desafio às crenças populares ou um impulso irracional; ela está ligada a um deslocamento motivado por um vínculo afetivo. Essa motivação introduz uma dimensão relacional que

complexifica a leitura. O espaço da morte e da decomposição será atravessado por uma figura feminina que, até então, permanecia apenas como referência. A passagem do feminino do plano mencionado ao plano corpóreo dialoga com a tradição gótica em que a mulher frequentemente ocupa posição ambígua entre objeto de desejo, promessa de vida e veículo de contato com o além.

Após contemplar o festim macabro, Maurício deixa de ser mero espectador da cena infernal e torna-se objeto direto da ação sobrenatural: “De repente sentio uns lábios frios, frios como o marmore, que lhe pousavam nas faces, e uns braços descarnados, que o apertavam convulsivamente: olhou e achou-se nos braços de um cadáver, nos braços de sua amante que já era morta!!...”. O advérbio “de repente” marca a brusquidão da transição: não há preparação psicológica para o contato; ele é invasivo.

A descrição insiste na materialidade do corpo morto. Os “lábios frios como o mármore” e os “braços descarnados” intensificam a sensação tátil do encontro. O horror deixa de ser visual e torna-se físico. Há aqui um elemento particularmente perturbador: o gesto do cadáver é, em sua forma, um gesto de afeto, beijos, abraço convulsivo. Amor e decomposição se sobrepõem. A cena mobiliza uma tensão entre amor e morte, mas diferentemente do que ocorre nos contos de Afonso Celso e de Visconti Coaracy, aqui essa tensão não se converte em desejo.

Nos textos anteriores analisados, mesmo após a constatação do caráter cadavérico ou fúnebre da figura feminina, os protagonistas ainda experimentavam atração e impulso erótico. O desejo persistia, criando uma ambiguidade entre repulsa e fascínio. No conto de Pontes, entretanto, não há qualquer indício de reciprocidade. Maurício não é apresentado como sujeito que retribui o gesto; ele é surpreendido, envolvido, quase capturado. Não se evidencia propriamente uma reação de desejo, mas antes um espanto que o paralisa. O contato do cadáver não ocorre em um momento de entrega ou de reciprocidade, mas enquanto Maurício ainda se encontra imobilizado pelo espetáculo macabro que acabara de presenciar. O sobrenatural não o seduz, ele o alcança quando sua capacidade de reação já está comprometida pelo choque.

Desde o início da narrativa, Maurício parecia agir “como que impelido por uma força sobrenatural”. Sua jornada, motivada pela intenção de encontrar a amante, já sugeria um movimento de convocação obscura. A revelação de que o cadáver que o abraça é justamente a mulher que ele buscava reconfigura retroativamente esse

impulso: não era apenas desejo ou desafio às crenças populares; era atração fatal. O encontro amoroso transforma-se em armadilha mortuária.

Além disso, no trecho subsequente, o grito que lhe escapa da garganta confirma a reação de horror, não de desejo. A descoberta de que está nos braços de sua amante morta não produz entrega, mas pavor: “Um grito agudo escapou-se-lhe do imo do peito, e com elle uma gargalhada estridente repercutio no espaço!...” (Pontes, 1864, p.95)

O gesto amoroso do cadáver é unilateral e sinistro. Assim, embora haja uma aproximação formal entre erotismo e morte, os toques sexuais, proximidade corporal, o conto não investe na ambiguidade erótica do necrofílico ou do desejo transgressor. O que se impõe é a invasão do corpo vivo pelo corpo morto.

Ainda que não possamos afirmar que Maurício experimente desejo pela figura cadavérica, é fundamental observar que o sobrenatural, neste conto, permanece vinculado à figura feminina. Assim como nas narrativas anteriormente analisadas, o insólito se corporifica em uma mulher. A diferença está menos na presença da sexualização do que na forma como ela opera.

O gesto do cadáver perante o personagem masculino mantém uma carga simbólica que dialoga com o campo do erótico deformado pela morte. O contato físico é íntimo; a cena mobiliza o vocabulário do afeto e da união amorosa, mas o subverte ao inscrevê-lo na decomposição. Há, portanto, uma erotização macabra, mesmo que unilateral. A figura feminina não é etérea nem distante: ela toca, envolve, aprisiona.

Nesse sentido, mesmo sem a explicitação de um desejo masculino pelo cadáver, a lógica estrutural se mantém: o insólito está encarnado na figura feminina. Ela é o ponto de irrupção do sobrenatural e a mediadora da ruína do protagonista. O personagem masculino não é o causador da tragédia; ele é sua vítima. O sobrenatural não emerge de sua transgressão consciente, mas da ação de uma figura feminina que concentra em si a dimensão mortuária e demoníaca da narrativa.

Na sequência, o narrador abandona a cena noturna do contato direto com o cadáver e desloca-se abruptamente para um registro quase sumário, já sob a luz do dia:

“No outro dia, dous viajantes, que passavão pelo Campo-negro virão um homem estendido dentro do cemiterio. Tomados de medo, e na duvida de que seria ou não algum phantasma, permanecerão em expectação e a

fazerem diversas conjecturas, quando um delles, vencendo a sua propria repugnancia, ahi entrou, e reconheceu Mauricio.”

A reação dos viajantes revela que a hipótese sobrenatural surge imediatamente como possibilidade plausível. A dúvida quanto a tratar-se “ou não algum phantasma” não nasce de uma análise objetiva da situação, mas de um imaginário já consolidado em torno do local. A atitude de expectativa, as conjecturas e a repugnância antes de adentrar o cemitério demonstram que o Campo-Negro é reconhecido coletivamente como espaço assombrado. A crença não pertence apenas à experiência individual de Maurício; ela faz parte do horizonte cultural daquela comunidade.

Esse momento dialoga diretamente com a discussão anterior acerca da tradição popular. O cemitério já havia sido apresentado como cenário de lendas e narrativas transmitidas oralmente, e agora a reação dos viajantes confirma que o sobrenatural integra o repertório simbólico compartilhado pelos habitantes da região. O medo inicial, portanto, não decorre apenas da visão inesperada de um corpo estendido, mas da interpretação condicionada por esse imaginário coletivo. O conto, assim, reforça sua aproximação com a lógica da tradição popular, em que o insólito é pressuposto e socialmente admitido, mais do que com uma ruptura inesperada e profundamente desestabilizadora da realidade empírica.

Ademais, o corte temporal é brusco e substitui o espetáculo infernal por uma cena de observação cautelosa, mediada por testemunhas externas. Ao não mostrar o desfecho imediato do contato físico, não sabemos se Maurício se libertou do cadáver, ou o que o cadáver poderia ter feito com ele, nem o modo como cessou o festim, a narrativa cria uma lacuna estrutural. Em termos teóricos, essa elipse poderia operar como mecanismo potente de tensão, pois suspende a confirmação do sobrenatural e reinsere o leitor, de modo abrupto, no plano diurno e aparentemente empírico. O dia seguinte, os viajantes, o reconhecimento do corpo, tudo sugere um retorno à normalidade verificável.

No entanto, essa potencialidade não se realiza plenamente como efeito fantástico. A elipse não é explorada para instaurar dúvida interpretativa consistente; ela apenas interrompe o excesso imagético da cena anterior. O texto não oferece alternativas explicativas, como delírio, alucinação ou sonho, que permitiriam ao leitor oscilar entre o natural e o sobrenatural. Tampouco problematiza o ocorrido à luz do novo cenário diurno. Assim, em vez de fortalecer a hesitação, o corte acaba por

enfraquecer o efeito fantástico: o sobrenatural não é questionado, apenas deixa de ser mostrado.

Essa estratégia poderia, em tese, reativar a hesitação: teria Maurício realmente presenciado aquilo? Seria a experiência produto de delírio, febre ou alucinação? O fato de ele ser encontrado vivo, embora prostrado, abre uma margem interpretativa que a cena noturna parecia ter fechado pelo excesso imagético.

Além disso, como a crença no caráter assombrado do Campo-Negro já está socialmente consolidada, evidenciada pela dúvida imediata dos viajantes quanto à possibilidade de tratar-se de um fantasma, o retorno ao plano empírico não produz verdadeiro confronto entre explicações. O imaginário coletivo já admite o insólito como possibilidade legítima. Dessa forma, o corte temporal não gera ambiguidade sustentada, mas funciona como transição narrativa que desloca o foco do espetáculo para suas consequências físicas. O fantástico, que dependeria da tensão prolongada entre versões possíveis do real, perde força justamente porque a lacuna não é convertida em campo de disputa interpretativa.

Além de que há o estado no qual o personagem é encontrado:

Uma febre devoradora, porém, o teve prostrado por muito tempo na cama entre a vida e a morte; ou fosse o vigor da mocidade, ou fosse promptidão com que lhe applicarão os remedios, elle vio-se emfim escapo, conservando todavia uma dolorosa impressão sobre o seu semblante (Pontes, 1864, p.95)

Logo, a experiência do insólito não culmina em morte imediata, mas em degradação física e psíquica. Ele sobrevive, porém retorna marcado. A febre que o mantém “entre a vida e a morte” ecoa simbolicamente o limiar que atravessara no cemitério, o espaço intermediário entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Esse desfecho conecta-se diretamente à questão do desejo anteriormente discutida. Diferentemente do conto de Afonso Celso, no qual o semblante do protagonista sugere certa elevação amorosa mesmo diante da morte, aqui a expressão que permanece em Maurício é descrita como “dolorosa impressão”. Não há serenidade, nem êxtase, nem consumação sublime. O contato com a amante morta não produz união transcendental, mas trauma. Seu rosto não registra entrega, mas horror cristalizado.

Essa consequência dialoga com a reflexão de Remo Ceserani acerca do fantástico: o contato com o insólito frequentemente conduz à morte ou à degradação daquele que o experimenta. Ainda que Maurício não sucumba fisicamente, ele

atravessa uma experiência limítrofe que o marca de modo irreversível. O sobrenatural deixa vestígios concretos, febre, prostração, expressão alterada, que funcionam como sinais materiais do encontro.

Considerando todos esses elementos, pode-se afirmar que o conto empreende uma tentativa de construção fantástica, mas não consegue consolidar plenamente os mecanismos formais necessários para que a transgressão da realidade se efetive com densidade. Há um esforço de ancorar a narrativa em um mundo semelhante ao do leitor, tempestade, cemitério, deslocamento entre interior e cidade, personagens inseridos em uma dinâmica social reconhecível, o que, em princípio, cria condições adequadas para a irrupção do insólito. O problema, portanto, não reside na escolha de Maurício como figura popular. É viável a construção de protagonista não pertencente à elite, uma vez que bem trabalhado poderia intensificar o efeito fantástico, ao inserir o sobrenatural no cotidiano de um sujeito comum e aproximar a experiência do leitor implícito.

A fragilidade decorre, sobretudo, da configuração do narrador. Sua voz se aproxima da contação de “causo”, de um relato já mediado pela crença coletiva e por uma tradição oral que pressupõe a plausibilidade do assombrado. Em vez de sustentar a hesitação, elemento central para a consolidação do fantástico, a narração conduz o leitor para a aceitação quase imediata do sobrenatural como possibilidade inscrita no imaginário local. Assim, não se estabelece uma tensão efetiva entre explicações possíveis; não há conflito epistemológico consistente que abale as bases do real. A transgressão não rompe um sistema sólido de realidade, pois esse sistema não é construído com rigor suficiente para ser verdadeiramente ameaçado.

Por essa razão, o conto não se enquadra com precisão no fantástico-estranho, já que não oferece uma explicação racional que reorganize retrospectivamente os acontecimentos. Tampouco pode ser classificado como maravilhoso nos termos de Todorov (2017), pois o universo narrativo não se apresenta, desde o início, como regido por leis superiores, em que o sobrenatural é estruturalmente constitutivo do mundo ficcional. Há, sim, uma tentativa de situar a história no mesmo horizonte do leitor, mas essa tentativa não se consolida formalmente.

Pode-se cogitar uma aproximação com a concepção de realismo mágico tal como discutida por David Roas (2014), na qual o sobrenatural é admitido dentro do

mundo empírico sem gerar questionamento profundo. Contudo, mesmo essa chave interpretativa se mostra instável, pois o texto não constrói de maneira convincente a coexistência entre natural e sobrenatural; ele oscila entre o dramatismo macabro e a marca traumática deixada no protagonista, sem estruturar um sistema coerente que sustente essa integração, afinal, no realismo mágico, o insólito não causa espanto ou horror.

Em síntese, trata-se de uma narrativa com uma temática potencial, mas cuja execução formal enfraquece a realização do fantástico enquanto categoria estética. O obstáculo central não é a origem popular do protagonista, mas a instância narrativa que, ao aderir à lógica da tradição oral e da crença compartilhada, reduz a força da hesitação e, conseqüentemente, da transgressão do real. O conto permanece, assim, numa zona limítrofe: propõe o fantástico, mas não o consolida plenamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso analítico desenvolvido ao longo deste trabalho buscou investigar a presença do fantástico na literatura brasileira do século XIX, partindo de uma constatação inicial: a reduzida visibilidade desse tipo de produção na historiografia literária nacional. A leitura de manuais fundamentais para a consolidação dos estudos de literatura brasileira, *Formação da Literatura Brasileira* (2000, vol. I e II), de Antônio Candido, *História da Literatura Brasileira* (2013), de José Veríssimo e *História da Literatura Brasileira* (2012), de Massaud Moisés, revelou que, embora essas obras desempenhem papel central na organização do cânone e na interpretação da formação literária nacional, o fantástico raramente é tematizado como categoria crítica relevante para compreender a produção oitocentista.

A análise desses manuais permitiu perceber que essa ausência não se explica simplesmente pela inexistência de narrativas com elementos insólitos, mas por um conjunto de fatores históricos, culturais e estéticos que influenciaram a maneira como a literatura brasileira foi interpretada e hierarquizada. Entre esses fatores, destaca-se a forte presença da religiosidade na formação cultural do país. Em uma sociedade profundamente marcada pelo catolicismo, manifestações do sobrenatural, como intervenções divinas, aparições de santos ou referências demoníacas, eram frequentemente compreendidas como acontecimentos plausíveis dentro da ordem do mundo. Em outras palavras, aquilo que em determinados contextos literários poderia produzir estranhamento ou hesitação, condição fundamental para o fantástico em sentido estrito, era muitas vezes absorvido pela lógica religiosa dominante. O sobrenatural, nesses casos, não configurava ruptura do real, mas confirmação de uma ordem já legitimada pela doutrina.

Esse aspecto ajuda a compreender por que determinados elementos que extrapolam a realidade empírica, episódios bíblicos, intervenções divinas ou referências a forças espirituais, aparecem na literatura brasileira do período sem serem interpretados como manifestações propriamente fantásticas. Como se observou na discussão sobre a poesia romântica, autores como Fagundes Varela ou mesmo Castro Alves mobilizam frequentemente imagens de caráter religioso ou sobrenatural, mas tais elementos são assimilados dentro de uma tradição simbólica amplamente compartilhada, não produzindo a hesitação característica do fantástico.

Nesse contexto, a presença do sobrenatural tende a ser reinterpretada como manifestação legítima de uma ordem moral ou espiritual, e não como ruptura inquietante da realidade.

Essa tendência sugere um traço recorrente na formação literária brasileira: a dificuldade de consolidação de uma tradição fantástica propriamente dita. Com frequência, elementos que poderiam produzir o efeito de ambiguidade característico do fantástico são reinterpretados, neutralizados ou legitimados por referenciais religiosos ou racionalizantes, o que acaba por reduzir a hesitação interpretativa que sustenta esse modo narrativo.

Outro fator relevante evidenciado pela análise historiográfica diz respeito ao projeto literário que se afirmava no Brasil oitocentista. Como apontam observações presentes nos manuais examinados, consolidou-se progressivamente uma expectativa de que a literatura deveria assumir um papel formador, voltado para a representação da realidade nacional e para a construção de uma identidade cultural brasileira. Essa orientação implicou a valorização de uma linguagem considerada mais direta, transparente e objetiva, em detrimento de formas mediadas por alegorias complexas, mitologias ou processos simbólicos indiretos. A rejeição progressiva do uso da mitologia greco-romana como estrutura simbólica significativa ilustra bem esse movimento. Em muitos casos, referências mitológicas passaram a ser vistas apenas como ornamento estilístico, desprovidas da densidade simbólica que possuíam em tradições literárias anteriores.

Tal postura implica também uma certa desconfiança em relação a formas narrativas que recorriam ao maravilhoso, ao estranho ou ao sobrenatural como recurso expressivo. Se, em outros contextos literários, o fantástico funcionava frequentemente como meio indireto de abordar conflitos morais, tensões sociais ou temas considerados sensíveis, no contexto brasileiro do período parece ter predominado a preferência por uma literatura que tratasse dessas questões de maneira mais explícita e direta. Assim, a recusa da alegoria clássica e de determinados procedimentos imaginativos pode ser compreendida como parte de um projeto estético e cultural que buscava afirmar a literatura nacional em bases consideradas mais realistas e transparentes.

A própria formação histórica da literatura brasileira contribui para compreender esse cenário. Como indica a leitura de Massaud Moisés, durante o período colonial a produção escrita esteve fortemente vinculada a finalidades

religiosas, pedagógicas e doutrinárias. Nesse contexto, o sobrenatural não aparecia como elemento de ambiguidade ou inquietação, mas como manifestação legítima de uma ordem teológica previamente estabelecida. A predominância de obras de caráter religioso e moralizante indicava que o campo literário nascente não se estruturava em torno de uma imaginação ficcional livre, mas sob a égide de uma lógica normativa. O fantástico, entendido como modalidade narrativa que depende da dúvida, da ambiguidade e da hesitação diante do inexplicável, encontrava pouco espaço em um sistema cultural em que o sobrenatural já estava previamente explicado e legitimado pela doutrina.

Essas diretrizes ajudam também a compreender a maneira como determinados gêneros literários foram hierarquizados ao longo do século XIX. Como observa José Veríssimo, o romance e a poesia acabaram ocupando posição privilegiada na avaliação crítica da produção nacional, enquanto outras formas de prosa, como o conto e a crônica, permaneceram por muito tempo em posição secundária. Tal hierarquização contribuiu para que diversas narrativas breves publicadas em jornais e periódicos, muitas vezes explorando temas ligados ao mistério ou ao sobrenatural, não fossem incorporadas de maneira sistemática à história literária. Esse processo de seleção crítica ajuda a explicar por que certas manifestações narrativas relacionadas ao insólito foram gradualmente relegadas ao esquecimento.

Nesse sentido, a análise dos contos selecionados neste trabalho permitiu evidenciar que, apesar desse contexto crítico pouco favorável, narrativas com elementos próximos do fantástico foram efetivamente produzidas no Brasil oitocentista. Em textos como *As ruínas da glória*, de Fagundes Varela, *MORTA?!*, de Afonso Celso, *A máscara de gesso*, de Visconti Coaracy e *Festim do cemitério*, de Cícero Pontes, observa-se a presença de atmosferas de mistério, de acontecimentos que tensionam os limites entre o natural e o sobrenatural e de situações narrativas que produzem inquietação no leitor. Ainda que essas narrativas nem sempre correspondam perfeitamente às formulações clássicas do fantástico propostas por Tzvetan Todorov ou discutidas por David Roas e Filipe Furtado, elas demonstram que o imaginário literário brasileiro também experimentou formas narrativas capazes de explorar o insólito e o sobrenatural.

Outro aspecto relevante que emergiu das análises diz respeito à recorrência de figuras femininas associadas ao extraordinário. Em diferentes narrativas, a

mulher surge como presença simultaneamente sedutora e enigmática, frequentemente vinculada à irrupção do insólito. Em *As ruínas da glória*, por exemplo, a figura feminina assume o papel de mediadora da experiência extraordinária, conduzindo o personagem masculino por caminhos que parecem suspender sua racionalidade. Em outros contos, a mulher aparece associada ao mistério, ao desejo ou à morte, configurando-se como foco de fascínio masculino. Ainda que a problemática de gênero não constitua o eixo central desta pesquisa, ignorar tais representações implicaria contribuir para o apagamento de dinâmicas simbólicas importantes, bem como para a naturalização histórica de determinadas formas de violência ou objetificação da figura feminina. Reconhecer essas representações, ainda que de maneira breve, torna-se, portanto, um gesto crítico necessário para compreender os imaginários que atravessam essas narrativas.

Além disso, a investigação permitiu levantar a hipótese de que parte significativa da produção literária relacionada ao insólito no Brasil oitocentista pode ter se perdido ou permanecido à margem da tradição crítica. Muitos desses textos circularam inicialmente em periódicos e jornais, meios de publicação característicos da época, o que dificulta sua preservação e sua posterior incorporação ao cânone literário. A própria crítica literária, ao privilegiar determinados gêneros e autores considerados mais representativos do projeto nacional, acabou contribuindo para a marginalização de narrativas associadas ao mistério, ao horror ou ao sobrenatural.

Por fim, é importante destacar que o objetivo desta pesquisa não foi estabelecer um julgamento de valor acerca da qualidade estética dessas narrativas, nem determinar de maneira definitiva se elas devem ou não ser classificadas como obras fantásticas em sentido estrito. O propósito central consistiu em demonstrar que havia, no interior da literatura brasileira do século XIX, um interesse efetivo pela produção de narrativas que exploravam o mistério, o extraordinário e o sobrenatural. Mesmo que tais manifestações não tenham se consolidado como uma tradição contínua ou reconhecida pela crítica, sua existência indica que o imaginário literário brasileiro também se abriu, em diferentes momentos, à exploração do insólito.

Uma questão que emerge do percurso desta pesquisa diz respeito ao modo como a reduzida visibilidade dessas narrativas contribuiu para sua permanência à margem da tradição crítica. Quando determinados textos ou vertentes literárias não recebem atenção por parte da historiografia e da crítica, diminui-se também a possibilidade de que sejam lidos, discutidos e incorporados ao repertório de estudos

sobre a literatura do período. A ausência de visibilidade acaba, assim, produzindo um efeito circular: textos pouco comentados tendem a permanecer pouco conhecidos, o que, por sua vez, reduz as chances de que novas pesquisas e leituras críticas sejam realizadas sobre eles.

Esse processo tem implicações que ultrapassam a simples falta de reconhecimento. A própria dinâmica da crítica literária, inclusive quando se trata de avaliações negativas, desempenha um papel importante na circulação e no amadurecimento de determinadas formas narrativas. O debate crítico, as discordâncias interpretativas e as avaliações sobre determinadas obras contribuem para que um gênero ou uma vertente literária seja continuamente repensado, relido e situado dentro de um horizonte mais amplo de produção. No caso das narrativas fantásticas brasileiras do século XIX, entretanto, parece não ter havido, ao menos de forma sistemática, esse tipo de interlocução crítica que pudesse fomentar uma reflexão mais contínua sobre essas produções.

Nesse sentido, a análise aqui desenvolvida sugere que o fantástico oitocentista brasileiro não apenas recebeu atenção limitada nos manuais de história da literatura, mas também careceu de um espaço mais consistente no debate crítico de sua própria época e das décadas subsequentes. A ausência desse diálogo contribuiu para que muitos desses textos permanecessem em uma zona de relativa invisibilidade, sem que fossem plenamente integrados às discussões sobre as formas narrativas produzidas no período.

Se, por um lado, esse cenário ajuda a explicar a posição - não - ocupada por essas narrativas na tradição historiográfica, por outro, também indica a possibilidade de que esse quadro esteja começando a se transformar. Nas últimas décadas, sobretudo a partir dos anos 2010, observa-se um interesse crescente por produções literárias que permaneceram à margem do cânone, entre elas as narrativas que exploram o sobrenatural e o insólito. Ainda que esse movimento esteja em seus estágios iniciais, ele sugere a abertura de um espaço para novas leituras e investigações, capazes de reconsiderar essas obras e de ampliar a compreensão da diversidade de formas e temas presentes na literatura brasileira do século XIX.

Dessa forma, este trabalho buscou contribuir para a ampliação do olhar crítico sobre a literatura brasileira oitocentista, sugerindo que a presença do fantástico nesse período talvez seja mais significativa do que tradicionalmente se reconhece. Revisitar esses textos, reconsiderar seu lugar na história literária e investigar outras

narrativas ainda pouco estudadas pode abrir novos caminhos para a compreensão da diversidade estética da literatura brasileira do século XIX e para a redescoberta de um possível fantástico brasileiro ainda em processo de reconhecimento pela crítica.

REFERÊNCIAS

- ANSEMI MATANGRANO, Bruno; BATALHA, Maria Cristina. ENTREVISTA COM A PROFESSORA MARIA CRISTINA BATALHA ACERCA DA LITERATURA INSÓLITA EM LÍNGUA PORTUGUESA. *Revista Desassossego*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 11, p. 188–192, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/82993>. Acesso em: 11 mar. 2026.
- AZEVEDO, Álvares de. *A noite na taverna: contos phantasticos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. São Paulo: Typographia de J. R. A. de Almeida, 1855. (Obra póstuma).
- ASSIS, Machado de. *Contos Fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- BATALHA, Maria Cristina. (org). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2011.
- BATALHA, Maria Cristina. A poética da incerteza: a contracena do século das luzes. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 18, p. 152-169, jul./dez. 2011a. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26065/18657>. Acesso em: 28 ago. 2025.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. In: *Revista Letras&Letras*, v. 28, n. 2, jul./dez., 2012.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.
- CUNHA PACHECO, W. M.; ALVES LEITE, C. J. Um olhar sobre o gótico na literatura brasileira: o insólito e o medo no conto "A dança dos ossos", de Bernardo Guimarães. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, [S. l.], v. 23, n. 3, 2024. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/16369>. Acesso em: 15 out. 2024.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. ÁLVARES DE AZEVEDO, UM CONTISTA FANTÁSTICO DOI: 10.5216/lep.v10i1.11753. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 10, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/32530>. Acesso em: 1 set. 2025.
- COARACY, Visconti. *A Máscara de Gesso*. Mosaico. Rio de Janeiro: Biblioteca

Brasileira, n. 2, p. 5-22, ago. 1873

COARACY, Visconti. *O Medo*. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. (org.). *O Conto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. p. 287-292. (Panorama do conto brasileiro, v. 7)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 1: 1750-1836. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2: 1836-1880. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b.

CAVALHEIRO, Edgar. *Fagundes Varela*. São Paulo: Livraria Martins, 1956.

CESARANI. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CELSO, Afonso. Morta?!. In: CELSO, Afonso. *Notas e ficções: Lupe; Giovannina; Minha filha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, 1894.

CELSO, Afonso. Chiquita. In: CELSO, Afonso. *Notas e Ficções; Lupe; Giovanina, Minha Filha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1894]. p. 58-70.

CELSO, Afonso. O velho piano. In: CELSO, Afonso. *Notas e ficções; Lupe; Giovana, minha filha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, [18--]. p. 39-43.

CELSO, Afonso. Valsa Fantástica. In: CELSO, Afonso. *Vultos e Fatos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1892. p. 281-297.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2022.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênebra: Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Florianópolis: Wish, 2020.

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

GAMA-KHALIL, Marisa. A literatura fantástica: gênero ou modo?. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 26, dez. 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GROOM, Nick. *The Gothic, a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2020.

GUIMARÃES, Bernardo. *A dança dos ossos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

LOPES, Ana Cristina Caminha Viana. A escrita insólita da cearense Emília Freitas: revisando o cânone da literatura fantástica no Brasil. 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/39979/1/2018_eve_accvlopes.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.

MENON, Maurício César. Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira – de 1843 a 1932. Londrina, 2007, 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

MENON, Maurício César. Percepções da história e da crítica literárias acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX. *SOLETRAS*, n. 27, p. 62-79, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/11270>. Acesso em: 8 jun. 2025.

NIELS, Karla Menezes Lopes. O HORROR E O FANTÁSTICO NA PROSA DE MANUEL ANTÔNIO ÁLVARES DE AZEVEDO. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 16, 2014. DOI: 10.12957/cadsem.2011.10921. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/10921>. Acesso em: 28 set. 2025.

NIELS, Karla Menezes Lopes. O cânone crítico e historiográfico de Álvares de Azevedo e a questão do fantástico em *Noite na Taverna*. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, n. 7, p. 95-103, 2013.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Expressões do medo em um fantástico à brasileira. In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). *Sobre as fontes de medo e terror*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020, p. 199-220.

NIELS, K. M. L. Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista. 2018. 156 f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 1, n. 8, p. 8-22, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5915352>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PERNETA, Júlio. Exorcismo. In: MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do conto paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1979. p. 229-240.

PONTES, Cícero. O Festim do Cemitério (Conto Fantástico). *Revista Mensal da Sociedade Ensaio Literários*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 91-95, 1 ago. 1864.

PIRES, Walter. Configuração territorial, urbanização e patrimônio: Colônia da Glória (1876-1904). *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 75-90, nov. 2005/abr. 2006.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROAS, David. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: *Vertentes do fantástico na literatura*. VOLOBUEF, Karin, Org.; WIMMER, Norma, Org.; ROXANA Guadalupe Herrera, Org. São Paulo: Annalube, 2012.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião – Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Frederico Santiago da. Forma literária e vida social na narrativa fantástica brasileira do século XIX: uma investigação à margem do cânone. 2023. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/9a86163f-34a6-4f34-b07c-f2307762c0e7>. Acesso em: 13 jun. 2025.

SILVA, Frederico Santiago da. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/470d123f-17e9-4d12-8e13-a75299dcf9b2>. Acesso em: 13 jun. 2025.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. A figuração fantástica em *A Rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas. *Revista Entrelaces*, v. 8, n. 20, p. 22, abr.-jun. 2020. Acesso em: 08 set. 2024.

SANTOS, Jeane de Cassia Nascimento. O mistério e fantástico em “As Formigas”. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 18, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1379>. Acesso em: 28 set. 2023.

SILVA, A. M. M. da; MARINHO, M. V. M. Entre o real e o irreal: os contornos do fantástico no conto “As Formigas” de Lygia Fagundes Telles. *COLINEARES*, Mossoró, Brasil, v. 3, n. 2, p. 79–93, 2016. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RCOL/article/view/127>. Acesso em: 28 set. 2023.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Clemente. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A sociedade do anel*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019.

TÁVORA, Franklin. A trindade maldita (Contos no botequim). Diário de Pernambuco, Recife, ano XXXVIII, n. 82, p. 8, 9 abr. 1862.

TÁVORA, Franklin. *A Cruz do Patrão*. 1877. Disponível em: <https://www.contosdeterror.site/2020/06/a-cruz-do-patrao-conto-classico-de.html>. Acesso em: 30 ago. 2025.

TELLES, Lygia Fagundes. *As formigas*. In: *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1977.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

VARELA, F. As ruínas da Glória [1861]. In: CAVALHEIRO, E.; BRITO, M. S. (org.). *O conto romântico: panorama do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961. v. 2, p. 133-150.

VARELA, Fagundes. Ester. *Jornal do Recife*, Recife, v. 3, n. 151, p. 363-364, 16 nov. 1861.

VARELA, Fagundes. As bruxas; crenças populares. *Jornal do Recife*, Recife, PE, n. 154, p. 388-389, 7 dez. 1861.

VARELA, Fagundes. A Guarida de Pedra. *Jornal do Recife*, Pernambuco, v. 3, n. 157, p. 411-413, 28 dez. 1861.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira: 2ª série*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. A figuração fantástica em *A Rainha do Ignoto* (1899) de Emília Freitas. *Revista Entrelaces*, v. 8, n. 20, p. 22, abr.-jun. 2020. Acesso em: 08 set. 2024.

SANTOS, Jeane de Cassia Nascimento. O mistério e fantástico em “As Formigas”. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 18, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1379>. Acesso em: 28 set. 2023.

SILVA, A. M. M. da; MARINHO, M. V. M. Entre o real e o irreal: os contornos do fantástico no conto “As Formigas” de Lygia Fagundes Telles. *COLINEARES*, Mossoró, Brasil, v. 3, n. 2, p. 79-93, 2016. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RCOL/article/view/127>. Acesso em: 28 set. 2023.

SILVA, Frederico Santiago da. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/470d123f-17e9-4d12-8e13-a75299dcf9b2>. Acesso em: 13 jun. 2025.