



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCOS TÚLIO FERNANDES

**TRAVESSIAS DO FANTÁSTICO E TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL: O CASO
MACHADO DE ASSIS**

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2019

MARCOS TÚLIO FERNANDES

**TRAVESSIAS DO FANTÁSTICO E TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL: O CASO
MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito institucional necessário para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura

Linha de pesquisa: Tradução e Cultura

Orientador: Prof.^a Dr.^a Wiebke Röben de Alencar Xavier

JOÃO PESSOA

FEVEREIRO DE 2019

Catálogo na publicação

Seção de Catalogação e Classificação

F363t Fernandes, Marcos Tulio.

Travessias do Fantástico e Transformações no Brasil: O caso
Machado de Assis / Marcos Tulio Fernandes. - João Pessoa, 2019.
250 f.

Orientação: Wiebke Röben de Alencar Xavier. Tese
(Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Fantástico; Machado de Assis; E. T. A Hoffmann. I. Xavier,
Wiebke Röben de Alencar. II. Título.

UFPB/CCHLA

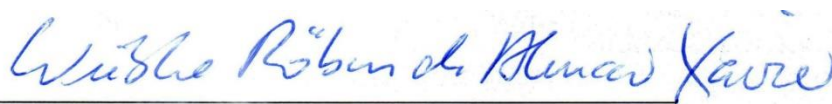
MARCOS TÚLIO FERNANDES

**TRAVESSIAS DO FANTÁSTICO E TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL: O CASO
MACHADO DE ASSIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito necessário para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Data da aprovação: 22/02/2019

Banca examinadora:

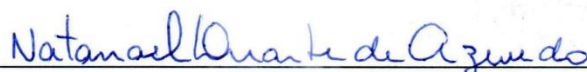


Prof.ª Dr.ª Wiebke Röben de Alencar Xavier

Orientadora – UFRN/PPGL-UFPB



Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão - UFC
Examinador externo



Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo - UFRPE

Examinador externo



Prof.ª Dr.ª Marta Pragana Dantas - UFPB

Examinador interno



Prof.ª Dr.ª Luciana Eleonora Calado Deplagne - UFPB

Examinador interno

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES) – Código de financiamento 001, sem o qual a pesquisa não se desenvolveria e, conseqüentemente, o textual final não se urdiria, já que a formação de pesquisadores, como de quaisquer outros profissionais afins, não depende exclusivamente de um talento próprio ou arbitrário, mas da concentração de esforços e investimentos.

À Prof^a Wiebke Röben de Alencar Xavier, exemplo de profissionalismo, o título *Doktormutter* lhe é pouco e injusto; encontrei em ti mais do que os alemães denominam *Betreuerin der Doktorarbeit* e sob sua orientação fui além de *Doktorand*. É preciso lhe fazer justiça, pois entre tantos orientadores, nunca conheci um que se dedicasse tanto ao trabalho de seu orientando. Por essas e por tantas outras razões, posso e preciso dizer que aquilo que você me proporcionou durante mais de oito anos de vida profissional e acadêmica ainda precisa de um nome.

À professora Elisalva de Fátima Madruga Dantas, responsável por me resgatar para a vida acadêmica e por plantar a semente da qual nasceram meus mestrado e doutorado.

À professora Luciana Deplagne, pela vivência na EAD, pelas contribuições no mestrado e no doutorado, e por me proporcionar dois dos melhores e mais belos alunos de minha carreira no ensino médio.

À professora Marta Pragana Dantas, obrigado por suas preciosíssimas contribuições, fruto de sua competência intelectual e honestidade acadêmica, determinantes na evolução da minha escrita nesses oito anos. A você, o meu mais profundo sentimento de respeito e gratidão.

À professora Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, machado das ervas daninhas do meu trabalho, socorro de minhas pesquisas aos jornais.

Às professoras Rosanne Bezerra de Araújo e Ana Cristina Cardoso, que aceitaram gentilmente nosso convite.

Ao Professor Natanael Duarte e Ao professor Tito Lívio, constrangendo-me em suas generosidades de percorrerem longo trajeto para contribuir com o fechamento de nossa pesquisa.

Aos meus irmãos Lacerda: Marcos, Fátima, Lúcia e Raimundo, responsáveis por resgatar minha infância e por cuidarem de minha saúde física e mental até hoje.

Aos meus irmãos Fernandes: Marcos Vinícius, pesquisador incansável e insaciável, espécie de Edmond Dantés fantástico que fugiu *para* o confinamento nas Hemerotecas digitais.

Agradeço-lhe o ar, os carneiros, e, sobretudo, todas as noites e madrugadas que passamos mergulhados na *Lutter & Wegner hoffmanniana*, de onde colhemos, tu mais que eu, o melhor do *punch* prussiano. Torno claro que esse trabalho não se faria sem seus esforços de coletar dados essenciais à minha pesquisa. Ao caçula Marcos Aurélio, *the last of the mohicans*, guerreiro para todas as horas e para todas as lutas. Merci pour Paris, pelo redobrado esforço em família, cuidando de nossa mãe, mesmo sendo mais jovem seu exemplo de valentia diante da vida me inspira.

To *Ma Jolie* Cláudia, my wife, who bewitched me and with your *sköne Oke* and honey eyes made me a prisoner of her body. You have liberated my soul from sinister legal career to the fantastic world of fantasy words. From your efforts, prayers and infinite patience, I was born a teacher. My academic achievements have always been tied to your perseverance.

Aos meus filhos, Renan Henri e Rebecca Henri, pela paciência durante todos esses anos que lhes consumiram parte da infância e da adolescência. Se não fui ausente, tenho consciência de ter sido ao menos negligente. Mas, tenho convicção do cuidado de Deus durante esses anos e que o Senhor retribua aquilo que lhes faltei.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

A mais negligenciada das pessoas durante 8 longos anos de estudos na pós-graduação: minha mãe. Maria, amada de seu primo José, fez-se mãe adolescente, sem que de seu ventre nascesse um primeiro rebento que lhe viesse redimir os sofrimentos. A ti o meu mais constrangido agradecimento. Não só pela minha vida, não só por ter-me criado sozinha, porque meu pai se pôs a trabalhar e estudar distante; mas, principalmente, porque você talvez seja a mais fantástica criatura que Hoffmann se esqueceu de inventar: de sua oficina sem instrumento e sem instrução nasceu meu primeiro contato com a literatura. Sem papel e sem tinta, nascia de sua imaginação a fantasia que povoou minha primeira infância. Se a alemã mãe de Natanael o punha para dormir com *Der Sandmann*, minha nordestina mãe me embalava à noite no fumo da *Caipora*. Mais tarde, alfabetizado, a literatura me chegava de suas mãos através dos folhetos de cordel, pagos na feira com o preço de suas privações de mulher jovem e bonita, para quem o contato do filho com as letras era mais importante do que a chita florida para agradar o primo-marido. Dessa conjuntura nasceu o meu gosto pelas crenças populares celebradas tantas vezes nas manifestações do fantástico, que me inspirou esse doutorado.

Ao meu Senhor e Deus, Jesus Cristo, denunciado, preso, torturado, crucificado e morto, sangue derramado pela verdade, pela igualdade e pela fraternidade entre os homens.

Ao meu pai, José Fernandes Vieira Neto, assassinado por lutar pela moralidade do serviço público na prefeitura de João Pessoa, “porque mesmo os mais altos funcionários públicos não estão fora da lei, mas sujeitos ao mesmo que qualquer cidadão comum” [weil auch die höchsten Staatsbeamten nicht außer dem Gesetz gestellt sind, vielmehr demselben wie jeder andere Staatsbürger unterworfen sind”] – E. T. A. Hoffmann

À minha mãe (Maria), aos meus irmãos (M. Aurélio e M. Vinícius), à minha esposa (Ma Jolie Cláudia), aos meus filhos (Renan e Rebecca), para os quais e pelos quais enfrentei essa jornada.

Nada é mais *fantástico* e louco do que a vida real.

(E. T. A. Hoffmann em *O homem da areia*)

FERNANDES, Marcos Túlio. *Travessias do fantástico e transformações no Brasil: o caso Machado de Assis*. 2019. 250 páginas. Defesa de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Universidade Federal da Paraíba.

RESUMO

A presente tese investigou as travessias das traduções francesas das narrativas de E. T. A. Hoffmann e as ressignificações de seus *leitmotive* na produção de contos fantásticos de Machado de Assis. O sucesso editorial do autor romântico alemão em Paris deflagrou a moda do conto fantástico na França e promoveu a importação de sua literatura fantástica para o espaço cultural brasileiro, estimulando o surgimento de traduções nacionais e a produção do gênero por nossos escritores até que o conto fantástico se transformasse em moda nas páginas de nossa imprensa periódica a partir do decênio 1860, época na qual o escritor brasileiro iniciou a escrita de fantasias insólitas destinadas, a maior parte, aos periódicos de perfis femininos. Objeto de discussão entre os estudiosos do gênero, o fantástico machadiano tem frequentemente sido visto como gênero lábil que não alcança o efeito dos escritores europeus. Tal concepção pautada apenas em critérios imanentes instigou-nos a ir noutra direção e amparar nossa pesquisa nos conceitos metodológicos de Transferências Culturais (ESPAGNE, 2012) que permitem compreender o fantástico machadiano como um gênero próprio, original, e que não deve ser menosprezado, visto como cópia ou imitação, porque o autor brasileiro, inspirado nas traduções de Hoffmann, ressignificou temas e conceitos como estratégia para corresponder às expectativas de seus leitores, pois as traduções não são menos legítimas que seus originais e os conceitos inerentes aos objetos culturais não sofrem perdas quando cruzam fronteiras. A pesquisa teve como objetivos observar a presença do fantástico hoffmanniano no cenário cultural do país e compreender o conto fantástico do escritor brasileiro como tessitura estética sem, no entanto, desvinculá-lo de sua condição de mercadoria. O *corpus* se compôs de narrativas insólitas publicadas entre 1862 e 1892 nos periódicos – *Jornal das Famílias*, *O Futuro*, *A Época*, *A Estação*, *O Cruzeiro* – que implicaram na produção de diferentes conceitos de fantástico que não podem ser observados apenas por categorias imanentes ao tecido textual, próprias das concepções estruturalistas dos teóricos do fantástico, entre os quais Todorov (1970) tem sido referência. Analisamos as transformações dos empréstimos literários com intuito de preencher frestas e aparar arestas crítico-acadêmicas em torno do fantástico machadiano, cuja significação, como a de qualquer outro gênero dos Oitocentos, não se desvincula da materialidade de seus suportes. Nossos resultados demonstram a insuficiência dos critérios intratextuais para definição de um tipo de fantástico, urdido de acordo com

diretrizes editoriais e em conformidade com poéticas culturais vigentes, já que até mesmo quando se tratou da publicação de um único enredo divulgado por periódicos diferentes, mas ambos de perfis femininos, o autor necessitou adequá-lo às diretrizes editoriais de cada suporte. Nesse sentido, nossa contribuição para a área de Tradução e para os Estudos Culturais de Literatura é demonstrar que o fantástico machadiano esteve sempre ajustado a condições editoriais e culturais que impunham ao Bruxo do Cosme Velho manipular fórmulas fantásticas de acordo com o perfil de cada suporte pelos quais seus contos eram divulgados.

Palavras-chave: Conto fantástico; Transferências culturais; Machado de Assis; E. T. A. Hoffmann.

FERNANDES, Marcos Túlio. *Transverses of the fantastic and transformations in Brazil: the case Machado de Assis*. 2019. 250 pages. Doctoral defense. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Universidade Federal da Paraíba.

ABSTRACT

The present thesis has researched the crossings of the French translations of the narratives of E. T. A. Hoffmann and the resignifications of his leitmotiv in the production of Machado de Assis's tales of the fantastic. The editorial success of the German Romantic author in Paris has spurred the fashion of the fantastic tale in France and promoted the import of his fantastic literature into the Brazilian cultural space, stimulating the emergence of national translations and the production of the genre by our writers until the fantastic tale became fashionable in the pages of our periodical press from the 1860s, at which time the Brazilian writer began writing strange fantasies destined, for the most part, to the periodicals of female profiles. Object of discussion among scholars of the genre, the fantastic of Machado de Assis has often been seen as a labile genre that does not reach the effect of European writers. This conception based only on immanent criteria instigated us to go in another direction and to support our research in the methodological concepts of Cultural Transfers (ESPAGNE, 2012) that allow us to understand Machado's fantastic as a genre of its own, original and not to be overlooked, as seen as a copy or imitation, because the Brazilian author, inspired by the translations of Hoffmann, renamed themes and concepts as a strategy to meet the expectations of his readers, since the translations are no less legitimate than their originals and the concepts inherent in cultural objects do not suffer losses when they cross borders. The research aimed to observe the presence of the fantastic of Hoffmann in the cultural scene of the country and to understand the fantastic tale of the Brazilian writer as aesthetic tessitura without, however, to detach it from its condition of merchandise. The corpus was composed of unusual narratives published between 1862 and 1892 in the periodicals - *Jornal das Famílias*, *O Futuro*, *A Época*, *A Estação*, *O Cruzeiro* - that implied in the production of different concepts of fantastic that cannot be observed only by categories immanent to the textual fabric, proper to the structuralist conceptions of fantastic theorists, among whom Todorov (1970) has been a reference. We have analyzed the transformations of literary borrowings in order to fill in cracks and to trim critical-academic edges around the fantastic of Machado, whose meaning, like any other genre of the 19th century, does not dissociate itself from the materiality of its supports. Our results have demonstrated the insufficiency of the intratextual criteria to define a type of fantasy, created according to editorial guidelines and in accordance with current cultural poetics, since even

when it was a publication of a single story published by different periodicals, both of female profiles, the author needed to adapt it to the editorial guidelines of each support. In this sense, our contribution to the area of Translation and Cultural Studies of Literature is to demonstrate that the machadian fantastic was always adjusted to editorial and cultural conditions that required the Wizard of Cosme Velho to manipulate fantastic formulas according to the profile of each support by which his tales were told.

Keywords: Fantastic Tale; Transfer Cultural; Machado de Assis; E. T. A. Hoffmann.

FERNANDES, Marcos Túlio. *Traversées du fantastique et transformations au Brésil: le cas Machado de Assis*. 2019. 250 pages. Soutenance de thèse de doctorat. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Universidade Federal da Paraíba.

RÉSUMÉ

Cette thèse a examiné les croisements des traductions françaises des récits de E. T. A. Hoffmann et les 'résignifications' de ses *leitmotive* dans la production des contes fantastiques de Machado de Assis. Le succès éditorial de l'auteur romantique allemand à Paris a éclaté la mode du conte fantastique en France et a promu l'importation de sa littérature fantastique dans l'espace culturel brésilien, en stimulant ainsi l'émergence de traductions nationales et de la production du genre par nos écrivains jusqu'au conte fantastique s'est devenu à la mode dans les pages de notre presse périodique à partir des années 1860, l'époque à laquelle l'écrivain brésilien a commencé à écrire des récits insolites destinés, en majorité, aux périodiques d'essence féminine. L'Objet de discussion entre spécialistes du genre, le fantastique de Machado a souvent été considéré comme un genre instable qui n'atteint pas l'effet des écrivains européens. Cette conception basée uniquement sur des critères immanents nous a incités à aller dans une autre direction et à soutenir notre recherche dans les concepts méthodologiques de Transferts Culturels (ESPAGNE, 2012) qui nous permettent de comprendre le fantastique de Machado comme un genre à part, original et qui ne peut pas être négligé, ni être vu comme une copie ou une imitation, car l'auteur brésilien, inspiré par les traductions de Hoffmann, a redéfini des thèmes et des concepts afin de répondre aux attentes de ses lecteurs, puisque les traductions n'étant pas moins légitimes que leurs originaux et les concepts inhérents aux objets culturels ne subissent aucune perte quand ils traversent les frontières. La recherche avait pour objectif d'observer la présence du fantastique Hoffmann sur la scène culturelle du pays et de comprendre le conte fantastique de l'écrivain brésilien en tant que tessiture esthétique sans toutefois le détacher de son état de marchandise. Le corpus s'est composé de récits insolites publiés entre 1862 et 1892 dans les périodiques - *Jornal das Famílias*, *O Futuro*, *A Época*, *A Estação*, *O Cruzeiro* – ce qui comprenait dans la production de différents concepts de fantastiques qui ne peuvent pas être observés que par des catégories immanentes au tissu textuel, propre aux conceptions structuralistes des théoriciens fantastiques, parmi lesquels Todorov (1970) a été une référence. Nos résultats démontrent l'insuffisance des critères intra-textuels pour définir un type de fantastique, créé selon des orientations éditoriales et conforme à la poétique culturelle actuelle, lorsqu'il s'agissait de la publication d'une seule intrigue publiée par différentes périodiques, tous les deux d'aspects féminins, l'auteur a eu besoin de

l'adapter aux directives éditoriales de chaque support. Nous analysons les transformations des emprunts littéraires afin de combler les lacunes et de réduire les contours académiques-critiques autour du fantastique de Machado, dont la signification, comme tout autre genre du XIXe siècle, ne se dissocie pas de la matérialité de ses supports. À cet égard, notre contribution au domaine de la Traduction et des Études Culturelles de la Littérature est de démontrer que le fantastique de Machado a toujours été adapté aux conditions éditoriales et culturelles qui ont obligé le *Bruxo do Cosmo Velho* à manipuler des formules fantastiques en fonction du profil de chaque support pour lesquels ses contes ont été diffusés.

Mots-clés: Nouvelles fantastiques; Transferts Culturels; Machado de Assis ; E. T. A. Hoffmann.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Contes fantastiques</i> e <i>L'Elixir du diable</i> (<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 12 dez. 1854, p. 4).....	95
Figura 2 - <i>Contes Nocturnes</i> de Hoffmann (<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 mai. 1855, p. 4).....	95
Figura 3 - "O Morgado, Conto phantastico de Ern.-Theod.-Guilherme Hoffmann" (<i>Minerva Brasiliense</i> , n. 4, 1845).....	101
Figura 4 - Nota explicativa sobre o tradutor Feliciano Nunes (<i>Minerva brasiliense</i> , n. 4, 1845, p. 23).....	103
Figura 5 - "O Morgado" - Capítulo I (<i>Minerva brasiliense</i> , n. 4, 1845, p. 24)	105
Figura 6 - "Le Majorat" - Tradução de Xavier Marmier (HOFFMANN, 1858, p. 159)	107
Figura 7 - <i>Table de matières</i> da tradução P. Christian (HOFFMANN, 1844, p. 521)	110
Figura 8 - <i>Table de matières</i> da tradução Champfleury (HOFFMANN, 1856, p. 324)	111
Figura 9 - Tradução <i>Contes fantastiques de Hoffmann</i> , de P. Christian (<i>Catálogo do Gabinete Português de Leitura</i> , 1858, p. 280)	113
Figura 10 - Tradução Henrique Velloso - "A tabolagem, ou o jogo da banca" (<i>Novo Correio de Modas</i> , 1852-1854, p. 1).....	115
Figura 11 - Tradução Henrique Velloso - "Coppelio" (<i>Novo Correio de Modas</i> , 1852-1854, p. 17).....	116
Figura 12 - Tradução de "O Morgado" (<i>O Liberal Pernambucano</i> , 16 jan. 1856, n. 980, p. 1)	122
Figura 13 - <i>Contes nocturnes d'Hoffmann</i> - Tradução de "Le Majorat" de La Bedollière (HOFFMANN, 1855, p. 1).....	123
Figura 14 - Tradução brasileira "O Morgado. Conto Nocturno" (<i>Jornal do Recife</i> , 11 mai. 1861, n. 124).....	125
Figura 15 - "O voto. Conto phantastico de Hoffmann" (<i>Jornal do Recife</i> , 24 dez. 1859, n. 52, v.1).....	127
Figura 16 - <i>Le diable a Paris</i> (<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 mai. 1855, p. 4).....	143
Figura 17 - Ilustração de Paul Gavarni (HOFFMANN, 1844, p. 277).....	144
Figura 18 - "O país das quimeras. Conto fantástico" (<i>O Futuro</i> , 1 nov. 1862, p. 126).....	151
Figura 19 - "O anjo das donzelas - Conto fantástico" (<i>Jornal das Famílias</i> , set. 1864, p. 9) ..	151
Figura 1 - Publicação da segunda versão de "Uma visita de Alcibíades" (<i>Gazeta de Notícias</i> , 1 jan. 1882, p. 1).....	148
Figura 2 - Anúncios diversos (<i>Gazeta de Notícias</i> , 1 jan. 1882, p. 6).....	149

Figura 22 - <i>A Estação</i> , 15 de janeiro de 1884.....	156
---	-----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Obras fantásticas disponíveis no <i>Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro</i> , 1858.	91
Quadro 2 - Obras góticas disponíveis no <i>Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro</i> , 1858.	92
Quadro 3 - Comparação Tradução Loève-Veimars versus Tradução Xavier Marmier	109
Quadro 4 - Traduções dos contos <i>Doge und Dogaresse</i> e <i>Rat Krespel</i>	114
Quadro 5 - Traduções francesas de <i>Spielerglück</i> [Sorte de jogador]	118
Quadro 6 - Comparação de "A tabolagem" com as traduções francesas.....	118
Quadro 7 - Traduções francesas de "O homem da areia"	119
Quadro 8 - Comparação das traduções francesas de "O homem da areia"	120
Quadro 9 - Comparação da tradução francesa "Coppélius" com a tradução brasileira "Coppélio, ou uma moça sem coração"	121
Quadro 10 - Comparação entre as traduções da <i>Minerva</i> e d' <i>O Liberal Pernambucano</i>	122
Quadro 11 - Comparação entre a tradução de La Bedollière e a tradução de <i>O Liberal Pernambucano</i>	124
Quadro 12 - Comparação entre as traduções de La Bedollière e a tradução do <i>Jornal do Recife</i>	125
Quadro 13 - Comparação entre as traduções do <i>Jornal do Recife</i> e de <i>O Liberal Pernambucano</i>	126
Quadro 14 – Ensaaios e teorias do fantástico.....	33
Quadro 15 - Divulgação de um mesmo conto por diferentes periódicos	147
Quadro 16 - De "O país das Quimeras" a "Uma excursão milagrosa"	148
Quadro 17 - "Uma visita de Alcibíades": do <i>Jornal das Famílias</i> à <i>Gazeta de Notícias</i>	154
Quadro 18 - De "Rui de Leão" ao "Imortal"	166
Quadro 19 - Contos fantásticos no <i>Jornal das Famílias</i>	168
Quadro 20 - Inspiração hoffmanniana nos contos fantásticos de Machado de Assis.....	219178
Quadro 21 - Caráter moral e pedagógico nos contos fantásticos de Machado de Assis	18987
Quadro 22 - A loucura nos contos fantásticos de Machado de Assis.....	19293
Quadro 23 - Autômatos femininos nos contos fantásticos de Machado de Assis	202201
Quadro 24 - Os contos fantásticos de Machado de Assis na imprensa	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA: AS LACUNAS DAS TEORIAS DO FANTÁSTICO E O CONCEITO DE TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS	31
1.1 Teorias do Fantástico: lacunas e estado de um gênero evanescente	31
1.2 O conceito de transferências culturais e sua atuação no fantástico	57
1.3 As transferências culturais no contexto da literatura comparada.....	63
2 TRAVESSIAS TRANSATLÂNTICAS: O FANTÁSTICO NO BRASIL.....	70
2.1 Da gênese à moda hoffmanniana	72
2.2 A moda do conto fantástico no Brasil.....	84
2.3 Hoffmann na imprensa periódica brasileira: as traduções nacionais	99
3. SUBORDINAÇÃO E RESISTÊNCIA: PAPEL DOS SUPORTES E TRANSFORMAÇÕES DO FANTÁSTICO	129
3.1 A locomotiva esquecida: o livro ao invés do jornal.....	129
3.2 Ressignificação e renúncia.....	141
3.3 Migrações e manipulações	147
4 AGRADAR SEM DESAGRADAR: A FÓRMULA PARA GARNIER.....	188
4.1 A fórmula de um Bruxo	189
4.1.1 Presença hoffmanniana	191
4.1.2 Caráter pedagógico, instrução moral e edificante	202
4.1.3 Mise-en-abîme.....	205
4.1.4 Loucura.....	207
4.1.5 Casamento e herança	210
4.1.6 Mulheres autômatos	212
4.1.7 Clichês fantásticos.....	217
4.2 Além da fórmula hoffmanniana	218
4.3 Um fenótipo fantástico?	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
REFERÊNCIAS	233
ANEXOS.....	242

INTRODUÇÃO

A pesquisa empreendida procurou atender a uma demanda em torno do conceito de fantástico nos contos de Machado de Assis. Investigado fora de suas fontes originais de publicação e, frequentemente, considerado um gênero lábil frente à produção dos autores europeus que o inspiraram, a literatura fantástica machadiana foi produzida, entre 1862 e 1892, para o público-leitor mais amplo do século XIX e era divulgada principalmente pelas páginas dos jornais e revistas femininos brasileiros. Tema repisado pelas abordagens tradicionais, cujas análises imanentes apenas expõem a fragilidade do conceito de influência exercida pelos autores europeus sobre a produção do autor brasileiro,

alguns traços daquilo que é compreendido pela crítica literária como singularidade na obra de Machado de Assis são aqui representados em sua relação com a poética do suporte ou mesmo com a inserção do escritor no meio literário de seu tempo (GRANJA, 2018, n. p).

Mais do que os livros, a “locomotiva intelectual”¹ dos Oitocentos, como chamou Machado ao jornal, contribuiu para a formatação do fantástico enquanto gênero literário e para sua popularização na Europa e além de suas fronteiras, através da circulação transatlântica dos impressos. Plasmado e refinado continuamente em seus repertórios para atender o gosto do público-leitor, mas de acordo com seu espaço cultural de produção e divulgação, o conto fantástico tornou-se um fenômeno editorial que inspirava escritores e animava tradutores a alimentarem as páginas da imprensa periódica, em um ciclo que envolveu os mais diversos agentes de transferências culturais.

O início desse fenômeno se deu em pleno movimento romântico alemão com as publicações das obras de fantasia de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) que o tornaram um dos escritores mais lido na Alemanha e um dos mais disputados pelos principais editores de seu país. Após refluxo² editorial que se iniciou com sua morte em 1822 e se estendeu até o ano de 1829, seus contos despontaram no cenário romântico francês, a partir das traduções *belles infidèles* de Loève-Weimars. Divulgado inicialmente em extratos na *Revue de Paris*, o trabalho do tradutor franco-germano alimentou 12 volumes sob o selo de *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, que foram publicados pelo livreiro-editor Eugène Renduel, constituindo-se como ponto de partida da moda do conto fantástico na França, durante os anos 1830.

¹ Cf. Assis, 2008, v3, p. 1009.

² Termo já utilizado por Calvino (1994) para referir-se à retração de obras neorrealistas. Também empregado por Paes (2009) para se referir à produção de traduções em determinados períodos da cultura no ocidente.

O sucesso das *belles infidèles* de Veimars estimulou o surgimento de novas traduções e à produção do conto fantástico entre os escritores franceses. A imprensa periódica francesa promoveu um amplo debate sobre o autor alemão e seu gênero de fantasia, e, em decorrência disso, criou-se um clima de concorrência literário-editorial com autores de outros gêneros, sobretudo, com o escritor escocês Sir Walter Scott, criador do romance histórico. A *Revue de Paris* publicou uma versão resumida do artigo “Du merveilleux dans le roman”, no qual o autor escocês denunciava o temperamento hipocondríaco de Hoffmann e se posicionava, numa crítica rigorosa, contra o fantástico do autor alemão, atribuindo-lhe um sentido negativo. O editor Véron³ divulgou o artigo de Scott na primeira edição de sua revista e em seguida, já que contava com os tradutores Loève-Veimars e Saint-Marc Girardin, promoveu uma campanha de divulgação de extratos dos contos de Hoffmann, notícias sobre sua vida, e artigos favoráveis e contrários ao gênero hoffmanniano. A querela *Scott-Hoffmann* se não foi criada ao menos era fomentada pelo próprio Véron e se acirrou entre os partidários dos autores, servindo como estratégia editorial que promovia o gênero e seu suporte:

Escândalos e denúncias que sacodem a sociedade com insistente frequência não passa[m], na verdade, de uma produção de mercadorias. O escândalo interessa à imprensa porque vende jornais, mas só enquanto vender. Quando não der mais rentabilidade, troca-se o escândalo, isto é, o produto” (MARSHALL, 2003, p. 43).

O fenômeno editorial Hoffmann movimentou o interesse do mercado brasileiro que o importou em traduções francesas. As interpretações, adequações e transformações, operadas pelos tradutores francofônicos, atravessaram o Atlântico para alimentar o acervo de nossas livrarias, gabinetes de leitura, bibliotecas públicas e privadas, grêmios literários e coleções particulares, alcançando os mais diversos polos culturais brasileiros, não se restringindo ao espaço da Corte no Rio de Janeiro, indo mais além, ao Recife, por exemplo. A partir do final da década de 1850, as traduções francesas das obras de Hoffmann tornaram-se populares e eram anunciadas nos jornais, podendo ser adquiridas na Livraria Garnier, n. 69, Rua do Ouvidor.

O trabalho pioneiro e de envergadura de Loève-Veimars e dos frequentemente reeditados tradutores P. Christian, Théodore Toussenel, Émile de La Bédollière e Xavier Marmier, fez-se inspiração não só no estro de nossos escritores românticos, mas também através das atividades de reescrita tradutória, sempre adequadas à cultura local e ao perfil dos periódicos. De acordo com Aixelá (2013), os tradutores consideram os hábitos e os valores da

³ Louis-Désiré Véron fundou a *Revue de Paris*, sendo sua primeira edição em 12 de abril de 1829 (TEICHMANN, 1961, p. 22).

cultural de desembarque, possibilitando-lhes, segundo o grau de tolerância dessa sociedade receptora, naturalização ou conservação; nesse caso, das categorias do fantástico hoffmanniano.

Sucesso na França, o fantástico representava uma moda literária, mas com temas desautorizados no contexto da sociedade brasileira no qual o público leitor feminino representava apenas uma parte dos 20% da população alfabetizada do país em meio a “uma massa de mais de 80% de analfabetos na população total” (BUIIONI, 2009, p. 77). As mulheres brasileiras não desfrutavam de determinados “privilégios” como a formação educacional e o dinheiro para consumir suportes literários (COSTA, 2012). Logo, para um escritor em início de carreira e desejoso de desfrutar do fenômeno editorial fantástico, Machado necessitou promover adequações no gênero como estratégia para alcançar a publicação de seus contos fantásticos, quando escritos para revistas devotadas às mulheres, público-leitor mantido distantes desse tipo de narrativas por seus pais e maridos.

Mas, o sucesso de um escritor brasileiro no século XIX estava condicionado à participação em jornais e revistas, o que, aliás, justifica a colaboração regular de Machado de Assis por tanto tempo – de 1859 a 1897 – na imprensa periódica:

O ambiente propício e favorável ao sucesso de um livro era criado primeiro nas páginas dos jornais, o que torna a dependência dos autores ainda maior em relação à imprensa, pois mesmo a obra saindo diretamente em livro, dependia do jornal para fazer sua divulgação e torná-la bem aceita diante da opinião pública. [...] para que um escrito publicado diretamente, no formato livro, obtivesse sucesso eram necessários os seguintes passos: notas publicitárias em jornais sobre o livro lançado e a colaboração do autor em periódicos para colocar o nome já em evidência; um prólogo feito por um autor já consagrado (FARIAS, 2016, p. 33).

Se os jornais foram os grandes responsáveis pela carreira ficcional do autor carioca, as revistas femininas foram, no entanto, as grandes responsáveis por sua carreira de contista e de contista do fantástico, pois “a vasta maioria dos contos de Machado foi publicada em revistas de moda: [...] 130 contos” (SILVA, 2017, p. 34), de um total de 218 narrativas curtas. Assim, devemos considerar que produzir literatura fantástica para esse público específico de leitores significava reger-se pelas normas de decore, em virtude de que havia para essas revistas um programa que consistia em fazer da literatura um instrumento de edificação moral e que, por isso mesmo, não comportava a publicação de gêneros que estivessem em desacordo com os interesses da elite patriarcal brasileira na condução da educação feminina no país.

Desfrutar de um gênero literário em moda, mas cujos temas abordavam situações inadequadas ou raramente ousadas fora de sua condição de escrita, significou para o autor

carioca o uso de estratégias de reescrita do fantástico e manipulação de sua forma literária, uma vez que “qualquer infração ao código tácito que regia os costumes da sociedade brasileira acarretava da parte dos que pagavam a assinatura a ameaça de uma automática rescisão” (MASSA, 2009, p. 459). E Machado de Assis não se portou como um gênio indômito, ao contrário disso, os temas constantemente chancelados pelo fantástico, mas desautorizados pelos periódicos de perfil conservador, eram eliminados ou ressignificados através da categoria do narrador, aparentemente judicioso, que dava aos eventos um caráter pedagógico. Assim, os temas franqueados pela literatura fantástica (incesto, vícios, luxúria, lascívia, estupro, necrofilia e demais mazelas da natureza humana) não eram abordados no conto machadiano e “Machado de Assis não experimentou particular dificuldade em pautar-se pelas regras do jogo, porque, em boa parte, esta era a moral que ele aceitava” (MASSA, 2009, p. 459).

Apesar da existência de um mercado para esses temas indecorosos, um comércio movimentado de obras pornográficas, como um filão editorial ou como gênero de sucesso, com o qual Garnier fez parte de sua fortuna (AZEVEDO & FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 153-154), o escritor carioca soube, no entanto, soube inscrever seu conto fantástico no espaço de circulação das narrativas dignas de acolhimento familiar e, portanto, publicáveis em revistas femininas des perfis moralizantes como o *Jornal das Famílias*, periódico editado pelo mesmo Garnier. Para isso, entre outros artifícios, Machado valeu-se da supressão de categorias próprias do fantástico, da adequação de situações ou de temas que os autores do gênero lhe inspiravam, e também do uso de vários pseudônimos⁴. Prática indiscriminada entre os autores oitocentistas, não só no Brasil, mas também na Europa, o uso do pseudônimo se constituiu como estratégia de publicação, “a mais óbvia talvez, diz respeito à necessidade de proteção, seja da autoridade, seja da reputação, ou até mesmo, no caso das mulheres, de algum pai ou marido ciumento” (BARBOSA, 2007, p. 32).

Um fenômeno editorial como o fantástico, desembarcado no Brasil por traduções francesas, não poderia ser investigado exclusivamente à luz de aportes teóricos tradicionais que analisam apenas aspectos imanentes ao tecido textual e desconsideram que havia na produção de literatura no século XIX “a preocupação com o público leitor, aquele que consome os textos propostos pela imprensa, e a quem se deve agradecer” (GRANJA, 2012, p. 127). O sucesso de Hoffmann em seu país, assim como o de suas traduções na França, se deu pelo modo como os

⁴ Machado de Assis utilizou desse artifício diversas vezes, de modo que usava desde um simples pseudônimo a publicações sem qualquer assinatura ou apenas com sinais gráficos que nada indicavam: ***, A.; Camilo da Anunciação; Eleazar; J.; J. B.; J. J.; Job; Lara; Lélío; M.; M. A.; M. de A.; M. de Assis; Manassés; Marco Aurélio; Max; Máximo; O. O.; Otto; Próspero; Victor de Paula; X.; Z. Z. Z.. Essa multiplicidade de assinaturas somada à variedade dos periódicos com os quais contribuía tornou penosa a tarefa de precisar, por exemplo, o número de seus contos, que os estudiosos do escritor estabeleceram em 218 (CAVALCANTE, 2003, p. 6).

elementos prosaicos do mundo burguês eram empregados no fenômeno fantástico. O sobrenatural hoffmanniano ocorre com personagens com os quais os leitores reais se identificam e em espaços e situações semelhantes ao cotidiano desses mesmos leitores. De acordo com Levefere (2007, p. 52), o principal componente de uma poética cultural está atrelado “a influências ideológicas vindas de fora da esfera da poética e [são] geradas por forças ideológicas no ambiente do sistema literário”. O que significa que as categorias operadas por Hoffmann em sua escrita fantástica eram valiosas para o sistema sociocultural de seus leitores, uma das razões que o tornaram um fenômeno literário e mais um dos motivos que nos levaram ao abandono das tradicionais categorias imanentistas na investigação do conto fantástico produzido por Machado de Assis a partir da inspiração hoffmanniana.

Investigar a produção desse fantástico significou observar circunstâncias que envolveram a importação das traduções francesas do autor alemão e as motivações que promoveram as traduções brasileiras em nossos jornais, como dínamos para (re)criação do gênero em nosso espaço cultural, quando o fantástico se deflagrou como moda no Brasil e grande foi o número de nossos românticos que prestaram tributo a Hoffmann. Entre esses escritores, encontrava-se Machado de Assis, produzindo suas fantasias insólitas em dois momentos específicos de sua atuação como escritor:

a) O primeiro diz respeito ao período no qual o escritor procurou consolidar sua carreira literária e sobreviver de sua pena, momento de intensa colaboração com as folhas devotadas às mulheres. De acordo com Silva (2017, p. 11)⁵, grande foi o número delas em todas as partes do globo, cuja longevidade de edições, demonstra o perfeito casamento entre moda e literatura e cujo maior exemplo no Brasil foi o *Jornal das Famílias* (1863-1878). Os contos desse período são marcados por nítida inspiração hoffmanniana e pelo desenvolvimento de uma fórmula, cujo objetivo era atender às expectativas dos leitores de Garnier, responsável por quase toda a publicação fantástica de Machado durante os anos de 1862 e 1878.

b) O segundo período diz respeito a um momento no qual sua vida já lhe era confortável: “funcionário público, colaborador dos principais jornais e revistas da Corte, autor consagrado com uma produção já considerável” (FARIAS, 2016, p. 145). Desse período são os contos divulgados pelos periódicos (*O Cruzeiro*, *A Gazeta de Notícias* e *Gazeta Literária*) que se destinavam a todos os públicos e não apenas ao leitorado feminino, exceção de *A Estação*, que se pôs como substituta ou continuação do *Jornal das Famílias*. No entanto, o escritor

⁵ Silva comenta que os contos de Machado de Assis publicados por essas duas revistas representam 69% de toda a produção do autor: o *Jornal das Famílias* responde por 86 contos divulgados entre 1864 e 1878 (42% do total) e *A Estação*, com 43 contos de 1879 e 1898 (27% daquele total) (2017, p. 33).

continuou manipulando fórmulas fantásticas de acordo com as diretrizes de cada suporte com os quais colaborava e o fantástico produzido nesse momento se caracterizou pela quase total ausência do hoffmanniano e pela utilização de temas e motivos próprios do gênero, mas com fins claramente alegóricos⁶.

Compreender uma produção de contos fantásticos que guardam particularidades de acordo com o suporte de publicação e com a poética cultural de cada período exige o aporte das Transferências Culturais como ferramenta metodológica de investigação dos processos de transmissão de bens culturais que ultrapassaram fronteiras. O método de Espagne foi imprescindível para estabelecer relações entre os conceitos fantásticos produzidos em áreas culturais distintas: Alemanha, França e Brasil. Assim, convicto da aplicabilidade do método à análise de nosso *corpus*, procedemos à comparação dos contos fantásticos de Machado com as narrativas do autor alemão, sem que nesta confrontação houvesse prejuízo da produção brasileira, pois o conceito de Espagne elimina relações de superioridade e inferioridade entre os objetos culturais. Assim, o fantástico machadiano não é menosprezado, visto como cópia ou imitação, porque o escritor carioca ressignificou temas e conceitos, como estratégia para corresponder às expectativas de seus leitores, a partir das traduções que o inspiraram, pois esclarece que uma “tradução não tem menos legitimidade ou originalidade que seu modelo [e a] transposição dos objetos culturais não significa uma perda” (ESPAGNE, 2012, p. 23).

Decorridos mais de um século e meio da publicação do primeiro conto fantástico de Machado de Assis e pouco mais de cem anos da última narrativa insólita machadiana, os estudos críticos e acadêmicos comparativos tradicionais não conseguiram uma definição sobre o fantástico produzido pelo escritor brasileiro porque se pautam em categorias imanentes ao tecido textual e excluem qualquer possibilidade de que o gênero possa ter sido desenvolvido em função de categorias extratextuais como leitor e suporte. Assim, para os estudiosos do comparatismo tradicional, o fantástico machadiano é visto um gênero lábil cujo sobrenatural

⁶ Conceito de alegoria está quase sempre relacionado, na ampla bibliografia construída ao longo da tradição dos estudos ocidentais, a uma espécie de discurso inteligível, mas que assume um significado diferente do sentido literal expresso de forma imediatamente deduzível do texto. Ou seja, a alegoria consiste na designação de uma ideia através das palavras, mas cujo sentido é outro (MOISÉS, 2004). João Adolfo Hansen (2006, p. 7) compreende a Alegoria a partir de sua etimologia do “(grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*”. De acordo com Hansen, trata-se de um procedimento construtivo de linguagem, utilizado desde a antiguidade da cultura greco-latina, disseminado na Idade Média também através do discurso religioso e não apenas pelo discurso poético. O teórico afirma que rigorosamente “não se pode falar simplesmente de ‘a alegoria’, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica” (ibid., p. 8) que são, aliás, complementares, mas diametralmente opostas: uma resultante da *interpretação*, a outra, da *expressão*. De como que “a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, ao passo que a dos teólogos é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos” (ibid., p. 9). Referente à produção machadiana alegoria funciona como estratégia na qual a finalidade da leitura não é a de interpretação textual em seu sentido literal, mas reconstruí-la – a leitura – para compreensão dos acontecimentos históricos que envolvem o contexto de produção da narrativa fantástica.

não alcança o efeito fantástico das produções europeias dos autores nos quais se inspirou. Por isso, afirmações como a do crítico e pesquisador Magalhães Júnior (1973) de que Machado foi apenas o cultor de um fantástico mitigado, ou que o sobrenatural de Machado é diluído ao final das narrativas, transformando-se em um fantástico “quase-macabro”, como disse Fernandes (1999).

A produção do sobrenatural no plano onírico em várias narrativas do escritor carioca, na qual seus personagens acordam e com isso desconfiguram o gênero, foi visto por críticos imanentistas como produção que não alcançou à condição plena do fantástico ou, se alcançou, é tido por um gênero menor e aquém das produções europeias. Tais críticos não consideraram, por exemplo, a inspiração de Machado nas traduções de Hoffmann. Ora, se as traduções de Loève-Veimars fizeram de Hoffmann um *faible fantôme* na França, distanciando-o de sua assustadora imagem de *Gesperster* que a imprensa alemã havia consagrada, não se pode desejar que a produção de nossos autores ou as traduções brasileiras inspiradas no hoffmanniano ressuscitem em nosso espaço cultural o mesmo *fantôme* francês ou ainda o *Gesperster* alemão, e, menos ainda, que a produção do fantástico machadiano repita, em outro espaço cultural, os mesmo *leitmotive* da produção fantástica hoffmanniana.

O conceito de Transferências Culturais nos permitiu então a análise das trocas interculturais e se fez subsídio metodológico indispensável à observação do contexto receptor brasileiro ao desembarque hoffmanniano que nos proporcionou compreender o fantástico como produto da globalização da cultural e da circulação das ideias no Século XIX. E não apenas a produção de um gênero que só possa ser compreendido a partir de critérios estruturalistas, quando o próprio gênero tem como único elemento comum a todos as definições teóricas a irrupção de um fenômeno sobrenatural que deve ser sentido igualmente pelas categorias intratextuais do narrador e dos personagens, mas também pela categoria extratextual do leitor real, aquele que paga o texto e para quem o texto é tecido. Assim, as teorias do fantástico devem ser observadas como ponto de partida para definição da produção fantástica dos autores e, conseqüentemente, aquilo que é comum ao fantástico dos autores europeus, mas singular na criação do fantástico de Machado, ou na reescrita de nossos tradutores, deve ser reinterpretado por suas necessidades de divulgação no espaço cultural de produção e como estratégia de publicação de um gênero que, igual a qualquer gênero literário produzido nos Oitocentos, sua materialidade esteve condicionada ao suporte pelo qual era divulgado.

No que diz respeito à pesquisa bibliográfica sobre a literatura fantástica, partimos desde as reflexões críticas iniciais com Nodier (1830), passando pelas concepções precursoras de Lovecraft (1927) e Castex (1951), até as principais teorias, a maior parte estruturalistas, do

século XX com Todorov (1970), Bessière (1974), Jacques Finné (1980), sem esquecer os mais recentes estudos de Roas (2014). Não obstante, observamos também os conceitos de fantásticos desenvolvidos por teóricos de língua portuguesa, como o lusitano Furtado (1980), e os brasileiros Paes (1985) e Rodrigues (1988). A compreensão de que a produção machadiana se fez por inspiração de traduções levou-nos aos aportes teóricos da Levefere (2007) e ideia de que o conto fantástico de Machado de Assis é não apenas um produto cultural, mas também uma mercadoria produzida de acordo com a poética cultural e sua tessitura esteve condicionada aos perfis editoriais nos levaram aos aportes de Zilberman (2012), Farias (2016), Augusti (2018), Bourdieu (2007), Chartier (2002), Granja (2016), Barbosa (2007), Abreu (2016), Greenblatt, entre outros.

Toda a pesquisa em torno da produção fantástico do escritor carioca foi, com raras exceções em função da indisponibilidade de poucos textos, operada através das publicações em seus suportes originais disponíveis em portais de pesquisa como Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, assim como a Biblioteca Brasileira Guida e José Mindlin, entre outros ambientes virtuais. O acesso às traduções francesas aos textos de Hoffmann que se tornaram sucesso editorial foi realizado através do portal da *Gallica* (Bibliothèque Nationale de France), complementado pelo acesso de traduções disponíveis em várias coleções de livreiros editores franceses, como a *Colletion Folio Classique* da Gallimard, *Colletion de contes fantastiques* (Tomes I e II) da Flammarion, entre outras.

Toda a pesquisa exigiu o desenvolvimento de quatro capítulos.

O primeiro capítulo aborda – **Fundamentação teórico-metodológica: as lacunas das teorias do fantástico e o conceito de Transferências Culturais** – os conceitos teóricos da literatura fantástica desde as primeiras concepções críticas com Charles Nodier nos anos 1830 até as teorias modernas do gênero com o espanhol David Roas, sem esquecer as decalcadas teorias estruturalistas, cujo maior exemplo é Todorov (1970), O objetivo é o de apresentar como concepções críticas e teóricas foram incapazes de estabelecer um gênero evanescente e permanentemente em evolução. O século XX legou-nos as principais contribuições na tentativa de melhor compreender o fantástico, mas por sua quantidade e dificuldade de acesso nos propusemos a demonstrar em um subcapítulo suas prescrições, para estabelecer aproximações e distanciamentos. No entanto, outros pesquisadores já haviam se proposto a essa “odisseia” e a sensação (velada ou evidente) que transmitem é a de certa frustração em virtude ou em vicissitude de que as teorias e os ensaios revelam mais entrechoques e desencontros que propriamente elucidações para um conceito único ou geral do fantástico. Camarani (2014), por exemplo, percorreu também as principais teorias em seu trabalho *A literatura fantástica*:

caminhos teóricos, estudo de fôlego no qual investigou desde as críticas precursoras do gênero no século XIX às teorias contemporâneas no século XXI responsáveis por estabelecer uma definição – mesmo lábil – do fantástico tradicional. Guardados os interesses e excluídos teóricos e críticos desnecessários à nossa investigação, a pesquisa de Camarani serviu-nos de modelo e de atalho acadêmico na seleção de teóricos e estudiosos.

O capítulo também examina a compreensão do fantástico como gênero que evoluiu de acordo com os processos históricos da escrita literária subordinada a diretrizes editoriais. Apresenta as principais concepções teóricas do gênero para comprovar como, até hoje, nenhuma delas foi capaz de resolver o caso Machado de Assis. Os conceitos que os estudiosos desenvolvem sobre os contos fantásticos machadianos a partir de concepções estruturalistas desconsideram elementos externos como motivadores da produção fantástica do autor, restando ao pesquisador estruturalista a análise do gênero por categorias sempre intratextuais, já que o comparatismo tradicional despreza mediações entre autor/obra e vida social. Estas razões condicionaram à abordagem do fantástico machadiano, a partir dos conceitos metodológicos das transferências culturais, porque essa metodologia se colocou como crítica do comparatismo tradicional e, a partir dela, é possível compreender o relato fantástico machadiano considerando que ele foi um gênero romântico e em moda no século XIX no Brasil, mas, sobretudo, produzido para as páginas da imprensa periódica.

Não obstante, o primeiro capítulo percorre a trajetória do desenvolvimento do conceito de Transferências Culturais por Michel Espagne e Michael Werner no contexto da *Critique génétique*, editoração de manuscritos alemães do poeta Heinrich Heine no espaço de cultura francês, com intuito de demonstrar que o método nos permitiu observar a emissão e a difusão do conto fantástico de Hoffmann no espaço de partida francês e seu posterior desembarque no Brasil, espaço de recepção, onde foi reinterpretado, mas favorecendo uma análise na qual as ideias de hierarquização entre original e cópia são abandonadas. Abrindo com isso espaço a um estudo multilateral no contexto da literatura comparada entre as obras de Hoffmann e de Machado de Assis.

O segundo capítulo – **Travessias transatlânticas: o fantástico no Brasil** – apresenta como a circulação transatlântica foi responsável pelo fluxo dos gêneros insólitos desembarcados no Brasil e como essas fantasias se fizeram presentes através das traduções francesas que estimularam imitações do hoffmanniano nos jornais. *A paixão dos diamantes* do jornalista-tradutor Justiniano José da Rocha no *Jornal do Comércio*, em março de 1839, e a tradução brasileiro de “O morgado” na *Minerva brasiliense*, em 1845, foram exemplos das manifestações do hoffmanniano desembarcadas no Brasil, antes mesmo do gênero se constituir

como moda em nossos periódicos. Essas traduções estavam disponíveis nos acervos públicos e privados do país e foram as principais responsáveis pela voga do fantástico no Brasil durante os anos 1860 e 1870. Por isso, antes mesmo de demonstrar a onda de narrativas fantásticas que inundou as páginas de nossos periódicos, demonstramos desde a gênese do fantástico na França até sua transformação em moda literária, seu desembarque no Brasil através do trabalho dos tradutores franceses no momento em que o movimento romântico popularizava as narrativas insólitas com base nas raízes populares, criando as condições necessárias para a divulgação do gênero.

O terceiro capítulo – **Subordinação e resistência: papel dos suportes e transformações do fantástico** – apresenta como o conceito do fantástico produzido por Machado de Assis se altera quando uma mesma narrativa é divulgada por suportes diferentes, sofrendo significativas alterações, para inscrever-se em uma nova poética cultural, cronologicamente distante de seu período original de publicação. Abordaremos três contos fantásticos do escritor que foram publicados pelo *Jornal das Famílias*, mas que sofreram manipulações das formas e dos temas para se adequar aos novos suportes pelos quais seriam divulgados. A partir disso demonstraremos que o conto fantástico de Machado não irrompeu naturalmente, resultado de uma ação instintiva do artista, mas como resultado da “poética cultural do tempo e de acordo com a diretriz específica do veículo” (TEIXEIRA, 2010, p. 38). Por isso, como prova de nossa hipótese, demonstraremos que, na tentativa de estabelecer uma antologia de contos fantásticos de Machado de Assis, Magalhães Júnior, ao selecionar os contos em antologias e não dos suportes originais de publicação (os jornais e as revistas dos Oitocentos), o pesquisador não conseguiu observar as renúncias do autor e as ressignificações dos conceitos na produção da fantasia machadiana, não alcançando assim a compreensão de que o fantástico do autor carioca depende, além da poética cultural do período, também do suporte.

Por fim, no quarto capítulo – **Agradar sem desagradar: a fórmula para Garnier** – observamos como o escritor carioca necessitou desenvolver uma fórmula para atender às expectativas do *Jornal das Famílias*, cujo leitorado era idólatra das modas editoriais da capital francesa, mas impedido de acesso a um gênero polêmico como o fantástico. Arrefecida a moda do gênero, que coincidiu quase que exatamente com os anos de produção da revista de Garnier, o escritor passou a desenvolver novas fórmulas, indo além da inspiração hoffmanniana, quando sua produção passou a ser publicada pelas páginas dos novos periódicos com os quais contribuía: *A Época*, *O Cruzeiro*, *A Estação*, *A Gazeta de Notícias*. As fórmulas desenvolvidas

pelo Bruxo do Cosme Velho mostram que o autor criou um gênero próprio, com variações, que tantas vezes foi mal compreendido apenas como um fenótipo fantástico.

Nessa trajetória sobre a produção do conto fantástico machadiano, cujo hoffmanniano emerge tantas vezes de forma direta ou indireta no tecido da fantasia do autor brasileiro, estabelecemos uma discussão na qual a inspiração do autor alemão “desaparece” em detrimento das adaptações que o autor brasileiro necessitou operar para promover a publicação de seu trabalho nos periódicos do século XIX, sendo, portanto, às vezes incontornável concluir o fantástico machadiano apenas pelas as teorias do gênero. Assim, nosso trabalho se apresenta como auxílio na compreensão que Bruxo do Cosme Velho produziu um fantástico próprio, cujas fórmulas tornam inócuas a aplicação das teorias do fantástico na classificação de suas fantasias, quando se consideram apenas as categorias intratextuais.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA: AS LACUNAS DAS TEORIAS FANTÁSTICAS E O CONCEITO DE TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

A fantasia tem libertado a imaginação dos escritores de suas cadeias racionais em todas as épocas da humanidade, possibilitando-lhes nos mais diversos gêneros literários a produção de histórias impossíveis dentro dos parâmetros que definem nossa realidade. Dentre as literaturas produzidas, o fantástico surge como aquela que mais tem provocado discussões em torno de suas definições e limites. Iniciado pelos românticos ingleses e alemães, transformado em moda em Paris e divulgado pelos impressos transatlânticos, a produção desse gênero de fantasia ainda não encontrou uma teoria que pusesse termo as polêmicas que envolvem o gênero em torno de suas definições e de seus limites.

1.1 Teorias do Fantástico: lacunas e estado de um gênero evanescente

As reflexões críticas iniciais sobre o fantástico surgiram com o ensaio “Do fantástico em literatura”⁷, de Charles Nodier (1780-1844), publicado em 28 de novembro de 1830, nas páginas da *Revue de Paris*, mas as primeiras teorias do gênero só seriam produzidas e divulgadas a partir da segunda metade do século XX. Primeiro crítico a refletir sobre a fantasia presente nas crenças de todas as nações e de todas as épocas, Charles Nodier concebe o fantástico como literatura romântica de resistência ao apriorismo filosófico do Século das Luzes e que havia encontrado na Alemanha seu domínio favorito, inspirando os escritores do país à produção de um gênero caracterizado por um evento sobrenatural em plena *Aufklärung*:

A Alemanha foi rica nesse gênero de criações, mais rica do que qualquer outro país do mundo, sem disso excetuar esses felizes intérpretes, os próceres eternos de nossos tesouros, na opinião dos antiquários. É que a Alemanha, favorecida por um sistema particular de organização moral, carrega em suas crenças um entusiasmo imaginativo, uma vivacidade de sentimentos, um misticismo de doutrinas, uma propensão universal ao idealismo, que são essencialmente próprios da poética fantástica⁸ (NODIER, 1830, pp. 221-222).

⁷ *Du fantastique en littérature*.

⁸ “L’Allemagne a été riche dans ce genre de créations, plus riche qu’aucune autre contrée du monde, sans en excepter ces heureux levantins, les suzerains éternels de nos trésors, à l’avis des antiquaires. C’est que l’Allemagne, favorisée d’un système particulier d’organisation morale, porte dans ses croyances une ferveur d’imagination, une vivacité de sentiments, une mysticité de doctrines, un penchant universel à l’idéalisme, qui sont essentiellement propres à la poétique fantastique”.

Estimado na Alemanha pela fidelidade com a qual os escritores românticos do país representaram os costumes e tradições de seu povo, o fantástico produzido, sobretudo, por autores como Ludwig Tieck e Hoffmann mostrava-se ao mesmo tempo místico e familiar, simples e extravagante, mas acima de tudo pleno de originalidade, de sensibilidade e de graça. Uma fantasia que não havia sido ainda encontrada, por maior que fossem seus esforços, nem na literatura romântica dos grandes mestres ingleses como Byron e Sir Walter Scott, porque ambos permaneceram acorrentados ao gótico, nem na literatura romântica dos franceses Lamartine e Hugo, já que os dois se precipitaram na busca pelo ideal (ibid., pp. 223-224)⁹. Essa apologia à literatura fantástica dos escritores alemães nasceu como contestação de Nodier ao artigo “Do maravilhoso no romance”¹⁰, na *Revue de Paris*, sobre como Walter Scott produziu visões negativas do fantástico de Hoffmann, como produto do álcool e das perturbações mentais do autor.

Nodier não nos legou uma definição clara do fantástico ou categorias que permitissem estabelecer suas fronteiras em relação a outros gêneros cuja fantasia e o sobrenatural se fizeram presentes. Embora não se trate de uma teoria do fantástico, mas de um esboço de “traços tênues de sua história”¹¹(ibid., p. 225), o panorâmico ensaio do escritor francês apresenta a fantasia como marca registrada na literatura de todas as épocas, mas que havia despontado como manifestação inevitável diante do extremismo iluminista, redutor de todos os fenômenos “às coisas ordinárias da vida positiva” (ibid., p. 20). Segundo Camarani (2014, p. 22), “Do fantástico em literatura” de Nodier foi o primeiro texto a indicar um sistema, ainda que arbitrário, de produção de narrativas fantásticas a partir de suas condições de produção e de recepção.

Ao longo dos dois últimos séculos, produções de conceitos e de teorias tentaram, sem sucesso, domar aquela que tem se mostrado a mais instável fantasia literária: o relato fantástico. O quadro a seguir reúne alguns ensaios com pretensões teóricas e as mais relevantes teorias do fantástico até agora produzidas:

⁹ O ensaio de Nodier não considera as apropriações culturais de outras tradições populares no território alemão, sobretudo do norte da Europa, que contribuíram para criar a fantasia alemã e inspiraram autores como Hoffmann, por exemplo, à produção do conto fantástico “As Minas de Falun” (*Die Bergwerke zu Falun*) – narrativa de herança sueca que integra *Die Serapionsbrüder* (1819-1821) – e da novela fantástica “O Morgado” (*Das Majorat*) – integrante da antologia *Nachtstücke* (1817) e que está baseado nas tradições da península da Curlândia no Mar Báltico (atualmente território russo).

¹⁰ Versão resumida do artigo *On the Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann*, que havia sido publicado originalmente pela *Foreign Quarterly Review* no ano de 1827, e editado como prefácio na edição de *Contes Fantastiques*, preparada pelo tradutor Loève-Veimars, mas com o título de “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques” (HOFFMANN, 1979, p. 38-55).

¹¹ “*Je n’ai tracé que de faibles linéaments de son histoire*”.

Quadro 1 – Ensaaios e teorias do fantástico

Obra	Autor	Ano
<i>Supernatural horror in literature</i>	Howard Phillips Lovecraft	1927
<i>Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant</i>	Pierre-Georges Castex	1951
<i>The Supernatural in Fiction</i>	Peter Penzoldt	1952
<i>L'art et la littérature fantastiques</i>	Louis Vax	1960
<i>La Séduction de l'étrange</i>	Louis Vax	1965
<i>Anthologie du fantastique</i>	Roger Caillois	1966
<i>Introduction à la littérature fantastique</i>	Tzvetan Todorov	1970
<i>"Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques"</i> ¹²	Jean Bellemin-Noël	1971
<i>"Notes sur le Fantastique"</i> ¹³	Jean Bellemin-Noël	1972
<i>Le récit fantastique: la poétique de l'incertain</i>	Irène Bessière	1974
<i>La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle</i>	Jacques Finné	1980
<i>A construção do fantástico na narrativa</i>	Felipe Furtado	1980
<i>Os buracos da máscara</i> ¹⁴	José Paulo Paes	1985
<i>Gregos e Baianos</i>	José Paulo Paes	1985
<i>O fantástico</i>	Selma Calasans Rodrigues	1988
<i>Il fantastico</i>	Remo Ceserani ¹⁵	1996

Fonte: Elaborado pelo autor tendo como modelo Camarani (2014).

Primeira tentativa no século XX em torno de uma melhor compreensão de fantástico, *O horror sobrenatural em literatura*¹⁶ de H. P. Lovecraft não alcança a condição de uma teoria, já que não há um conjunto de regras sistematizadas e aplicadas ao objeto específico – a narrativa fantástica – que lhes promova classificação de acordo com leis ou categorias:

É preciso lembrar que o livro de Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, cuja primeira edição data de 1927, não indica pretensões teóricas e nem mesmo histórico-literárias; diria que se trata de um longo ensaio que o autor se propõe a indicar as transformações da narrativa fantástica e o horror que ela suscita, por meio de obras que marcam uma evolução em relação à literatura gótica; ou seja, fixa-se nas narrativas fantásticas em que o medo é imprescindível, ou o horror, como já aponta o título da obra (CAMARANI, 2014, p. 62).

¹² Trata-se de um ensaio

¹³ Trata-se de um ensaio

¹⁴ Trata-se de uma introdução elaborada pelo autor brasileiro para essa antologia de contos fantásticos.

¹⁵ Camarani (2014, p. 131) observa a teoria de Remo Ceserani a partir da tradução brasileira de Nilton Cezar Tridapalli, publicada em 2006, e por isso o insere entre os teóricos contemporâneos.

¹⁶ *Supernatural horror in literature*. Tradução Celso Paciornik (2008).

Longo ensaio, escrito entre 1924 e 1926, mas só publicado em 1927, na revista *The Recluse*, a obra de Lovecraft mais do que uma definição do fantástico ocupou-se do *medo cósmico* como a mais antiga e mais forte emoção humana, presente na ficção desde os tempos imemoriais: o medo é o único sentimento que comprova o fantástico porque provoca um estado de perturbação mental quando o ser humano entra em contato com o desconhecido, segundo Lovecraft (2008, p. 11). Mas, esse sentimento não deve ser confundido com aquele que põe o corpo em perigo. O medo ao qual Lovecraft se refere, trata-se do medo cósmico como estado de consciência deflagrado pelo *surgimento de forças inexplicáveis que rompem as barreiras impostas pelas imutáveis leis naturais*¹⁷ e que requer como critério de autenticidade uma atmosfera específica:

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis” (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

O autor americano encontrou no castelo gótico com sua parafernália dramática¹⁸ a atmosfera necessária à produção do fantástico e, por isso, concebeu-o como evolução do gótico, gênero cuja produção demasiada já era visto como “tediosa, artificial e melodramática” (ibid., p. 26). *A fantasmaticidade de um relato encontra-se então em uma sensação particular deflagrada pelo medo, a partir de uma atmosfera específica, quando se põe em suspensão as leis que prescrevem a ordem de nosso mundo, interrompendo seu funcionamento.* Embora a atmosfera seja a categoria mais importante na criação do medo, o verdadeiro parâmetro do fantástico é o abalo provocado “não pela intensão do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela [a sensação apavorante] atinge em seu ponto menos banal” (ibid., p.

¹⁷ Optamos pelo uso de itálico para dar revelo as principais ideias e conceitos que os teóricos estabelecem em torno do fantástico.

¹⁸ Lovecraft (2007, p. 31) considera o castelo gótico, com suas ramificações labirínticas de corredores úmidos e, portanto, insalubres, como o espaço natural para produção do medo. É nesse espaço que surge aquilo que o autor considera como parafernália dramática do gótico, produtora do medo: alçapões que se abrem deixando entrever a presença de esqueletos antigos, enormes e pesadas portas que se fecham sozinhas, dobradiças enferrujadas e que produzem barulhos assustadores, luzes que se apagam, cortinas que se mexem, correntes que se arrastam, manuscritos bolorentos contendo histórias apavorantes... Esse equipamento dramático provoca suspense e terror, condições do que acreditava ser a verdadeira narrativa fantástica.

17). Este é o critério final da autenticidade ou o modo como devemos julgar uma narrativa fantástica, segundo o autor americano, cuja obra não postula critérios muito específicos que seriam necessários à formulação de uma teoria. Suas proposições, entretanto, até hoje gozam de prestígio entre os principais estudiosos do gênero.

As reflexões críticas do fantástico evoluíram e se aprofundaram com Pierre-Georges Castex, em *O conto fantástico na França de Nodier a Maupassant*¹⁹. Obra que define o fantástico ora como um *gênero* nascido no século XVIII e em constante evolução ora como um *modo literário* de fantasia, cuja fantasticidade encontra-se na *representação da realidade empírica do leitor, problematizada a partir de um evento sobrenatural* caracterizado e não mais a partir do “medo cósmico” lovecraftiano:

O fantástico, na verdade, não se confunde com a fabulação convencional das histórias mitológicas ou feéricas, que implica mudança de espírito. Ao contrário, caracteriza-se por uma intrusão brutal do mistério no quadro da vida real. (CASTEX, 1951, p. 8)²⁰.

Para Castex, o evento fantástico dissocia-se daquela fantasia presente nas mitologias e nos contos de fadas porque tanto o mundo mítico quanto o universo feérico²¹ exigem do leitor aceitação das convenções próprias daqueles domínios que, embora aparentemente semelhantes ao nosso, admitem o sobrenatural como atributo natural, ou seja, que lhe é intrínseco ao próprio espaço de realização do sobrenatural. A abordagem histórica de Castex estabelece os relatos fantásticos como artefato gerado na confluência do apriorismo filosófico iluminista com as tradições populares propiciadoras de intenso efeito psicológico produzido sobre o leitor, não mais em um espaço próprio e paralelo da mitologia ou dos contos de fadas, mas através de um evento sobrenatural deflagrado em meio à nossa própria realidade tangível:

O fantástico na literatura é a forma original que toma o maravilhoso quando a imaginação, em vez de transpor um pensamento lógico em mitos, evoca fantasmas encontrados no curso de suas andanças solitárias. É concebido pelo sonho, pela superstição, pelo medo, pelo remorso, pelo excesso de excitação nervosa ou mental, pela embriaguez e por todos os estados mórbidos. Alimenta-se de ilusões, de terrores, de delírios. Por isso, embora tenha florescido em outras épocas, parece responder mais particularmente ao gosto

¹⁹ *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Tradução nossa.

²⁰ “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle”. Tradução nossa.

²¹ Féérico: relativo aos contos de fadas. A um mundo maravilhoso e com leis próprias onde magia e sobrenatural são aceitos como natural.

(CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951) moderno (CASTEX, 2007, p. 7)^{22 23}.

O fantástico está, portanto, no *evento sobrenatural porque ele inquieta nossa compreensão da realidade e provoca questionamentos sobre o funcionamento das leis empíricas que regulam nosso universo*. Os elementos precursores do fantástico, segundo Castex, começaram a surgir na obra *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, mas só se definiram como gênero autônomo a partir dos anos 1830, considerados como Idade de ouro do conto fantástico na França. Essa informação já disponibilizada é aqui retomada com o sentido de apresentar a contribuição de Castex que aborda o fantástico como uma voga literária, que não existiria como fenômeno editorial sem as traduções francesas dos contos de Hoffmann.

A década 1960 seria marcada pelas publicações de Louis Vax: *A arte e a literatura fantásticas*²⁴ (1960) e *A sedução do estrangeiro* (1965)²⁵. Ambas procuram definir o fantástico como um gênero literário com base na *violação do conceito de realidade pela irrupção de um evento sobrenatural*, mas em oposição às narrativas maravilhosas dos contos de fadas, cujo sobrenatural advém das tradições populares.

Em *A arte e a literatura fantásticas* (1972), Vax elabora uma definição com base em uma metáfora cromática, na qual o fantástico é visto como uma espécie de maravilhoso negro, caracterizado por um evento terrificante. Enquanto o próprio maravilhoso se caracterizaria como outro tipo de gênero, considerado rosa e cuja sobrenaturalidade não provocaria terror, segundo o crítico francês. O terror, portanto, estabeleceria as fronteiras entre fantástico e maravilhoso, mas não entre fantástico e gótico, porque o terror compõe o gênero gótico, considerado pelo autor como “maravilhoso aterrorizante”. Nesse caso, o terror funciona como ponto de intersecção entre ambos, dificultando tanto a compreensão quanto o estabelecimento das fronteiras entre gótico e fantástico. No entanto, Vax adverte que o “fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão. Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*” (apud FURTADO, 1980, pp.19-20)²⁶. Logo, o

²² “Lo fantástico en literatura, es la forma original que toma lo maravilloso cuando la imaginación, en lugar de transponer en mitos un pensamiento lógico, evoca fantasmas hallados en el curso de sus vagabundeos solitarios. Está concebido por el sueño, la superstición, el miedo, los remordimientos, la sobreexcitación nerviosa o mental, la ebriedad y por todos los estados mórbidos. Se nutre de ilusiones, de terrores, de delirios. Por eso, aunque haya florecido en otras épocas, parece responder mas particularmente al gusto moderno”.

²³ Entende-se aqui por moderno o período de produção da literatura pré e romântica, como lhe chamou o escritor Victor Hugo (2012, p. 27).

²⁴ *L'art et la littérature fantastiques*. Tradução nossa.

²⁵ *La séduction de l'étrange*. Tradução nossa.

²⁶ Itálico do autor.

fantástico se define como uma narrativa em que pessoas comuns em um mundo real sentem dificuldade de apreender ou de julgar um evento a partir das faculdades racionais, quando postas diante de algo inexplicável. A ruptura dos parâmetros racionais alimenta o fantástico que não deseja o impossível aterrador, desejo-o por ser mesmo impossível. *O fantástico encontra-se, portanto, no inexplicável e não no terror* (VAX, 1972, p. 42).

Em *A sedução do estrangeiro*, Vax apresenta o fantástico, não mais como gênero, mas como uma modalidade narrativa marcada pelo sentimento de estranheza que os relatos despertam. Mas agora esse sentimento de estranheza está condicionado a um público e a uma época e, portanto, mais condizente com a produção de um gênero literário dos oitocentos:

O fantástico se realiza nas obras, e as obras modificam sem cessar o significado da palavra. Compreender o fantástico é depreender de dentro a estrutura e a evolução das obras fantásticas. Se as palavras designam as obras, as obras consequentemente dão-lhes sua plena significação. As palavras são novas, as obras carregam sua idade²⁷ (VAX, 1965, p. 6).

Logo, enquanto modo narrativo, o fantástico é elaborado por palavras e são elas que determinam sua estrutura que, não sendo fixa, está em constante mudança. Portanto, sua definição deve considerar a época, o espaço cultural, os expectadores e até as particularidades de cada autor. Nesse caso, o critério de fantasticidade de uma obra não pode ser determinado por uma categoria ou elemento específico, já que qualquer categoria ou elemento só traria estranheza se posto em seu contexto próprio. Mas, a estranheza deve ser fruto do combate entre razão e desrazão em um mundo reconhecível e racional.

Roger Caillois propõe sua *Antologia do fantástico* (1966)²⁸, obra na qual define o fantástico como narrativa cuja origem se encontra nos contos de fadas, mas que deste se afasta, porque encontra no medo a fronteira demarcatória entre os gêneros. O medo torna-se, portanto, uma condição indispensável à fantasticidade de um relato. Todavia, o medo se encontra excluído porque no mundo maravilhoso dos contos de fadas o sobrenatural é admitido como elemento autóctone desse mundo paralelo e no qual o extraordinário não destrói sua coerência interna. Magia ou encanto compõe a essência do gênero maravilhoso e, por isso, o medo é derogado de seus relatos. Ao contrário dessa concepção de eventos sobrenaturais que não contrariam ou violam as convenções do mundo feérico, *o fantástico manifesta-se no evento*

²⁷ “Le fantastique se réalise dans les oeuvres, et les oeuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c’est comprendre du dedans la structure et l’évolution des oeuvres fantastiques. Si les mots désignent les oeuvres, les oeuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. Les mots neufs, les oeuvres portent leur âge”.

²⁸ *Anthologie du fantastique*. Tradução nossa.

sobrenatural que rompe a coerência de nosso universo, agredindo as leis que regulam nossa existência, desestabilizando nosso senso de realidade: “o fantástico, ao contrário [do maravilhoso], manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real” (CAILLOIS, 1966, p. 8)²⁹.

Tzvetan Todorov desponta em 1970 como uma das principais referências do fantástico no Século XX com sua proposta teórico-estruturalista, *Introdução à literatura fantástica*³⁰, na qual estabeleceu a *hesitação* como critério de identificação comum a todas as narrativas fantásticas:

O fantástico ocorre na *incerteza*; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *hesitação* experimentada por um ser que só reconhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2008, p. 31)³¹.

A hesitação corresponde à sensação experimentada por uma categoria que pode ser a do narrador, a da personagem ou a do leitor, mas a “*hesitação do leitor é [...] a primeira condição do fantástico*” (ibid, p. 37). É necessário que haja *uma incapacidade do leitor avaliar se as leis que regulam o universo reconhecível permanecem intactas ou se foram transgredidas diante da irrupção de um fenômeno aparentemente sobrenatural*. Para isso, é vital a integração do leitor ao mundo intratextual dos personagens, com os quais se identifica, não sendo, portanto, um leitor real, mas cumprindo a função implícita no texto. A abordagem do teórico búlgaro observa, portanto, a fantasticidade a partir do ato de leitura. O leitor é deslocado para o espaço narrativo, transformando-se em um constructo interno cujas raízes estão fincadas no próprio texto ficcional. Assim, o relato oferece-lhe certo protagonismo na definição do fantástico que decorre da materialização de um conjunto de pré-orientações oferecidas pelo texto fantástico, como condição de recepção, nesse caso, a um leitor implícito, que responde por horizonte também implícito de perspectivas (ISER, 1996). A proposta todoroviana de classificação do gênero por critérios exclusivamente intratextuais exclui as relações do texto fantástico com seu contexto de produção, impossibilitando sua origem e sua análise nas expectativas de leitores reais. Ou seja, a produção de um gênero urdido em função de um leitor inserido em determinada poética cultural.

²⁹ “Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel”.

³⁰ *Introduction à la littérature fantastique*. Tradução de Maria Clara Correia Castelo.

³¹ Itálicos nossos.

Ainda nos anos 1970, Bellemin-Noël contribuiu com dois ensaios para o estudo do fantástico: “Das formas fantásticas aos temas fantásticos” (1971)³² e “Notas sobre o fantástico (textos de Théophile Gautier)” (1972)³³. No primeiro ensaio, o fantástico aparece como gênero que nasce do maravilhoso (contos de fadas), mas que dele se distancia porque, ao contrário do maravilhoso em que o elemento sobrenatural não é um elemento problematizador, no relato fantástico o “mecanismo colocado em jogo repousa sobre os fenômenos insólitos, isto é, de uma só vez, inesperados e inexplicáveis, impossíveis de se integrar em um universo reconhecido como real pelos atores e pelo leitor”³⁴, de acordo com Bellemin-Noël (1971, p. 103).

O teórico francês dialoga com os teóricos que lhe foram precedentes, mas, sobretudo, com Todorov, a quem enaltece por sua originalidade em ter alcançado uma definição categórica para o fantástico, através da *hesitação*, enquanto para todos os outros teóricos, “De P.-G. Castex à Louis Vax passando por Marcel Schneider e Roger Caillois, o fantástico havia sido definido pela intrusão do inadmissível em um mundo habitualmente aceito”³⁵ (ibid., p. 103). No entanto, na introdução de seu segundo ensaio “Notas sobre o fantástico”, Bellemin-Noël reavalia o gênero, considerando que até aquele momento a definição do fantástico era ainda prematura em razão das pesquisas em curso – “Qualquer síntese sobre aquilo que se chama 'o fantástico' é atualmente prematura, as pesquisas estão em curso. Estamos tentando colocar o problema, para lhe encontrar um lugar: seu lugar”³⁶ (ibid., p. 3). Por isso, propõe uma definição na qual observa que o relato fantástico seja compreendido como uma maneira de contar e não um gênero literário, opondo-se assim ao conceito estabelecido por Todorov. Camarani (2014, p. 83), esclarece que as reflexões do crítico francês apresentam uma perspectiva psicanalítica da ficção fantástica e consideram a fantasticidade de uma obra a partir da estrutura do discurso e não do evento sobrenatural, sendo possível reconhecê-la a partir de determinados procedimentos não necessariamente obrigatórios:

³² “*Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*”. Tradução nossa.

³³ “*Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*”. Tradução nossa.

³⁴ “Le mécanisme reposait sur la mise en jeu de phénomènes ‘insolites’, c’est-à-dire à la fois inattendus et inexplicables, impossibles à intégrer dans un univers vécu par les acteurs et le lecteur comme réel”.

³⁵ “De P.-G. Castex à Louis Vax en passant par Marcel Schneider et Roger Caillois, le fantastique a été défini par l’intrusion de l’inadmissible dans le monde communément admis”.

³⁶ “Toute synthèse sur ce qu’on appelle ‘le fantastique’ est actuellement prématurée, les recherches étant en cours. On en est à essayer de poser le problème, de lui trouver une place: son lieu” (1972, p. 3).

- a) *Misê-en-abîme*: “ele [narrador] coloca em abismo o fenômeno próprio do gênero fantástico como garantia da veracidade da história”³⁷, de acordo com Bellemin-Noël (1972, p. 15);
- b) *Effet de miroir*: “uma segunda história, de dimensões reduzidas, [que] se encontra encaixada na primeira história, e que repete em menor escala, emblematicamente aquilo que se passa na aventura principal”³⁸ (ibid., p. 20);
- c) *Effet de fantastique proprement dit*: “aparição obrigatória do epíteto fantástico”³⁹ (ibid., p. 21). A narrativa é autodesignada fantástica ou nela são escritos elementos próprios da escrita fantástica.
- d) *Effet de citation*: referência aos autores do gênero. Em se tratando do ensaio como notas sobre o fantástico presente nos textos gauterianos, Bellemin-Noël lembra que “no caso de Gautier, o mestre constantemente citado é Hoffmann”⁴⁰ (ibid., pp. 21-22);
- e) *Autoréférence*: “A escrita fantástica fala de sua [própria] escrita”⁴¹ (ibid., p. 20) e, sobretudo, o autor deve fazer citações às suas próprias criações, como fez Lovecraft (2008, p. 22).

Bellemin-Noël conclui seu ensaio afirmando que a literatura fantástica é a constituição de nosso mundo fabricado com as palavras de outro mundo e que, enquanto ficção, se revela como o lugar da absoluta diferença onde tanto o mais verossímil quanto o mais assombroso são aceitos. De acordo com o autor (1972, p. 23): “O fantástico [...] finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer admitir o que é o mais verídico, o inaudito e o inaudível”⁴².

Em 1974, Irène Bessière lança *O relato fantástico: a poética da incerteza*⁴³. Obra na qual concebe o fantástico como herdeiro do relato maravilhoso, cujo sobrenatural emancipado dos paradigmas da realidade do leitor confere-lhe adesão, pois “a fada, o elfo, o duende do conto feérico evoluem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: [onde] toda

³⁷ “Il place en abyme le phénomène même du genre fantastique comme garant de la véracité du récit”.

³⁸ “un récit second, de dimensions réduites, se trouve enchâssé dans le récit premier, et il répète ‘en petit’, comme emblématiquement, ce qui se passe dans l’aventure principale”.

³⁹ “l’apparition obligatoire de l’épithète ‘fantastique’”.

⁴⁰ “Dans le cas de Gautier, le maître constamment cité est Hoffmann”.

⁴¹ “l’écrit fantastique parle de son écriture”.

⁴² “Le fantastique et c’est là qu’il utilise de la manière la plus retorse la littérature ele-même, feint de jouer le jeu de la vraisemblabilisation pour qu’on adhère à sa fantasmagorie, alors qu’il manipule le faux vraisemblable pour nous faire accepter ce qui est le plus véridique, l’inouï et l’inaudible”.

⁴³ *Le récit fantastique: la poétique de l’incertaine*. Tradução nossa.

contaminação está excluída”⁴⁴ (BESSIÈRE, 1974, p. 32), Ao contrário de seu gênero de origem, já que no fantástico, “O fantasma, a coisa inominável, o que voltou da morte”⁴⁵, o evento anormal, insólito, o impossível, o incerto, enfim, irromperam em nosso universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até [eclodir] a crise fantástica, qualquer falha, qualquer ‘deslizamento’ parecia impossível e inadmissível”⁴⁶ (ibid.).

O extraordinário do relato fantástico problematiza a ordem, desestabiliza nossa noção de realidade, instaura a “crise fantástica”, a partir de eventos que entram em conflito com os códigos sócio-cognitivos e religiosos do leitor. A crise fantástica surge do processo de criação artística do autor que elabora fraturas na relação de causa e efeito, mas de acordo com as transformações culturais ocorridas no imaginário popular e, portanto, condicionadas às categorias de tempo e espaço. A concepção da autora francesa opõe-se às contribuições dos teóricos que observam o fantástico enquanto gênero ou categoria:

O relato fantástico provoca a incerteza, ao exame intelectual, porque propõe um conflito de elementos contraditórios agrupados segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual dos objetos ou dos seres existentes, *nem se constitui categoria ou gênero literário*⁴⁷, mas supõe uma lógica narrativa de uma só vez formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário popular (BESSIÈRE, 1974, p. 10)⁴⁸.

O fantástico não deve ser visto como um gênero literário restrito a uma categoria intratextual, como a *hesitação* todoroviana (2008, p. 37), porque seus relatos se relacionam às representações exógenas ao texto e que estão presentes na mitologia, na religião, nas crenças coletivas que compõem as tradições populares e das quais tanto o fantástico quanto o maravilhoso são herdeiros: “Escapa a Todorov que o sobrenatural introduz no relato fantástico uma segunda ordem possível, mas também inadequada ao natural. O fantástico não resulta da

⁴⁴ “La fée, l’elfe, le farfadet du conte féerique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre: toute contamination est exclue”.

⁴⁵ Para tradução de *revenant*, optamos pela expressão que se encontra em Roas (2014, p. 32), para não repetir o termo fantasma.

⁴⁶ “Le fantôme, la chose innomable, le revenant, l’événement anormal, insolite, l’impossible, l’incertain enfin font irruption dans l’univers familier, structure, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu’à la crise fantastique, toute faille, tout ‘glissement’ semblaient impossibles et inadmissibles”.

⁴⁷ Itálico nosso.

⁴⁸ “Le récit fantastique provoque l’incertitude, à l’examen intellectuel, parce qu’il met en oeuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d’objets ou d’êtres existants, pas plus qu’il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l’apparent jeu de l’invention pure, les metamorfoses culturelles de la raison et de l’imaginaire communautaire.

hesitação entre duas ordens, mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita”⁴⁹ (BESSIÈRE, 1974, pp. 56-57).

O fantástico também não está na linguagem, não é uma “forma de narrar” – como afirmou Bellemin-Noël – porque “não há linguagem fantástica em si mesma”⁵⁰, declara Bessière (p. 13). As frágeis formalizações presentes nos ensaios daquele autor francês excluem o conteúdo semântico do fantástico, restringindo-lhe a composição do relato a uma particularidade não específica: a hesitação⁵¹ (ibid., p. 9), categoria herdada dos estudos de Todorov. O fantástico é um modo discursivo que “instaura a desrazão na mesma medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e na qual o homem concebe o natural e o sobrenatural no ápice de uma racionalidade formal”⁵² (ibid., p. 12). Mas, esse modo organiza suas produções de acordo com as manifestações aberrantes do imaginário socioculturais e linguísticos de uma determinada tradição.

A década 1980 se inicia com a publicação de *A literatura fantástica: ensaio sobre a organização sobrenatural*⁵³, obra na qual Jacques Finné compreende fantástico como um relato cujo efeito sobre o leitor não é o mesmo produzido pela narrativa realista, mas que também não é resultado da presença de elementos do maravilhoso como fantasmas, vampiros, bruxas, mágicos, elfos e duendes. O fantástico é gênero literário instável, cuja organização particular não lhe permite traçar fronteiras precisas com os gêneros contíguos do gótico, do maravilhoso, da fantasia e da ficção científica, e que esteve presente em todos os espaços e em todas as épocas, permitindo ao teórico belga estabelecer duas correntes com base em particularidades formais e temáticas comuns, elaboradas a partir da presença do sobrenatural. Embora observe uma corrente anterior ao século XVIII, Finné admite que o advento do romantismo impulsionou a irrupção do fantástico em terras germânicas e nos países anglo-saxônicos. A existência de um fantástico *lato sensu* anterior àquele criado a partir do romantismo europeu é “algo que contribui, sem dúvida, para a falta de distinção, até os dias de hoje, em relação a outras modalidades literárias em que o irreal se manifesta” (CAMARANI, 2014, p. 97).

Finné propõe-se uma revisão dos conceitos dos principais teóricos e encontra em Todorov os elementos para formulação de uma teoria na qual procura definir o fantástico a

⁴⁹ “Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite”.

⁵⁰ “Il n’y a pas de langage fantastique en lui-même”.

⁵¹ Bellemin-Noël recupera a categoria *hesitação* dos estudos precedentes de Todorov: “L’irrésolution, de la situation ou du lecteur, est le pivot du fantasmagorique: Todorov la baptiste ‘hésitation’” (1972, p. 4).

⁵² “Il installe la déraison dans la mesure même où il passe l’ordre et le désordre, que l’homme devine dans la nature et la surnature, à la toise d’une rationalité formelle”.

⁵³ *La littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle*. Tradução nossa.

partir de um mecanismo intrínseco a todas narrativas. Ou seja, para o teórico belga era preciso “descobrir um mecanismo que unisse todos os relatos fantásticos e que constituísse a marca do gênero”⁵⁴ (FINNÉ, 1980, p. 35), assim como fizera Todorov ao instituir a *hesitação*, categoria da qual Finné discorda por acreditar que *o relato fantástico não deve hesitar em relação à sobrenaturalidade do evento, ele precisa continuar sendo visto sempre como inexplicável segundo as leis que regem o universo no qual ocorreu*. Para Finné, era indispensável que “qualquer leitor, lendo um relato fantástico, chegasse, num dado momento, a sentir uma crispação de seu racionalismo, um insulto ao seu bom senso, um desprezo a sua lógica”⁵⁵ (ibid., pp. 35-36). Finné denominou essa sensação de “sopro fantástico”⁵⁶. Uma categoria relacionada à natureza dos fatos misteriosos e que seria deflagrada pela atmosfera específica e pelo léxico próprio da narrativa fantástica. A atmosfera seria determinada pelo “clima fantástico da narrativa, a partir de aspectos característicos como a noite, o cemitério, a tempestade, o trovão, o castelo, a porta carcomida e oscilante, o piso rangente, elementos que evocam o sobrenatural” (CAMARANI, 2014, p. 103) e o vocabulário incluiria “na escritura do fantástico; palavras como horrível, monstruoso, putrefato, fantástico” (ibid.). Instaurado o sopro fantástico na realidade cotidiana, exige-se uma explicação, qualquer que seja ela, racional ou não, a depender do código de referências do leitor, para a irrupção sobrenatural. Esta seria a marca constitutiva do gênero, mas cujo efeito não procede do medo, como defendeu Lovecraft, ou de temas próprios do fantástico, como acreditavam Vax e Caillois.

Ainda no ano 1980, Felipe Furtado lança *A construção do fantástico na narrativa*. Sua obra se propõe a exame dos processos subjacentes à irrupção do sobrenatural em narrativas de prestigiados autores do fantástico⁵⁷ dos séculos XVIII e XIX e como a subversão de espaços e de realidades, com os quais nos identificamos, constrói os limites de um gênero apavorante em relação ao maravilhoso e ao estranho, já que nestes dois últimos o sobrenatural se apresenta com relevo, mas não amedronta, porque neles o sobrenatural eclode benfazejo em um mundo cujas leis já se encontram completamente transfiguradas de nosso cotidiano. O teórico português acredita que “só o sobrenatural *negativo* convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar”⁵⁸ (FURTADO, 1980, p.

⁵⁴ “découvrir un mécanisme qui unisse tous les récits fantastiques et qui forme la caractéristique du genre”.

⁵⁵ “Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalism, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique”.

⁵⁶ *souffle fantastique*. Tradução nossa.

⁵⁷ Furtado analisa principalmente autores ingleses, americanos, franceses e portugueses: Henry James, Bram Stoker, Poe, Lovecraft, Prosper Mérimée, Alexandre Herculano e Eça de Queiroz, entre outros.

⁵⁸ Itálico nosso.

22). Por sobrenatural negativo, entendemos as manifestações extraordinárias que desestabilizam nossa paz, causando-nos insegurança do mundo no qual nos encontramos e pondo-nos à mercê de outra ordem da qual não conhecemos os mecanismos que possamos utilizar em nossa defesa. Ao contrário disso, no maravilhoso, nos contos de fadas, a magia e os encantos muitas vezes nos beneficiam e embora possam nos trazer malefícios, há quase sempre antídotos. O traço distintivo entre os referidos gêneros insólitos surge do modo como cada um deles concebe a manifestação de seus fenômenos:

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, *a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela*⁵⁹ (FURTADO, 1980, p. 36).

Se a essência para Todorov é a *hesitação*, para Finné é o *sopro fantástico*. Todavia, o imprescindível encontra-se na *ambiguidade* que surge com fenômenos e seres enigmáticos em um contexto específico do espaço familiar, mas que deve ser mantida até o final da narrativa, porque é na permanência da ambiguidade que se distinguirá o fantástico de seus gêneros insólitos contíguos. Suas concepções aproximam-se bastante das ideias todorovianas porque, diferente do maravilhoso, cujos fenômenos não permitem qualquer dúvida quanto à sobrenaturalidade deles, embora aceitos sem suscitar desconforto no leitor ou nos personagens, os dois teóricos, o búlgaro e o português, observam o fantástico como um gênero literário de complexa definição no qual se produz extrema duplicidade em relação ao evento sobrenatural.

Em 1985, José Paulo Paes publica o livro de ensaios *Gregos e Baianos* e a coletânea *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. Duas obras que, não sendo livros de teoria, abordam critérios do fantástico. O autor já havia prefaciado *Maravilhas do conto fantástico* (1958), antologia organizada em conjunto com Fernando Correia da Silva, na qual “argumenta que embora autores canônicos tenham escrito contos fantásticos, fizeram-no acidentalmente, o que limitaria, segundo o prefaciador, a contribuição de tais autores e contos à consideração de uma literatura fantástica brasileira” (NIELS, 2014, p. 188). Na opinião do escritor brasileiro, nunca existiu no Brasil uma tradição devotada a esse tipo de ficção insólita.

O excerto abaixo reforça a opinião de Paes demonstrando o cenário de pouco desenvolvimento da produção ficcional fantástica no Brasil durante o século XX:

⁵⁹ Destaque nosso.

As coletâneas de contos fantásticos brasileiros, como por exemplo, *O conto fantástico*, de 1959, organizado por Jerônimo Monteiro; *Maravilhas do conto fantástico* – antologia de contos estrangeiros, que contém três narrativas brasileiras –, de 1960, organizado por Fernando Correia da Silva e Jose Paulo Paes; *Obras primas do conto fantástico* – antologia de contos estrangeiros que traz cinco narrativas nacionais –, de 1961, organizado por Jacob Pentead; *Histórias fantásticas* – antologia que abriga contos de quatro autores brasileiros –, de 1996, organizado por José Paulo Paes; *Páginas de Sombras: contos fantásticos brasileiros*, de 2003, organizado por Bráulio Tavares; *Os melhores contos fantásticos* – antologia que traz seis contos de brasileiros –, de 2006, organizada por Flávio Moreira da Costa e prefaciada por Flávio Carneiro; *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, de 2011, organizado por Maria Cristina Batalha, reúnem contos de natureza fantástica a fim de resgatar essa vertente de nossa literatura que esteve oculta por tanto tempo (NIELS, 2014, p. 187).

O diagnóstico em relação à produção ficcional em nosso país acaba por servir de parâmetro e ao mesmo tempo de explicação à ausência de maiores estudos críticos e até mesmo do desenvolvimento de produções teóricas brasileiras, restando-nos observar o fantástico de nossos autores à luz da fortuna teórica europeia, que não considera particularidades de nossos autores, cuja produção ocorreu em função de um contexto cultural específico. Diverso de nosso cenário, a Argentina conta com considerável fortuna crítica e teórica que aborda o fantástico de seus escritores, indo além das perspectivas teóricas europeias, já que “Todorov não consegue encaixar bem a ficção kafkiana na sua definição restrita de fantástico”, então o “mesmo vale, em maior ou menor grau, para textos ficcionistas da mesma linhagem, como Borges e Cortázar” (PAES, 1985a, p. 188).

Gregos e baianos apresenta textos que haviam sido publicados em jornais e revistas entre os anos de 1976 e 1984, com exceção do curto e inédito ensaio “As dimensões do fantástico”, no qual o autor expõe algumas ideias críticas sobre o fantástico *strictu sensu* de Todorov, mas partindo da concepção *lato sensu* de Eric Rabkin:

O fantástico é a qualidade do espanto que sentimos quando as regras básicas de um mundo narrativo são repentinamente transformadas em 180°. Reconhecemos essa inversão nas reações dos personagens, nas afirmações dos narradores e nas implicações da estrutura, tudo um jogo a favor ou contra nossa experiência enquanto leitores (RABKIN, 1977, p. 41)⁶⁰.

⁶⁰ The fantastic is the quality of astonishment that we feel when the ground rules of a narrative world are suddenly made to turn about 180°. We recognize this reversal in the reactions of characters, the statements of narrators, and the implications of structure, all playing on and against our whole experience as and readers.

A noção ampla de fantástico para o autor nova-iorquino considera originalmente essa inversão de 180° desde as narrativas maravilhosas até as histórias de detetives, por isso, analisa autores diversos indo dos germânicos contos de fadas dos irmãos Grimm às detetivescas narrativas da inglesa Agatha Christie e, vai além, até as narrativas de J. R. R. Tolkien, mas sem esquecer os consagrados autores góticos, como Ann Radcliffe, e autores fantásticos, como Hoffmann. A análise de diferentes autores produz um conceito de fantástico que está assentado na ideia de uma diametral inversão da ordem que fundamenta a realidade do mundo das narrativas. Por isso, fala em 180°, com intuito, muitas vezes, de provocar no leitor um escape em meio ao tédio de sua existência.

Apesar de iniciar com a referência ao teórico americano, são principalmente as concepções *strictu sensu* de Todorov que norteiam o ensaio de Paes, pois ele acredita que “a maioria dos contos rotulados como fantásticos atende às exigências estabelecidas na conceituação toдорovianas de literatura fantástica” (1985a, p. 188), pois o teórico búlgaro impõe limites às narrativas de acordo com três condições que são imprescindíveis à aglutinação delas, enquanto gênero:

[1] Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. [2] A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel de leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. [3] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (TODOROV, 2008, pp. 38-39).

O ensaio do autor brasileiro esclarece que a produção do gênero fantástico se fez em oposição aos excessos de racionalismos da arte neoclássica presentes nas narrativas anteriores à eclosão dos gêneros insólitos burgueses no final do século XVIII, sendo, portanto, um produto do romantismo:

Malgrado se tenha querido recuar-lhe as origens aos monstros, feiticeiras, vampiros e almas [...] da tradição folclórica da Europa, ou até mesmo aos prodígios mitológicos [...] ela teve um início histórico definido: A França do último quartel do século XVIII, quando aparece *Le Diable Amoureux*, romance de Jacques Cazotte” (PAES, 1985a, p. 189)⁶¹.

⁶¹ *O diabo enamorado*. Tradução Cleone Rodrigues.

Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos (1985) reúne 14 narrativas dos mais representativos autores do gênero. Sua introdução reafirma o fantástico enquanto produto do século XVIII e do romantismo com suas origens na França, e retoma os conceitos teóricos de Todorov, mas agora Paes acrescenta contrapontos às concepções do teórico búlgaro através de critérios mais abrangentes que podem ser encontrados nas concepções teóricas de Irène Bessière, para quem o fantástico não pode ser o resultado de uma *hesitação* entre ordinário e extraordinário, já que essa categoria imposta por Todorov depende mais do leitor e menos da linguagem, dois elementos responsáveis por colocar em choque o natural e o sobrenatural, que precisam estar reunidos em um mesmo espaço e em um mesmo momento. Opondo os dois teóricos, o ensaísta brasileiro afirma:

A concepção de Todorov é pois extrínseca: recorre às categorias de natural e sobrenatural tal como se manifestam à nossa experiência e senso (ou consenso) comum; ao contrário, a concepção de Bessière é intrínseca na medida em que vê natural e sobrenatural tão-só conforme propostos pelo texto, isto é, categorias puramente literárias (PAES, 1985b, p. 9).

A partir da exposição dos contrastes entre Bessière e Todorov, Paes oferece aos leitores 14 narrativas fantásticas para que eles possam ver por si mesmos, em função da atmosfera presente nos relatos ou através da ênfase do narrador nos pormenores, “se se confirma o esquema restritivo de Todorov ou se é mister recurso ao quadro mais abrangente da concepção de Bessière” (ibid., p. 10).

Próximo ao fim da década, em 1988, a pesquisadora brasileira Selma Calasans Rodrigues expõe seus estudos no livro *O fantástico*. A autora dialoga com os principais teóricos do fantástico para enfim estabelecê-lo não como gênero, mas como *enunciado fantástico*:

A narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados. Por algum artifício [...] usado no discurso, geralmente recursos da enunciação, o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e da desrazão. Aqui estamos no universo fantástico (RODRIGUES, *O fantástico*, [1988]) moderno (RODRIGUES, 2016, p. 68).

Produto criado pela imaginação, o enunciado fantástico produz no leitor um estranhamento diante dos acontecimentos considerados anormais, não permitindo que os seres humanos convivam pacificamente com a irrupção de fenômenos extraordinários ou com a

presença de seres que manifestem uma substância total ou parcialmente autônoma em relação à materialidade de seus corpos.

O conflito verossímil *versus* inverossímil se estabelece a partir do que a autora denominou “causalidade mágica”. Uma categoria para ela imprescindível à narrativa fantástica, que se opõe à lógica científica de compreensão de nosso universo, mas que se encontra também presente no discurso ficcional das narrativas de mistério (incluindo a narrativa policial) e dos gêneros estranho, maravilhoso e realismo maravilhoso. Os limites entre esses gêneros insólitos seriam demarcados pelos graus de ambiguidade que cada um deles apresenta. No romance de mistério (ou policial), por exemplo, os enigmas são resolvidos ao final do enredo, enquanto o fantástico tradicional apresentará possibilidades de explicação tanto pelo sobrenatural quanto pela utilização de recursos psíquicos como o sonho ou o delírio. O que, aliás, aproxima a autora brasileira das concepções de *hesitação* de Todorov ou *ambiguidade* de Furtado, contribuindo para manutenção da instabilidade do fantástico através da ambivalência.

Uma das melhores contribuições da obra Selma Rodrigues está no modo como a autora sistematiza a incidência do sobrenatural fantástico em duas correntes que as denominou de:

a) Fantástico *lato sensu* – com teóricos que o consideram como o mais antigo modelo narrativo de que se tem notícia, valendo-se do argumento do escritor Jorge Luís Borges para quem as tramas “realistas começaram a ser elaboradas nos princípios do século XIX, enquanto todas as [demais] literaturas começaram com relatos fantásticos” (*Apud* MONEGAL, 1980, p. 176). Essa primeira linha teórica considera *fantástico* a literatura que provoca inquietação através do sobrenatural manifestado e que foi produzida a partir da fantasia presente no folclore de todas as culturas, desde os mitos da antiguidade clássica até os vampiros e elfos contemporâneos, passando pelos feiticeiros, duendes, fantasmas e gênios da idade média. Essa concepção apresenta-se como um modelo literário mais abrangente que inclui o gótico, o terror, a utopia, a ficção científica, o estranho, o maravilhoso, e o realismo mágico.

b) A segunda corrente denominada de fantástico *strictu sensu* – com teóricos que o definem como literatura “que se elabora a partir do século XVIII, tem continuidade no XIX, transformando-se no XX” (RODRIGUES, 2016, p. 20). Essa segunda linha teórica compreende *fantástico* também como literatura alicerçada nas tradições populares, mas só deflagrada com o Século das Luzes, quando os românticos revitalizaram o sobrenatural para atuar, não mais em um mundo próprio e paralelo como o dos contos de fadas, mas sobre a realidade material do nosso mundo. Àquela altura, os gêneros anteriores ao fantástico já provocavam fastio e desinteresse, sobretudo, para as novas classes advindas das revoluções burguesas,

consumidoras de impressos e ávidas pela fantasia que se opunha aos extremos do racionalismo vigente. Os autores dessa linha teórica observam o fantástico como um gênero que mantém maior dependência com o contexto histórico no qual as narrativas foram produzidas e isolam o fantástico dos demais modelos narrativos insólitos⁶².

Ao apresentá-las – as duas correntes do gênero – de forma mais didática que seus antecessores, Selma Rodrigues percorreu as principais teorias para, do fantástico *lato sensu* presente e produzido ao longo da tradição literária do ocidente, alcançar o fantástico *strictu sensu*, produto da enunciação anti-iluminista dos autores pré-românticos e românticos dos séculos XVIII e XIX.

As teorias surgidas no final do século XX e no início do século XXI são marcadas pela revisão que seus teóricos promoveram nos conceitos de fantástico tradicional com o propósito de melhor defini-lo, mas também com a finalidade de (re) afirmar a distância dos relatos tradicionalmente fantásticos em relação às produções surgidas a partir do final do século XX, consideradas como fantástico contemporâneo. Em pouco mais de um quarto de século, surgiram diversos teóricos dos quais destacamos apenas dois⁶³: a) Remo Ceserani com sua obra *O fantástico*⁶⁴, em 1996; b) David Roas com *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*⁶⁵, em 2014.

Remo Ceserani propõe que o fantástico seja visto como uma *modalidade do imaginário* nascida com o Romantismo e que, como uma forma típica de produção literária, seu campo de ação se estende sem limites históricos, sendo atualmente “utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate” (CESERANI, 2006, p. 11). Seu uso descabido é provocado pela dificuldade de definição, já que “em torno do fantástico surgiram alguns problemas, de ordem histórica, teórica e de classificação, que mostram ser de difícil solução” (ibid., p. 8). Após percorrer o itinerário teórico das definições dos principais estudiosos⁶⁶ e analisar narrativas que considerou como exemplares relatos fantásticos⁶⁷, o autor italiano propõe sua definição:

⁶² Gótico, Horror, Sobrenatural, Realismo Mágico, Ficção científica.

⁶³ A opção por esses dois teóricos em detrimento dos outros se justifica pela maior incidência de seus trabalhos nas produções acadêmicas e estudos sobre o fantástico em geral, mas também pela dificuldade de acesso às obras dos outros teóricos.

⁶⁴ *Il fantastico*, obra do autor italiano, ganhou tradução brasileira em 2004. Nossas referências serão à edição de 2006.

⁶⁵ *La amenaza de lo fantástico: aproximaciones teóricas*. Tradução nossa.

⁶⁶ Vladimir Solov'ev, Freud, Peter Penzoldt, Sartre, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Todorov.

⁶⁷ Ceserani (2006, pp. 13-44) dedica todo o primeiro capítulo de sua obra à análise das produções de Hoffmann, Gautier, Merimée e Poe.

O fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (ibid., p. 12).

E, por isso, confunde-se facilmente fantástico com maravilhoso, com gótico e com outros gêneros românticos, porque entre eles há convergência de procedimentos formais e temáticos, embora Ceserani advirta:

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isso vale para o fantástico mas também para todos os outros possíveis modos de produção literária. Cada procedimento formal ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. *O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos*⁶⁸ (ibid., p. 67).

Mas, o que caracteriza o fantástico na visão do autor italiano? Observa-se que Ceserani não se reporta claramente ao surgimento do sobrenatural como evento deflagrador porque já o reconhece como procedimento de outros gêneros. O que caracteriza particularmente *o fantástico na visão ceseraniana não é o sobrenatural em si, mas seu emprego particular a partir de estratégias narrativas nas quais os autores exploravam determinados temas em um momento histórico específico, com propósito de por em discussão os paradigmas que definiam a visão do homem de sua realidade circundante*. Logo, sua concepção é *strictu sensu* e, no seu entender, o *modo fantástico*, como o chamou, tem suas raízes no romance gótico do século XVIII. Não por acaso, Ceserani aponta mais elementos típicos da produção gótica no fantástico do que de qualquer outro gênero. O que difere ambos é, no fantástico, o emprego particular de 10 procedimentos narrativos, formais e retóricos, dos quais destacamos:

a) Narração em primeira pessoa:

É frequente no fantástico a [...] presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas, semelhantes àquelas que se encontram no início de ‘O homem da areia’, de Hoffmann; ou os participantes de uma discussão, como aqueles que se encontram no início de “A casa deserta”, do próprio Hoffmann” (ibid., p. 69);

⁶⁸ Destaque nosso.

b) Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da *surpresa*, da *desorientação*, do *medo*: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre nos textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores.⁶⁹ (ibid., p. 71);

c) Passagens de limite e de fronteira:

Passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador; passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do *sonho*, do *pesadelo*, ou da *loucura*. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar e compreender.⁷⁰ (ibid., p. 73);

d) O objeto mediador:

Um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe consigo o objeto consigo (p. 74);

e) Teatralidade:

É difundida no fantástico a tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a *fantasmagoria*, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico.⁷¹ (p. 75);

Além desses procedimentos formais, em sua tentativa de definição, Ceserani elenca 8 temáticas recorrentes na literatura fantástica, das quais destacamos:

a) A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo:

A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno. Já presente no título das *Peças noturnas*, de Hoffmann [...]. A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico. É até fácil carregar de significados alegóricos esse tipo de preferência e falar de contraposição entre iluminismo e obscurantismo. (ibid., p. 78);

⁶⁹ Destaques nosso.

⁷⁰ Destaques nosso.

⁷¹ Destaque nosso.

b) A loucura:

A loucura, como fenômeno patológico e social, tinha uma presença forte e, enquanto fenômeno cultural e tema literário, uma longa tradição. [...] o tema parece assumir no imaginário fantástico um aspecto diverso. Acima de tudo ele está ligado aos problemas mentais de percepção. Não há mais salto entre a loucura e o homem normal. (ibid., p. 83);

c) Duplo:

O desdobramento, gêmeos e sócias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é tema antigo [...]. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana (ibid., p. 83);

d) Aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível:

Na literatura fantástica, o estereótipo torna-se um texto literário, e isso aparece já em uma novela de Hoffmann, presente na coletânea *Os irmãos de São Serapião* e intitulada significativamente “O estranho hóspede” (*Der unheimliche Gast*). A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica (ibid., p. 84).

Nossa opção por evidenciar, não em sua totalidade, estes procedimentos formais e temáticos da concepção de Ceserani está relacionada à recorrência com a qual são encontrados na produção fantástica de Machado de Assis. O principal em sua teoria é como são observadas as mutações e as aplicações particulares do relato fantástico em relação aos temas e às técnicas narrativas que se encontram no romance gótico, gênero do qual o fantástico procede em suas origens. Ceserani figura entre os teóricos que concebem o fantástico como relato insólito produzido como reação ao século iluminista.

Escritor de literatura insólita e atualmente um dos mais renomados teóricos do gênero, em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, David Roas defende o sobrenatural como condição indispensável para que se produza o efeito fantástico em uma narrativa:

E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis.

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade (ROAS, 2014, p. 31).

Embora o teórico espanhol advogue o funcionamento do fantástico a partir de um evento que excede a compreensão humana, Roas salienta que sua presença se manifestava nas mais diversas formas literárias desde a antiguidade até as produções mais recentes, não sendo, portanto, o sobrenatural em si um critério determinante da fantasticidade de um texto, mas *sim a ameaça que o sobrenatural produz sobre a realidade das leis orgânicas e imutáveis que se afigura, no mínimo frágil, diante do cognitio extra ordinem*⁷². Para Roas, o fantástico começa a se definir em relação aos outros gêneros quando a presença de um evento sobrenatural nos impede de compreender plenamente o mundo no qual vivemos e, com isso, desestabiliza nosso conceito de realidade.

Mas, para delimitar o fantástico, o autor propõe uma concepção de sobrenaturalidade condicionada às crenças circunscritas ao tempo e ao espaço de um determinado contexto sociocultural. Logo, o que é possível e/ou impossível depende do ambiente e da época no qual acontecem. A concepção de Roas o afasta de Todorov, já que o teórico búlgaro buscou classificar o sobrenatural deflagrado no tecido textual, excluindo elementos extratextuais como critério de fantasticidade de uma narrativa:

O efeito fantástico, segundo Todorov, nasce da vacilação, da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados. Confrontados com o fenômeno sobrenatural, o narrador, os personagens e o leitor implícito são incapazes de discernir se ele representa uma ruptura das leis do mundo objetivo ou se tal fenômeno pode ser explicado por meio da razão. Quando se opta por uma ou outra possibilidade, abandona-se, adverte Todorov, o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho (quando se aceita a explicação natural do acontecimento [...]) ou o maravilhoso (quando há uma explicação sobrenatural aceita sem problemas) (Ibid., p. 40).

Para Roas (p. 41), o critério que Todorov utiliza para definir o fantástico é vago e, sobretudo, restritivo, pois o sobrenatural na visão todoroviana provoca uma hesitação em torno de sua existência, transformando assim o fantástico em um gênero volátil, comprimido entre os estreitos limites dos relatos estranho e do relato maravilhoso e, com isso, reduzindo o número de narrativas que alcançaria o rótulo fantástico. Ao contrário do teórico búlgaro, *Roas defende a manifestação de um sobrenatural efetivo, que não deixa dúvida sobre sua existência*, e que,

⁷² Conhecimento fora da ordem. Tradução nossa.

sobretudo, não pode ser racionalizado ou aceito. Assim, não é possível reposicioná-lo nos gêneros estranho ou maravilhoso, ou mesmo criar gêneros híbridos⁷³, como propõe Todorov.

Apesar das discordâncias com Todorov e com outros teóricos, de uma forma geral, para Roas as contribuições sobre o gênero podem ser discutidas e aceitas quando elas não ferem a noção de que o fantástico se estabelece a partir de um fenômeno sobrenatural, sentido em um mundo que espelha o mundo do leitor real. Porém, o domínio extratextual sofre mudanças de ordem cronológica e, portanto, exigem novas concepções para o fantástico, dentro de um mesmo espaço ou fora dele. Por isso, Roas concebe que “a literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade” (p. 160). As concepções do teórico espanhol terminam por definir o fantástico mais como uma “categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero” (ROAS, 2014, p. 8).

Gênero para Nodier, Todorov, Finné e Furtado; *modo de narrar* para Bessière, Ceserani e Bellemin-Noël; *categoria* para Lovecraft e Roas, as definições em torno do fantástico têm provocado grandes discussões no círculo teórico desse tipo específico de narrativas insólitas, agrupando seus estudiosos em torno de um único ponto convergente: *a irrupção de um fenômeno sobrenatural transgressor dos parâmetros que estabelecem nosso conceito de realidade*. No entanto, mesmo esse ponto comum mostra-se ainda insuficiente para sua definição, já que cada teórico associa ao fenômeno sobrenatural critérios específicos que consideram determinantes da fantasticidade de um relato. Tais critérios têm provocado estorvos, impossibilitando ainda mais um conceito geral que agrupe as obras sob um mesmo selo fantástico. Se por um lado os critérios específicos dos teóricos associados aos eventos sobrenaturais inviabilizam a possibilidade de um conceito geral para o fantástico, por outro impõe análises restritas a concepções específicas de modo que um relato pode ser considerado fantástico segundo Todorov, por exemplo, mas não fantástico de acordo com Bessière.

Embora o fantástico seja considerado “o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 31), sua irrupção habilita as narrativas insólitas, mas não lhes garante classificação de relato fantástico que resulta do efeito experimentado pelo narrador e/ou pelo personagem diante de um impossível e inexplicável fenômeno. Tal efeito também pode ser sentido pelo leitor desde que haja um pacto ficcional

⁷³ Cf. Todorov (2008, p. 50).

com o narrador (ROAS, 2014)⁷⁴ ou “uma integração do leitor com o mundo dos personagens” (TODOROV, 2008, p. 37). Mas, não se trata de leitor real, mas de um leitor implícito, uma “função de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador)” (ibid.). No entanto, mesmo Roas e Todorov – assim como outros teóricos – tendo concebido o fantástico ou por critérios intratextuais ou por pactos ficcionais entre categorias externas e internas, o relato fantástico nunca escapou à condição de mercadoria escrita em função de um leitor real que só entrará em conflito diante do fenômeno inexplicável se o espaço ficcional for tecido o mais verossimilhante possível com a realidade empírica. Logo, será através de um ato de leitura que o efeito fantástico será sentido e, nesse caso, ainda que o sobrenatural tenha sido deflagrado em um espaço ficcional, ele será apreendido nos domínios da realidade extratextual de quem o lê, ou em livros ou em periódicos, que, independente do tipo de suporte, procura corresponder às expectativas de um leitor real.

A literatura fantástica implica uma produção que envolve basicamente autor, editor, suporte e leitor, sem contar os diversos agentes (técnicos) do mundo da edição. Assim, o relato fantástico é ao mesmo tempo um produto editorial e um objeto cultural, divulgado por um suporte, livro ou periódico, que coloca categorias e concepções em contato com um leitor específico ao qual necessita corresponder. E, como as práticas do mercado editorial dividem-se entre a produção intelectual e a lógica do capital, é preciso elucidar que, pelo menos no Brasil oitocentista, houve um fantástico destinado aos livros e outro destinado à imprensa periódica, de acordo com o perfil de cada jornal ou revista. Logo, desconsiderar as relações de produção do artefato literário fantástico com seus meios de divulgação – que envolve interesses econômicos – torna-se quase impossível compreender os contos fantásticos de Machado de Assis, já que foram produzidos como bens culturais de consumo imediato, destinados à publicação prioritária de jornais e revistas brasileiros, com objetivo de atender aos anseios de um público consumidor específico, ávido pelas modas culturais europeias, como era a moda do conto fantástico a partir dos anos 1830.

As concepções tradicionais dos diversos teóricos apontados anteriormente desconsideram categorias extratextuais intrinsecamente relacionadas à produção da literatura fantástica – como os perfis e formatos dos suportes – que foram elementos definidores do próprio gênero nos Oitocentos. Afinal, os jornais e as revistas foram as principais matrizes difusoras da literatura nesse período e seus “autores integraram a lógica de sua materialidade na

⁷⁴ O teórico espanhol acredita que “ler ficção, seja ela fantástica ou não, supõe estabelecer um *pacto ficcional* com o narrador: aceitamos sem questionar tudo o que ele nos conta, de modo que nossa atitude hermenêutica como leitores fica condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação” (ROAS, 2014, p. 51).

própria construção de suas obras” (CHARTIER, 2002, p. 108)⁷⁵. Devemos, portanto, considerar que, pelo menos em relação ao século XIX, a concepção de fantástico não escapa à lógica da produção de um gênero literário romântico-burguês, deflagrado como moda editorial em Paris, tecido para as páginas dos jornais e por elas divulgado, visando leitores específicos, cujo perfil necessita corresponder sob pena de inviabilizar a produção, a circulação e o consumo do gênero. Por isso, devemos questionar, sobre a produção fantástica de Machado de Assis,

em que medida as revoluções ideológicas e reconfigurações sociais operadas pelo jornal em nível mundial teriam resultado em transformações estéticas para um escritor carioca daquele século, afastado dez mil quilômetros da ‘capital do século XIX’ [Paris], mas completamente inserido naquela civilização do jornal e do impresso [?](GRANJA, 2018, n.p)

Definir, portanto, o fantástico tem se mostrado quase uma alegoria do *Tonel das Danaides*⁷⁶, no qual seus teóricos interpretam o papel das filhas do rei Dânao em sua danação de tentar encher um continente – sem fundo – que nenhum conteúdo parece ser capaz, pois quanto mais elementos definidores são lançados no tonel fantástico, mais volátil se torna seu conceito e menos demarcado se tornam seus limites. E, nesse caso, a análise dos contos fantásticos de Machado de Assis não se desvincula das *formas de se produzir literatura* no século XIX nem dos *jornais* que lhes foram os suportes responsáveis por sua criação e circulação. Encontrar uma definição para o fantástico machadiano, ausente desses parâmetros e pautada somente em critérios intratextuais, seria apenas colocar mais um cântaro no tonel das teorias do fantástico.

⁷⁵ O contexto ao qual Chartier se refere é o da passagem do rolo ao códice (códex) com o advento da tipografia, que embora não alterasse a forma de ler, no entanto, submeteu a produção do escritor a uma consciência em torno das condições de seus suportes. Assim, de acordo com Lúcia Granja (2018), considerando a produção machadiana que teve, antes do livro, o jornal com principal suporte divulgador, é possível adaptar o pensamento de Chartier sobre o códex para as condições estabelecidas pelos jornais durante o século XIX aos seus colaboradores.

⁷⁶ Cf. Brandão, 1991, pp. 260-261.

1.2 O conceito de transferências culturais e sua atuação no fantástico

Originalmente *Transferts Culturels*, o conceito de “transferências culturais” foi desenvolvido no contexto da *critique génétique*⁷⁷ com a criação, em 1985, do grupo de pesquisas empíricas sobre a obra do poeta romântico alemão Heinrich Heine, refletindo um momento singular de referência da história alemã inserida na cultura francesa do século XVIII e XIX, e que havia sido preservada através de textos e documentos em fundos de arquivos e bibliotecas francesas (ESPAGNE & WERNER, 1987, p. 969). Os pesquisadores Michel Espagne e Michael Werner desenvolveram a partir desses fundos históricos uma metodologia interdisciplinar que focaliza as interdependências da história da literatura, mas que pode também servir à análise de outras áreas do conhecimento, desde que envolvam um objeto cultural transferido de seu espaço de origem a outra(s) área(s) de acomodação. Logo, o conceito desenvolvido pelos pesquisadores francês e alemão pressupõe o estudo do movimento não só de objetos culturais, mas também de pessoas, de ideias ou de conceitos entre diferentes culturas. Além disso, as transferências culturais se interessam pela análise dos suportes e das lógicas que constituem o modo pelo qual se compreende de que maneira as culturas ocidentais importam e assimilam comportamentos, textos, formas, valores, modos de pensar estrangeiros, mas se distanciando dos pré-conceitos de hierarquização entre áreas envolvidas e desenvolvendo observações críticas aos estudos tradicionais comparativos que veem frequentemente o espaço de acolhida de um objeto cultural como inferior ao espaço de origem.

A crítica de Espagne e Werner às pesquisas tradicionais comparativas e à ideia de “influência” dá-se em razão do comparatismo não atentar para as condições culturais e econômicas nas quais uma transferência de objeto cultural acontece em seu espaço de partida e tão pouco ponderar a conjuntura do espaço de desembarque, que na maior parte das vezes é o espaço determinante do que será transferido e em que condições tal transferência ocorrerá: “É a conjuntura da recepção que determina o que merece ser importado pelos indivíduos e pelos grupos que transportam, de um lado ao outro de uma “fronteira”, elementos de um sistema para o interior de outro sistema” (RODRIGUES, 2010, p. 217).

Embora seja manifesto que a atividade literária, como toda atividade intelectual, se inicie por uma comparação, o método das transferências não se interessa meramente por objetos de áreas culturais diferentes postos em paralelo. Não se trata simplesmente de cotejar versões de uma mesma obra com objetivo de investigar a ocorrência de impropriedades entre o original e a cópia. O método busca exceder a perspectiva tradicional de comparação entre

⁷⁷ Editoração de manuscritos.

objetos de áreas culturais diferentes. Aplicada à nossa pesquisa, que compara a produção do fantástico de Machado de Assis inspirado em traduções francesas das narrativas fantásticas de Hoffmann, as transferências culturais permitem uma comparação sem que o modelo produzido na França exerça ação de prestígio e superioridade, suscitando na produção machadiana o eterno sentimento de débito, mesmo considerando a ostentação cultural no século XIX por tudo que vinha de Paris. O desembarque dos contos fantásticos de Hoffmann em traduções francesas, que inspiraram escritores brasileiros à produção do gênero, reflete a importação do gênero a partir das conveniências da área de desembarque, que seleciona ou censura o que deve ser importado, e não o poder cultural do espaço de partida do objeto cultural transladado. Essa conjuntura implica revisar o conceito de área “influenciadora” e área “influenciada”, já que a relação entre ambas se estabelece em níveis heterogêneos, pelo qual todo objeto cultural passa a ter significativamente outra função e, portanto, características diferentes do objeto inspirador em sua conjuntura original.

No entanto, a transferência de um objeto cultural deve considerar as assimetrias decorrentes de sistemas políticos e culturais autônomos. Espagne e Werner desenvolveram modos de análise que inclui, no caso de textos, por exemplo, a interpretação dos signos e de seu valor simbólico. Se através da história política e cultural de um espaço é possível constatar a atuação da conjuntura sobre o objeto artístico, logo, a inspiração hoffmanniana no fantástico de Machado de Assis por traduções francesas obriga ao escritor brasileiro conhecimento do francês, mas, sobretudo, a considerar também a importação de Hoffmann de acordo com o conceito que o espaço nacional produz sobre o conceito de partida de tais traduções. E, não, obstante, apropriar-se do hoffmanniano impondo-lhe as alterações necessárias porque um signo não produz, quando atravessa as fronteiras, o mesmo significado no espaço de desembarque que ele tem no espaço de origem⁷⁸. Ao contrário do comparatismo tradicional que pressupõe áreas culturais fechadas e as hierarquiza, enfatizando suas diferenças a partir da análise de um objeto sem refletir contextos, as transferências culturais se interessam pelas dinâmicas evidenciadoras das trocas interculturais que privilegiam fenômenos de reapropriação e de ressignificação do bem cultural importado, considerando aquilo que o processo revela sobre o contexto de desembarque:

No século XIX, as traduções de Hoffmann e as críticas sobre o autor, no contexto franco-alemão, propagaram o conto fantástico no ambiente francês.

⁷⁸ As comparações, às quais nos propusemos, a partir do método, entre o conto fantástico de Hoffmann e o conto fantástico de Machado demonstrarão como as assimetrias são consideradas na produção do gênero pelo escritor brasileiro.

A recepção transatlântica do conto hoffmanniano nos autores brasileiros por tradução e divulgação francesa, ou ainda, por traduções intermediárias para o português, configura uma própria imagem de Hoffmann e do conto fantástico no contexto da cultura de acolhida (FERNANDES; XAVIER, 2012, p. 35).

Ressignificado em seus conceitos, o fantástico produzido por nossos escritores revela-se diferente daquele que se encontra tanto no texto alemão de Hoffmann quanto em suas traduções francesas, cujo primeiro exemplo de que até hoje se tem notícia é “A paixão dos diamantes”, inspirada na novela *A senhorita de Scuderi*⁷⁹, que foi produzida pelo jornalista-tradutor Justiniano José da Rocha para o folhetim do *Jornal do Comércio*. A narrativa, que ganharia já no mesmo ano formato de livro com 29 páginas, apareceu com notas explicativas de que se tratava de escrita inspirada em obra já existente em língua francesa, o que atesta, pelo menos até o momento, o desembarque das narrativas de Hoffmann em traduções francesas:

Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vô-lo posso dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com os mesmos fatos; eu a li, segui seus desenvolvimentos, tendo o cuidado de reduzi-los aos limites de apêndices, cerceando umas, ampliando outras circunstâncias, traduzindo os lugares em que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever ser substituído; uma coisa só tive em vista, agradar-vos (*Jornal do Comércio*, 27 mar. 1839, n. 70, p. 1).⁸⁰

“A Paixão dos Diamantes” surge no momento em que o romance-folhetim começava a interessar os editores brasileiros (BROCA, 1991). Mas, em detrimento da extensão da novela hoffmanniana e das dificuldades de publicação de nossos suportes, Justiniano José da Rocha reduziu os dezessete capítulos da tradução francesa “aos limites de apêndices” (ibid.), transformando-a em narrativa de corpo único, sem divisões, publicada em três edições do *Jornal do Comércio*⁸¹. O que termina por revelar conjunturas distintas entre espaços culturais autônomos e, por mais que as transferências culturais operem análises extinguindo processos de hierarquização entre objetos que cruzam em duplo sentido as fronteiras nacionais, é preciso considerar as assimetrias do tráfego França-Brasil/Brasil-França que operam condicionando o *savoir-faire* de nosso tradutor-jornalista, em função de um maior desembarque de obras francesas no Brasil, pelo prestígio que a França gozava no cenário internacional, mesmo com

⁷⁹ *Das Fräulein von Scuderi*.

⁸⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_02/11107>. Acesso em 23 ago. 2017.

⁸¹ A narrativa se iniciou na quarta-feira, 27 de março, reaparecendo na edição dos dias 28 (quinta-feira), 29 e 30 (sexta-feira e sábado).

uma indústria editorial menor e menos desenvolvida do que a Alemanha, segundo Espagne (2012, p. 27).

Traduzida ou imitada? Consideremos primeiro a “intraduzibilidade intrínseca a todos os textos”, de acordo com Heidermann (2001, p. 11). Para este tradutor:

Uma tradução que preserva todas as qualidades do original e na qual, ademais, não se percebe que se trata de uma tradução – é impossível. Ela somente seria possível, se as línguas não tivessem diferenças, não tivessem alma. Nesse caso, porém, provavelmente não haveria obras de arte a serem traduzidas. A possibilidade da tradução, assim, impossibilita sua perfeição. E aqui, na impossibilidade de traduções perfeitas residem as possibilidades para o tradutor (ibid.).

Se “A paixão dos diamantes” é uma tradução, então ela é fruto de um processo de reescritura do texto original, de acordo com Lefevere (2007, p. 11), ou da ideologia e da poética brasileiras que impuseram ao tradutor Justiniano da Rocha, através dos editores do *Jornal do Comércio*, o trabalho de conservar ou substituir itens culturais específicos de acordo com as expectativas do leitorado e de acordo com a poética cultural vigente, pois os valores da cultura de partida da tradução francesa são diferentes dos valores da cultura de desembarque, segundo Aixelá (2013).

O mercado editorial convertia o trabalho do tradutor em mercadoria para consumo imediato e seu objetivo era o de “alcançar traduções aceitáveis na cultura alvo, visto que as condições culturais do sistema receptor exigiam [determinadas] alterações” (SOUTO, 2014, p. 20). Daí a necessidade de reescrita ou de tradução de Justiniano da Rocha, ampliando circunstâncias, traduzindo lugares, inserindo reflexões, substituindo aquilo que lhes parecia necessário, mas, sobretudo, reduzindo-lhes os capítulos para melhor acomodá-la à estrutura do periódico e ao gosto de seus leitores. O título também recebeu adequação, de *A senhorita de Scuderi: Uma narrativa da época de Luís XIV* para “A paixão dos diamantes”, com intuito de atrair o leitorado feminino, uma vez que o perfil do periódico não dedicava apelo às mulheres. Terminada a narrativa na edição 72, referente aos dias 29 e 30 de março, o periódico passou a divulgá-la para venda em livro na seção de *anúncios*: “Acha-se à venda na rua do Ouvidor n. 65 o seguinte folheto, intitulado: *Os assassinos misteriosos ou A paixão dos diamantes*; novela histórica, por J. J. R. – preço 240 réis” (*Jornal do Comércio*, 4 abr. 1839, p. 4)⁸².

⁸² Destaques nossos.

Apesar das adaptações operadas, Justiniano da Rocha manteve análogas as principais categorias narrativas da novela de Hoffmann em sua tradução/adaptação: o espaço é Paris, o tempo é historicamente situado à época de Luis XIV e a protagonista é a mesma, *Madame de Scudéry*, envolvida em um relato de mistério vinculado a assuntos de cunho social. Ainda que tais categorias não tivessem sido mantidas análogas, não seria fácil definir, no contexto do século XIX, se se tratava de imitação ou de tradução, pois ambas eram práticas corriqueiras entre os autores do período, sem estudos que as definissem. É conveniente esclarecer minimamente que alguns processos de reescritas não devem ser confundidos com as práticas dos tradutores, pois a imitação se caracterizou como forma de livre interpretação no qual o imitador, gozando de relativa liberdade, acrescentava ou modificava o texto com intuito de adaptar ao contexto. Tal prática não pode, no entanto, ser confundida com procedimentos tradutórios específicos nos quais os tradutores buscam corresponder o mais que possível aos signos do texto original, fazendo de seu desempenho espécie de *imitatio*, como na pintura clássica. A imitação buscava integrar a produção brasileira no círculo das publicações de narrativas estrangeiras que, no início da fase orgânica de nossa ficção romântica, prevaleciam sobre a produção dos autores nacionais (AMORIN, 2005).

O exemplo de Justiniano da Rocha mostra como as transferências culturais possibilitam observar a originalidade dos autores nacionais a partir dos procedimentos de adequações, ampliações e reduções de partes de um enredo, traduções de lugares, reflexões, tudo com o objetivo de harmonizar o gênero ao espaço editorial e atender as expectativas dos leitores. O desembarque de Hoffmann no Brasil por traduções francesas também é exemplo de como os processos de transferências culturais privilegiaram fenômenos de apropriação e ressignificação do fantástico no contexto brasileiro, tanto quanto, guardadas as devidas singularidades de cada ambiente, tais processos revelaram, de modo semelhante, as transformações do conceito narrativo de Hoffmann de sua área de origem – o espaço germânico – para o território de acolhida francês:

Loève-Weimars foi o tradutor “pioneiro” de Hoffmann na França, traduzindo na tradição das *belles-infidèles*. Seu objetivo era introduzir Hoffmann na França, “harmonizando” os contos fantásticos do autor alemão ao gosto francês. Ele traduziu, aparentemente, o texto de forma rápida, cometendo muitos erros linguísticos que transformaram muitas vezes parcialmente o sentido do conto fantástico em alemão (FERNANDES; XAVIER, 2012, p. 37).

O método desenvolvido por Espagne permitiu-nos revelar como essas traduções francesas no início dos anos de 1830 incentivaram a produção de um modelo narrativo nacional, sem desmerecimento de sua condição de originalidade, uma vez que etimologicamente a ideia de original está intrinsecamente associada à imaginação de expressar-se de modo independente e individual. Logo, a ressignificação do gênero no ambiente de acolhida conduz à investigação de sua conjuntura de nascimento, observando circunstâncias desprezadas pelo método comparativo tradicional: o mercado editorial brasileiro do período, a presença dos periódicos franceses no país, o extraordinário sucesso alcançado pelo escritor alemão em seu país que instigou à tradução e divulgação de suas narrativas na imprensa francesa, estimulando a importação delas para nosso espaço brasileiro.

Logo, as dinâmicas do método de Espagne permitem observar como os processos de assimilação e ressignificação obedecem à lógica interna do contexto cultural do espaço importador e das exigências de seu mercado editorial, que lançavam sobre os escritores e sobre os tradutores a faina de adequar suas produções ao sabor do público-leitor e às condições dos suportes. De acordo com o método, mesmo o interesse dos editores franceses em exportar as traduções de Hoffmann não justifica, por suas próprias vantagens, a transferência dessas obras para o Brasil. Não se deve, portanto, imputar exclusivamente à conjuntura e ao mercado editorial de partida a responsabilidade pelo processo de uma transferência cultural. A importação de uma obra resulta da combinação de acontecimentos e circunstâncias político-sociais e da compreensão do espaço cultural nacional por seus interesses intelectuais e econômicos. Por isso, o método de pesquisa desenvolvido por Espagne e Werner procura revelar: a) Os processos de seleção utilizados na importação do objeto cultural; b) As adaptações que as traduções acomodaram no contexto de partida antes de seu aporte em novo contexto; c) As conveniências intelectuais, as circunstâncias políticas, os interesses econômicos e as vantagens editoriais do espaço de recepção que se interpuseram no processo de importação.

Assim, as Transferências Culturais permitem divisar variados conjuntos de procedimentos investigativos de imbricações e mestiçagens que promovem seleção ou recusa de um objeto cultural, além de possibilitar a investigação de “outras questões vinculadas ao fenômeno da importação: as emigrações, as memórias interculturais, as raízes estrangeiras da nação” (RODRIGUES, 2010, p. 221). Tal constatação é importante para compreensão de que o conceito de transferência não possui um valor predeterminado, já que “é do conjunto das relações de dois sistemas autônomos e assimétricos que implica a noção [mais exata] de transferência cultural” (ESPAGNE, 1999, p. 286).

1.3 As transferências culturais no contexto da literatura comparada

Desenvolvido inicialmente para ser um conceito metodológico interdisciplinar cujo objetivo era focalizar as interdependências de várias áreas do conhecimento, as Transferências Culturais são frequentemente apresentadas ora como teoria ora como metodologia. O próprio Michel Espagne⁸³ trabalhou em conjunto com o grupo de pesquisadores do *Labex Transferts* observando a possibilidade de convertê-lo em teoria: “Pergunta-se como construir uma teoria das transferências culturais que permita dar conta adequadamente da passagem de elementos da cultura alemã para a cultura francesa”⁸⁴ (NOIRIEL; ESPAGNE, 1992, p. 147). Além dele, outros pesquisadores têm se posicionado, apresentando-a ora como metodologia ora como teoria:

A *metodologia das transferências* indica que uma transferência não é exatamente uma transferência entre conjuntos culturais, uma dinâmica entre grupos sociais, econômicos, políticos; uma troca estruturada em uma rede, na qual os jogos dos indivíduos têm uma importância vital. A *teoria das transferências culturais* me parece, portanto, mais próxima da micro-história do que a ambição macro-histórica sugere (JOYEUX-PRUNEL, 2003, p. 158)⁸⁵.

No Brasil, os pesquisadores têm hesitado na definição do conceito que é ao mesmo tempo, assim como na França, teoria e metodologia⁸⁶. Conceito, teoria ou metodologia; afinal, de que se tratam as Transferências Culturais como objeto de pesquisa que pode se adequar as mais diferentes áreas do conhecimento e a todos os domínios possíveis do intercultural? Começamos por esclarecer que a teoria existe, normalmente em forma de um texto, para ser aplicada a um objeto de estudo, como uma atividade complexa e ilimitada. Michel Espagne, por exemplo, em seus escritos sobre o conceito busca constantemente explicitar do que se tratam as transferências culturais e do que elas tratam. Entretanto, diferente de uma teoria que

⁸³ Michel Espagne é diretor do *Centre National de la Recherche Scientifique* na *École Normale Supérieure* de Paris e responsável pela *Unité Mixte de Recherche Pays germanique* e do *Labex Transferts*, laboratório de excelência que visa fornecer os recursos para a unidade de investigação das questões de transferências culturais.

⁸⁴ “On se demande comment construire une théorie des ‘transferts culturels’ qui permette de rendre compte adéquatement du passage des éléments de la culture allemande dans la culture française”.

⁸⁵ “La méthodologie des Transferts indique bien d’ailleurs qu’un transfert n’est pas tant un transfert entre ensembles culturels, qu’une dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques; un échange structuré en réseaux – où les jeux des individus ont une importance essentielle. La théorie des Transferts Culturels me semble donc plus proche de la micro-histoire que le laisse penser son ambition macro-historique”. Destaques nossos. Nossa tradução. Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-149.html> >. Acesso em: 24 jun. 2016.

⁸⁶ Cf. Rodrigues, 2010, p. 205.

aplicada ao objeto de estudo busca defini-lo, o modelo metodológico desenvolvido pelo pesquisador francês não é, por si, suficiente para definir, por exemplo, a transferência de um objeto cultural, sem que de fato ela tenha ocorrido. No entanto, não se trata apenas de aplicar o conceito sobre o deslocamento de um objeto no espaço, é necessário considerar uma série de categorias extratextuais que não estão fixadas no objeto transferido, mas em torno dele.

Segundo Barros (2013, p. 12), teoria e metodologia são “gêmeas siamesas” que estabelecem um confronto interativo, no qual a metodologia pode ser vista como a aplicação da teoria: mas, uma não é a outra, a primeira não sobrevive sem a segunda. A teoria põe em vigor um modo de observar através de um conjunto de regras sistematizadas que devem ser aplicadas a uma área específica. Ou seja, a teoria emprega categorias para uma leitura circunscrita à determinado(s) fenômeno(s). É “uma maneira específica de ver o mundo ou de compreender o campo de fenômenos que estão sendo examinados” (ibid., p. 65). Quando se fala em teoria literária, por exemplo, trata-se da aplicação de um conjunto de componentes teóricos intrínsecos ao texto para defini-lo como fenômeno literário. Mas as categorias que definem uma transferência cultural não se encontram no interior do texto literário, elas estão extrínsecas ao seu próprio objeto de estudo. O que define uma transferência cultural envolve bem mais que o próprio objeto de estudo, envolve a conjuntura em torno dele. E a própria conjuntura é elevada à condição de categoria numa transferência. Além disso, por mais singular que seja uma obra, as categorias que lhe são aplicadas pela teoria literária são sempre ou quase sempre as mesmas, de acordo com o espaço e o tempo. O que é literário em um período pode deixar de sê-lo em outro em razão de uma mudança nos critérios de avaliação intrínsecos às categorias intratextuais do objeto de estudo. Assim como uma obra foi considerada filosofia em um século e veio a se transformar em literatura no outro, ou vice-versa, os conceitos do que é literário também são determinados pela lógica de “certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 2006, p. 17).

Logo, uma das questões mais complexas para a teoria literária, por exemplo, é responder o que é literatura ou quando uma obra é literária (*strictu sensu*). Apesar das categorias teóricas amealharem elementos do texto para análise de sua realidade material, a própria teoria não consegue lidar com as singularidades dos processos que envolvem a produção de literatura, tornando quase impossível definir o que é literatura no eixo sintagmático:

Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra

modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar literatura é extremamente instável. (EAGLETON, 2006, p. 19)

Mas, em relação à metodologia de Espagne, acontece exatamente o inverso: por mais comum que seja a obra, seus contextos de deslocamento serão sempre diferentes, mesmo que o tempo e o espaço sejam os mesmos. Assim, o *tempo* e o *espaço* externos impuseram ao longo da tradição limitações à teoria literária, impedindo-a que ela pudesse atuar de modo absoluto na classificação de seu objeto de estudo: a obra literária. Sobretudo, porque essas mesmas categorias, quando internas, são relevantes na definição do texto como literário ou não. Entretanto, são exatamente *tempo* e *espaço* externos ao objeto cultural que irão definir uma transferência cultural. E, nesse caso, o conceito desenvolvido por Espagne tem relação com o “modo de fazer”, estando assim mais próximo da classificação de metodologia, já que se vincula ao deslocamento físico de um objeto no tempo e no espaço. Assim, as Transferências Culturais estão menos para teoria e mais para conceito metodológico interdisciplinar, pois permite o estudo das inter-relações culturais de sociedades, com intuito de analisar os fenômenos da emissão, difusão, recepção e reinterpretação de objetos de cultura, abrindo espaço para estudos multilaterais, a partir de ações de intercâmbios, exportações, importações, apropriações, recepções de ideias, de modelos, de valores (RODRIGUES, 2010, p. 203). Como método, as Transferências Culturais focalizam as interdependências de um amplo campo das pesquisas epistemológicas da Filologia, das Ciências sociais, da Filosofia, da Política, da História, da História do livro e da edição dos textos, de documentos, de escritores, dos intelectuais em relação a um objeto histórico que se concretiza em forma de textos e documentos num discurso ideológico e coletivo (ESPAGNE & WERMER, 1987).

O quadro epistemológico das historiografias literárias nacionais tem se constituído por muito tempo a partir de estudos nos quais os pesquisadores se utilizaram do método tradicional comparatista a fim de determinar se uma obra merece ou não figurar no panteão literário nacional. O método comparatista tradicional se utiliza, dentre outros processos, das relações de semelhança ou disparidade entre obras de espaços culturais distintos, a partir de critérios de influência, em que as produções influenciadas alcançam seu lugar na história, quando conservam conceitos originais das obras influenciadoras. Frequentemente, os estudiosos buscaram demonstrar através desse método, sobretudo no século XIX, a qualidade das obras nacionais a partir da reprodução de procedimentos das matrizes influenciadoras. Quanto mais

próximo o autor influenciado estivesse da obra influenciadora, mais considerada seria sua produção, adquirindo para elas o direito de figurar na constelação das obras ditas de valor.

Michel Espagne e Michaël Werner se posicionaram como críticos das pesquisas comparativas tradicionais com base na “influência” entre culturas, porque esse tipo de pesquisa não apenas negligencia as tradições do espaço de acolhida como também não considerara as circunstâncias nas quais os deslocamentos de um bem cultural acontecem, tornando-se um estudo de construção puramente mental, elaborado através de procedimentos simples, que consiste em expressar julgamentos a partir das impressões que o pesquisador colige entre objetos “influenciador” e “influenciado”. Não obstante, o método comparatista tradicional não observa que, nos deslocamentos históricos das edições, os objetos culturais sofrem alterações em razão do desembarque em um contexto diferente do original, como ocorreu com a tradução francesa *belles-infièlles* de *Contes Fantastiques* de E. T. A. Hoffmann (1829-1830), feitas por Loève-Veimars para a *Revue de Paris*, criticadas por seus erros linguísticos que alteravam o significado de conto fantástico alemão. Tradutor pioneiro dos contos fantásticos de Hoffmann na França, o objetivo de Loève-Veimars era o de introduzir o escritor alemão no cenário cultural francês, que resultou numa busca por harmonizá-lo ao gosto local e torná-lo aceito fora de sua área cultural de origem, a Alemanha, onde sua obra havia alcançado enorme sucesso editorial⁸⁷.

A aplicação do conceito fantástico alemão no espaço cultural da França requer adaptações porque todo original recebe novas função e identidade no espaço de desembarque. Por isso, não devemos confrontar fantásticos de escritores inseridos em conjunturas editoriais diferentes como se o gênero pudesse ser aplicado no espaço de desembarque da mesma forma como fora aplicado no espaço de partida. As pesquisas tradicionais que comparam o fantástico de Machado de Assis ao fantástico dos escritores estrangeiros são investigações que buscaram na produção machadiana as mesmas categorias que se encontram nos autores estrangeiros. A utilização desse método impede o reconhecimento da originalidade do autor brasileiro, porque é pautada em critérios de “influência”, e não de inspiração, com a qual se faz o novo e o diferente. As análises comparatistas tradicionais entre Hoffmann e Machado frequentemente rebaixam o fantástico do Bruxo frente ao fantástico do *Gespenster*⁸⁸:

⁸⁷ Como exemplo do êxito editorial das obras do autor em seu país, podemos citar o envio de cinquenta garrafas de vinho da Renânia junto aos honorários do escritor pelo editor da novela *Das Fräulein von Scuderi*, em 1819 (HOFFMANN, 2011, p. 124).

⁸⁸ *Gespenster-Hoffmann* fora a expressão atribuída ao escritor alemão por sua frequência no obscuro ambiente da *Lutter & Wegner*, em Berlim, taverna que ficava no térreo do prédio no qual o escritor também residia e onde atravessava as madrugadas regadas a vinho, frequentemente acompanhado de boêmios e artistas (MAZZARI, 2010, p. 65).

Machado de Assis, o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, que era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um *fantástico mitigado*, que *não ia além* dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um *macabro ostensivo* e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9)⁸⁹.

Primeiro estudioso a recolher em volume 11 dos contos fantásticos do escritor, Magalhães Júnior (1973) utiliza-se do adjetivo *mitigado* para classificá-los de modo a indicar que o autor não atingiu plenamente o gênero de Hoffmann, pois o adjetivo *mitigado* aparece em sentido negativo, após o escritor brasileiro ser apresentado como profundo, audacioso, irônico, satírico e corrosivo (ibid., p. 9). Predicados que, nesse caso, apenas lhe acentuam o malogro, funcionando como revés em seus contos fantásticos em detrimento de outros contos tão celebrados pela crítica imanente. Na visão de Magalhães Júnior, o escritor carioca teria produzido um fantástico aquém daquele encontrado nos consagrados escritores do gênero, já que o fantástico machadiano não ia “além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados” (ibid.).

A concepção de Magalhães Júnior seria mais tarde o ponto de partida para o estudo de Fernandes (1999) em torno do fantástico machadiano que este pesquisador classificou como “quase-macabro”, pois seus aspectos sinistros são frequentemente desviados para a pilhéria e os fenômenos sobrenaturais são desmantelados ao final das narrativas pelo acordar dos personagens. De um *corpus* composto por 15 narrativas, Fernandes considerou que apenas o conto “Sem olhos” é verdadeiramente um relato fantástico. No entanto, a ideia de que os contos de Machado sejam *quase* macabros, como uma condição que, aliás, não é do fantástico, coloca mais uma vez a produção do escritor brasileiro na posição de quem ficou a pouca distância de um objetivo que deveria ter alcançado.

O método comparatista tradicional compromete a compreensão de que, o desmanche das situações sobrenaturais oníricas e das macabras pelo uso da pilhéria, é um traço de originalidade machadiana que provoca o surgimento de um fantástico *deus ex-máquina*⁹⁰. Portanto, as soluções inesperadas do escritor carioca dentro do fantástico tradicional são formas de adequação do gênero à conjuntura do espaço brasileiro e, por isso, sua transgressão estética, renova-o e o torna original. E, no entanto, tais soluções foram compreendidas como anulação

⁸⁹ Destaques em itálico nossos.

⁹⁰ Expressão latina utilizada para o desenvolvimento de narrativas nas quais não se considera sua lógica interna, terminando com uma situação improvável, porém, aceita segundo as condições de produção.

daquilo que o autor brasileiro deveria ter mantido como condição *sine qua non* de composição do fantástico. Ao contrário disso, as Transferências Culturais têm se mostrado como método de pesquisa mais apropriado à investigação da produção machadiana, quando confrontada com as narrativas que lhe serviram de inspiração. Não obstante, é importante ressaltar que o método de Espagne evidencia a criação intelectual dentro de uma dimensão econômica, e, sendo essa criação a literatura fantástica, é preciso considerar que sua produção esteve subordinada às demandas editoriais dos periódicos em função de uma moda literária deflagrada pela tradução de contos de Hoffmann na França, e que a produção brasileira não se fez sem a presença dessas traduções e de outros impressos estrangeiros.

Desprezar os “processos de translação de um objeto cultural entre seu contexto de surgimento e um novo contexto de recepção” (ESPAGNE, 2012, p. 23) é limitar a análise à simples comparação que despreza fenômenos de importação e exportação das fontes que permitiram reinterpretações e reestruturações dos originais, que tendo cruzado as fronteiras do nacional recebem novo conceito. Espagne (2012) demonstra de forma exemplar as alterações sógnicas do conceito de cidadão, no cruzamento das fronteiras franco-germânica:

Toda comparação da história da *Bildung* (“formação”) entre Alemanha e França é, por princípio, problemática porque somente no contexto alemão o conceito de *Bildung* atinge sua total significação. Qual historiador da Europa não se deparou com a diferença entre o *Bürger* e o *citoyen*? A distância no espaço ou no tempo pode apenas acentuar esse tipo de problema (ESPAGNE, 2012, p. 22).

Embora o comparatismo tradicional parta da ideia de que os produtos nacionais possam ser confrontados com objetos externos, o método tradicional emprega concepções cuja validade semântica não é colocada em causa. Ou seja, ele não aborda o estudo das significações das palavras e da interpretação dos enunciados em contextos espaciais diferentes. *Bürger* e *Citoyen*⁹¹ guardam significações distintas, embora sejam empregados como sinônimos muitas vezes, mesmo sendo termos de contextos linguísticos distintos e idiomas diferentes. Todavia, até um conceito de mesmo radical transporte entre línguas derivadas de um mesmo tronco linguístico não implica em sua manutenção semântica, sua definição será resultado das singularidades do ambiente de desembarque e de seu tempo histórico. Logo, *Fantasiestücke* de

⁹¹ As duas palavras, *Bürger* e *Citoyen*, significam cidadão respectivamente em alemão e francês. No entanto, o conceito de cidadão para as essas duas nações ganham contornos diferentes em seus espaços nacionais: “Na França o pensamento predominante é ‘sou homem por natureza e francês por acidente’. A nação como tal não possui *status* ontológico. Na Alemanha, ao contrário, pensa-se ‘sou essencialmente um alemão e só sou homem graças a minha qualidade de alemão’. O homem é reconhecido imediatamente como ser social” (LEONÍDIO, 2001, p. 23).

Hoffmann não terá o mesmo significado de *fantastique* da tradução francesa de Loève-Veimars e, menos ainda, será o *fantástico* de Machado de Assis. Portanto, os processos utilizados tradicionalmente nas investigações de imanência textual são em vários aspectos inadequados para a compreensão do fantástico de nosso escritor. E, nesse caso, não pactuamos da posição de Antonio Candido (2006, p. 83), para quem os fatores externos são secundários e “os mais plenamente significativos são os *internos*, que costeiam as zonas indefiníveis da criação”.

Uma pesquisa que centraliza sua investigação apenas nos internos do texto, desconsiderando os agentes externos que atuaram sobre a produção narrativa, não alcança os processos que produzem a originalidade de uma obra, resultando assim em um estudo que não compreende como os deslocamentos materiais definem semanticamente objetos culturais, proporcionando-lhes outras configurações e significados, porque sobre eles se operam transformações de acordo com a conjuntura do espaço de acolhida. Por isso, entendemos, que o método tradicional comparatista não se adequa ao estudo das produções fantásticas de Machado que buscavam suas publicações em suportes do século XIX, cujas diretrizes estavam condicionadas ao perfil de seus leitores.

As Transferências Culturais representam um avanço para análise e redefinição do quadro de pesquisas epistemológicas do fantástico porque não irradia desprestígio da cultura de acolhida frente à cultura inspiradora, sendo possível oxigenar os estudos dos gêneros literários, pois o método desenvolvido por Michel Espagne reconhece, por exemplo, o conto fantástico machadiano como produto da relação social entre o escritor carioca que o produziu de acordo com as expectativas dos leitores e auditores do século XIX e não como artefato de uma mente superior à qual os mesmos leitores e/ou auditores precisavam se esforçar para alcançá-lo.

2 TRAVESSIAS TRANSATLÂNTICAS: O FANTÁSTICO NO BRASIL

As travessias transatlânticas de objetos culturais da Europa para o Brasil têm início com a invasão portuguesa ao território brasileiro no último ano do século XV, como fruto do programa de expansão marítima do império português, consequência do processo de globalização deflagrado na Europa a partir do estabelecimento das rotas marítimas para Índia e da descoberta do Novo Mundo que promoveram relações econômicas e culturais do homem europeu com povos de outros continentes. A partir desse momento, não apenas as embarcações, mas também os impressos começaram a circular de forma global, criando assim especial conexão entre os espaços transatlânticos (ABREU & MOLLIER, 2016).

Os avanços técnicos decorrentes das revoluções burguesas na segunda fase da globalização favoreceram o desenvolvimento dos transportes terrestres e marítimos, tornando os fluxos humanos e os deslocamentos de bens culturais mais dinâmicos e mais regulares. A “explosão do mundo editorial” no século XIX, consequência da expansão urbana e da ampliação do sistema educacional, contribuiu significativamente para o aumento da circulação transnacional e transatlântica de pessoas e de impressos e, conseqüentemente, para a mundialização da cultura (COOPER-RICHET, 2009). As mudanças no modo de produção dos escritos com a utilização da prensa a vapor, o barateamento do papel, a especialização da mão-de-obra e o aperfeiçoamento dos sistemas de transportes impulsionavam a transferência de ideias, teorias, conceitos e modismos em escala internacional jamais vista. O desembarque de traduções francesas de gêneros insólitos⁹² é um exemplo dessas transferências culturais transatlânticas da Europa para o Brasil, que popularizou entre nós o conto fantástico e o mais importante autor desse gênero, o escritor romântico alemão Hoffmann, em razão da moda do fantástico na França que substituiu o já desgastado “*roman noir* inglês e seu cortejo de castelos, ruínas, paisagens lúgubres, fantasmas sanguinários e malfeitores capazes das piores crueldades” (BATALHA, 2003, p. 262).

O gótico é uma vertente narrativa insólita marcada por um acontecimento sobrenatural que infunde medo e tal acontecimento tem um espaço específico para o seu desenvolvimento:

O romance gótico, ou *gothic novel*, move-se em princípio no elemento fantasmagórico, criando o efeito de terror pela ambientação em lugares lúgubres e solitários, como castelos sombrios, cemitérios abandonados, passagens secretas e masmorras. Seus recursos técnicos são o mistério e o suspense, e seu enredo está centrado na oposição entre inocência e perversidade, na luta entre o Bem e o Mal (VOLOBUEF, 2005, p. 115).

⁹² Gótico, Fantástico, Maravilhoso, Estranho.

Deslocando-se por uma ambientação lúgubre, a narrativa gótica é frequentemente povoada de vampiros, fantasmas, monstros e demônios. A ambientação macabra se associa assim a seres de outro mundo como componentes que definem o gótico como narrativa cujo ambiente é determinante para os efeitos do mistério, da aflição e do terror. Diante da saturação do gótico e do esgotamento dos romances históricos, as narrativas fantásticas surgiram como relatos “místicos ou familiares, patéticos ou bufões, simples até a trivialidade, exaltadas até a extravagância, mas plenos de originalidade, de sensibilidade e de graça” (NODIER, 2005, p. 34), conquistando o cenário cultural francês no apagar das luzes da década de 1820 e alvorecer da década seguinte. A vertente narrativa fantástica, por sua vez, não ocorre em um espaço aterrorizante com a presença de personagens feéricos com intuito de provocar seu instante de inquietação ou medo no leitor, ao contrário do gótico, ela apresenta seus personagens como habitantes do mundo real, inseridos em um episódio que provoca dúvida sobre a noção que temos de realidade:

Desde suas distantes origens nos castelos medievais em ruínas do romance gótico, as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural (ROAS, 2014, p. 115).

Mas, no Brasil, as décadas 1820 e 1830 privilegiavam as discussões políticas e culturais em torno da identidade brasileira que animavam os estudantes no meio acadêmico e a produção de nossos escritores para as páginas dos jornais. Em meio às discussões da poética nacionalista, no alvorecer da década de 1830, as folhas da oitava e última edição do periódico *O Beija-Flor* publicava “Hermiona – Novela alemã do século XIV”, dando indícios de que o fenótipo do fantástico já circulava no Brasil. A novela pertence ao escritor Sir Walter Scott, cuja escrita se aproxima muitas vezes do estilo de Hoffmann:

Tanto as obras de Sir Walter Scott quanto às de Hoffmann surgem da transição do século XVIII para o século XIX e as narrativas de ambos são marcadas pela sintaxe e linguagem objetivas convenientemente adequadas à reprodução de um mundo prosaico, mas que, ultrapassando as fronteiras da razão, apresentavam um mundo transcendente, através de seus elementos insólitos (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 494).

A percepção de Walter Scott sobre o fantástico de Hoffmann, como já sabemos, é negativa. Para o escritor escocês⁹³, o autor alemão era “sem regra e sem medida” e suas “imagens [eram] bizarras e extravagantes” (SCOTT, 1829, p. 20). No entanto, há uma proximidade entre os gêneros produzidos pelos autores, resultado da torrente literária sobrenatural que mergulhou a Europa na produção de narrativas insólitas, sobretudo, com o gótico no final do século XVIII e o fantástico no início do século XIX. Essas duas vogas sobrenaturais foram sentidas no espaço brasileiro durante o movimento romântico no momento em que começava a arrefecer o ímpeto nacionalista e se observavam manifestações mais próximas à poética do mistério e menos afeitas à exaltação da cor local e dos heróis nacionais.

Proliferavam nos jornais brasileiros anúncios de obras fantásticas dos mais diversos autores europeus, sobretudo franceses, e também anúncios de traduções francesas de contos de Hoffmann, impulsionando os leitores brasileiros a entrar em conformidade com o gosto fantástico, especialmente, o fantástico do celebrado autor alemão. Os anos 1850 foram decisivos para fomentar uma geração de escritores que cultuaram o gênero em seus mais diversos contornos, reescrevendo-o de acordo com a poética cultural, já que toda reescritura, independente de seu propósito, representa “certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Se Hoffmann não foi o livro de cabeceira de muitos brasileiros na apropriação do fantástico, a presença do escritor alemão nos mais diversos periódicos nacionais lhe criaram, no entanto, o *status* público necessário para que, em menos de uma década, fantástico e hoffmanniano se popularizassem e se tornassem profícuos entre os escritores no Brasil.

2.1 Da gênese à moda hoffmanniana

As publicações de *O diabo enamorado* (1772)⁹⁴ de Jacques Cazotte e de *O manuscrito encontrado em Saragoça* (1805)⁹⁵ de Jean Potocki são as primeiras manifestações do fantástico na França, mas que não produziram as ressonâncias necessárias para deflagrar o gênero no país, porque surgiram em meio às convicções filosófico-iluministas que, se por um lado instigava a produção insólita, por outro, desprestigiavam as demonstrações da literatura sobrenatural. E, principalmente, porque essas obras foram produzidas muito antes do movimento romântico francês. Em um país no qual parte da *intelligentsia* havia subjugado seus escritos ao espírito

⁹³ “sans règle et sans mesure, des images bizarres et extravagantes”.

⁹⁴ *Le diable amoureux*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues (CAZOTTE, 1992).

⁹⁵ *Le manuscrit trouvé à Saragosse*. Tradução de Ana Maria Alves (POTOCKI, 1971).

cartesiano, a fantasia⁹⁶ só alcançaria o prestígio necessário para deflagração do fantástico na confluência do movimento romântico com o surgimento de um novo público-leitor, consumidor de gêneros cujas origens provinham de raízes populares e nos quais se manifestava a fantasia⁹⁷.

Mas o século XVIII foi pleno de contradições e sem sua compreensão é difícil alcançar como os gêneros insólitos⁹⁸ ganharam força nesse período e se tornaram leitura cobiçada pelo público burguês:

Embora o século XVIII, conhecido como o século das Luzes pelo vigor do espírito filosófico e científico, pareça distante do irracional, é justamente nessa época que o ocultismo reaparece com intensidade. A crença na magia é bastante difundida, tanto entre o povo, como nas classes mais cultivadas, de um lado com a presença de filtros mágicos e da vidência das cartomantes, de outro pela proliferação de seitas e confrarias mais ou menos secretas. Durante todo esse período há, então, a coexistência da razão e da sensibilidade, da paixão pela análise intelectual e da curiosidade pelo estranho e pelo sobrenatural (CAMARANI & MARQUES, 2011, p. 153).

Nesse contexto, estavam as condições próprias às origens dos movimentos românticos nas nações do Velho Continente, com seus gêneros insólitos com os quais não só as camadas mais populares se identificavam, mas também os círculos burgueses mais elevados, constituídos por parte de seus representantes advindos das classes desfavorecidas. Mas as contradições não ficaram restritas apenas à lógica cartesiana *versus* a fantasia, manifestando-se também internamente no espírito filosófico dos iluministas franceses, por exemplo, entre a face cético-racionalista comumente observada em Voltaire e seu reverso diametralmente – ascético e místico – do “irracionalismo” de Rousseau:

Voltaire disse de Rousseau que este queria que a espécie humana civilizada voltasse a andar de quatro; e deve ter sido essa a opinião da educada e conservadora classe alta como um todo. Para ela, Rousseau era não só um

⁹⁶ Fantasia aparece aqui como a produção de literatura de imaginação, inventividade e criação própria do movimento romântico que libertou a utopia, a veleidade, o sonho, o delírio, a ilusão, o devaneio, na medida em que algumas produções se mostravam excêntricas e extravagantes ao período da *Aufklärung* (GUINSBURG, 2011).

⁹⁷ As mudanças sociais e econômicas deflagradas pela revolução industrial, durante o século XVIII, que promoveria o acesso da classe burguesa à ilustração, repercutiram nos domínios da arte literária. A economia capitalista reivindicava consumidores para os produtos vinculados ao mundo editorial, por isso, havia uma necessidade de alfabetização em massa que assegurava à classe burguesa a posse da educação ao mesmo tempo em que garantia o consumo dos gêneros desenvolvidos para esses novos consumidores. No entanto, a introdução ao mundo das letras necessitava ser ágil e eficiente para alcançar parte de novo público-leitor que se instalava nos centros urbanos, mas cuja origem humilde – provenientes do campo – não incluía o hábito da leitura e do texto literário (ZILBERMAN, 2012a). E, no entanto, vários dos gêneros produzidos para esse público iria considerar suas origens e suas tradições culturais.

⁹⁸ Aqueles elaborados a partir de categorias inexistentes na vida real e que se deflagram através do sobrenatural, do estranho, da fantasia, do imaginário, do mágico.

louco e um charlatão, como também um perigoso aventureiro e criminoso. Mas Voltaire estava protestando não só, como burguês e rico gentil-homem que era, contra o emocionalismo plebeu, o entusiasmo vulgar e a falta de compreensão histórica de Rousseau, mas estava também resistindo, como cidadão e prudente homem de saber, crítico e realista, ao abismo do irracionalismo que Rousseau escancara e ameaçava tragar toda a estrutura do Iluminismo (HAUSER, 2000, p. 574).

Rousseau havia recriminado o formalismo mecânico e sem alma de muitos iluministas que desconsiderava o povo e suas tradições; entre eles, a principal figura do Iluminismo: François-Marie Arouet⁹⁹, cuja ironia punha-se constantemente contra as superstições e arroubos cristãos, sem que o próprio credo voltairiano tenha rompido completamente com o cristianismo (GRAY, 1999). Diferente de Voltaire, Rousseau era filho de artesão-relojoeiro e esteve sempre em contato com as classes populares, em razão de sua origem: “ao lado dos mais pobres e humildes, não apenas se bate pela igualdade absoluta, mas permanece a vida inteira o mesmo pequeno-burguês que tinha nascido *déclassé* em que as condições de vida o tinham convertido” (HAUSER, 2000, p. 573). No entanto, se o pensamento lógico de Voltaire entrou em choque com a “insensatez” de Rousseau, seu senso crítico e realista não o impediu de se utilizar de procedimentos insólitos, próprios dos relatos de fantasia, em seus contos, a exemplo de narrativas como *Zadig* e *O ingênuo*¹⁰⁰, bem oposto ao rigor lógico de suas novelas filosóficas. Tais contradições demonstram que a “literatura puramente humana achou-se reduzida às coisas ordinárias da vida positiva, mas não havia perdido o elemento inspirador que a divinizou” (NODIER, 2005, p. 20): a *fantasia*, o sobrenatural, os terrores noturnos, os sonhos, os devaneios místicos, e a imaginação que criou o mundo fantástico (ibid.).

Se as produções pré-revolução francesa foram consagradas pelo apriorismo filosófico, também no mesmo período há intensa produção de obras pornográficas, biográficas escandalosas, mas também de grande volume de literatura insólita, sobre as quais se debruçava o interesse dos leitores do período. Darnton (1998) dá-nos um exemplo da presença da fantasia na literatura da época iluminista e comenta sobre uma fábula, autoria de Louis-Sébastien Mercier, na qual o personagem entra em um estágio de entorpecimento em 1771 e acorda liberto de suas vicissitudes e das injustiças que cometera na França do ano 2440. Os contos de fadas serão exemplo da boa acolhida dos leitores burgueses pela literatura insólita:

No conto de fadas, a magia desempenha um papel fundamental, estando sua presença associada a uma personagem que dificilmente ocupa o lugar

⁹⁹ Verdadeiro nome de Voltaire. François-Marie Arouet nasceu em Paris no ano 1694 e era filho de um próspero tabelião que lhe proporcionou os estudos em um colégio jesuíta (GRAY, 1999).

¹⁰⁰ Cf. Voltaire, 2005.

principal. Eis uma característica decisiva desse tipo de história: o herói sofre o antagonismo de seres mais fortes que ele, carecendo do auxílio de uma figura que usufrui algum poder, de natureza extraordinária. Para fazer jus a essa ajuda, porém, o herói precisa mostrar alguma virtude positiva, que é, seguidamente, de ordem moral, não de ordem física ou sobrenatural (ZILBERMAN, 2012a, p. 141).

Esse modelo narrativo criava identificação do leitor por um gênero, cujo ingrediente principal era a magia, mas cujos protagonistas não passavam quase sempre de seres comuns, inseridos em situações que só poderiam ser libertos pela atuação do poder sobrenatural das fadas, pois “a personagem principal, aquela que dá nome à narrativa (Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela, João e Maria), é pessoa desprovida de qualquer poder” (Ibid.), ou na maior parte das vezes desprovida de qualquer condição extraordinária. Essas narrativas coletadas e divulgadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm demonstram a popularidade dos gêneros de fantasia nesse período, pois foram editadas sete edições desses contos de fadas que iam, à medida de cada nova edição lançada, sendo o volume ampliado em seu número de narrativas, oriundas do folclore popular, atendendo ao gosto de todas as faixas etárias, embora prioritariamente direcionadas às crianças, já que foram lançadas como *Contos de fadas para o lar e para crianças*¹⁰¹ (VOLOBUEF, 2011a). Mas, outros autores além dos irmãos Grimm, contribuíram com a popularização dos contos de fadas, como o francês Charles Perrault e, sobretudo, com o dinamarquês Hans-Christian Andersen que renovou o gênero criando histórias que não mais eram provenientes da cultura popular (ZILBERMAN, 2012a).

As fábulas e os contos de fadas foram expedientes de muitos escritores para, através do bom humor e da ironia, tecer sátiras ao despotismo do século XVIII. Hoffmann escreveu no ano de 1819 um conto de fadas com o título de *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*¹⁰², no qual, a partir de uma história de amor ocorrida em um pequeno reino, se estabelece “uma refinada sátira social e política da Prússia no início do século XIX, da qual não escapam governantes e burocratas, intelectuais e camponeses, estudantes e poetas” (VOLOBUEF, 2009, p. 9). A crítica hoffmanniana surge quando o príncipe Paphnutius, orientado por seu ministro Andres, expulsa todos os indivíduos contrários à instauração do Iluminismo, sobretudo, as fadas, tidas por inimigas da filosofia iluminista porque “só elas têm a culpa de o nosso amado reino ainda se encontrar imerso completamente nas trevas” (HOFFMANN, 2009, pp. 34-35).

Logo, abordar a produção do período pré-romântico iluminista é deslocar-se em terreno movediço, no qual os sistemas de valores se modificam de acordo com as perspectivas

¹⁰¹ *Kinder- und Hausmärchen*. Tradução Karin Volobuef (2001).

¹⁰² *Klein Zaches genannt Zinnober*. Tradução de Karin Volobuef (HOFFMANN, 2009).

das classes sociais para as quais se dirigem as obras oitocentistas carregadas de fantasia e irracionalismo, a exemplo dos autores Balzac e Stendhal: o primeiro responsável pela impetuosidade de Lucien de Rubempré em *Ilusões perdidas*; o segundo, pela complexidade de Julien Sorel em *O vermelho e o negro*. Os dois protagonistas lutam para ser aceitos nos espaços aos quais desejam se integrar. Mas, enquanto a saga de Julien Sorel é marcada pelo anacronismo de sua época em relação às ideias progressistas do personagem, Lucien de Rubempré sofre por buscar ascensão social através dos velhos códigos da nobreza sem reconhecer os novos tempos de um mundo capitalista, no qual as instituições burguesas, como o jornal, determinavam o *status quo*:

Balzac [...] não se satisfaz com reconhecer e exprimir essa trágica ou tragicômica situação social. Seu olhar penetra camadas mais profundas, ele enfrenta problemas mais profundos. Percebe que o fim do período histórico da evolução burguesa na França é, ao mesmo tempo, o início da ascensão do capitalismo francês. Em quase todos os seus romances Balzac retrata essa ascensão do capitalismo, a transformação do artesanato primitivo no capitalismo moderno, mostra como o vertiginoso aumento do capital monetário dessangra a cidade e o campo, como os tradicionais modelos e ideias sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo (LUKÁCS, 1965, p. 97).

O romance de Balzac é exemplo de como as mudanças sócias e econômicas repercutiram no âmbito da arte, reduzindo a literatura à condição de “mercadoria, objeto de troca, e ilustrando a ocorrência da capitalização do espírito em todos os terrenos [...] com maior profundidade do que fizera Stendhal” (Ibid.). Assim, as ideias, as convicções, os sentimentos, tudo entra na mesma lógica capitalista, tudo se transforma em mercadoria, exemplificada na sensação que domina Rubião – personagem do romance *Quincas Borba* – ao fitar a enseada de Botafogo:

Que era há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas [...], para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, *tudo entra na mesma sensação de propriedade* (ASSIS, 2008a, p. 761)¹⁰³.

Assim como Rubião, os protagonistas de Stendhal e de Balzac sofrem os conflitos da luta contra seres mais fortes que usufruem de um poder econômico ou de uma condição social, cujas virtudes e raciocínios lógicos são incapazes de suplantar. As narrativas desses escritores franceses e do brasileiro colocam em questionamento a racionalidade como panaceia do

¹⁰³ Destaque nosso.

homem que iria iluminá-lo e definitivamente trazer-lhe o progresso a si e à humanidade. As duas obras francesas foram produzidas quando o mecenato havia chegado ao seu fim absoluto, por volta de 1780, e quando já quase nenhum escritor contava com apoio particular para seus escritos. Contribuindo para afeição do público-leitor burguês pelo escritor profissional:

Cresce dia a dia o número de poetas e homens de letras independentes que vivem de seus escritos, assim como o número de pessoas que leem e compram livros, e cuja relação com o autor é absolutamente impessoal. [...] O lugar do patrocinador é ocupado pelo editor; a subscrição pública, que, muito acertadamente, foi chamada patrocínio coletivo, é a ponte entre os dois. [...] a publicação de livros para o grande público, completamente desconhecido do autor, é a primeira forma dessa relação a corresponder à estrutura de uma sociedade burguesa baseada na circulação anônima de mercadorias. O papel do editor como intermediário entre o autor e o público tem início com a emancipação do gosto burguês com respeito aos ditames da aristocracia e [...] constitui o ponto de partida histórico da vida literária no sentido moderno (HAUSER, 2000, pp. 547-548).

Surgidos após o *Ancien Régime*, *O vermelho e o negro* (1830) e *Ilusões perdidas* (1836)¹⁰⁴ concorreram com a literatura fantástica que havia transformado os anos 1830 em “*L’âge d’or*” do conto fantástico na França (CASTEX, 1951, p. 57), deflagrado após a tradução dos contos de Hoffmann. Além das sagas românticas de Rubempré e de Sorel, o público-leitor francês também se interessava pelo lado místico e sombrio da existência celebrado nas manifestações do sobrenatural que se encontravam agora revigoradas nas produções dos artistas românticos alemães. O movimento pré-romântico *Sturm und Drang*¹⁰⁵ havia agitado a literatura alemã no auge da *Aufklärung*¹⁰⁶, libertando-a dos princípios da iluminação, desequilibrando a balança entre a razão e o sentimento em favor deste, fazendo sobressair o culto ao gênio e à liberdade de criação, tudo com base nas matrizes míticas nacionais que haviam sido preservadas nas mais variadas formas de *Märchen*¹⁰⁷. A Alemanha havia se tornado, desde que

¹⁰⁴ *Ilusões perdidas* foram publicadas a partir de 1836, quando Balzac havia abandonado sua participação nos *petits journaux* parisienses e havia se tornado proprietário e editor de *La Chronique de Paris*, momento em que escrevia *Um grande homem de província em Paris* – segunda das três partes da obra, composta também de *Os dois poetas* – primeira parte – e *Os sofrimentos de um inventor*, cujo título na primeira versão era *Eva e David*. A obra de Balzac foi publicada entre 1836 e 1843 (HUNT, 2011).

¹⁰⁵ *Tempestade e Ímpeto* (1760-1785): foi o nome dado ao movimento literário pré-romântico alemão, encabeçado por Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, que disseminaria no país desde 1760 as sementes de uma literatura de raízes nacionais com forma de combater o racionalismo da cultura palaciana (HAUSER, 2000, pp. 596-628).

¹⁰⁶ Termo utilizado para o Iluminismo na Alemanha. O termo surge no questionamento proposto pelo filósofo Immanuel Kant e publicada no *Berlinische Monatsschrift*, em 1784, com o intuito de responder a questão *Was ist Aufklärung?* (KLAUSNITZER, 2007, p. 142).

¹⁰⁷ Conto de Fadas. Não se deve confundir o *Märchen* [conto de fadas] com o *Erzählung* que, apesar de ser entendido também como conto ou novela, está no sentido de narrativa curta. Entretanto, Partindo da palavra *Märchen* chegaremos a outros gêneros de narrativas curtas como *Volksmärchen* e *Kunstmärchen* que foram

Fausto vendeu sua alma ao diabo, no espaço por excelência para a fantasia que era concebida a partir das raízes históricas de seus gêneros populares e dos quais o fantástico foi herdeiro.

Essa nova poética alemã atravessou o Reno a bordo da obra *Da Alemanha* (1813)¹⁰⁸, de Madame de Staël, e em Paris contraiu formas particulares, apropriando-se “dos aspectos satânicos, da negra melancolia e do fantástico” (KIEFER, 2011, p. 223), no momento em que os princípios teóricos da iluminação francesa já se encontravam arrefecidos. Contudo, a presença de obras alemãs não se deve apenas ao processo de importação delas, seja pelos nativos do país ou por emigrantes germanófanos, ambos, interessados na nova poética originária de seu país. As obras germânicas eram também produzidas no espaço francês, como foi o caso da “primeira versão de *A Escola Romântica*, de Heinrich Heine, [que] foi publicada em alemão em Paris pelo editor Heidelberg und Campe” (ESPAGNE, 2012, p. 31), no ano de 1833. A integração dessas obras alemãs promoveu alterações no ambiente receptor francês e propiciou a tradução daquelas que melhor se adequavam ao folhetim ou aos espaços que revistas, jornais e periódicos destinavam à literatura.

Essa conjuntura criou as condições próprias para reintrodução do fantástico na França que aconteceria pelas mãos de Jean-Jacques Ampère, em 2 de agosto de 1828, no artigo “Werner. De sua vida e de seus escritos”¹⁰⁹, publicado no jornal literário *Le Globe*, primeiro periódico importante a lançar Hoffmann na França e, no qual, Ampère apresentava o autor alemão como um fenômeno literário, um dos escritores mais extraordinários que a Alemanha havia produzido nos últimos tempos, cujas narrativas faziam emergir a fantasia em meio ao cotidiano, onde o bizarro, o aterrador, o monstruoso e o burlesco apresentavam-se de forma tão

produzidos em larga escala durante o movimento romântico alemão, como reação ao racionalismo iluminista, e frequentemente abastecidos de traços sobrenaturais, integrando-se às narrativas de gêneros insólitos. É importante estabelecer a diferença entre *Volksmärchen* e *Kunstmärchen*. O primeiro é o conto de fadas popular. São narrativas orais, passadas de geração a geração, consideradas como ponto de partida para a criação do conto de fadas de teor artístico. Essas narrativas em prosa serviam como forma de entretenimento das classes camponesas e se caracterizam pela ausência de tempo e espaço definidos, prevalecendo como narrativas mágicas. São exemplo de *Volksmärchen* narrativas como *Branca de Neve* ou de *A Gata Borralheira*. Seus enredos se formam em estruturas maniqueístas, na qual as dificuldades devem ser sempre superadas, resultando na vitória do bem. Entretanto, ao contrário dos eventos cotidianos, o que deve ser superado são normalmente forças sobrenaturais que interrompem o curso da vida cotidiana. O segundo exemplo, *Kunstmärchen*, é o conto de fadas artístico. Diferente do conto de fadas popular, ele é uma estrutura narrativa complexa, elaborada a partir da individualidade do escritor. Observando os temas dos contos populares, essas narrativas mais artísticas não podem ser transmitidas de geração em geração sem o recurso do texto escrito, em razão de sua complexidade e pormenores de seu enredo. O gênero mantém uma forma mais ou menos fixa e a reprodução dele resulta na produção de outra obra. O *Kunstmärchen* tornou-se espaço para reflexões críticas de diversas esferas sociais. Ele se caracteriza por uma narrativa que não apresenta desfechos previsíveis nem estrutura maniqueísta (VOLOBUEF, 1999, pp. 50-70).

¹⁰⁸ *De L'Allemagne*, de Madame de Staël, foi publicada a primeira vez em 1810. Entretanto, como a escritora francesa era republicana e uma das principais opositoras do Regime bonapartista, a edição de 1810 foi apreendida e destruída quando ainda se encontrava nas prensas. A obra ressurgiria em Paris a partir de uma edição clandestina que foi publicada em Londres, no ano de 1813. *De L'Allemagne* só surgiria oficialmente no cenário francês após a queda de Napoleão (MISIO, 1997).

¹⁰⁹ *Werner. De sa vie et de ses écrits*. Tradução nossa.

viva e tão forte (TEICHMANN, 1961). Na literatura de Hoffmann, encontravam-se conjugados o espírito racional, tão caro à tradição cultural francesa, e as tradições populares. Os franceses descobriram a fantasia hoffmanniana na intersecção do insólito com a realidade do cotidiano burguês, de quem observa, por exemplo, a feira do Mercado dos Gendarmes¹¹⁰ de uma janela de esquina, como na última narrativa do autor alemão, *A janela de esquina do meu primo* (1822)¹¹¹:

Aquela feira do mercado não lhe oferece senão a visão de um colorido e alucinante amontoado de gente se movendo num afã insignificante. Há, há! Ao contrário de você, meu amigo, vejo desenrolar-se um cenário variado da vida burguesa e meu espírito, à maneira de Callot ou de um moderno Chodowiecki, inventa um esboço após o outro, cujos contornos mostram-se com frequência impregnados de malícia (HOFFMANN, 2010, p. 16).

O fantástico de Hoffmann emerge no meio do prosaico, na convergência da realidade material e palpável do mercado, frequentado pelo cidadão comum, com as imagens extravagantes e exóticas Jacques Callot (1592-1635)¹¹². O sobrenatural hoffmanniano irrompe nos espaços públicos, sem dispensar o corriqueiro que compõe a atmosfera banal da sociedade burguesa:

Os indivíduos retornam de suas excursões diárias ao espaço “público” reforçados em sua individualidade de jure e tranquilizados de que o modo solitário como levam sua vida é o mesmo de todos os outros “indivíduos como eles”, enquanto – também como eles – dão seus próprios tropeços e sofrem suas (talvez transitórias) derrotas no processo (BAUMAN, 2001, p. 54).

Assim, o leitor cria elos de identificação com as situações banais nas quais os protagonistas estão inseridos. Em “O vaso de ouro”, por exemplo, o ramerrão habitual de uma feira, as ações movidas pelo dinheiro, o trabalho penoso, o linguajar vulgar, os gritos, os oportunistas, tudo é reproduzido com a maior das verossimilhanças, funcionando como espelho para o leitor:

¹¹⁰ *Gendarmenmarkt*: prédio situado na praça do Mercado Público de Berlim à época de Hoffmann.

¹¹¹ *Des Veters Eckfenster* foi publicada nas edições de 23 de abril e 4 de maio na revista *Der Zuschauer* (O observador). Em seguida, o autor iniciou outra narrativa que não conseguiu finalizar, pois morreu aos 46 anos no dia 25 de junho daquele ano (MAZZARI, 2010, p. 61).

¹¹² Jacques Callot inspirou Hoffmann, a partir de suas gravuras de representação do teatro italiano da *commedia dell'Arte*, a produção de *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815).

No dia da Ascensão, às três da tarde, um jovem rapaz, ao atravessar a Porta Negra, em Dresde, foi de encontro a um cesto de maçãs e bolos que uma velha megera oferecia aos que passavam: tudo o que escapou do choque espalhou-se, e logo os meninos da rua avançaram e dividiram alegremente o butim proporcionado pelo apressado jovem. Aos clamores da velha, as comadres deixaram de lado suas bancadas de bolos e aguardentes, cercaram o jovem e, em seu vulgar linguajar, cobriram-no de injúrias. Calando-se por irritação e vergonha, o infeliz não fez senão estender o seu pequeno e não muito recheado porta-moedas, o qual a velha avidamente arrebatou e guardou no bolso. Abriu-se então o círculo das que tripudiavam o rapaz, mas quando este conseguiu se desembaraçar, a velha gritou-lhe: *“Faça isso, corra, corra mesmo, filho de Satã. Logo caíra, logo será prisioneiro do cristal!”* A voz estridente e áspera da mulher tinha algo de tão terrível que os transeuntes detiveram-se admirados, e o riso, que se havia alastrado, calou-se de súbito (HOFFMANN, 1993, p. 7)¹¹³

No entanto, são nesses espaços e nesses contextos que se deflagram os eventos fantásticos. O trivial cenário é assaltado repentinamente pelo estranho, pelo enigmático: o que significaria ser “prisioneiro do cristal”? E que voz tão terrível a velha feirante teria vocalizado para calar considerável número de transeuntes? A mágica do fantástico de Hoffmann encontra-se em *“O infamiliar”*¹¹⁴, para usar a expressão de Freud em seu homônimo artigo, no qual investigou o tema no conto “O homem da areia”, mostrando como o autor alemão maneja-o exitosamente em sua literatura fantástica. O termo está relacionado a tudo aquilo que deveria permanecer oculto porque desperta medo e, conseqüentemente, provoca mal-estar, mas viera à tona. Para o psicanalista austríaco:

Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia (FREUD, 2019, p. 29).

Tomando como modelo de fantástico o conto “O homem da areia”, Freud define como *“o infamiliar”* tudo aquilo que remete ao que é velho conhecido, íntimo há muito tempo, e, por isso, como é possível que sob essa condição seja aterrorizante? (Ibid). Daí o sucesso do gênero hoffmanniano que produziu o sobrenatural em suas peças noturnas a partir da complexidade dessa manobra psicológica. Todavia, em Hoffmann, o aterrorizante irrompe no claro do dia e no meio da multidão, produzindo um gênero diferente do gótico pelo espaço e pelo horário, e também diferente do conto de fadas, já que este não aterroriza.

¹¹³ Destaque nosso.

¹¹⁴ Título original *Das Unheimliche* (FREUD, 2019). Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

A simbiose, na qual “o *infamiliar*” se funde com os aspectos cotidiano, típicos das ilustrações de Daniel Chodowiecki¹¹⁵ (1726-1801), foi fundamental para apreensão do fantástico de Hoffmann pelo público-leitor da França, mas também foi a partir desse tipo de escrita que se desencadeou a polêmica literária em torno do autor e de sua obra, com engajamento de intelectuais, escritores, jornalistas e críticos, divididos em dois grupos. Teichmann (1961) afirma que o ponto de partida dessa polêmica foi o artigo “Do maravilhoso no romance”¹¹⁶, de Sir Walter Scott, publicado na mesma *Revue de Paris*, em 12 abril. Ainda desconhecido na França, o objetivo do artigo de Scott era varrer do espaço cultural francês o escritor alemão e seu gênero, mas o ataque contra um escritor morto, produziu efeito contrário, despertando o interesse da intelectualidade francesa. A partir daí, a imprensa periódica francófona seria o território das disputas *contra* e a *favor* do hoffmanniano. No final de novembro (1829), o editor Eugène Renduel publicou, em quatro volumes, a primeira *livraison* dos *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, tradução de Loève-Veimars, que ainda continha um curto artigo do tradutor franco-germano com reprimendas endereçadas ao Walter Scott. Este, por sua vez, assinava o prefácio da publicação dos contos com o título de “Sobre Hoffmann e suas composições fantásticas”¹¹⁷. O prefácio do escritor escocês denegria a imagem do autor alemão, por seu “temperamento hipocondríaco”, “imaginação doentia”, “exaltação suscetível unicamente às ideias as mais negras, as mais horríveis”, por sua “paralisia moral”; e cuja obra era composta “sem regra e sem medida, com imagens bizarras e extravagantes” e que “se abandona aos desvios de uma louca imaginação” (SCOTT, 1832, pp. 5-35).

Em 5 de dezembro de 1829, o jornal *La Bibliographie de la France*¹¹⁸ anuncia os “*Contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann*, traduzidos por M. Loève-Veimars, precedido de uma notícia sobre Hoffmann, por Walter Scott, 4 volumes *in-12*, casa Renduel”. A tradução

¹¹⁵ Artista que Hoffmann cita textualmente em sua narrativa *A janela de esquina do meu primo*, Daniel Niklaus Chodowiecki foi um artista polonês reconhecido por suas pinturas que representavam com grande detalhe a vida burguesa. Radicado na Alemanha, Chodowiecki alcançaria o posto de Diretor da Academia de Arte de Berlim. Seu trabalho ilustrou a obra de todos os grandes artistas clássicos na Alemanha. Entretanto, o artista também esteve conectado com o espírito do *Sturm und Drang* e muitas de suas obras refletem o culto ao gênio romântico e ao sentimento, além de ter também retratado o nacionalismo alemão do final do século XVIII (NIEMEYER, 1997).

¹¹⁶ *Du Merveilleux dans le roman*.

¹¹⁷ *Sur Hoffmann et les compositions Fantastiques* é um artigo de Walter Scott integrava a primeira *livraison* de *Contes Fantastiques de E. T. A. Hoffmann* (1829/1830), publicada por Eugène Renduel, em novembro de 1829, e foi anunciada como “Precedida de uma notícia histórica sobre Hoffmann”. O artigo era uma versão de *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and Particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann* que havia sido publicada na revista *Foreign Quarterly Review*, em julho de 1827. Scott procura desmascarar as aberrações do gênio hoffmanniano em 32 páginas de seu artigo, deixando entrever o clima de concorrência editorial entre suas fantasias e as do escritor alemão. Optamos por uma tradução menos literal do título do artigo, incluindo o pronome possessivo (suas) ao invés do artigo, em função de Scott, através do conteúdo do texto, procurar denegrir não só a imagem pessoal do autor alemão, mas principalmente sua produção fantástica.

¹¹⁸ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6204327m/f15.item.r=Hofmann>>. Acesso: 27 jul. 2017.

associava pela primeira vez o termo fantástico ao nome do escritor alemão. No entanto, a expressão *fantastique* foi uma interpretação do tradutor franco-germano para determinar o tipo de narrativa encontrada em Hoffmann:

O termo *fantástico* foi retomado na França, no ano seguinte, por Loève-Veimars após uma tradução mais próxima de um desajuste do que [propriamente] de uma escolha rigorosa de um título do escritor alemão, os *Fantasiestücke* – literalmente, as porções de fantasia –, por *Contos fantásticos*. O termo, lá encontrado, consiste no jogo de uma tradução arriscada, em sua fortuna literária¹¹⁹ (PRINCE, 2008, p. 41).

Bozzetto (2007) afirma que “o vocábulo ‘fantastique’ é reconhecido em francês desde 1580, quase como sinônimo de imaginação [fantasia], quimérico, sobrenatural, estranho, bizarro, extraordinário, extravagante, formidável, sensacional etc. É o equivalente perfeito de ‘fantastic’ em inglês, que é o adjetivo correspondente ao vocábulo nominal ‘fantasy’ [fantasia], que não possui equivalente em francês”¹²⁰. Todavia, o termo é alçado à condição de gênero literário no artigo¹²¹ de Walter Scott, popularizando-se depois na imprensa francesa ao longo do século XIX, sempre associado ao nome do escritor alemão, transformando-os, Hoffmann e Fantástico, muitas vezes, em sinônimos, no mesmo espaço cultural, no qual nem o francês Cazotte e nem o polonês Potocki alcançaram popularidade, mas cujos contos hoffmannianos se tornavam cada vez mais estimados e mais divulgados pela ação de novos tradutores.

A tradução Loève-Veimars; as ilustrações fantasmagóricas de Gavarni (1804-1866)¹²², ambas, na primeira *livraison* do editor Renduel; os artigos difamatórios de Walter Scott; a companha deflagrada pela *Revue de Paris*, e as notícias publicados pelas demais *revues* e outros periódicos franceses; tudo isso se constituiu como um tecido sobre o qual se pintou a imagem excêntrica e extravagante de Hoffmann. A partir dela, estimulou-se a produção de contos fantásticos entre os escritores da França e o trabalho de reescrita dos tradutores em

¹¹⁹ “Le terme *fantastique* est repris en France, l’année suivante, par Loève-Veimars à la suite d’une traduction plus proche du contresens que du choix rigoureux d’un titre de l’écrivain allemand, les *Fantasiestücke* – littéralement, les morceaux de fantaisie –, par *Contes Fantastiques*. Le terme trouve là, par le jeu d’une traduction hasardeuse, sa fortune littéraire”. Tradução nossa.

¹²⁰ “le mot ‘fantastique’ est attesté en français depuis 1580, en tant que quasi synonyme d’imaginaire, chimérique, surnaturel, étrange, bizarre, extraordinaire, extravagant, formidable, sensationnel etc. Il est le parfait équivalent de ‘fantastic’ en anglais, qui est l’adjectif correspondant au vocable nominal ‘fantasy’, lequel n’a pas d’équivalent en français”.

¹²¹ *Sur Hoffmann et les compositions Fantastiques*.

¹²² Sulpice Hippolyte Guillaume Chevalier, conhecido como Paul Gavarni, foi pintor, litógrafo e gravurista (caricaturista) francês conhecido por suas gravuras diabólico-fantasmagóricas que realizou para diversos periódicos parisienses. Ilustrou diversas obras, entre elas, *La dame aux camélias* de Alexandre Dumas (filho), *Contes des Fées* de Madame Leprince de Beaumont, *Gulliver* de Jonathan Swift, *Illusions perdues* de Balzac, e *Contes fantastiques* de Hoffmann.

novas traduções dos contos do autor alemão, amplamente divulgados pelos agentes editoriais, constituiu-se, por fim, como moda literária no princípio dos anos 1830.

Contudo, a voga do conto fantástico arrefeceu no final da mesma década e, a partir de 1838, o gênero sofreu um crepúsculo editorial que se estenderia até meados de 1850, quando o fantástico voltou à tona com as traduções que Beaudelaire realizou dos contos de Poe. Neles, era patente a inspiração de Hoffmann na produção do escritor americano. O hiato editorial entre os anos de 1839 a 1855 e a reintrodução do gênero em 1856 não representaram, no entanto, o apagamento do fantástico hoffmanniano, já que o autor alemão havia deixado “receitas próprias para despertar o medo nos leitores, uma série de imagens e de personagens, intuições psicológicas, assim como um gênero narrativo perfeitamente acabado” (BATALHA, 2003, p. 261). Modelo que havia cruzado as fronteiras francesas, atravessado o atlântico, e, desembarcado em novos espaços de recepção, se viu representado no estro de quase todos os escritores que produziram o gênero ao longo do século XIX.

Atravessando o atlântico a bordo dos mais diversos suportes e, especialmente, nas páginas das duas revistas parisienses que mais gozavam de prestígio no Brasil, *Revue des Deux Mondes* e *Revue de Paris*, as traduções francesas dos contos de Hoffmann aportaram, não apenas no Rio de Janeiro, mas também em outros polos culturais brasileiros, como o Recife¹²³, sendo prova de que “as fronteiras nacionais não [foram] empecilho para o trânsito de livros, revistas, espetáculos e impressos em geral” (ABREU; MOLLIER, 2016, p. 11). Sobre isso, as Transferências Culturais acreditam que a introdução do fantástico por uma tradução não implica nesse(s) ou em qual(is)quer outro(s) caso(s) na apropriação de um conceito que não correspondesse à cultura de desembarque, assim como também não implica em completa perda semântica do modelo traduzido, já que toda “tradução tem, em geral, um impacto muito maior, pois corresponde a uma nova redação do livro, numa disposição ligada ao novo contexto de recepção, a um novo sistema retórico e metafórico e a novas referências literárias e históricas” (ESPAGNE, 2012, p. 32). O que significa que as traduções elaboradas por Loève-Veimars ou a reescrita dos tradutores brasileiros com base nas traduções francesas se constituem como obras literárias legítimas no panteão fantástico francês e brasileiro, uma vez que “a própria definição do que é uma literatura nacional é praticamente impossível sem o recurso continuado a

¹²³ O surgimento de traduções brasileiras de contos de Hoffmann nos periódicos do Recife dá-nos a prova necessária de que as obras do autor alemão desembarcavam em Pernambuco, sobretudo, porque, em alguns casos, se tratam de traduções elaboradas a partir de traduções francesas que não haviam desembarcado no Rio de Janeiro, o que elimina a possibilidade da tradução pernambucana ter sido efetuada a partir de um volume desembarcado na Corte e transferido ao Recife, como demonstraremos adiante.

elementos de culturas estrangeiras”¹²⁴ (ESPAGNE; WERNER, 1994, p. 7), e “as identidades nacionais não são fatos naturais, mas construções”¹²⁵ (THIESSE, 2001, p. 324).

2.2 A moda do conto fantástico no Brasil

As origens do fantástico no Brasil estão diretamente relacionadas à produção de nossas narrativas curtas¹²⁶ e às traduções divulgadas na imprensa periódica desde o final da década de 1820. Mais tarde, o fantástico começou a ser encontrado em livrarias e nos acervos dos gabinetes de leitura que foram as principais instituições depositários do gênero, funcionando como instâncias responsáveis pelas ressonâncias dos relatos fantásticos em nosso meio cultural receptor. O crítico Hélio Lopes (1997) foi responsável por abrir a caixa de pandora do fantástico nacional ao se voltar para o estudo das narrativas dos anos 1830 e das produções decorrentes desse período, identificando a presença do gênero e de seus respectivos autores nos jornais:

Parece-me que a década de 30, [...], marca o início desse tipo de narração no Brasil. Pelo menos Justiniano José da Rocha, o introdutor do folhetim em nossa imprensa periódica, faz ou incita a fazer traduções e imitações desses contos e romances e dá-nos o exemplo em 1836 com a imitação de *La peau de chagrin*, de Balzac, de 1831.

No número 6, de 20 de junho de 1836, de *O Chronista* manifesta a intenção de trazer aos leitores de seu jornal “as belezas da moderna literatura” e começa exatamente com a imitação do romance de Balzac: “Este conto fantástico de que hoje publicamos parte foi filho daquela resolução. Imitada da novela terrível de Balzac [,] possa *A luva misteriosa* agradar aos leitores brasileiros como *La peau de chagrin* agradou aos franceses” (LOPES, 1997, p. 269).

Lopes afirma que apesar de Justiniano da Rocha ter cumprido com a promessa o gênero já havia começado 6 anos antes no Brasil com a publicação da novela “Hermione”, no oitavo número de *O Beija-Flor*. Narrativa que julgou ser alemã, em função do subtítulo – “novela alemã do século XIV” – e “pertencer às centenas dessas produções proliferantes de contos fantásticos na Alemanha em fins do século XVIII e princípios do século XIX” (ibid., pp. 269-270), mas sem identificação do “nome do autor nem do tradutor desta assim chamada novela com plausíveis razões traduzida do francês” (ibid.).

¹²⁴ “La définition même de ce que’est une littérature nationale n’est pas guère possible sans le recours permanent à des éléments de culture étrangère.” (ESPAGNE, M. WERNER, M. Avant-propos. In: *Philologiques III. Qu’est-ce qu’une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1994. p.7).

¹²⁵ “Les identités nationales ne sont pas des fait de nature, mais des contructions”.

¹²⁶ Conto, novela, anedota, apólogo.

As afirmações do pesquisador são decorrentes da grande quantidade de obras místicas e de contos de fadas que a Alemanha havia produzido, com base em suas tradições populares: *O loiro Ekbert*¹²⁷ (1797), de Ludwig Tieck (1773-1853); *Undine*¹²⁸ (1811), de Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843); ou *Peter Schiemilch* (1814), de Adelbert von Chamisso (1781-1838). Essas narrativas foram exemplos de ficções românticas alemãs que lograram êxito internacional, alcançando traduções para francês, inglês e até russo. Porém, as suspeitas de que a narrativa “Hermiona” tivesse raízes germânicas, ligavam-se ao *status* público de Hoffmann como referência de escritor alemão de contos fantásticos e cuja ascensão editorial coincide com o auge das publicações de Walter Scott na *Revue de Paris*, como já vimos. Nas páginas da revista de Louis-Désiré Véron se publicou, em um mesmo fascículo, anúncios, comentários e resenhas para divulgar as versões inglesa e francesa do romance *Anne of Geierstein*, junto a trechos do conto fantástico de Hoffmann *O pote de ouro*¹²⁹, traduzido para *Pot d’or*, por Saint Marc Girardin (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 495).

“Hermiona. Novela alemã do século XIV” não é alemã, mas escocesa: trata-se de uma anedota intratextual do romance histórico *Anne of Geierstein* (1829), integrante dos *Waverley Novels*, de Sir Walter Scott, autor reconhecidamente identificado com a produção de romances históricos, gênero ao qual o fantástico se opôs; o que, aliás, justifica o esforço empreendido por Scott em denegrir Hoffmann e sua literatura. Entretanto, o enredo de “Hermiona” apresenta categorias que a aproximam de uma narrativa fantástica, ao estilo de Hoffmann, e na qual ainda se manifestam vários dos elementos próprios de um enredo gótico:

Sir Walter Scott data os acontecimentos no mês de novembro [...], um mês frio, cinza e de ambiente considerado característico do gótico na Escócia, França e Alemanha. [...], atentamos a presença de dois elementos bastante característicos das narrativas góticas: a) uma personagem melodramática, neste caso Hermiona, e b) o clima frio constatado através do mês de ‘novembro’. O clima, aliás, tem íntima ligação à gênese do termo gótico, já que etimologicamente advém do latim *gothicus* e é relativo aos godos, povo escandinavo obrigado a sobrepujar a escuridão dos longos meses de inverno. Não por acaso, a narrativa gótica acontece em lugares sombrios e a noite

¹²⁷ *Der Blonde Ekbert*.

¹²⁸ Vale lembrar, para evitar confusões, que *Undine* também é o título de uma ópera de Hoffmann, momento máximo de sua carreira musical, apresentada em Berlim no ano de 1816. Influenciado por Mozart, de quem, aliás, Hoffmann adotou o nome Amadeus, *Undine* teve grande êxito em Berlim, sendo exaltada por Carl Maria von Weber, maior artífice da ópera romântica alemã. Mas, em 1817, “após catorze encenações, um incêndio no teatro berlinense *Schauspielhaus* destruiu o teatro e todo o caríssimo cenário, acabando com a sua temporada. [...] Hoffmann compôs ao total oito óperas e operetas, vinte e três peças musicais para teatro e ballet, diversos oratórios, uma sinfonia, trinta composições vocais, assim como música de câmara e para piano (trios, sonatas, etc.) (RUTHNER; NUÑEZ, 2012, p. 196). Vale acrescentar que *O lago dos cisnes* (1877), de Pyotr Tchaikovsky (1840-1893), assim como a ópera *Les contes d’Hoffmann*, de Jacques Offenbach (1819-1880), foram inspirados em contos do escritor alemão (CARPEAUX, 2001)

¹²⁹ *Der goldne Topf*.

torna-se frequentemente um reino gótico. (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 503).

Contudo, o ambiente e o clima, elementos caros ao gótico, são expurgados na tradução brasileira, e junto com eles, a citação ao mês de novembro, eliminando assim o aspecto sombrio, na tradução publicada em *O Beija-flor*. Com isso, a ambientação se aproxima mais do fantástico, principalmente de Hoffmann, já que nesse gênero o sobrenatural pode acontecer no ambiente diurno e no espaço da vida cotidiana:

O fantástico [...] nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que reagem à ideia de realidade do leitor. Para conseguir esse efeito, é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito de fantástico; é preciso que o espaço de ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor (ROAS, 2014, p. 24).

Ao propor um desequilíbrio na ordem do real por meio de um fato aparentemente sobrenatural, o fantástico inquieta ao mesmo tempo leitor e personagem, atingindo assim tanto o espaço ficcional quanto o espaço externo à ficção, do que resulta em um episódio de *hesitação*, que lhe permite uma classificação de relato fantástico, de acordo com Todorov (2008, p. 31). A *hesitação* surge em “Hermiona” em dois momentos da narrativa:

A primeira hesitação se dá quando o Barão d’Arnheim, ao abrir a porta de seu laboratório bem cerrado, encontra empoleirada, em cima do pedestal que por seu tamanho era impossível de ser escalado e de suportar um ser humano, a jovem Hermiona em lugar de uma lâmpada de prata. [...] A segunda hesitação diz respeito ao momento em que o Barão d’Arnheim tranca Hermiona à chave no quarto do casal e em curto espaço de uma hora ao abri-lo não encontra mais que um punhado de cinzas sobre a cama na qual deixara a jovem esposa (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 506).

Assim, tanto de acordo com Roas (2014), porque a narrativa apresenta um evento sobrenatural que irrompe no espaço de reconhecimento do leitor, quanto de acordo com Todorov (2008), porque o sobrenatural produz hesitação, “Hermiona” pode ser considerada um relato fantástico. Todavia, as alterações realizadas pelo tradutor brasileiro para o periódico *O Beija-Flor*, somadas aos aspectos particulares da própria narrativa de Walter Scott, autorizam-nos a afirmação de que se trata de uma narrativa heterogênea, espécie de gótico-fantástico, divulgada em um momento de nossa história literária, no qual, nem autores nem tradutores no Brasil e, certamente, menos ainda o público-leitor, compreendiam distinções entre o gótico e o

fantástico. O trabalho do tradutor de inscrever a narrativa sob a franquia de “novela alemã” é certamente uma estratégia editorial, comum às publicações dos oitocentos, aproveitando-se da voga do fantástico que motivou o tradutor a acomodá-la às contingências do espaço receptor e da moda literária. Acomodações que Machado repetiria mais tarde na tessitura de seus relatos fantásticos.

O objetivo principal de Lopes (1997) era o de apresentar as contribuições das fontes alemãs na formação de nossa escola romântica e, principalmente, difundir os subsídios deixados pelos escritores Hoffmann e Gottfried Buerger (1747-1794)¹³⁰ para construção do fantástico brasileiro. Os parâmetros utilizados por Lopes com base nos estudos tradicionais não lhe permitiram fazer emergir a origem da novela e seu autor, que só poderiam ser iluminados a partir de categorias extratextuais. Sem as ferramentas metodológicas adequadas que o pusesse em contato com as práticas editoriais e com os mecanismos de globalização dos impressos no século XIX, não havia como revelar as origens de um objeto cultural transladado e que chegou às mãos dos leitores de *O Beija-Flor* “sem contexto histórico, autoral e tradutório” (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 502).

Revelado autor e origem de “Hermiona”, através do método de Espagne, que nos permitiu compreendê-la como obra inserida no fenômeno editorial fantástico e reconhecê-la como tradução brasileira do capítulo “Donnerhugel’s narrative”, integrante do romance histórico *Anne of Geierstein*, de Sir Walter Scott, “Hermiona” incorpora-se manifestação do fantástico em território brasileiro, ao lado de *La peau de chagrin* e da novela *A senhorita de Scuderi*, que circulou no cenário brasileiro nos anos 1820, em uma tradução francesa clandestina, com o título de *Olivier Brusson*. Todavia, a revelação dessas traduções não indica que houve uma onda fantástica no Brasil nesse período, apesar dos anos 1830 terem sido a “idade de ouro”¹³¹ do conto fantástico na França e do apelo cultural por tudo que vinha de Paris. O fantástico tornou-se moda em nosso país a partir do final da década de 1850, sendo os anos 1860 e 1870, como nossos anos dourados de produção desse gênero em nossos periódicos, embora suas publicações tenham se estendido até o final dos anos 1880 e inícios da década seguinte, mas em outro contexto e com outros fins.

Diferente da França, cujo romantismo já se havia iniciado quando as traduções dos contos de Hoffmann deflagraram a tendência do gênero; o nosso movimento romântico foi

¹³⁰ Gottfried August Buerger foi um dos representantes do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* e autor das famosas baladas “Lenore” e “Der wilde Jaeger”. Ambas traduzidas por Alexandre Herculano para o português (LOPES, 1997, pp. 270-271).

¹³¹ Pierre-George Castex (1951, pp. 57-80), em *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, considera os anos de 1830 como “L’âge d’or” do conto fantástico na França, deflagrado a partir das traduções dos contos de Hoffmann.

tardio em relação às nações europeias, começando em meados da década de 1830¹³². Não obstante, a literatura do nosso primeiro momento romântico voltou-se para afirmação de nossa nacionalidade e exaltação da pátria, via heroísmo do elemento autóctone e exuberância da cor local, atitudes que se estenderam até fins dos anos 1850, quando, finalmente, a juventude acadêmica de São Paulo, aglutinada em associações estudantis, começou a manifestar seu sentimentalismo ultrarromântico em jornais e revistas, inspirados a princípio pela literatura do tédio de existir, de poetas como Byron e Musset, depois pelos temas sobrenaturais e satânicos, celebrados no gótico e no fantástico, das narrativas de Hoffmann, de Mary Wollstonecraft Shelley, de Goethe (*Fausto*), e também de Byron.

A Faculdade de Direito de São Paulo do Largo do São Francisco, instalada desde 1828, foi um dos principais focos da ação estudantil brasileira. Muitos de seus estudantes, jovens poetas como Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, militavam na imprensa, participavam de revistas e jornais, criavam clubes literários, sociedades, que eram, no dizer de Candido (2006, pp. 159-160), “a unidade básica da vida estudantil. Unidades não apenas de pouso, mas de recreio e atividade intelectual. Nelas se originavam muitos escritos, muitos projetos literários”. E, dentre elas, a Sociedade Epicureia¹³³ (ou “Casa de Satã” - como lhe chamou Álvares de Azevedo)¹³⁴, foi aquela que mais assombrou a provinciana capital paulistana, de aproximadamente 20 mil habitantes, com suas produções ultrarromânticas, marcadas pelo satanismo, inspirado em Hoffmann, entre outros autores, cuja narrativa de “O Reflexo perdido”¹³⁵ revela um dos mais bem acabados exemplos:

Mandei vir uma garrafa de boa cerveja inglesa, além de um cachimbo com tabaco de qualidade, e assim me transportei logo a um estado de beatismo

¹³² 1836 é reconhecido como início oficial do movimento romântico no Brasil com as publicações de *Suspiros poéticos e Saudades* – de Gonçalves de Magalhães – e *Nitheroy Revista Brasiliense, Jornal de Sciencias, Letras, e Artes*, ambos editados em Paris.

¹³³ A Sociedade Epicureia foi fundada em 1849 pelos estudantes do curso de Direito da Faculdade de Direito de São Paulo do Largo de São Francisco, que se reuniam em uma casa da Rua da Glória (atual Praça Almeida Júnior), em frente ao antigo cemitério de indigentes e escravos da capital. Sobre a Sociedade Epicureia se criou várias lendas, uma das mais frequentes é a de que o espaço era um foco de imoralidades promovidas pelos estudantes e que levavam prostitutas para cultos satânicos no cemitério em frente (AGUIAR, 2001, pp. 37-59). Curiosamente foi nesse espaço que o poeta Álvares de Azevedo traduziu “o quinto ato de *Otelo*, de Shakespeare, e *Parisina*, de Byron” (AZEVEDO, 2000, p. 16).

¹³⁴ A “casa de satã” é aludida em *Macário*: “Tenho uma casa aqui na entrada da cidade. Entrando à direita, defronte do cemitério” (AZEVEDO, 2000, p. 526). Vale lembrar que nesse momento o personagem Satã encontrava-se em São Paulo.

¹³⁵ *Die Geschichte von verlorenen Spiegelbild* é uma das narrativa que integra à coletânea *Fantasiestücke in Callot's Manier*. A história foi escrita às pressas durante a primeira semana de 1815 e inspira-se na novela de Adelbert von Chamisso, na qual *Peter Schlemihl*, vende a alma ao diabo. O personagem de Chamisso, aliás, é também personagem inserido no conto de Hoffmann: “– Peter Schlemihl! Peter Schlemihl! – Chamei amistosamente, mas ele calçara as pantufas. Vi como corria embalado ao longo da caserna e desaparecia nas trevas” (HOFFMANN, 2017, p. 50). Tradução Maria Aparecida Barbosa.

sublime, inspirando respeito ao próprio *diabo*, que aliás deixou de me atormentar (HOFFMANN, 2017, p. 45)¹³⁶.

[...] O *diabo*, enfadonho em todos os vícios, não resiste à tentação de roubar o que seja, não vacilou ante o gosto fugaz de possuir por meios escusos seu reflexo, tão belo e similar a você. (ibid., p. 73)¹³⁷.

As ressonâncias do satanismo de Hoffmann estão presentes em “Macário”. Obra na qual o homônimo protagonista busca escape no álcool e no fumo: “Perguntai de que serve o tinteiro sem tinta, a viola sem cordas, o copo sem vinho, a noite sem mulher – não me pergunteis se fumo” (AZEVEDO, 2000, p. 515). Essa literatura místico-demoníaca, do sentimento de inaceitabilidade diante das convenções sociais, observava a vida como existência tediosa e, por isso, instaurou a revolta do jovem romântico frente às normas e o decoro, através de atitudes de protesto contra tudo que simbolizasse o *status quo*. A postura exacerbada, de que Hoffmann foi um dos maiores exemplos, se revelou na representação poética¹³⁸ do jovem Álvares de Azevedo, mas não em Machado de Assis, cujos descomedimentos românticos não ultrapassaram as fronteiras do aceitável ou foram estrategicamente depurados.

Volobuef (2002) apresenta indícios do hoffmanniano em três gêneros narrativos diferentes, publicados nos jornais dos anos 1860: a novela¹³⁹ *Os invisíveis*, de Joaquim Felício dos Santos (1828-1895), de 1861; o conto *As ruínas da Glória*¹⁴⁰, de Fagundes Varela; o romance *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo, inspirado em “O Mestre Pulga”, em 1869. Essas ressonâncias do autor alemão são evidências de que só a partir dos anos de 1850 é que o fantástico se torna corrente em nosso país, quando já eram populares os gabinetes de leitura, que ajudaram a formar um significativo acervo de obras e autores do fantástico e, portanto, não é estranho que Machado, cuja carreira de contista literário havia se iniciado em

¹³⁶ Destaque nosso.

¹³⁷ Destaque nosso.

¹³⁸ Sobre o satanismo, Antonio Candido (1997, p. 30) afirma que “Pessimismo e sadismo condicionam a manifestação mais espetacular e original do espírito romântico – o satanismo, a negação e a revolta contra os valores sociais, quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido. Aquelas gerações assistiram a uma tal liquidação de valores éticos, políticos e estéticos, que não poderiam deixar de exprimir dúvida ante os valores, em geral, e curiosidade por tudo quanto fosse exceção ou contradição das normas. O crime, o vício, os desvios sexuais e morais, que a literatura do século XVIII começara a tratar com cinismo ou impudor, entram de repente em rajada para o romance e a poesia, tratados dramaticamente como expressões próprias do homem, tanto quanto a virtude, a temperança, a normalidade”.

¹³⁹ A “novela fantástica hoffmanniana” *Os invisíveis* foi inspirada no conto “O homem da areia” (MERQUIOR, 1996, p. 122).

¹⁴⁰ A Hemeroteca Digital Brasileira não dispõe dos exemplares do ano 1861 do *Correio Paulistano*. No entanto, Volobuef (2002) traz informações sobre a presença de Hoffmann na narrativa de Varela: “o narrador apresenta assim seu personagem: ‘Finalmente, José era apaixonadíssimo do *desvairado fantasista* alemão Krespel, Deunner [sic], Trabacchio e o medonho Copelius [...]’ Como se vê, mais uma vez deparamo-nos com uma referência a *Rat Krespel* (ou *Conselheiro Krespel*), agora acompanhado de *Ignaz Denner* e *Der Sandmann* (*O homem da areia*), cujos protagonistas são indivíduos demoníacos e cruéis, ambos às voltas com experiências que sacrificam crianças inocentes. Mais uma vez Hoffmann é associado ao desatino e à extravagância, aos excessos e à embriaguez”.

janeiro de 1858¹⁴¹, tenha publicado seu primeiro conto fantástico – “O país das Quimeras” – já em novembro de 1862, nas páginas d’*O Futuro*.

Entre 1830 e meados de 1850, o fantástico sobreviveu no Brasil em volumes nessas instituições e através de publicações esparsas, mas sem maiores manifestações na imprensa periódica. No entanto, à medida que crescia o volume de importações dos impressos franceses, crescia também o número de narrativas fantásticas que aqui desembarcavam e alimentavam o acervo dos Gabinetes e de outras instituições de leitura. Os gabinetes funcionaram, ao lado dos jornais, como vetores na criação de uma poética do fantástico, já que foram os ambientes depositários desse gosto literário, desembarcado não só em traduções francesas, mas também portuguesas. Essas instituições apareceram como uma opção de democratização de leitura para aqueles que, desprovidos de recursos para compra do livro, podiam ao menos alugá-los. Na adolescência, Machado esteve na condição de desprovidos para quem os gabinetes de leitura foram uma oportunidade de entrar em contato com um bem cultural pelo qual o jovem não podia pagar. Segundo Alencar (2010, p. 137), “Machado de Assis foi aluno assíduo dos escritores da língua portuguesa, mas ao tempo em que primeiro os estudou, faltando-lhe meios para comprá-los, lia-os de empréstimo, como assinante do Gabinete Português e Leitura”.

Sobre os gabinetes de leitura, instituições surgidas no final do século XVIII na Europa e que se espalharam pelo ocidente no século XIX, tornando-se muito popular no Brasil, Augusti (2016, pp. 61-62) afirma que:

O nome desses gabinetes, parte deles dedicada ao aluguel de livros, demonstra a primazia dos franceses nesse tipo de comércio: Gabinete Francês-Português de Mongie, Gabinete Francês-Português de Crémière, Gabinete Francês-Português de Desirée Dujardin, entre outros. A maioria combinava a venda e o aluguel de livros, ou seja, recebia assinaturas de quem desejasse emprestar livros e, ao mesmo tempo, disponibilizar obras para a venda. No entanto, o Rio de Janeiro e as demais províncias do Império também viram nascer outro tipo de gabinete, de caráter associativo. Foi o caso da Sociedade Germânia (1821), da British Subscription Library (1826), do Gabinete Português de Leitura (1837) e do Grêmio Literário Português do Pará (1867).

A *British Subscription Library* serviu, por exemplo, na divulgação dos gêneros insólitos, mesmo em menor escala que as instituições francesas. Seu acervo contava com romances históricos e góticos, segundo Schapochnik (2005). Embora a citação seja apenas a autores góticos, o *Catálogo* de 1842 revela um acervo de 1787 volumes, cuja presença majoritária era de obras ficcionais, alcançando 504 volumes, o que representava um percentual

¹⁴¹ Publicação do conto “Três tesouros perdidos” nas páginas de *A Marmota*, no dia 5.

de quase 30% de obras literárias. No acervo, constam traduções dos românticos alemães: Goethe (*Sorrows of Werther*, *Faust* e *Wilhelm Meister*), Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller, além de uma série denominada *German Novelists*, e a presença de poetas como Percy Shelley (casado com a escritora Mary Wollstonecraft Shelley¹⁴²), John Keats, Samuel Taylor Coleridge e Lord Byron, autores que produziram o gótico¹⁴³. E, apesar de ausência de Hoffmann, o fantástico se vê representado por E. Allan Poe e, portanto, Hoffmann ali está de forma indireta.

Mas, diferente da *British Subscription Library*, o acervo do Gabinete Português contava com a presença de várias obras góticas e considerável número de obras fantásticas:

Quadro 2 - Obras fantásticas disponíveis no *Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro*, 1858.

Autor	Título	Gênero	Data / Local	Tradutor / Org.
Theophilo Braga	<i>Contos fantásticos</i>	Conto	Lisboa / 1855	
Paulo Féval	<i>O filho do diabo</i>	Romance	Lisboa / 1848	s./t.
Paulo Féval	<i>João Diabo</i>	Romance	Lisboa / 1863	F. F. da Silva Vieira
Affonso Karr	<i>O pacto diabólico</i>		Lisboa / 1862	Luis Augusto Quirino Chaves
	<i>Fausto – drama fantástico</i> ¹⁴⁴	Teatro	Porto / 1861	
Cesar de Lacerda	<i>Coração de ferro – Drama fantástico</i>	Teatro	Lisboa / 1861	
Nathaniel Hawthorne	<i>The Scarlet letter</i>	Romance	London / 1865	
Nathaniel Hawthorne	<i>The house of the seven gables</i>	Romance	London / s./d.	
Edgar Allan Poe	<i>Aventures d'Arthur Gordon Pym.</i>	Romance	Paris / 1868	Charles Beaudelaire
Edgar Allan Poe	<i>Histoires extraordinaires</i>	Conto	Paris / 1867	Charles Beaudelaire

¹⁴² Autora de *Frankenstein ou Prometeu moderno* (1818).

¹⁴³ O poeta Percy Bysshe Shelley foi autor dos poemas góticos “Zastrozzi” (1810) e “St. Irvyne; or, The Rosicrucian” (1811); John Keats escreveu três poemas góticos: “La Belle Dame sans Merci” (1819), “Lamia” (1819), e “Isabella, or The pot of Basil” (1820); Samuel Taylor Coleridge é autor dos poemas góticos: “The Rime of the Ancient Mariner” (1798) e “Christabel” (1800); e Lord George Byron escreveu o gótico “Fragment of a Novel” ou, algumas vezes, o texto aparece como “The Burial: A Fragment” (1819).

¹⁴⁴ O catálogo não informa o autor da obra e, infelizmente, nossas buscas não alcançaram as informações desejadas.

Edgar Allan Poe	<i>Nouvelles Histoires extraordinaires</i>	Conto	Paris / 1868	Charles Beaudelaire
Gérard de Nerval	<i>Les filles du feu</i>	Conto	Paris / 1857	
Théophile Gautier	<i>Spirite, nouvelle fantastique</i>	Novela	Paris / 1866	
Théophile Gautier	<i>La belle-Jenny</i>	Novela	Paris / 1865	
Théophile Gautier	<i>Les deux étoiles</i>		Brucelles / 1849	
Théophile Gautier	<i>Le roman de la momie</i>	Romance	Paris / 1857	
Théophile Gautier	<i>Les deux étoiles</i>		Brucelles / 1849	
Paul Féval	<i>La Tontine Infernale</i>		Paris / 1868	
Christian Andersen	<i>Contes d'Andersen</i>	Conto	Paris / 1856	Champfleury
Christian Andersen	<i>Contes d'Andersen</i>	Conto	Bruxelles / 1855	Champfleury
Charles Dickens	<i>Les Contes de Ch Dickens</i>	Conto	Bruxelles / 1854	Pichot
Charles Nodier	<i>Les Contes de Charles Nodier</i>	Conto	Paris / 1846	Toni Johannot
Charles Nodier	<i>Les Contes d'été</i>	Conto	Bruxelles / 1854	Champfleury
E. T. A Hoffmann	<i>Contes Fantastiques de Hoffmann</i>	Conto	Paris / 1844	M. P. Christian
E. T. A Hoffmann	<i>Contes posthumes</i>	Conto	Paris / 1856	
Alexandre Dumas	<i>Le Trou de l'enfer</i>	Romance	Paris / 1863	

Fonte: Elaborado pelo autor com base no modelo de Paixão (2016, pp. 260-263).

Quadro 3 - Obras góticas disponíveis no *Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro*, 1858.

Título	Autor	Local / Data	Tradutor / Org.
<i>O Monge</i>	Matthew Lewis	Lisboa / 1861	Manuel Martins da Cunha
<i>Le Morne-au-diable</i>	Eugène Sue	Paris / 1846	
<i>Le diable médecin</i>	Eugène Sue	Paris / 1865	
<i>O judeu errante</i>	Eugène Sue	Lisboa / 1844-1845	Tradução dos Srs. Castilhos, José e Adriano.
<i>O judeu errante</i>	Eugène Sue	Lisboa / 1849-1851	Nova tradução
<i>Le Castel du diable</i>	Ponson du Terrail	Paris	
<i>La Maison du diable</i>	Ponson du Terrail	Paris / 1867	
<i>O monte do diabo, ou o</i>		Rio de Janeiro /	

<i>aventureiro</i>		1845	
<i>Adelina e Theodoro, ou a abbadia de Saint-Clair</i>	Anna Radcliffe	Lisboa / 1838	s./t.
<i>A casa dos fantasmas</i>	Luis A. Rebello da Silva	Lisboa / 1865-1866	
<i>As ruínas do meu convento</i>	Rosely de Lorgues	Lisboa / 1858-1859	Philippe de Sá
<i>Han d'Islandia</i>	Victor Hugo	Lisboa / 1841	M. A. S.
<i>Os esfoladores ou A usurpação e a peste</i>	Visconde d'Arlincourt	Lisboa / 1842	José Maria de Sales Ribeiro
<i>A Estrangeira</i>	Visconde d'Arlincourt	Lisboa / 1829	A. V. de C. e Sousa
<i>A Hervanaria</i>	Visconde d'Arlincourt	Lisboa / 1839	José Maria de Salles Ribeiro

Fonte: Elaborado pelo autor com base no modelo de Paixão (2016, pp. 260-263).

A importação de obras góticas e fantásticas referenda a conjuntura editorial do espaço importador no qual um novo gosto literário se estabelece e, com base nisso, percebe-se que “a literatura não é um fenômeno espiritual, fruto de um gênio criador, mas um acontecimento cultural bastante concreto, resultado das relações dinâmicas entre literatura e sociedade, ou melhor, entre [obras] e públicos (ou grupos sociais), algo impulsionado pela circulação transatlântica dos impressos no século XIX” (PAIXÃO, 2016, p. 257).

As narrativas góticas funcionaram como instância intermediadora entre vários autores europeus e os leitores brasileiros, constituindo-se como novo gosto literário. De acordo com Paixão e com as informações do Catálogo de 1858, entre os 11¹⁴⁵ mais significativos escritores de romances que foram importados pela instituição havia cinco com maior quantidade de uma mesma obra no acervo: Ann Radcliffe, Victor Hugo, Visconde D'Arlincourt, Fenimore Cooper e Pigault Lebrun. E, apenas estes dois últimos não haviam produzidos narrativas góticas; mas as obras góticas dos três primeiros autores compunham o acervo do Gabinete também em traduções portuguesas de Lisboa (ibid., p. 263). Além disso, vale ressaltar que a instituição contava com mais volumes de literatura gótica inglesa do que do romance *O Conde de Monte*

¹⁴⁵ Alexandre Dumas (492 volumes); Eugène Sue (157 volumes); Paul de kock (121 volumes); George Sand (63 volumes); Walter Scott (63 volumes); Visconde D'Arlincourt (36 volumes); Fenimore Cooper (30 volumes); Pigault Lebrun (28 volumes); Ann Radcliffe (17 volumes); Victor Hugo (9 volumes); Camilo Castelo-Branco (8 volumes) (PAIXÃO, 2016, 260).

Cristo, de Dumas (pai), autor mais representado na instituição com 58 publicações, 60 traduções, 158 exemplares, num total de 492 volumes (ibid., pp. 261-262).

As informações disponíveis no *Catálogo* (1858) e a pesquisa de Paixão (2016) contribuem para reavaliar a presença do gótico no Brasil, tradicionalmente divulgado como literatura restrita à produção dos acadêmicos do Largo de São Francisco – Faculdade de Direito de São Paulo – e ao final da década 1850 e inícios dos anos 1860. Assim como o fantástico, o gótico também foi um fenômeno editorial na Europa, seu desembarque no Brasil, as traduções brasileiras e produções inspiradas no gênero encontram-se, como toda produção de literatura dos oitocentos, espalhadas pelo espaço brasileiros nos mais diferentes tipos de periódicos à espera de pesquisa e de pesquisadores.

Os gabinetes de leitura e outras instituições foram depositários do gótico e também do fantástico. Apenas na Rua do Ouvidor entre meados da década de 1840 e início dos anos 1860 existia quase uma dezena de Gabinetes de Leitura, com vários volumes de obras fantásticas. Somados os acervos desses gabinetes da capital do Império aos acervos do Gabinete de leitura Rio-Grandense¹⁴⁶ e do Grêmio Literário Português do Pará¹⁴⁷, temos uma noção clara de que o fantástico estava difundido por todo o cenário cultural brasileiro e não apenas restrito ao Rio de Janeiro.

O Gabinete de leitura Rio-Grandense contava com variado acervo de obras de autores ingleses do século XVIII e XIX, com reconhecidos escritores góticos como Horace Walpole (1717-1797)¹⁴⁸, Ann Radcliffe (1764-1823)¹⁴⁹ e Sir Walter Scott, cujos títulos somam 39 exemplares. O Catálogo de 1854 registra, por exemplo, a tradução portuguesa do romance “*Júlia, ou Os subterrâneos do Castelo de Mazzini*, de Ann Radcliffe, traduzido do francês por M.P.C.C. d’A e publicado em 1835; *O abbade* de Walter Scott, publicado em três volumes em 1844” (RAMICELLI, 2016, p. 101). No entanto, o Grêmio Literário Português do Pará mantinha em seu acervo autores conhecidos quase que exclusivamente por produções fantásticas, como Jacques Cazotte e Paul Féval, e autores que apesar de produção variada de gêneros também eram reconhecidos por suas produções fantásticas, como Alexandre Dumas (pai), Honoré de Balzac e Victor Hugo (AUGUSTI, 2013, p. 30).

¹⁴⁶ Cf. Ramicelli, 2016, p. 96.

¹⁴⁷ Cf. Augusti, 2013, p. 29.

¹⁴⁸ Horace Walpole escreveu aquela que é considerada a primeira obra gótica: *The Castle of Otranto* [O castelo de Otranto] (1765) (MATHEWS, 2002, p. 4).

¹⁴⁹ Dessa autora, o Catálogo registra a presença de “*O italiano, ou O confessorário dos penitentes negros, Julia, ou os subterrâneos do Castello de Manzini*, e *Os Mistérios do Castello d’Udolpho*” (RAMICELLI, 2016, pp. 104-105).

Se os Catálogos dos Gabinetes e Grêmios nos servem como importantes documentos de afirmação do gosto literário dos gêneros nos oitocentos, de igual modo, o Catálogo da Livraria Garnier e os anúncios desse editor no *Diário do Rio de Janeiro* são outros importantes documentos de que havia no Brasil uma nova poética literária inclinada à leitura e à produção desse tipo específico de prosa ficcional. Podemos observar, por exemplo, que Garnier já importava e divulgava as traduções francesas de *Contes fantastiques* e de *L'elixir du diable* nas páginas do *Diário* em dezembro de 1854. A partir de maio de 1855, passou a importar também a tradução francesa *Contes Nocturnes* e divulgá-las:

Figura 3 - *Contes fantastiques* e *L'Elixir du diable* (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 dez. 1854, p. 4)

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. TERÇA-FEIRA 12 DE DEZEMBRO DE 1854.

NOVELLAS ILLUSTRADAS COM NUMEROSAS E LINDISSIMAS ESTAMPAS,
MAIS BARATO QUE QUALQUER OUTRA EDIÇÃO, MESMO SEM ESTAMPAS.

Madame Ancelet. Gabrielle, 600 rs. La rixe du banquier, 600 rs. Vie de Chateaubriand, 1.200. Jacques Arago. 10 ans de la vie, 2 vols. 1.200.	André. Le guide du christianisme, 32. Le printemps d'un proscrit, 500 rs. Les quatre Stuart, 600 rs. Melanges historiques, 800 rs. Revolutions anciennes, 1.200. Analyse raisonnée de l'histoire de France, 4. Les martyrs, 25. Cooper. Christophe Colomb, 800 rs.	Hoffmann. Contes fantastiques, 800 rs. L'elixir du diable, 800 rs. Victor Hugo.	Leinadier. L'homme au masque de fer, 400 rs. Le Dugon de Vivannes, 600 rs. La Basille, 1.200. Les marchoux, 800 rs. Lemaistre de Sacy. L'ancien testament, 5.200. Le nouveau testament, 1.200.	Eugène Scribe. Contes de la reine de Navarre, 500 rs. Adrienne le coureur, 600 rs. Maurice, 600 rs. Le Domino noir, 600 rs. Carlos Braschi, 600 rs. Judith, 700 rs. Mariage d'argent, 700 rs. La grande pierre, 600 rs. Dix ans de la vie d'une femme, 400 rs.	Mirecourt, Dernière maquette, 800 rs. Le Lieutenant de la Mairie, 600 rs. Masaniello, 600 rs. S. Pellico, Mes prisonniers, 400 rs. Florian, Fables, 500 rs. Beaumarchais, Théâtre, 500 rs. Romieu, Le Monstre, 500 rs. J. Junin, L'âne mort, 500 rs. H. Colas, La jeunesse de Mirabeau, 500 rs. E. Girardin, Emile, 500 rs. Lesage, Gil-Blas, 1.200. Le diable boiteux, 500 rs.
--	--	---	--	---	---

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 4 - *Contes Nocturnes* de Hoffmann (*Diário do Rio de Janeiro*, 18 mai. 1855, p. 4)

originais em francês – Balzac, A. Dumas (pai), Chateaubriand, Paul Féval, Victor Hugo, A. Karr, Paul de Kock, George Sand, Eugène Scribe, Eugène Sue – mas também autores norte-americanos e ingleses – Fenimore Cooper, Walter Scott, Lord George Byron, Charles Dickens, David Hume... – alemães – Hoffmann, Friedrich de La Motte Fouqué, Schiller, Goethe... – espanhóis – Miguel de Cervantes, Las Cases, E. Gonzalés... – todos em traduções francesas.

O grande volume de obras francesas no Brasil era reflexo dos empreendimentos editoriais do mercado livreiro na França que, entre 1838 e 1855, viveu uma revolução iniciada por Charpentier¹⁵⁰, quando o editor francês criou a coleção “Bibliothèque Charpentier”¹⁵¹, com um formato in-18, tornando-o portátil e facilmente manuseável, mas que, sobretudo, reduzia os custos de produção e lhes permitia vendê-lo *à très bon marché*. O formato do livro foi determinante para divulgação da literatura no século XIX:

O aspecto mais global da realização de um livro – e, portanto, da materialização de um texto para uso do público – é, sem dúvida, a escolha de seu formato [...] : um volume in-fólio (dobrado uma vez, dando dois fólios ou quatro páginas por folha) ou in-quarto (dobrado duas vezes, dando oito páginas por folha) era um livro grande; um in-8º era um livro médio, um in-12º, um in-16º ou um in-18º era um livro pequeno.

No início do século XIX, quando os grandes volumes haviam-se tornado mais raros, a diferença de importância ocorria entre os in-8º para a literatura séria e os in-12º e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular: sabe-se que Stendhal falava com desprezo dos “pequenos romances in-12º para as camareiras”. Mas obras sérias já podiam ser objeto de uma reedição em “formato pequeno”, tendo em vista seu sucesso, para uma leitura mais familiar e mais circulante (GENETTE, 2009, pp. 22-23)

Na esteira do sucesso in-18º da *bibliothèque* Charpentier, outros editores seguiram-lhe o exemplo. O editor Lévy com sua “Collection Michel Lévy” franqueava aos leitores franceses adquirir obras de Alexandre Dumas (pai) ao preço de 2 francos¹⁵². Louis Hachette criou a coleção “Bibliothèque des chemins de fer”¹⁵³ com cada unidade vendida a 1 franco (AUGUSTI, 2016, pp. 82-83). Esses impressos franceses ainda foram favorecidos pelas “transformações técnicas como a ampliação da rede ferroviária, o desenvolvimento dos transportes marítimos, a criação da telegrafia elétrica, a introdução da prensa a vapor e a mecanização da fabricação do papel” (ABREU, 2016, p. 10).

¹⁵⁰ Gervais-Hélène Charpentier (1805-1871).

¹⁵¹ Augusti (2016, p. 81) comenta que no século XIX, “o termo *Bibliothèque* serviu para designar empreendimentos editoriais por meio dos quais livros foram publicados no interior de uma série” ou para indicar edições periódicas.

¹⁵² Segundo Jean-Yves Mollier, esse valor corresponderia no ano de 2010 ao equivalente a €10,00 (2010, p. 48).

¹⁵³ O editor Louis Hachette havia criado, em 1852, as *Bibliothèques de gare*, seguindo o modelo de criado por William Henry Smith, livreiro inglês, que ampliou seus negócios, vendendo livros e jornais nas estações ferroviárias de seu país, aproveitando-se da expansão das vias férreas inglesas (AUGUSTI, 2016, 83).

Concorre também para o número de traduções francesas o fato de que, “no plano editorial, Paris, [era] uma capital poliglota onde [era] fácil encontrar publicações em todas as línguas do mundo” (COOPER-RICHET, 2012, p. 41), revistas portuguesas¹⁵⁴ e brasileiras¹⁵⁵, e lugar onde grandes escritores recebiam traduções de suas obras para o francês quase ao mesmo tempo da publicação de seus originais. Walter Scott esteve entre os beneficiados pelas traduções francesas com seu romance *Anne of Geierstein*. Publicado paralelamente nas capitais da Escócia e da Inglaterra, a obra recebeu no mesmo ano, 1829, duas traduções para o francês: a) a primeira de Jean Cohen, editada por A. Boulland; b) a segunda de M. de Faucompret, editada por Charles Gosselin (FERNANDES; XAVIER, 2014, p. 496). Para Cooper-Richet (2012, p. 99), foi graças principalmente as traduções francesas que a literatura europeia atravessou o Atlântico para encontrar novos leitores e despertar inspiração nos autores dos trópicos.

Os portugueses também contribuíram significativamente com o desembarque das traduções francesas de literatura: apesar das edições portuguesas baratas partirem normalmente¹⁵⁶ de Lisboa e da cidade do Porto, representando grandes vantagens comerciais em relação às edições franceses que necessitavam de vias férreas até alcançarem o porto de Havre para de lá seguirem as rotas transatlânticas¹⁵⁷. Abreu (2011, p. 118) relata que entre “1808 e 1821, tomando apenas em consideração as obras de Belas-Letras, percebe que, entre os títulos enviados com mais frequência de Lisboa para o Rio de Janeiro, há 46% de obras compostas originalmente em francês”. Número que sobe para 75% de acordo com os registros da censura oficial no Rio de Janeiro, o que significa a entrada clandestina de obras no país já que os mecanismos de censura eram frouxos e/ou falhos. Além disso, segundo a pesquisadora, as edições francesas viveram um *boom*¹⁵⁸ editorial no século XIX:

Há uma verdadeira explosão do comércio exterior de impressos franceses, cujos valores são multiplicados por nove em um século, passando de um nível

¹⁵⁴ Diana Cooper-Richet comenta sobre o fato de que nos “anos de 1815-1837, não menos que dez revistas em português” foram lançadas em Paris (2012, p. 90).

¹⁵⁵ Frequentemente os estudos historiográficos tradicionais lembram a publicação de dois volumes, em 1836, Paris, da *Nitheroy. Revista Brasiliense, sciencias, letras e artes*, resultado da aproximação Domingos José Gonçalves de Magalhães como Manuel José Araújo Porto-Alegre. Publicada simultaneamente com *Suspiros Poéticos e Saudades*, marcos do Romantismo no Brasil, a *Nitheroy* não foi a única revista brasileira a ser publicada na França nos anos de 1830, como nos afirma Cooper-Richet, a capital cultural do século XIX também acolheu produções menos lembradas como a de *O Patriota Brasileiro*, que infelizmente só teve um único número (2012, p. 93).

¹⁵⁶ Os editores portugueses embora se concentrassem em Lisboa e na Cidade do Porto também remetiam obras a partir do porto da Ilha da Madeira (AUGUSTI, 2016, p. 76).

¹⁵⁷ Os editores franceses estavam em sua maioria instalados em Paris, cuja distância até o porto de Havre está a quase 200 km.

¹⁵⁸ Aqui empregamos o termo no sentido de rápido ou explosivo crescimento, segundo definição do *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (1995, p. 124).

anual de quinhentas a seiscentas toneladas sob a Restauração¹⁵⁹, para mil toneladas em 1841, duas mil toneladas em 1860 e 2.517 toneladas no final do Segundo Império. Em 1880, superam-se as 3.500 toneladas, atingindo-se o valor mais elevado em 1890, com mais de 4.700 toneladas exportadas, nível que não será ultrapassado antes da Primeira Guerra Mundial.

Essas toneladas de livros não continham somente obras escritas por autores franceses, mas também traduções para o francês de textos produzidos em diversas línguas – sobretudo inglês e alemão – destinados tanto às elites quanto ao leitorado amplo, interessado, sobretudo, em obras ficcionais, lidas tanto na forma de livros, quanto nos tão apreciados folhetins, publicados nos rodapés dos jornais (ABREU, 2011, pp. 18-19).

Em meio às mais de duas mil toneladas de impressos franceses que desembarcavam no Brasil durante o Segundo Império, estavam as *revues françaises* que também contribuíam como suporte de traduções literárias e nas páginas das quais muitos dos escritores foram divulgados. As *revues*, como suportes de traduções literárias, foram uma das principais passarelas por onde desfilavam os autores do século XIX. *Revue de Paris* e *Revue des Deux Mondes* estão entre os periódicos que publicaram traduções de Hoffmann e cujas páginas serviram aos dois mais respeitados tradutores do autor alemão: Loève-Veimars por ter sido o pioneiro e pela envergadura de seu trabalho e Henry Egmont considerado um modelo de tradução no gênero.

Os impressos franceses foram os principais responsáveis por transladaram o fantástico no espaço transatlântico. Assim como gabinetes de leitura, grêmios literários, bibliotecas públicas e privadas, e coleções particulares, foram os acervos depositários dos gêneros insólitos – gótico e fantástico – no Brasil. Esses gêneros contribuíram com a importação das mais de duas mil toneladas de impressos desembarcados no país no final do Segundo Império, no ano de 1869, de que nos fala Márcia Abreu (2011, p. 18). Logo, em tão grande volume de impressos desembarcados a cada ano, mesmo não se sabendo o número de títulos fantásticos aportados no Brasil, as fontes fantásticas sobrescritas no Brasil foram suficientes para despertar escritores e tradutores à produção de um gênero que se tornou moda durante os anos 1860/1870, até que a voga arrefecesse nos anos 1880.

2.3 Hoffmann na imprensa periódica brasileira: as traduções nacionais

O trabalho dos muitos tradutores franceses foi fundamental para a divulgação do mito Hoffmann na França e concorreram para promover a recepção do escritor alemão em nosso

¹⁵⁹ Restauração Francesa ou também conhecida como Restauração Bourbon (1814-1830) corresponde ao período entre a primeira queda de Napoleão, momento em que a monarquia é restaurada aos Bourbons herdeiros de Louis XVI, e a Revolução de Julho de 1830 (MARX, 2011, pp. 23-137). A presente nota não pertence ao texto original de Márcia Abreu. Optamos por incluí-la para melhor situar a produção dos impressos franceses no início do século XIX.

país. Importadas em livros, jornais e revistas, as traduções francesas de Hoffmann ganharam relevo por longos anos em nossa imprensa periódica. Vertidas em traduções brasileiras, como uma exigência de nosso público-leitor, elas deram provas de que as práticas de leitura e o gosto público estiveram entre os principais agentes motivadores do trabalho de reescrita de nossos tradutores. Esse trabalho intelectual de nossos homens de letras em adequar o fantástico de Hoffmann para um novo espaço cultural esteve condicionado a duas categorias frequentemente esquecidas nos estudos tradicionais: “o leitor e os suportes por onde circulam os textos” (BARBOSA, 2007, p. 21).

Sobrinho (1860), já havia se manifestado sobre o perfil das atividades tradutórias no país, apresentando o desenvolvimento dessa atividade nos periódicos, a partir das perspectivas dos leitores. Apesar da defasagem cronológica de suas investigações, o pesquisador demonstrou como o desenvolvimento dos gêneros literários em nosso país esteve condicionado aos suportes nos quais eram publicados, sobretudo, o conto, cuja brevidade estrutural, tornava-o mais atraente ao trabalho de tradução, em virtude da laboriosa atividade de traduzir literatura, resultado de técnicas e estratégias complexas entre dois idiomas diferentes e entre diferentes tradições culturais que “implica em um equilíbrio instável de poder, um equilíbrio que dependerá em grande parte do peso relativo da cultura exportadora e de como ela é sentida na cultura receptora” (AIXELÁ, 2013, p. 186).

Se desde meados do século XX, percebeu-se o significativo aumento das traduções anglo-americanas até sua predominância em função da hegemonia cultural da língua inglesa no espaço brasileiro, durante o século XIX, as traduções francesas predominaram em nosso país pela mesma razão e, conseqüentemente, as edições francesas estabeleciam as relações literárias entre o Brasil e a França, mas também entre o nosso país e as literaturas de outras nações, servindo as traduções francesas como dispositivos de intermediação cultural (RAFAEL; DANTAS, 2012, p. 57). A hegemonia das edições e das traduções francesas pode ser comprovada no já mencionado anúncio do Catálogo da Livraria Garnier que era divulgado no *Dário do Rio de Janeiro* – (Figura 2). As obras de autores ingleses, alemães, italianos, entre outros, eram intermediadas em sua ampla maioria pelo trabalho dos tradutores franceses.

Nessas traduções deveriam se encontrar as “visões angustiadas e demoníacas, regrados por restrita economia do elemento espetacular, tecido apenas de imagens da vida cotidiana” do escritor alemão (CALVINO, 2010, p. 13). Características que contribuíram para popularidade de Hoffmann na Alemanha, mas que sofreram, em alguns tradutores, como Loève-Veimars, adequações para sua acolhida no cenário francês, já que nem todas as categorias do hoffmanniano se adequavam ao gosto do público-leitor da França. O tradutor franco-germano

foi acusado de ter confeccionado para Hoffmann “um fraque de última moda com o qual ele [Hoffmann] se apresentava e era bem acolhido pelas belas damas”¹⁶⁰ (GAUTIER, 1904, p. 49). No entanto, Veimars não foi o único infiel cujas traduções fizera de Hoffmann mais um *faible fantôme*¹⁶¹ moldado ao gosto francês do que propriamente o *authentische Gespenst*¹⁶² que lhe valorizaria os costumes nacionais. E, no entanto, foram muitas vezes as imagens contidas nas *belles-infidèles* veimarianas que serviram de inspiração às traduções brasileiras dos contos do escritor: como no caso da tradução brasileira de “O Morgado: conto fantástico de Ern.-Theod. Guilherme Hoffmann”, publicado pela revista *Minerva Brasiliense*, em 1845. Ou seja, a tradução brasileira não nasceu da origem alemã *Das Marojat*, ela foi elaborada a partir da tradução francesa *Le Majorat*, de Loève-Veimars, que integra os *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*.

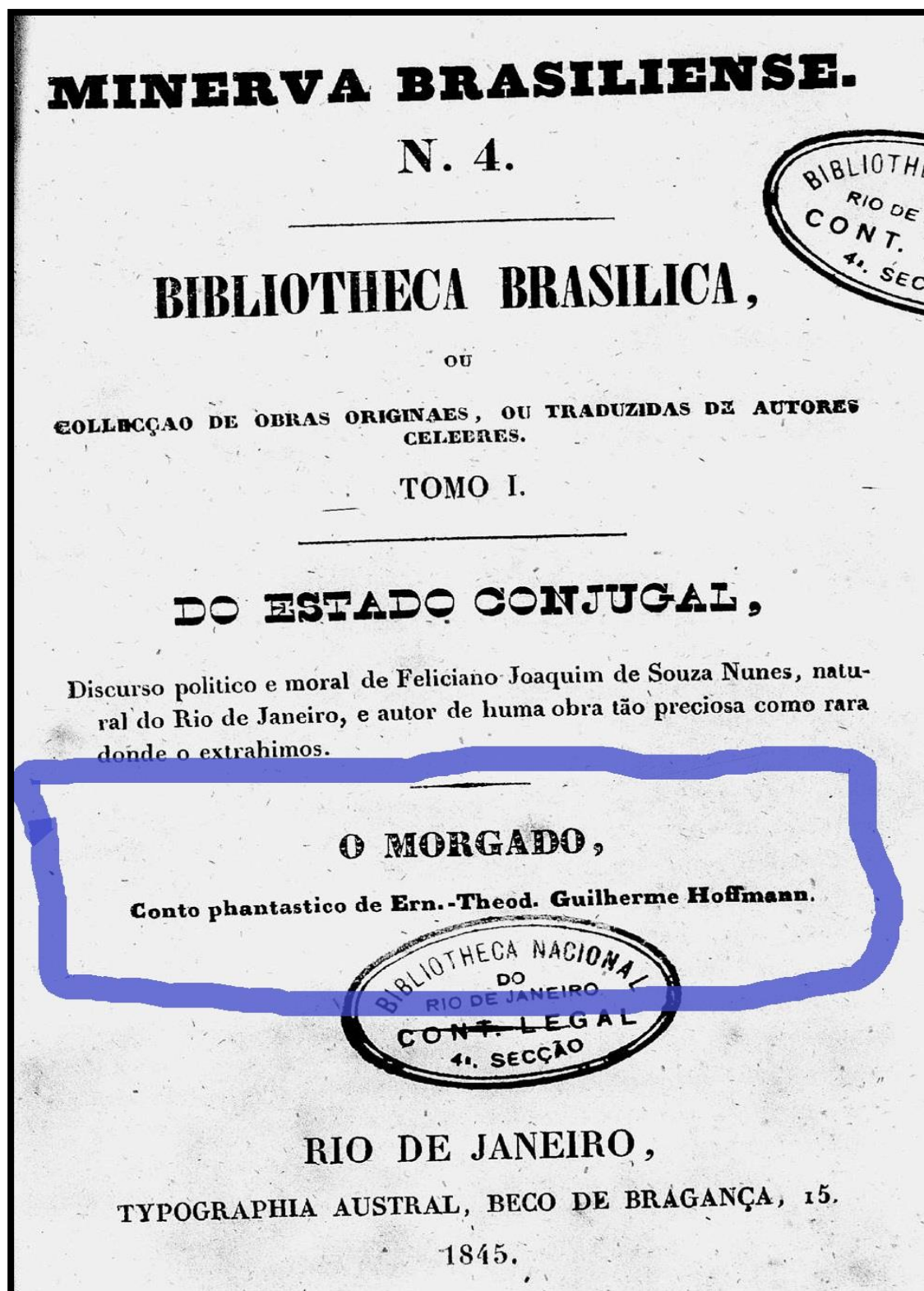
O contexto de divulgação dessa tradução brasileira revela que não se trata de uma tradução elaborada a partir de Émile de La Bédollière, porque o trabalho deste tradutor só desembarca no Brasil, em 1855. Portanto, 10 anos após a publicação da *Minerva*. Também não se trata de uma tradução de Xavier Marmier, pois, embora seu trabalho estivesse disponível no Brasil dois anos antes da publicação da tradução da *Minerva*, o afrancesamento do texto na tradução brasileira é notório e, por isso, mais provavelmente configura as adequações de Loève-Veimars de que o trabalho de qualquer outro tradutor francês.

Figura 5 - "O Morgado, Conto phantastico de Ern.-Theod.-Guilherme Hoffmann" (*Minerva Brasiliense*, n. 4, 1845)

¹⁶⁰ “Un frac à la dernier mode avec lequel il s’est présenté dans le monde et s’est fait bien venir des belles dames”. Tradução nossa.

¹⁶¹ Aqui no sentido de um fantasma que não assusta tanto.

¹⁶² Autêntico fantasma.

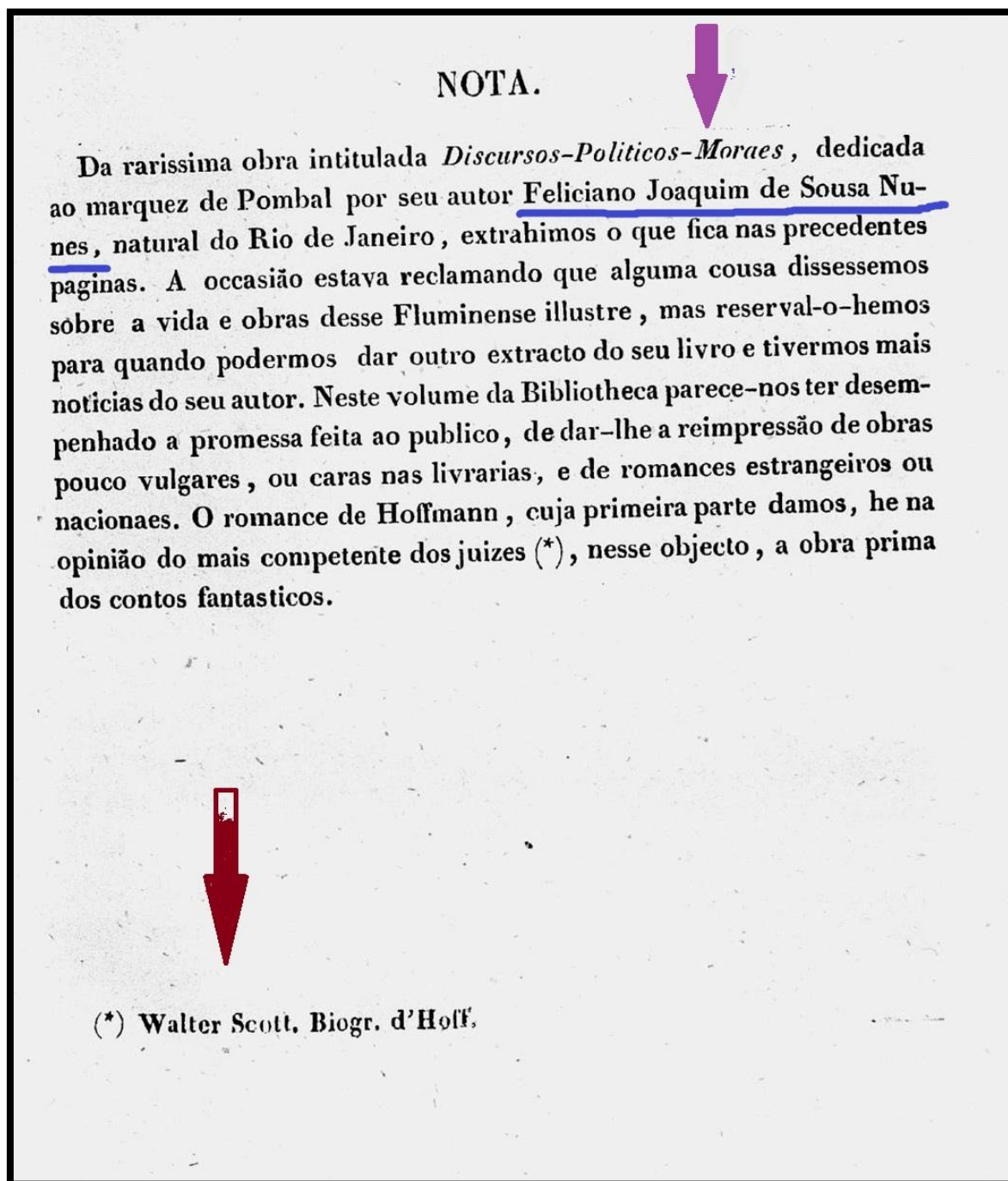


Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Lopes (1978) informa que a tradução de “O Morgado” é obra de Feliciano Joaquim de Souza Nunes. Sobre o tradutor, Cavalcanti (2004, pp. 21-22) afirma que em relação “ao acadêmico Feliciano Joaquim de Souza Nunes, o que ressalta é sua vasta erudição, elogiado por

intelectuais seus contemporâneos. Além de fazer parte da Academia dos Seletos e ter poesias de sua autoria publicadas no *Júbilo da América*". Uma nota explicativa na página que antecede o primeiro capítulo de "O morgado" confirma a informação do pesquisador Lopes de que Feliciano Nunes é autor da tradução da *Minerva*.

Figura 6 - Nota explicativa sobre o tradutor Feliciano Nunes (*Minerva brasiliense*, n. 4, 1845, p. 23).



Curiosamente, Sir Walter Scott aparece citado como biógrafo e o “mais competente dos juízes” e a tradução de “O Morgado” é apresentada como integrante de uma lista de “obras pouco vulgares, ou caras nas livrarias, de romances estrangeiros ou nacionais”, mas divulgado “obra prima dos contos fantásticos” (Ibid.). Há aqui um flagrante paradoxo na nota do editor que só se explica ou por desconhecimento dos leitores brasileiros sobre as opiniões depreciativas do escritor escocês sobre Hoffmann, ou exatamente pelo contrário, explorando potencialmente a rivalidade entre ambos e, nos dois casos, servindo como estratégia de publicação e leitura. Já dissemos que, em artigo do autor escocês sobre Hoffmann e suas composições, a imagem do escritor alemão fora desenhada com expressões pejorativas e que sua obra derivava de um temperamento hipocondríaco e do abuso de álcool (*Revue de Paris*, 1829, p. 33). Segundo Teichmann (1961, p. 27), Scott procurava “provar que Hoffmann era um louco, desmascarar as aberrações de seu gênio, protestar contra a vida desregrada desse boêmio”¹⁶³. Mas, a razão do desmerecimento de Sir Walter Scott em relação ao autor alemão e ao seu gênero de fantasia revela a concorrência editorial que o escocês vinha sofrendo e ela se esclarece quando Scott admite que aquilo que há de bom em “O Morgado”, em seus romances *Waverley*, há também e ainda melhor (ibid.).

O fato das obras de Hoffmann serem “pouco vulgares, ou caras nas livrarias” (*Minerva Brasiliense*, 4, 1845, p. 23), os anúncios da Livraria Garnier – Figura 1 – no *Diário do Rio de Janeiro* demonstram que *Contes Fantastiques* e *L’elixir du diable* eram vendidas ao preço de 800 réis cada, mesmo preço praticado no ano seguinte para *Contes nocturnes*. Edições expensivas se considerarmos que o salário de um funcionário público no mesmo período raramente ultrapassava 1.000 réis mensais e quando se sabe que a assinatura de 21 réis da *Revue des Deux Mondes* já era considerada preço elevado, segundo nos conta Camargo (2012, p. 73). Outras informações que nos ajudam a balizar o valor cobrado pelas obras de Hoffmann encontram-se no excerto seguinte:

Para as pessoas de posses, os impressos não tinham relevância no montante dos bens, mas para os menos aquinhoados pela fortuna, eles poderiam ser considerados caros. Se um livro custava em torno de 1\$000 por volume, era preciso ter uma renda razoável para poder constituir uma biblioteca. Um aprendiz de tipógrafo que, pelo seu ofício, deveria ter familiaridade com livros, não poderia adquiri-los com frequência, contanto com um pagamento de \$160 réis diários (ABREU, 2001).

¹⁶³ “prouver qu’Hoffmann était fou, à démasquer les ‘aberrations’ de son génie, à protester contre la vie déréglée de ce bohème”.

As informações de Abreu iluminam a situação do jovem Machado de Assis, tipógrafo, e, por isso, tivera no Gabinete de Leitura Português a oportunidade de entrar em contato com obras que seu salário não lhe permitia alcançar. Mas, a partir das opiniões de Abreu é possível inferir que o contexto econômico nacional era uma oportunidade clara de lucro para os editores de periódicos, quando os contos de Hoffmann, se transformassem em traduções ou inspirações nas páginas de seus jornais e revistas. Mais acessível que os livros, os jornais tornaram-se ao longo de todo o século XIX depositário do conceito literário fantástico hoffmanniano. Em suas páginas foi possível ter acesso à tradução de “O Morgado”, cuja edição vendida por Garnier impossibilitava um grande número de leitores à narrativa. O trabalho de Feliciano Nunes promoveu o acesso desses leitores ao conto de Hoffmann a partir da tradução *Le Majorat*, de Loève-Veimars.

A leitura da tradução brasileira em contraste com a tradução que Veimars permite contemplar a imersão de Feliciano Nunes no trabalho do tradutor franco-germano:

Non loin du rivage de la mer Baltique , se trouve le château héréditaire de la famille de R..., nommé R...bourg. La contrée est sauvage et déserte. Ça et là, quelques brins de gazon percent avec peine le sol formé de sable mouvant. Au lieu du parc qui embellit d'ordinaire les alentours d'une habitation seigneuriale, s'élève, au-dessous des murailles nues, un misérable bois de pins dont l'éternelle couleurs sombre semble mépriser la parure du printemps, et dans lequel les joyeux gazouillements des oiseaux sont remplacés par l'affreux croassement des corbeaux et les sifflements des mouettes dont le vol annonce l'orage (HOFFMANN, 1979, p. 57).

[Não longe da praia do mar Baltico se acha o castello hereditario da familia de R..., denominado R...bourg. O paiz he selvatico e deserto. Aqui, acolá algum pés de relva, resahem a custo de hum solo formado de arêa movediça. Junto a alameda que de ordinario aformosea as immediações de huma residencia senhoreal, se eleva, abaixo das muralhas nuas, hum miseravel bosque de pinheiros cuja eterna côr sombria parece desprezar os atavios da primavera, e no qual os gorgêos festivaes dos passarinhos são substituidos pelo horrivel crocitar dos corvos e o guincho das gaivotas, cujo esvoaçar prediz a tempestade] (*Minerva Brasiliense*, 1845, n.4, p. 24).

Figura 7 - "O Morgado" - Capítulo I (*Minerva brasiliense*, n. 4, 1845, p. 24)

O MORCADO.

Conto phantastico de Ern.-Theod.-Gui-
lherme Hoffmann.

CAPITULO I.

Não longe da praia do mar Baltico se acha o castello hereditario da familia de R...., denominado R...bourg. O paiz he selvatico e deserto. Aqui, acolá algum pés de relva, resahem a custo de hum solo formado de arêa movediça. Junto a alameda que de ordinario aformosea as immedições de huma residencia senhoreal, se eleva, abaixo das muralhas nuas, hum miseravel bosque de pinheiros cuja eterna côr sombria parece desprezar os atavios da primavera, e no qual os gorgêos festivaes dos passarinhos são substituidos pelo horrivel crocitar dos corvos e o guincho das gaivotas, cujo esvoaçar prediz a tempestade.

... a natureza muda subitamente

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

A leitura do primeiro parágrafo da tradução brasileira em contraste com o primeiro parágrafo da tradução francesa é suficiente para se perceber uma conformidade na sintaxe e no vocabulário dos dois tradutores. Pode-se dizer que o tradutor brasileiro optou por uma transposição quase literal, sem alteração de palavras, enquanto componentes das frases em suas relações de concordância, subordinação e ordem. As relações formais que interligam os constituintes das sentenças na tradução francesa de Veimars são preservadas no trabalho de

Feliciano Nunes. Percebe-se, embora sutis e necessárias, as intervenções do tradutor brasileiro que, para (re)criar o ambiente próprio desse gênero narrativo, traduz *joyeux* por “festivaes”, *sifflements* por “guincho” e *vol* por “esvoaçar”, procurando dar aspectos mais lúgubres a sua tradução, conseqüentemente, mais própria dos tétricos sons produzidos pelas aves de rapina ou pelas aves necrófagas, como os corvos. Ressalte-se também a intervenção de Nunes, traduzindo *Oiseaux* por “passarinhos”, vocábulo mais comum aos leitores brasileiros.

Entre as estratégias de publicação da tradução brasileira, pode-se observar a utilização dos caracteres em letra gótica que empresta uma imagem ao sabor do imaginário das tradições narrativas germânicas: “**Conto fantástico de Ern.-Theod.-Guilherme Hoffmann**” (*Minerva Brasiliense*, 1845, 4, p. 24). O terceiro nome do autor *Amadeus* – **nome latino** adotado por Hoffmann em homenagem ao compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart – é substituído pelo terceiro nome de batismo do autor alemão, *Guilherme* [Wilhelm], **nome germânico** que corrobora para imagem de narrativa de fantasia alemã.

A fim de exemplificar melhor que o tradutor brasileiro Feliciano Nunes acessou o conto de Hoffmann através da tradução de Loève-Veimars, observemos o trabalho de tradução de Xavier Marmier¹⁶⁴ com seu *Le Majorat*, tradução disponível também no Brasil no momento do trabalho de Nunes, mesmo considerando a opinião de Teichmann (1961, p. 224), para quem Marmier foi um dos medíocres tradutores de Hoffmann, autor de uma tradução industrial, como foi também a de Émile de La Bedollière, destinada ao grande público em edições de baixo custo. No entanto, o método de Espagne (2012, p. 22) não exclui a possibilidade de que uma recriação literária tenha garantido seu espaço no capítulo da formação literário-cultural de uma nação. Logo, eliminados os juízos de valor que hierarquizam as traduções francesas entre si, como objetos culturais que desembarcaram em um mesmo universo cultural, o brasileiro, garante-se alteridade necessária à sobrevivência dos textos traduzidos e, por isso, “O Morgado” da *Minerva* não teria menos valor se produzido com base no trabalho de La Bedollière. Nesse caso, não significa que de acordo com a tradução selecionada por Feliciano Nunes existiria um Hoffmann melhor que outro, um conto mais fantástico do que outro, mas importa decifrar qual Hoffmann os leitores da *Minerva* tiveram em mãos e por quê.

Figura 8 - "Le Majorat" - Tradução de Xavier Marmier (HOFFMANN, 1858, p. 159)

¹⁶⁴ *Contes fantastiques d'Hoffmann*, traduction nouvelle par X. Marmier, précédée d'une Notice sur Hoffmann, par le traducteur (Paris: Carpentier, 1843).

LE MAJORAT.

CHAPITRE PREMIER.

Non loin des bords de la mer Baltique, s'élève le château héréditaire de la famille de Her... qu'on appelle Her...bourg. La contrée est âpre et déserte. A peine aperçoit-on çà et là sur le sol sablonneux quelques brins de gazon. Au lieu d'un de ces jardins qui ornent généralement les habitations seigneuriales, on ne voit au-dessus des murailles nues qu'un chétif bois de sapins, dont le deuil sombre et continu semble mépriser la riante parure du printemps. Dans ce bois, à la place du joyeux gazouillement des oiseaux, on n'entend que le croassement monotone des corbeaux et le sifflement des mouettes, précurseur de l'orage. A quelque distance de là, tout à coup la nature présente un autre aspect. On se trouve transporté, comme par l'effet d'une baguette magique, au milieu des campagnes fleuries, des vallées fécondes. On aperçoit un grand et riche village, avec la large maison de l'inspecteur de la propriété. A l'extrémité d'un agréable bosquet d'aunes

Quadro 4 - Comparação Tradução Loève-Veimars *versus* Tradução Xavier Marmier

Tradução Loève-Veimars	Tradução Xavier Marmier
Non loin du rivage de la mer Baltique , se trouve le château héréditaire de la famille de R..., nommé R...bourg. La contrée est sauvage et déserte. Ça et là, quelques brins de gazon percent avec peine le sol formé de sable mouvant. Au lieu du parc qui embellit d'ordinaire les alentours d'une habitation seigneuriale, s'élève, au-dessous des murailles nues, un misérable bois de pins dont l'éternelle couleurs sombre semble mépriser la parure du printemps, et dans lequel les joyeux gazouillements des oiseaux sont remplacés par l'affreux croassement des corbeaux et les sifflements des mouettes dont le vol annonce l'orage (HOFFMANN, 1979, p. 57).	Non loin des bords de la mer Baltique, s'élève le château héréditaire de la famille de Her... qu'on appelle Her...bourg. La contrée est âpre et déserte. A peine aperçoit-on ça et là sur le sol sablonneux quelques brins de gazon. Au lieu d'un de ces jardins qui ornent généralement les habitations seigneuriales, on ne voit au-dessus des murailles nues qu'un chétif bois de sapins, dont le deuil sombre et continu semble mépriser la riante parure du printemps. Dans ce bois, à la place du joyeux gazouillement des oiseaux, on n'entend que la croassement monotone des corbeaux et le sifflement des mouettes, précurseur de l'orage (HOFFMANN, 1858, p. 159).

Fonte: Elaborado pelo autor.

O contraste entre as traduções Marmier e Veimars esclarece de forma exemplar a utilização do trabalho de Veimars para confecção da tradução brasileira de “O Morgado”. No entanto, a publicação da *Minerva Brasiliense* com base na tradução Veimars não significou que este tradutor tenha sido o único no Brasil dos anos 1840, mesmo porque o *Catálogo* do Gabinete Português de Leitura (1858, p. 280) demonstra a presença de “*Contes fantastiques de Hoffmann*, traduits par M. P. Christian: Paris, 1844” e de “*Contes posthumes*, par Hoffmann: Paris 1856”, cuja tradução foi feita por Jules Champfleury.

Embora não se possa ainda precisar a data de entrada da tradução de P. Christian, não podemos descartar a possibilidade da presença do volume *Contes fantastiques de Hoffmann*, inclusive no mesmo ano de sua publicação na França (1844), na mesma instituição portuguesa, face ao exemplo da tradução portuguesa de “Le bracelet de cheveux”: narrativa intratextual de *1001 fantasmas*¹⁶⁵, obra fantástica de Dumas (pai)¹⁶⁶, publicada em 02 de maio de 1849, nas

¹⁶⁵ *Les milles et un fantômes* (DUMAS, 1849).

¹⁶⁶ A obra de Alexandre Dumas inscreve-se na tradição das narrativas fantásticas mediante a presença do sobrenatural: um corpo humano que, tendo morrido quatro ou cinco vezes, ainda permanecia vivo. O fenômeno é mantido na tradução portuguesa divulgada pelo periódico brasileiro. Assim, tanto na narrativa francesa – “Le bracelet de cheveux” – quanto na tradução de língua portuguesa – “A pulseira”, temos o mesmo fenômeno: a) “mon corps mourra, comme je me rappelle positivement que cela lui est déjà arrivé quatre ou cinq fois, et encore, quando je dis que mon corps mourra, je me trompe, il y a certains corps qui ne meurent pas, et je suis de ceux-là (DUMAS, 1849, p. 123); b) “Meu corpo morrerá, como lembra-me que já lhe sucedeu umas quatro ou cinco vezes, e ainda quando digo que meu corpo ha de morrer, engano-me; pois ha corpos que não morrem, e eu sou desses (*O Brasil*, 1849, p.1).

páginas do parisiense *Constitutionnel*¹⁶⁷, recebeu tradução portuguesa e ganhou as páginas do folhetim *O Brasil*, em 9 de outubro de 1849, com o título de “A pulseira”. Considerando o contexto do século XIX, a distância cronológica entre as duas publicações é pequena. No Brasil, a narrativa fantástica do autor francês foi anunciada como *ficção pueril*: “Com este título está Alexandre Dumas publicando no folhetim do *Constitutionnel* uma série de historietas e contos que tem por certo muito merecimento literário e dramático como tudo quanto escreve esse insigne novelista, embora assente sobre ficções pueris” (*O Brasil*, 9 out. 1849, n. 1515, p. 1). No contexto de nossas publicações, alguns folhetins foram publicados por jornais brasileiros de forma simultânea, de modo que a diferença entre as publicações – entre a original e a tradução – tivesse praticamente o mesmo tempo de uma viagem transatlântica (ABREU, 2016).

No entanto, mesmo que o tradutor brasileiro Feliciano Nunes estivesse de posse do trabalho de P. Christian, a tradução dele não poderia ter servido de base para “O Morgado”, porque Christian não traduziu *Das Majorat*, de Hoffmann. O que se pode confirmar pelo “índice de matérias”¹⁶⁸ publicação da *table de matière* da edição impressa pela *Béthune et Plon*:

Figura 9 - *Table de matières* da tradução P. Christian (HOFFMANN, 1844, p. 521)

¹⁶⁷ O periódico era propriedade de Louis-Désiré Véron que o havia comprado em 1844. Criador da *Revue de Paris* (1831), Véron havia solicitado de Alexandre Dumas que compusesse as narrativas de *Mille et un fantômes* para o folhetim do *Constitutionnel* (DUMAS, 2012, p. 325).

¹⁶⁸ *Table de matières*.

TABLE DES MATIÈRES.	
DÉDICACE.	V
HOFFMANN.	VII
LE CHANT D'ANTONIA.	3
SALVATOR ROSA.	17
LES AVENTURES DU JEUNE TRAUGOTT.	68
ANNUNZIATA.	94
LE TONNELIER DE NUREMBERG.	127
OLIVIER BRUSSON.	176
LA BANQUE DE PHARAON.	224
LA CHAÎNE DES DESTINÉES.	241
COPPÉLIUS.	279
LE ROI TRABACCHIO.	302
BERTHOLD LE FOU.	329
LE MYSTÈRE DE LA MAISON DÉSERTÉ.	357
LA PORTE MURÉE.	374
LE COEUR D'AGATE.	418
LA FASCINATION.	432
LE REFLÈT PERDU.	445
HISTOIRE HÉROÏQUE DU CÉLÈBRE MINISTRE KLEIN-ZACH, SURNOMMÉ CINABRE.	462
CHAP. I. — Le petit laideron. — Pourquoi le nez d'un pasteur se trouva en danger. — Comment le prince Paphnutius éclaira son pays, et comment la fée Rosabelverde devint chanoinesse.	ib.
CHAP. II. — D'une contrée inconnue découverte par le savant Ptolomaüs Philadelphus. — L'université de Kerepes. — Comment l'étudiant Fabian reçut à la tête une paire de bottes, et comment le professeur Mosch Terpin convia au thé l'étudiant Balthasar.	470
	66

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

A tradução *Contes posthumes*, de Champfleury, edição Michel Lévy Frères, apresenta: a) introdução aos contos do escritor, b) artigos sobre as características de sua poética, c) desenhos do próprio Hoffmann, d) correspondências, e) testamento do autor, f) sete contos, g) um artigo musical. Mas, conforme se pode constatar pelo índice de matérias que, entre os sete contos, não se encontra uma tradução *Le Majorat* ["O morgado"]:

Figura 10 - *Table de matières* da tradução Champfleury (HOFFMANN, 1856, p. 324)

TABLE DES MATIÈRES



CHAPITRES.	Pages.
I ^{er} — De l'Introduction des Contes d'Hoffmann en France.	1
II. — Essai sur les Œuvres d'Hoffmann.	20
III. — Vie d'Hoffmann par Rochlitz.	42
IV. — Quelques traits sur la caractéristique d'Hoffmann, par son ami Funck.	59
V. — Extraits du livre de notes d'Hoffmann pendant la der- nière année de sa vie. — Son testament.	73
VI. — Les portraits d'Hoffmann. — Ses dessins.	83
VII. — Hoffmann musicien.	94
VIII. — Correspondance musicale d'Hoffmann.	96
IX. — Journal musical d'Hoffmann, écrit à Plozk en 1803.	105
X. — De la musique d'Hoffmann. — Opinions de Weber sur Ondine.	114
XI. — Correspondance d'Hoffmann. — Années de jeunesse. De amicitia.	125
XII. — Fragments de lettres d'Hoffmann à ses amis.	140
XIII. — Contes :	166
★ Les Suites d'une queue de cochon.	168
★ Histoire de l'Irlandais Ewson.	172
★ Dernières aventures d'un aventurier.	185
★ Haimatochare.	194
★ Lettre du maître de chapelle Jean Kreisler.	214
★ Les Méprises.	222
★ La Fenêtre du coin du cousin.	276
XIV. — Duo (paroles et musique d'Hoffmann).	314

Logo, no que diz respeito à tradução brasileira de “O Morgado”, parece não restar dúvidas de que se trata de uma versão de *Le Majorat* de Loève-Weimars, mesmo P. Christian tendo sido um dos tradutores do *Das Majorat* em *Contes fantastiques de Hoffmann*. Disponível no Gabinete Português de Leitura, divulgado pelo *Catálogo* de 1858, mas sem que se saiba a data de ingresso do volume na instituição:

Figura 11 - Tradução *Contes fantastiques de Hoffmann*, de P. Christian (*Catálogo do Gabinete Português de Leitura*, 1858, p. 280)

9978	2	» Paris 1846.
4126	1	» (les) d'été, par Champfleury : en 12, Bruxelles 1854.
11867	1	» fantastiques de Hoffmann, traduits par M. P. Christian : Paris 1844.
5551	1	» et historiettes, par le Marquis de Varennes : en 12, Paris 1857.
9417	1	» de Noel, le grillon du foyer, et la voix des cloches, traduits de l'Anglais : en 12, Paris 1846.
		» et nouvelles, par A. de Pontmartin : en 8°, Paris 1853.

Fonte: Google books.

O descompasso entre a publicação da tradução de P. Christian na França pelo livreiro-editor Lavigne em 1844 e sua divulgação pelo Catálogo de 1858 da instituição portuguesa cria incertezas em torno dessa tradução, mas que nosso trabalho não teve o objetivo de esclarecer. A comparação entre as traduções Veimars e Feliciano Nunes parece resolver a situação da tradução da *Minerva brasiliense*.

Entre todos os tradutores de Hoffmann, Veimars foi a principal fonte de acesso dos escritores e tradutores brasileiros ao fantástico do escritor alemão. Apesar das elogiadas traduções de Henry Egmont, por seu rigor e elegância estilística, e o trabalho de outros vários tradutores, o hoffmanniano no Brasil se fez, sobretudo, pelo trabalho do tradutor franco-germano. Todavia, a dinâmica dos impressos no século XIX e a aplicação do método das transferências culturais ajudam-nos a contribuir com a pesquisa de Volobuef (2002), sobre a inspiração de Hoffmann na obra de Álvares de Azevedo, em função das citações do poeta paulistano ao autor alemão e à obra dele:

Minha citação preferida, porém, está em “Puff” (*Macário*), quando Álvares de Azevedo fala de *Annunziata* e d’*O canto de Antonia* de Hoffmann. Ora, aqui não temos apenas menção ou um louvor ao gênio fantástico de Hoffmann; temos uma informação concreta pelo menos sobre dois contos que Álvares de Azevedo chama de *Annunziata* é, no original, *Doge und Dogaresse* (ou *Doge e Dogesa*), um conto que Hoffmann ambientou em Veneza e que tem como

figura central Annunziata, a esposa do Doge ou magistrado supremo). *O canto de Antonia* é *Rat Krespel* (ou *Conselheiro Krespel*). Os dois contos estão na coletânea *Die Serapions-Brüder* (*Os irmãos Serapião*) e foram publicados originalmente em 1819. Como Azevedo não sabia alemão¹⁶⁹, provavelmente está se referindo aqui a traduções francesas (Loève-Veimars traduziu os dois contos respectivamente por: *Marino Falieri* e *O violino de Cremona*) (VOLOBUEF, 2002, p. 106)¹⁷⁰

Marino Falieri e *O violino de Cremona* foram publicados por Eugène Renduel no Tome III dos *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, tradução Loève-Veimars. Mas, essas duas narrativas de Hoffmann também receberam o trabalho de outros dois tradutores franceses: Henry Egmont e Émile de La Bedollière, que lhes deram títulos diferentes do título de Veimars, mas idênticos entre si:

Quadro 5 - Traduções dos contos *Doge und Dogaresse* e *Rat Krespel*

Título original	Tradução Veimars	Tradução Egmont ¹⁷¹	Tradução Bedollière ¹⁷²
<i>Doge und Dogaresse</i>	<i>Marino Falieri</i>	<i>Le Doge et la Dogaresse</i>	<i>Le Doge et la Dogaresse</i>
<i>Rat Krespel</i>	<i>Le violon de Crémone</i>	<i>Le Conseiller Krespel</i>	<i>Le Conseiller Krespel</i>

Fonte: TEICHAMNN (1961, p. 248)

Álvares de Azevedo dificilmente teve acesso a Hoffmann por traduções de Henry Egmont, mesmo o trabalho desse tradutor tendo sido editado em 1836 pela Camuzeaux (Tomo I) e pela Béthune et Plon (Tomos II, III e IV) com título de *Oeuvres complètes de E. T. A. Hoffmann – Contes fantastiques* (TEICHMANN, 1961, p. 254). Não há notícias até o momento do desembarque dessas traduções em nosso país. Em relação ao trabalho tradutório de La Bedollière também é necessário descartá-lo como fonte de inspiração para o poeta paulistano porque as traduções brasileiras elaboradas a partir de La Bedollière só despontam em nossa imprensa periódica a partir de 1859, portanto, mais de seis anos após a morte de Álvares de Azevedo¹⁷³. Todavia, mesmo desmerecido por Teichmann (1861, p. 224) que o considera ao lado de Marmier, Ancelot e La Bedollière, medíocres tradutores; não devemos descartar o

¹⁶⁹ Álvares de Azevedo declara desconhecer o idioma alemão, tendo lido Hoffmann por traduções francesas: “se soubesse o Alemão, eu não resistiria ao desejo de dar uma tradução dessa soberana invocação de – *Faust*. Fazê-la pelo molde um pálido reflexo de uma tradução francesa – fora um sacrilégio...” (AZEVEDO, 2000, p. 629, nota de rodapé).

¹⁷⁰ Destaque nosso.

¹⁷¹ Cf. Teichmann, 1961, p. 254.

¹⁷² Cf. Teichmann, 1961, p. 257.

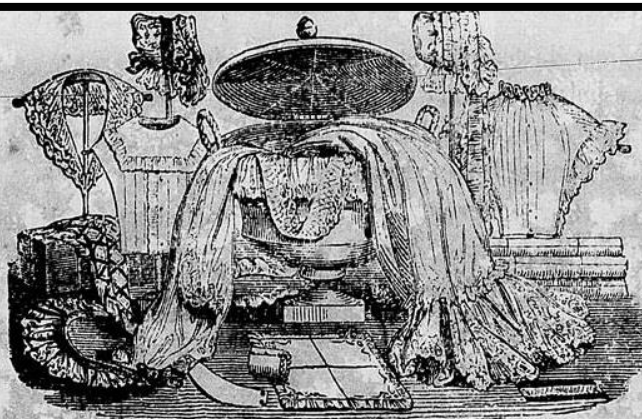
¹⁷³ Maneco, como era conhecido o poeta, faleceu em decorrência de uma queda de cavalo, na qual bateu com a fossa ilíaca numa pedra, resultando em um tumor, causa de sua morte, em 25 de abril de 1852 (AZEVEDO, 2006, p. 16).

trabalho do tradutor P. Christian já que ele traduziu *Doge und Dogaresse* com o título de *Le chant d'Antonia* e deu ao conto *Rat Krespel* o título de *Annunziata*, coincidindo com os dois títulos citados por Álvares de Azevedo: “*Annunziata* e *O canto de Antônio* a quem é Hoffmann” (AZEVEDO, 2000, p. 509).

Assim, o mais possível é que Álvares de Azevedo tenha acessado Hoffmann por traduções de Loève-Veimars, embora seja possível seu acesso às traduções de P. Christian, já que *O Novo Correio de Modas* publicou “A tabolagem, ou o jogo da banca” e “Coppelio, ou uma moça sem coração”, entre 1852 e 1854, duas traduções de contos de Hoffmann, elaboradas por Henrique Velloso de Oliveira, a partir do trabalho de Christian. Considerando o tempo no qual o tradutor brasileiro dispendeu na leitura e, sobretudo, no desenvolvimento de seu trabalho de tradução, mais o fato de que a primeira publicação da tradução francesa de Christian se deu no ano de 1842, com reedição em 1844, essa a que desembarcou no Brasil, tudo isso corrobora com a possibilidade de acesso de Álvares de Azevedo à tradução de Christian. Mas, principalmente, porque o tradutor francês traduziu os contos de Hoffmann com os títulos homônimos aos personagens citados pelo poeta paulistano: *Antonia* e *Annunziata*,.

Figura 12 - Tradução Henrique Velloso de Oliveira - "A tabolagem, ou o jogo da banca" (*Novo Correio de Modas*, 1852-1854, p. 1)

PUBLICADO EM CASA
DE E. & H. LAEMMERT
77 RUA DA QUITANDA



PREÇO DA ASSIGNATURA
POR ANNO Rs. 12\$000
POR SEMESTRE 7\$000

NOVO CORREIO DE MODAS

NOVELLAS, POESIAS,
VIAGENS, RECORDAÇÕES HISTÓRICAS,
ANECDOTAS E CHARADAS.



A TABOLAGEM (*), OU O JOGO DA BANCA.

EPISODIO.

PVERMONT (**), durante o anno de 184..., era mais que nunca atulhada pela concurrencia dos visitantes estrangeiros que tem dinheiro e tempo a perder. Foi um anno de excellente safra para os especuladores de todo o genero que buscão a sua fortuna á custa das algebeiras alheias. Os banqueiros de jogos de azar, para melhor attrahir os novos passaros que contavão depennar, tinhão posto em descoberto as suas melhores baterias. e os pannos verdes se aturdião de todas as immensas rumas de ducados, que se acastellavão á claridade das vélas, para tentar a cubica dos barões de todos os paizes.

e dias á róda das mesas, como pontos jubilados. O hom tom exige, além disso, que as pessoas de cutiliquê saibão perder todas as noites, com franqueza, algumas moedas de ouro.

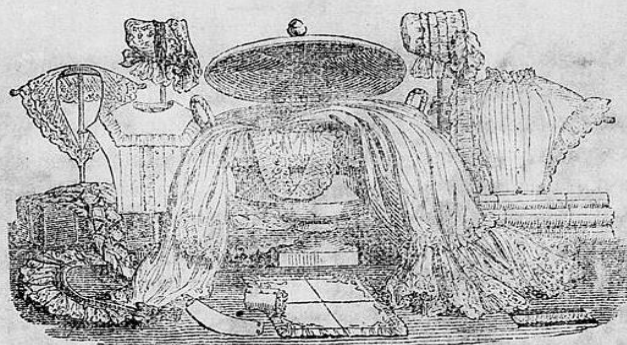
Comtudo, esse encanto irresistivel e essa moda não tinhão podido seduzir um joven fidalgo allemão, a quem daremos o nome de Siegfried. Em vez de seguir o exemplo geral, o nosso barão preferia os longos passeios da tarde pelos pittorescos sitios do paiz; mais frequentemente se conservava fechado no seu quarto, occupando a melancolia do seu ocio com leituras ou meditações de que seria bem difficil aos mais finos penetrar o segredo.

O nosso heróe era joven, elegante, bem feito, rico e de nobre origem, como geralmente o são quasi todos os heróes de romance. Contavão-se a seu respeito mil aventuras galantes de que elle tinha sahido com todas as honras da victoria; e as

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 13 - Tradução Henrique Velloso de Oliveira - "Coppelio" (Novo Correio de Modas, 1852-1854, p. 17)

PUBLICADO EM CASA
DE E. & H. LAEMMERT
77 RUA DA QUITANDA



PREÇO DA ASSIGNATURA
POR ANNO Rs. 12\$000
POR SEMESTRE 7\$000

NOVO CORREIO DE MODAS

NOVELLAS, POESIAS,
VIAGENS, RECORDAÇÕES HISTÓRICAS,
ANECDOTAS E CHARADAS.



COPPELIO

em
UMA MOÇA SEM CORAÇÃO.
HISTORIA VERDADEIRA.
(Continuação.)

Clara a Nathaniel.

SUPPOSTO que desde muito me não tenhas escripto, eu creio, ó meu predilecto, que tu ainda não baniste a minha lembrança do teu coração e do teu pensamento; porque outro dia, escrevendo a meu irmão, puzeste no sobrescripto o meu nome e a minha morada. Graças a essa distração, eu esqueci a tua primeira carta, e foi apenas tornando a ler as primeiras linhas que eu reconheci o teu erro.

Eu não deveria continuar a ler, nem mais uma

espectro ameaçador. Apareceu-me em sonhos, e acordei varias vezes em sobresalto, dando gritos pavorosos. Comtudo não te afflijas, pois saberás pela resposta de Lothario que no dia seguinte já eu tinha recobrado a minha serenidade de espirito, e expellido os phantasmas da minha imaginação. Declaro-te que o sobre-natural me não parece admissivel nesta historia. Coppelio podia ser a mais repugnante de todas as creaturas, e eu faço idéa da tua aversão infantil por essa burlesca figura. Tu fizeste della a personificação do homem da arêa. É o movimento de um espirito infantil, commovido por contos de velha. As entrevistas nocturnas de Coppelio com teu pai não tinham seguramente por fim senão operações de alchymia. Tua mãe devia com razão affligir-se, porque semelhante trabalho devia occasionar consideravel despeza, e porque, além disso, teu pai, absorvido por essa paixão de fazer ouro e de procurar a pedra philosophal, devia descuidar-se dos negocios domesticos e das

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

O conto de Hoffmann “Sorte de jogador” (1820)¹⁷⁴, por exemplo, traduzido por P. Christian como “La Banque de pharaon” e inspiração de Henrique Velloso para a tradução brasileira “A tabolagem, ou o jogo da banca”, recebeu traduções de Loève-Weimars, Henry Egmont, Xavier Marmier, La Bedollière. Com exceção de P. Christian, todos lhe deram quase o mesmo título, como podemos observar:

¹⁷⁴ *Spielerglück*. Tradução nossa.

Quadro 6 - Traduções francesas de *Spielerglück* [Sorte de jogador]

Título original	Tradutores franceses	Títulos em francês / Data
<i>Spielerglück</i> (1820)	Loève-Veimars	<i>Le Bonheur au jeu</i> / 1829
	Xavier Marmier	<i>Le Bonheur au jeu</i> / 1852
	Henry Egmont	<i>Bonheur au jeu</i> / 1836
	Émile de La Bedollière	<i>Bonheur au jeu</i> / 1838
	P. Christian	<i>La Banque de pharaon</i> / 1842

Fonte: Elaborado pelo autor.

É improvável também que a tradução de Xavier Marmier tenha chagado às mãos de Álvares de Azevedo, já que o poeta morre em abril do mesmo ano de publicação do trabalho de Marmier na França: 1852. A tradução de Marmier poderia ter sido utilizada por Henrique Velloso para as traduções do *Novo Correio de Modas*, mas não foi o que ocorreu como demonstraremos adiante. Logo, podemos concluir que as maiores possibilidades são de que Álvares de Azevedo e o tradutor Velloso de Oliveira tivessem acesso ou à tradução “*Le Bonheur au jeu*” de Loève-Veimars ou à tradução “*La Banque de pharaon*” de P. Christian.

Quadro 7 - Comparação de “A tabolagem” com as traduções francesas

“A tabolagem, ou o jogo da banca”, tradução de Velloso de Oliveira.	“Pyrmont (*), durante o ano de 184..., era mais que nunca atulhada pela concorrência dos visitantes estrangeiros que tem dinheiro e tempo a perder. Foi um ano de excelente safra para os especuladores de todo o gênero que buscam a sua fortuna a custa das algibeiras alheias” (<i>Novo Correio de Modas</i> , 1852-1854, p. 21)
“La Banque de pharaon”, tradução de P. Christian.	“Pendant l’été de 18... Pyrmont était plus que jamais encombré par les visiteurs étrangers qui ont de l’or et du temps à perdre. Ce fut une bonne année pour les spéculateurs de tout genre qui cherchent leur fortune dans la poche d’autrui” (HOFFMANN, 1842, p. 225).
“Le Bonheur au jeu”, tradução de Loève-Veimars.	“Dans l’automne de l’année 182... les eaux de Pyrmont étaient plus visitées que jamais. De jour en jour l’affluence des riches étrangers augmentaient, et excitait l’ardeur des spéculateurs de toute espèce qui abondent dans ces sortes de lieux.” (HOFFMANN, 1979, p. 275).
“Le Bonheur au jeu”, tradução de Xavier Marmier.	“Dans l’été de 18..., les eaux de Pirmont attiraient une quantité de monde extraordinaire. Chaque jour s’accroissait l’affluence des riches étrangers, et chaque jour ravivait l’avidité des spéculateurs de toutes sortes.” (HOFFMANN, 1858, p. 290)

“Bonheur au jeu”, tradução de La Bedollière.	“Les eaux de Pymont en Westphalie furent plus fréquentées que jamais dans l’été de 18**. La foule des riches étrangers qui les visitaient s’accroissait de jour en jour, et éveillait la concurrence des spéculateurs de toute espèce” (HOFFMANN, 1862, pp. 70-71).
“Bonheur au jeu”, tradução de Henry Egmont.	“Pymont fut plus fréquenté que jamais dans l’été de l’année 18... l’affluence d’étrangers riches et de distinction augmentait de jour en jour, et stimulait le génie entreprenant des spéculateurs de toute espèce.” (HOFFMANN, 1840, p. 1)

Fonte: Elaborado pelo autor.

O confronto entre os excertos dos tradutores franceses expostos no quadro anterior são suficientes para provar que se trata de uma mesma narrativa. Mas, a comparação dessas traduções francesas com a tradução brasileira de Henrique Velloso de Oliveira evidencia que são os elementos constituintes de sintagmas (nominais e verbais) e o vocabulário da tradução de P. Christian aquela que mantém uma relação mais estreita de concordância, subordinação e ordem com a tradução do *Novo Correio de Modas*. O que nos permite concluir pela tradução de P. Christian como inspiração para a tradução brasileira.

A segunda tradução brasileira de conto de Hoffmann publicada pelo *Novo Correio de Modas* com título de “Coppelio, ou uma moça sem coração”, assinada por Henrique Velloso de Oliveira, foi também elaborada a partir do trabalho de P. Christian. O tradutor francês deu o título de “Coppélius” à tradução que fez do conto “O homem da areia”¹⁷⁵. Este conto de Hoffmann também recebeu traduções de outros tradutores franceses. Curiosamente e como no exemplo anterior apenas o título de P. Christian se diferencia dos demais:

Quadro 8 - Traduções francesas de "O homem da areia"

Título original	Tradutores franceses	Títulos em francês / Data¹⁷⁶
<i>Der Sandmann</i> (1815)	Loève-Weimars	<i>L’Homme au sable</i> (1830)
	Émile de La Bedollière	<i>L’Homme au sable</i> (1838)
	Henry Egmont	<i>L’Homme au sable</i> (1836)
	P. Christian	<i>Coppélius</i> (1842)

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁷⁵ *Der Sandmann*.

¹⁷⁶ Data da primeira publicação segundo Teichmann (1961), exceto para a tradução de P. Christian, cuja data tivemos acesso via portal Gallica.fr.

A tradução de P. Christian se afasta do título original “O homem da areia” para assumir o nome do personagem Coppélius que aterroriza desde a infância o protagonista Natanael e o leva, adulto, à loucura. Mais uma vez descartamos a tradução de Egmont, porque não estava disponível em nosso país nos oitocentos, restando-nos à possibilidade de que Henrique Velloso teve acesso ao conto de Hoffmann pelas traduções de Veimars, La Bedollière e Christian. Os três tradutores respeitam a estrutura epistolar do conto do escritor alemão, iniciando o primeiro capítulo de suas traduções sempre por “Nathanael a Lothaire” (Veimars), “Lettre de Nathanael a Lothaire” (La Bedollière) e “Nathanael a Lothar” (Christian).

Quadro 9 - Comparação das traduções francesas de "O homem da areia"

Tradução Loève-Veimars (1830)	Sans doute, vous êtes tous remplis d'inquiétude, car il y a bien longtemps que je ne vous ai écrit. Ma mère se fâche, Clara pense que je vis ici dans un tourbillon de joies, et que j'ai oublié entièrement la douce image d'ange si profondément gravée dans mon coeur et dans mon âme (HOFFMANN, 1830, t. VIII, pp. 3-4) ¹⁷⁷ .
Tradução La Bedollière (1838)	Assurément vous devez être remplis d'inquiétude de ce que je ne vous ai pas écrit depuis si longtemps. Ma mère m'en voudra, et Clara croira peut-être que je mène joyeuse vie, oubliant la belle image de mon ange (HOFFMANN, 1862, p. 154).
Tradução P. Christian (1842)	Vous êtes sans doute tous inquiets de rester si long-temps sans nouvelles de moi. Ma mère s'afflige, et Clara s' imagine peut-être que je mène ici une vie folle et que je l'oublie. Pourtant chaque jour, à toutes les heures je pense à vous, et la nuit, dans un doux rêve, je vois me sourire la figure d'ange de ma jolie Claerchen (HOFFMANN, 1842, p. 279).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Novamente a comparação entre a tradução de P. Christian com a tradução brasileira de Henrique Velloso permite, pelos mesmos critérios adotados na comparação anterior entre “La Banque de pharaon” e “A tabolagem, ou o jogo da banca”, afirmar que o tradutor brasileiro

¹⁷⁷ O conto “L’Homme au sable”, tradução feita por Loève-Veimars, publicado no Tomo VIII de *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann* pelo livreiro-editor Eugène Renduel.

elaborou “Coppelio, ou uma moça sem coração” para o *Novo Correio de Modas* inspirado no trabalho de tradução de P. Christian:

Quadro 10 - Comparação da tradução francesa “Coppélius” com a tradução brasileira “Coppélio, ou uma moça sem coração”

Tradução de P. Christian: “Coppélius”	Tradução de Henrique Velloso de Oliveira: “Coppelio, ou uma moça sem coração”
“Clara a Nathanael: Bien que depuis long-temps tu m’aies pas écrit, je crois, mon bien-aimé, que tu n’as pas encore banni mon souvenir de ton cœur et de ta pensée; car l’autre jour, en écrivant à mon frère, tu mis sur l’enveloppe mon adresse et mon nom”. (Hoffmann, 1842, 285).	“Clara a Nathaniel: Suposto que desde muito me não tenhas escrito, eu creio, ó meu predileto, que tu ainda não baniste a minha lembrança do teu coração e do teu pensamento; porque outro dia, escrevendo a meu irmão, puseste no sobrescrito o meu nome e a minha morada” (<i>Novo Correio de Modas</i> , 1852-1854, 17).

Fontes: Elaborado pelo autor.

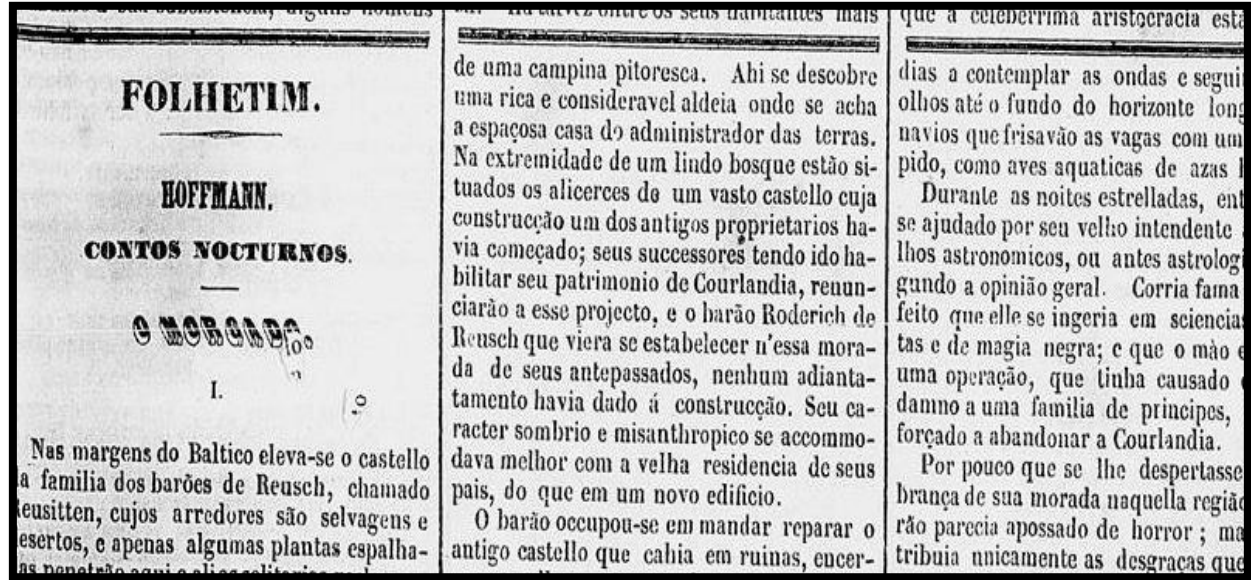
Os exemplos das traduções brasileiras publicadas pelo periódico fluminense *Novo Correio de Modas: jornal do mundo elegante consagrado às famílias brasileiras* são definitivos para confirmar a presença das traduções de P. Christian no Brasil e para ampliar as possibilidades de acesso do poeta paulistano Álvares de Azevedo ao trabalho desse tradutor, sobretudo, quando é de conhecimento público que o poeta frequentou e participou ativamente dos círculos literários e culturais do Rio de Janeiro entre 1833 e 1848, tendo estudado na corte carioca no Colégio Stoll¹⁷⁸, em Botafogo, mantendo contato, inclusive, com Domingos José Gonçalves de Magalhães, que foi seu professor no Colégio D. Pedro II. Mesmo considerando que, a partir de março de 1848, o poeta cursou quatro anos de Direito, em São Paulo, na Faculdade do Largo de São Francisco, suas férias, no entanto, eram gozadas no Rio de Janeiro, entre a capital do império e a fazenda do tio-avô, o Barão de Itapacorá, em Itaboraí. (AZEVEDO, 2000, pp. 15-16). É curioso que no “Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849 na sessão acadêmica comemoradora do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil” (AZEVEDO, 1855, p. 5), o poeta citou as “fantasias alemãs de Hoffmann [...], o brilhantismo dos Contos do Alemão” (ibid., p. 27). O discurso foi inserido no Volume II de *Obras de Manuel Antonio Alvares de Azevedo*, publicado pela Tipografia Universal dos Laemmert, Eduardo e Henrique, que eram também os editores do *Novo Correio de Modas*, futuros editores de *A Estação*.

¹⁷⁸ Sobre a passagem de Álvares de Azevedo pela instituição do Dr. Stoll, este disse sobre o poeta: “Ele reúne, o que é muito raro, a maior inocência de costumes à mais vasta capacidade intelectual que já encontrei na América em um menino da sua idade” (AZEVEDO, 2000, p. 15).

As traduções dos dois contos de Hoffmann que Henrique Velloso de Oliveira desenvolveu para o *Novo Correio de Modas* ajustaram-se ao perfil feminino do suporte: Em “A tabolagem, ou jogo da banca” Henrique Velloso de Oliveira não faz alterações significativas em sua tradução. Ele reproduz quase que fielmente a tradução francesa *La Banque de pharaon*, de P. Christian, inclusive, o trágico do conto hoffmanniano foi mantido por seu caráter de edificação moral, já que se constitui como uma lição àqueles que se condenam ao vício do jogo.

Mas, as traduções brasileiras de Hoffmann não se restringiram ao ambiente da Corte e estavam espalhadas por outros cenários culturais do país, como o Recife, onde surgiu outra tradução de “O Morgado”.

Figura 14 - Tradução de "O Morgado" (*O Liberal Pernambucano*, 16 jan. 1856, n. 980, p. 1)



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

A tradução chamou-nos atenção pela referência à obra *Conto Noturno* de Hoffmann e por não se tratar de uma republicação da tradução da *Minerva Brasiliense*, como fica demonstrado nos excertos abaixo:

Quadro 11 - Comparação entre as traduções da *Minerva* e d’*O Liberal Pernambucano*

Tradução da <i>Minerva Brasiliense</i>	Tradução de <i>O Liberal Pernambucano</i>
Não longe da praia do mar Baltico se acha o castello hereditario da familia de R..., denominado R...bourg. O paiz he selvatico e deserto. Aqui, acolá algum pés de relva, resahem a custo de hum solo formado de arêa movediça. Junto a alameda que de ordinario aformosea as immediações de huma residencia senhoreal, se eleva, abaixo das muralhas nuas, hum miseravel	Nas margens do Báltico eleva-se o castello da família dos barões de Reusch, chamado Reusitten, cujos arredores são selvagens e desertos, e apenas algumas plantas espalhadas penetram aqui e ali as solitarias rochas escarpadas; não se vê jardim algum, ornamento ordinario de uma semelhante residencia, porém um bosque de pinheiros de aspecto lugubre,

bosque de pinheiros cuja eterna côr sombria parece desprezar os atavios da primavera, e no qual os gorgêos festivaes dos passarinhos são substituídos pelo horrível crocitar dos corvos e o guincho das gaivotas, cujo esvoaçar prediz a tempestade (*Minerva Brasiliense*, n. 4, 1845, p. 24).

encostado a uma muralha nua e arruinada ; não se ouve o gorgieio dos pássaros q' cantão ao amanhecer a vinda da luz, mais os gritos sinistros dos corvos, e a voz penetrante das gaivotas que annuncião a tempestade (*O Liberal Pernambucano*, 16 jan. 1856, n. 980, p. 1).

Fonte: Elaborado pelo autor.

O confronto das duas traduções brasileiras permite-nos verificar que a sintaxe e o vocabulário dos dois tradutores são diferentes. Os constituintes que compõem os sintagmas nominais e verbais nas duas traduções não mantêm as mesmas relações de concordância, subordinação e ordem. Logo, a tradução de *O Liberal Pernambucano* fora feita a partir de outra tradução francesa, diferente da de Loève-Veimars. Acreditamos inicialmente que a tradução brasileira “O Morgado” d’*O Liberal Pernambucano*, cujo tradutor brasileiro não é identificado, fora elaborada com base na tradução francesa de Xavier Marmier, já que o primeiro trabalho desse tradutor surge em 1843, segundo Elizabeth Teichmann (1961, p. 10). Mas a expressão conto noturno nos levou à tradução de Émile de La Bedollière: *Le Majorat* de Marmier integra a obra *Contes fantastiques d’Hoffmann*, publicado por Charpentier, enquanto *Le Majorat* de La Bedollière integra a obra *Contes nocturnes d’Hoffmann*, publicado em 1855 por Gustave Barba. Apesar da existência também de *Contes nocturnes d’Hoffmann*, tradução de P. Christian e de ter sido publicado em Paris pelo livreiro-editor Morizot, no ano de 1862, lembramos que Christian não fez uma versão do conto de Hoffmann para o francês.

Figura 15 - *Contes nocturnes d’Hoffmann* - Tradução de “Le Majorat” de La Bedollière (HOFFMANN, 1855, p. 1)

CONTES NOCTURNES.

LE MAJORAT.

I.

Sur les bords de la Baltique s'élève le château de la famille des barons de Reusch, appelé Reusitten. Les alentours en sont sauvages et déserts; à peine çà et là quelques plantes éparses percent la falaise solitaire; on n'y voit point de jardin, ornement ordinaire d'une semblable résidence, mais un bois de pins d'un aspect lugubre, adossé à une muraille nue et désolée; on n'y entend point le gazouillement des oiseaux qui chantent au matin le retour de la lumière, mais les cris sinistres des corbeaux et la voix perçante des mouettes qui annoncent la tempête.

A un quart d'heure de marche de ce lieu, la nature semble trans-

Fonte: Acervo digital Gallica da Bibliothèque Nationale de France.

A tradução brasileira de *O Liberal Pernambucano* em contraste com a tradução francesa *Le Majorat* de La Bedollière permite confirmar nossa hipótese de que o tradutor brasileiro se serviu do trabalho desse tradutor francês:

Quadro 12 - Comparação entre a tradução de La Bedollière e a tradução de *O Liberal Pernambucano*

Tradução de La Bedollière	Tradução de <i>O Liberal Pernambucano</i>
Sur les bords de la Baltique s'élève le château de la famille des barons de Reusch, appelé Reusitten. Les alentours en sont sauvages et déserts; à peine çà et là quelques plantes éparses percent la falaise solitaire; on n'y voit point de jardin, ornement ordinaire d'une semblable résidence, mais un bois de pins d'un aspect lugubre, adossé à une muraille nue et désolée; on n'y entend point le gazouillement des oiseaux qui chantent au matin le retour de la lumière, mais les cris sinistre des corbeaux et la voix perçante des mouettes qui annoncent la tempête (HOFFMANN, 1855, p. 1).	Nas margens do Báltico eleva-se o castello da família dos barões de Reusch, chamado Reusitten, cujos arredores são selvagens e desertos, e apenas algumas plantas espalhadas penetrão aqui e ali as solitarias rochas escarpadas; não se vê jardim algum, ornamento ordinario de uma semelhante residencia, porém um bosque de pinheiros de aspecto lugubre, encostado a uma muralha nua e arruinada; não se ouve o gorgio dos pássaros q' cantão ao amanhecer a vinda da luz, mais os gritos sinistros dos corvos, e a voz penetrante das gaivotas que annunciação a tempestade (<i>O Liberal Pernambucano</i>, 16 jan. 1856, n. 980, p. 1).

Fonte: Elaborado pelo autor.

A prova material da presença das traduções de Émile de La Bedollière no cenário brasileiro está nos anúncios da Livraria Garnier no *Diário do Rio de Janeiro*: até dezembro de 1854, o livreiro-editor ainda não anunciava os *Contes Nocturnes* de Hoffmann (Figura 1). O anúncio reapareceu no *Diário do Rio de Janeiro* em 17 de janeiro e 2 de abril de 1855 ainda sem a presença dos *Contes Nocturnes*. Só temos documentação de sua presença a partir de 18 de maio de 1855 (Figura 2).

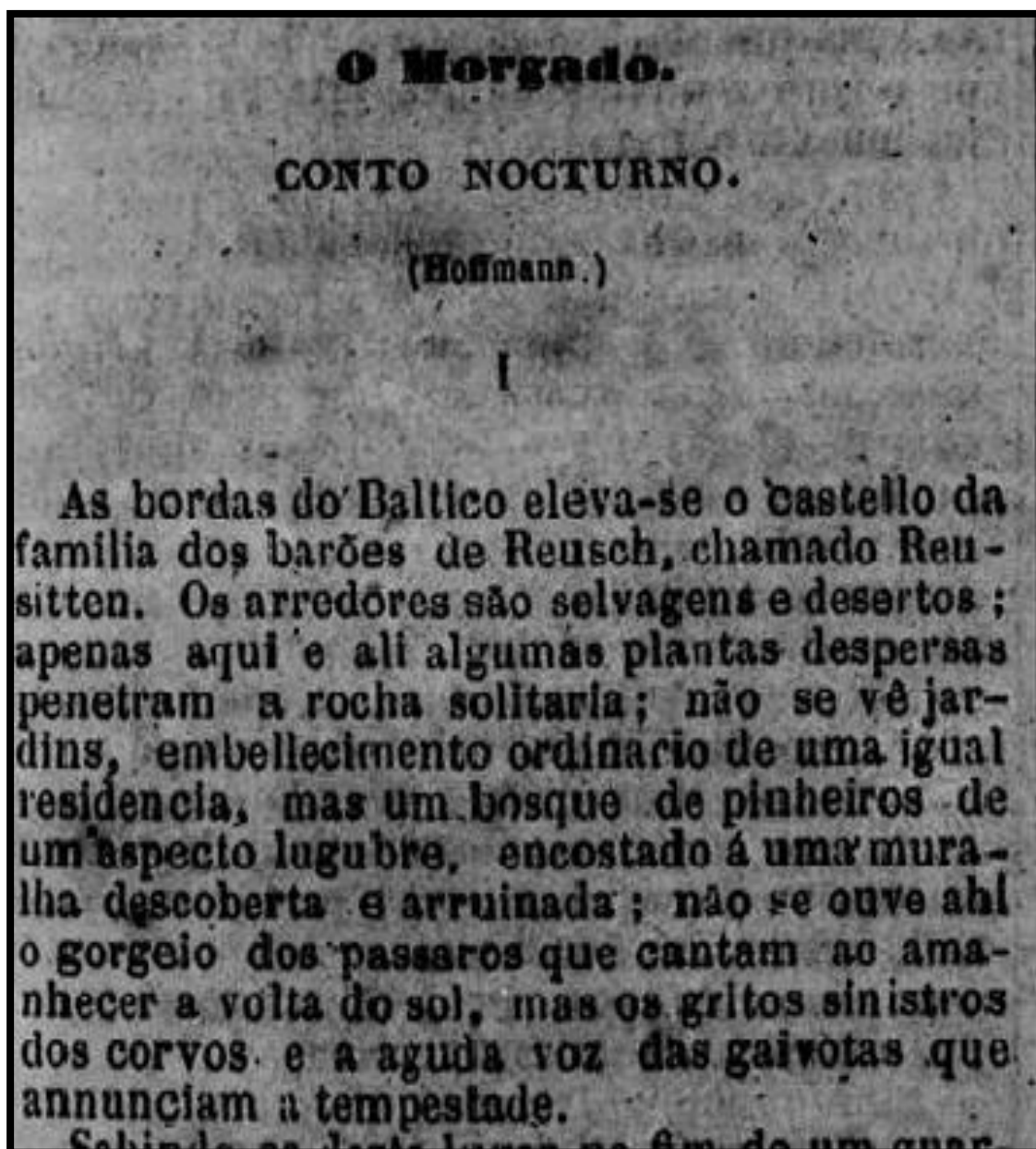
Há ainda que questionarmos a possibilidade de que *Contes Nocturnes* de Hoffmann anunciados por Garnier se tratasse da edição do tradutor P. Christian. Mas, tal edição só foi publicada em 1862, portanto, fora do contexto de publicação da tradução brasileira de *O Liberal Pernambucano*, restando-nos a edição de *Contes nocturnes d'Hoffmann*, tradução de La Bedollière, editado por Gustave Barba. A presença desse tradutor no cenário nacional brasileiro torna-se mais patente com a publicação de outra tradução brasileira de “O morgado – conto nocturno”, pelo agora no *Jornal do Recife*. A publicação do periódico pernambucano também não informa autoria da tradução brasileira, mas é possível perceber que se trata de uma tradução à La Bedollière:

Quadro 13 - Comparação entre as traduções de La Bedollière e a tradução do *Jornal do Recife*

Tradução de <i>La Bedollière</i>	Tradução do <i>Jornal do Recife</i>
Sur les bords de la Baltique s'élève le château de la famille des barons de Reusch, appelé Reusitten. Les alentours en sont sauvages et déserts ; à peine çà et là quelques plantes éparses percent la falaise solitaire ; on n'y voit point de jardin, ornement ordinaire d'une semblable résidence, mais un bois de pins d'un aspect lugubre, adossé à une muraille nue et désolée ; on n'y entend point le gazouillement des oiseaux qui chantent au matin le retour de la lumière, mais les cris sinistre des corbeaux et la voix perçante des mouettes qui annoncent la tempête (HOFFMANN, 1855, p. 1).	As bordas do Baltico eleva-se o castello da familia dos barões de Reusch, chamado Reusitten. Os arredores são selvagens e desertos ; apenas aqui e ali algumas plantas despersas penetram a rocha solitária ; não se vê jardins, embellecimento ordinario de uma igual residencia, mas um bosque de pinheiros de um aspecto lugubre, encostado a uma muralha descoberta e arruinada ; não se ouve ahi o gorgeio dos passaros que cantam ao amanhecer a volta do sol, mas os gritos sinistros dos corvos e a aguda voz das gaivotas que anunciam a tempestade (<i>Jornal do Recife</i>, 11 mai. 1861, n. 124).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 16 - Tradução brasileira "O Morgado. Conto Nocturno" (*Jornal do Recife*, 11 mai. 1861, n. 124)



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

A comparação entre as publicações do jornal *O Liberal Pernambucano* e do *Jornal do Recife* permite concluir que não se trata de uma mesma tradução brasileira divulgada por dois periódicos de Pernambuco, embora seja patente que as duas traduções nacionais partiram do mesmo trabalho do tradutor francês La Bedollière. As partes destacadas (sublinhadas) nos dois textos a seguir permitem tal constatação:

Quadro 14 - Comparação entre as traduções do *Jornal do Recife* e de *O Liberal Pernambucano*

Tradução do <i>Jornal do Recife</i>	Tradução de <i>O Liberal Pernambucano</i>
<u>As bordas</u> do Baltico eleva-se o castello da familia dos barões de Reusch,	<u>Nas margens</u> do Báltico eleva-se o castello da família dos barões de Reusch,

chamado Reusitten. Os arredores são selvagens e desertos; apenas aqui e ali algumas plantas despersas penetram a rocha solitária; não se vê jardins, embellecimento ordinario de uma igual residencia, mas um bosque de pinheiros de um aspecto lugubre, encostado a uma muralha descoberta e arruinada; não se ouve ahi o gorgueio dos passaros que cantam ao amanhecer a volta do sol, mas os gritos sinistros dos corvos e a aguda voz das gaivotas que anunciam a tempestade (*Jornal do Recife*, 11 mai. 1861, n. 124).

Reusitten, cujos arredores são selvagens e desertos, e apenas algumas plantas espalhadas penetrão aqui e ali as solitarias rochas escarpadas; não se vê jardim algum, ornamento ordinario de uma semelhante residencia, porém um bosque de pinheiros de aspecto lugubre, encostado a uma muralha nua e arruinada; não se ouve o gorgueio dos pássaros q'cantão ao amanhecer a vinda da luz, mais os gritos sinistros dos corvos, e a voz penetrante das gaivotas que annuncião a tempestade (*O Liberal Pernambucano*, 16 jan. 1856, n. 980, p. 1).

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Além dessas duas traduções, o *Jornal do Recife. Revista semanal. Sciencias – Letras – Artes*. Divulgou mais duas traduções brasileiras de contos de Hoffmann no cenário pernambucano: a) “A visão”, tradução de Alcion, em 19 de fevereiro de 1859, elaborada a partir da tradução de La Bedollière; b) “O voto”, tradução de E. de Bittencourt, em 24 de dezembro de 1859. Interessante que o conto “A visão” é anunciado no sumário como romance, mas sem qualquer referência ao fantástico, ao seu escritor (Hoffmann) ou ao seu tradutor (Alcion). Mas, o segundo conto, já aparece no sumário como “Romances, O voto (conto phantastico de Hoffmann)” (*Jornal do Recife*, 24 dez. 1859, n. 52, 1).

Figura 17 - "O voto. Conto phantastico de Hoffmann" (*Jornal do Recife*, 24 dez. 1859, n. 52, v.1)

1º VOLUME. SABBADO 24 DE DEZEMBRO DE 1859. NUMERO 52

JORNAL DO RECIFE

REVISTA SEMANAL.
SCIENCIAS — LETTRAS — ARTES.

Encontra-se na Livraria Academica, rua do Collegio n. 21, para onde deve ser dirigida toda a correspondência.
A redacção accoita com reconhecimento qualquer trabalho que lhe offereçam.
Communicacoes não publicadas serão restituídas.

PREÇO DA ASSIGNATURA.
Para o Recife, semestre 4,000 rs.
Para o Recife, 4,500 rs.
Um numero avulso. 200 rs.
Os numeras para fora serão remetidos pelo correio.

Correspondentes do JORNAL DO RECIFE: na Parahiba, o Sr. Antonio Thomas Carneiro da Cunha; no Rio Grande do Norte, o Sr. Joaquim Ignacio Pereira Junior; no Ceará, o Sr. M. J. Vieira d'Araujo; no Maranhão, o Sr. J. A. Moreira da Rocha; nas Alagoas, o Sr. C. Faict Dias; na Bahia, o Sr. José M. Alves; no R. de Janeiro, Soares & Irmão.

Summary.
ROMANCES, O voto (conto phantastico de Hoffmann) — Folha solta, S. — O incendiario — A lagrima — Flores colhidas no jardim da literatura, Modicidade e velices — VARIETADES, Ballo monstro — CINCO MINUTOS — FORTA, Recordações do ballo — O QUE VAI PULO MUNDO — O QUE SE PASSA EM CASA — CHARADAS — ENIGMA PITTORESCO.

O voto.
(Conto phantastico de Hoffmann.)

Esse dia de S. Miguel; na hora em que tocavam as vespertinas no convento das carmelitas, uma bella carruagem de posta puxada a quatro cavallos rodava através das ruas da pequena cidade de L... situada nas fronteiras da Polonia, e parava á porta do velho burgomestre allemão. Os muleiros, curiosos, espiavam pelas janellas enquanto que a

peito, que a fizeram reconhecer por uma abbadeza da ordem dos Cistercienses. A moça occulta pelo véo só dava signaes de vida por profunda suspiros. Emfim, ella pediu um copo d'agua. A dona da casa trouxe toda a sorte de essencias de que ella gabava a efficacia e pediu a moça que se desembaraçasse do grosseiro vestido que lhe impedia e tomava a respiração. Porém esta, inclinando a cabeça com visos de pavor, regeitou o pedido, usando de um vidrinho d'agua perfumosa sem erguer o véo.

— Tendes, como eu espero, caro senhor, disse a abbadeza ao burgomestre, tudo preparado segundo nossos votos?

— Sim, sem duvida, respondeu o velho; espero que meu gracioso principe se contentará á meu respeito assim que a dama pela qual estou disposto a fazer tudo, estiver em meu poder.

— Deixai-me alguns momentos só com minha pobre filha, replicou a abbadeza.

A familia sahio do aposento, e ouviu a abbadeza fallar com vivacidade e enternecimento a joven mulher, e esta lhe responder com um acento que penetrava no coração. Sem querer precisamente escutar, a dona

— Ah! ah! não sabes talvez tudo, replicou ella com ar inquieto; tu não estiveste todo o tempo na camara. No momento em que a abbadeza pediu a moça se achando sem duvida muito afflicta e incommodada por seus pesados vestidos, ergueu o rosto e viu que a envolvia da cabeça até os pés, e então que vi eu?

— Pois bem, que viste? disse o velho á sua mulher, que olhava em derredor de si, toda tremula, como se visse espectros.

— Não, exclamou a velha mulher, eu não podia reconhecer os traços de seu semblante sob o véo; porém era a pallidez, o madonho pallor da morte, o eu t'ho dito, e faze para mim, tão claro como a luz do dia, que esta dama está gravida, e que em poucas semanas...

— Eu o sei, senhora, respondeu o velho com um ar melancolico, e para que não succumbas com tua inquietação e curiosidade, sabe em duas palavras tudo o que tem acontecido.

Sabe que o principe Z... nosso poderoso protector, me escreveu, ha duas semanas, que a abbadeza do convento de O... me traria uma dama, que eu devia receber em mi-

Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Curiosamente a estratégia de divulgação do conto fantástico de Hoffmann muda: na edição de fevereiro (1859), o conto “A visão” é publicado como última narrativa do folhetim; ao passo que na edição de dezembro (1859), o conto “O voto” surge como primeira narrativa da secção literária do periódico. Provavelmente, o *status* de Hoffmann de maior escritor do gênero e a voga de narrativas fantásticas que estava se iniciando no Brasil são os dois principais motivos dessa nova estratégia de divulgação literária da folha. É provável também que o conto “O voto” tenha surgido como um “a pedidos” dos assinantes. Os dez meses que separam a publicação de “A visão” para “O voto” é o tempo necessário para que E. de Bittencourt gestasse a sua tradução para as páginas do *Jornal do Recife*.

Foram, portanto, as traduções francesas que inspiraram traduções brasileiras e animaram escritores à produção do hoffmanniano que não só deflagrou como alimentou a moda do conto fantástico no Brasil. A leitura dessas traduções, francesas e brasileiras, demonstra a necessidade de uma revisão na produção do gênero fantástico de nossos escritores, porque, a depender do tradutor, configura-se um Hoffmann diferente, que é resultado dos conflitos de cada tradutor com as fontes originais em detrimento dos objetivos de sua tradução.

3. SUBORDINAÇÃO E RESISTÊNCIA: PAPEL DOS SUPORTES E TRANSFORMAÇÕES DO FANTÁSTICO

A imprensa periódica cumpriu indispensável papel ao desenvolvimento e publicação dos gêneros literários produzidos por Machado de Assis e pode-se dizer que ela empresta uma importância ainda maior à produção de seus contos fantásticos, já que foram os jornais e, sobretudo, as revistas femininas os suportes responsáveis pela formatação e pela divulgação do gênero insólito do autor. Mas, seus contos fantásticos foram ignorados de publicações específicas e de estudos por quase um século, até que o crítico e historiador cearense Magalhães Júnior reuniu onze deles na antologia *Contos fantásticos de Machado de Assis*, em 1973. Todavia, a revelação do crítico cearense não despertou nele e nos demais estudiosos a lembrança de que a literatura brasileira do século XIX esteve associada às condições de produção e circulação dos impressos e que a “acessibilidade das obras também está relacionada ao fato de que o principal veículo de escoamento da produção literária oitocentista era o jornal” (GUIMARÃES, 2004, p. 49). Logo, o fantástico machadiano, sendo literatura oitocentista, portanto, produzida para corresponder às expectativas dos leitores dos jornais e das revistas femininas, reflete a atuação dos editores dos periódicos que habituaram os escritores a escrever para o leitorado feminino e a ele se ajustar (CANDIDO, 2006). Por isso, é possível encontrar contos e contos fantásticos de Machado que, produzidos e publicados originalmente por um jornal destinado ao público masculino, sofreram relevantes alterações para alcançar publicação por um periódico feminino, já que, de acordo com Chartier (1994), não existe texto fora de seu suporte de divulgação, do qual deriva sua significação.

3.1 A locomotiva esquecida: o livro ao invés do jornal

A criação do fantástico machadiano esteve sempre condicionada à *locomotiva intelectual* dos oitocentos, como chamou Machado ao jornal, na crônica *O jornal e o livro*, em 10 de janeiro de 1859 (ASSIS, 2008c, p. 1009). Essa crônica manifesta o entusiasmo do ainda jovem escritor com o suporte que seria o principal responsável pela divulgação da literatura e por sua profissionalização como escritor. Granja (2018, n.p) afirma que “o escritor brasileiro partilhava com seus pares europeus – escritores-jornalistas como Théophile Gautier, altamente consciente das possibilidades do novo veículo – a incorporação ideológica e também estética”.

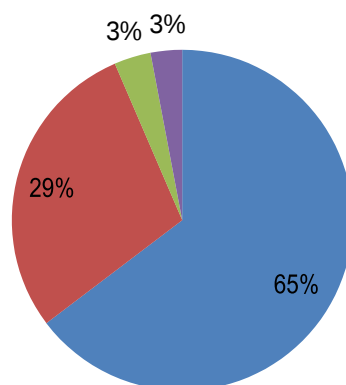
Ana Cláudia Suriani da Silva demonstra em números e gráficos o que representaram as páginas dos periódicos na produção de narrativas curtas do autor carioca:

A grande maioria dos contos, totalizando 111 ou 57%, foi publicada em revistas com conteúdo de moda: *A Marmota* (1), *Jornal das Famílias* (72) e *A Estação* (38). Os contos publicados nos jornais diários *O Cruzeiro* e *Gazeta de Notícias* vêm em segundo lugar, totalizando 59 títulos ou 30%: 5 e 54 títulos, respectivamente. Os outros tipos de periódicos respondem por 18 contos. Sete dos contos de Machado foram publicados apenas em livro (SILVA, 2018, p. 384)¹⁷⁹.

Os números de Ana Cláudia Suriani da Silva não correspondem aos informados pelo pesquisador Djalma Cavalcanti (2002). Embora Magalhães Júnior, tenha coligido e publicado 20 contos de Machado, que haviam sido divulgados sob diversos pseudônimos nas antologias *Contos esparsos*, *Contos avulsos*, *Contos recolhidos*, *Contos esquecidos* e *Contos sem data*, de acordo com Silva (2018), “até hoje não há consenso entre os pesquisadores sobre a atribuição a Machado de Assis de 20 contos publicados sob pseudônimo” (ibid, p. 384). De toda forma, Silva (2017, p. 34) demonstra graficamente que 65% da produção de contos do escritor carioca foi divulgado apenas por periódicos destinados ao leitorado feminino:

Gráfico 4¹⁸⁰: Contos por tipo de periódico incluindo os atribuídos a Machado por Magalhães Jr.

■ Revistas de moda (130) ■ Jornais diários (58)
■ Publicados somente em livro (7) ■ Outros periódicos quinzenais ou mensais (6)



Fonte: Elaborado por Silva (2017).

As informações do gráfico da pesquisadora se referem à produção de contos do autor durante toda a sua carreira, mas se observar apenas os contos fantásticos que foram produzidos entre os anos de 1862 e de 1877, datas de publicação entre o primeiro e o último conto

¹⁷⁹ Daniela Magalhães da Silveira (2005) apresentam igual número: 86 contos publicados no *Jornal das Famílias*.

¹⁸⁰ Gráfico elaborado pela pesquisadora Suriani Silva.

fantástico de Machado, o percentual de 65% aumenta para aproximadamente 85%: de 13 contos fantásticos produzidos e publicados para a imprensa periódica, o autor divulgou 11 deles nas páginas da mais lida revista feminina desse período – o *Jornal das Famílias* – e apenas 2 contos foram divulgados em folhas que não se destinavam exclusivamente ao público-leitor feminino: “O país das quimeras” que apareceu nas páginas de *O Futuro* no ano de 1862 e “A chinela Turca” que foi publicado no periódico *A Época* no ano de 1875. Todavia, se considerarmos que “O país das Quimeras” reapareceu no *Jornal das Famílias*, sob o título de “Uma excursão milagrosa” no ano 1866, o conto “A chinela turca” ficaria sendo então o único “conto fantástico” de Machado não divulgado por um periódico de perfil feminino. Mas, se desconsiderarmos a “A chinela turca”¹⁸¹ como conto fantástico, já que essa narrativa não apresenta um evento sobrenatural e o fantástico não pode existir sem tal fenômeno, então, durante os decênios 1860 e 1870, toda a produção de contos fantásticos de Machado de Assis foi divulgado por periódicos femininos.

O efêmero periódico *A Época* que teve apenas quatro edições foi dirigido por Machado de Assis e o próprio autor “comenta, na advertência de *Papéis avulsos*, sobre o tom do periódico que, segundo ele, era elegante, literário e ático” (FARIAS, 2016, p. 141). Como os adjetivos que qualificam a descrição de *A Época*¹⁸² são do próprio Machado, e considerando já sua colaboração com as revistas femininas, pode-se inferir que a folha possa ter-se pautado também por expedientes e matérias que agradassem o público feminino. Assim, poderíamos considerar que o conto “A chinela turca” não foi produzido fora das condições que procuravam atender aos anseios desse público. O que também nos leva a refletir sobre a atuação do suporte e do público leitor feminino na definição daquilo que seria o gênero fantástico produzido pelo escritor nesse período.

Os contos fantásticos elaborados por Machado estão longe de ser um número pacífico entre os estudiosos do gênero. Magalhães Júnior reuniu 11 narrativas curtas do autor carioca que considerou como contos fantásticos. O critério adotado foi o de que Machado era “um cultor do fantástico. Às vezes, de um *fantástico mitigado*, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um *macabro* ostensivo e

¹⁸¹ Mais adiante esclareceremos a ideia de que “A chinela turca” pode não ser considerado um conto fantástico.

¹⁸² A hemeroteca digital brasileira não dispõe das edições desse jornal que não deve ser confundido com o periódico lusitano de mesmo título *A Época: jornal de indústria, ciência, literatura e belas-artes*, que teve suas edições publicadas nos anos 1848 e 1849. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/AEpoca/AEpoca.htm>. Acesso em: 23 abr. 2019.

despejado” (1973, p. 8)¹⁸³. A partir do critério *macabro* em relatos *aparentemente sobrenaturais* que se passam no plano onírico e que são desfeitos pelo acordar das personagens:

Os contos deste volume foram extraídos de *Contos Avulsos* (A Vida Eterna e Os Óculos de Pedro Antão), de *Contos Esparsos* (O Anjo Rafael), de *Contos Esquecidos* (A Decadência de Dois Grandes Homens e Um Esqueleto), dos *Contos Recolhidos* (O Capitão Mendonça), dos *Contos Sem Data* (A Mulher Pálida), dos *Papéis Avulsos* (A Chinela Turca), das *Relíquias de Casa Velha*, segundo volume (Sem Olhos e O Imortal), e das *Histórias Sem Data* (A Segunda Vida) (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9)¹⁸⁴.

Os contos considerados fantásticos por Magalhães Júnior foram selecionados a partir de outras antologias¹⁸⁵ de contos nas quais as narrativas haviam sido novamente publicadas. Ou seja, o crítico foi buscar em livros os relatos que haviam sido originalmente publicados em jornais e revistas oitocentistas. A opção causa estranheza, sobretudo, quando o próprio Magalhães Júnior selecionou, organizou e publicou a partir de 1956 pela editora Civilização brasileira cinco antologias com “contos e crônicas de Machado que andavam esparsos por jornais e revistas” (BOSI, 1994, p. 175). Não por acaso as antologias adotam no título, após a palavra conto, expressões de semelhante campo semântico: *Contos Avulsos* (1966), *Contos Esparsos* (1966), *Contos Esquecidos* (1966), *Contos Recolhidos* (1966), *Contos Sem Data* (1966). As narrativas dessas antologias foram escritas a partir de junho de 1864, quando Machado inicia sua produção para Garnier e muitos de seus contos passam a ser divulgados sem a sua assinatura, mas

em vários pseudônimos e procura variar o gênero de seus contos. Fere a nota romântica, procurando interessar principalmente às leitoras do Jornal das Famílias, mas não raro tende ao fantástico ou para o maravilhoso, como deixa entrever o título de um dos trabalhos publicados, Uma Excursão Milagrosa, remanejamento, em 1866, de uma história anteriormente publicada em O Futuro, com o título de O País das Quimeras. Nessa época, ainda chegavam ao Brasil os ecos das narrativas fantásticas de um dos maiores escritores do romantismo alemão, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 7).

¹⁸³ Itálicos nossos.

¹⁸⁴ Destaques nossos.

¹⁸⁵ *Contos Avulsos* (1966), *Contos Esparsos* (1966), *Contos Esquecidos* (1966), *Contos Recolhidos* (1966), *Contos Sem Data* (1966), *Papéis Avulsos* (1882), *Relíquias de Casa Velha* (1906), *Histórias Sem Data* (1895).

O crítico atenta para o fato de que as narrativas eram escritas de acordo com as estratégias editoriais do suporte, pois Machado passa a produzir sob pseudonimato e buscando atender às expectativas das leitoras de Garnier, já que o escritor variava os gêneros. No entanto, essas informações não foram suficientes para que Magalhães Júnior compreendesse o fantástico machadiano a partir das relações editoriais de Machado com Garnier e, sobretudo, de acordo com as variações que o gênero sofreu para corresponder ao leitorado do *Jornal das Famílias*. É ainda mais curioso que o estudioso tenha percebido as alterações ocorridas no conto fantástico “O país das quimeras” do periódico *O Futuro* que se transformou na narrativa “Uma excursão milagrosa” do *Jornal das Famílias* e também tenha observado que a produção do fantástico machadiano esteve quase sempre relacionada ao desembarque das narrativas hoffmannianas no cenário cultural brasileiro, mas nada disso contribuiu para os parâmetros de seleção utilizados na antologia do crítico. Portanto, as fontes utilizadas por Magalhães Júnior não foram os jornais e as revistas do século XIX e seus critérios de definição de fantástico não consideram o gênero como uma moda editorial iniciada na França em torno do nome de Hoffmann. O que, aliás, se torna ainda mais inexplicável se considerarmos a adesão de Magalhães Júnior às concepções teóricas de P.-G. Castex (1951, p. 66), crítico francês, para quem “a extraordinária fortuna dessa palavra [fantástico] coincide com a moda na França do gênero ao qual Hoffmann deve sua glória”¹⁸⁶. O fantástico foi, portanto, uma moda literária deflagrada e conduzida pela imprensa francesa do século XIX e “um fenômeno ligado à história geral do romantismo e comum a todas as literaturas nacionais que foram afetadas por este vasto movimento”¹⁸⁷ (Ibid., p. 3).

Logo, se a produção dos contos fantásticos de Machado teve prioritariamente sua divulgação pelos impressos periódicos dos Oitocentos, a opção de Magalhães Júnior por selecioná-los em coletâneas de livros só se justifica em função das dificuldades de acesso aos suportes originais e da ausência de tecnologias que o pusesse em contato com o texto machadiano, como hoje é possível através de portais eletrônicos como o da Hemeroteca Digital Brasileira ou do RUBI – Repositório Rui Barbosa de informações culturais – a partir do qual tivemos acesso à narrativa “Como se inventam os almanaques”, publicado em janeiro de 1890 pelo *Almanaque das fluminenses*¹⁸⁸, e pudemos elucidar sua classificação de conto fantástico:

¹⁸⁶ “L’extraordinaire fortune de ce mot coincide avec la vogue en France du genre auquel Hoffmann doit sa gloire”. Tradução nossa.

¹⁸⁷ “Un phénomène lié à l’histoire générale du romantisme et commun à toutes les littératures nationales qui ont été touchées par ce vaste mouvement”. Tradução nossa.

¹⁸⁸ Periódico editado anualmente (1889 e 1890) por Henrique Lombaerts, mesmo editor de A Estação. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/fcrb/285>>. Acesso em 20 de abr. 2019.

Na vasta produção machadiana de narrativas curtas, o escritor usou explicitamente a designação *conto fantástico* em dois contos: “O País das Quimeras” (1862) e “*Como se inventam os almanaques*” (1890) (CAVALCANTE, 2003, p. 59)¹⁸⁹.

A afirmativa do pesquisador causou-nos hesitação, pois em nossas pesquisas os dois contos escritos por Machado com subtítulo de *conto fantástico* são: “O país das quimeras” e “O anjo das donzelas”, conforme demonstraremos mais adiante no subcapítulo 3.3 – **Migrações e manipulações**. De modo que ou houve engano do pesquisador Cavalcante, confundindo e/ou trocando o “O anjo das donzelas” por “Como se inventam os almanaques”, ou o pesquisador teve acesso ao suporte físico – materialmente impresso – de uma edição na qual consta o subtítulo *conto fantástico* e, nesse caso, a edição disponibilizada em mídia digital pelo portal RUBI trata-se, portanto, de outra, em formato de revista.

Assim, sem os recursos de hoje, Magalhães Júnior selecionou em livros os relatos que compuseram sua antologia, mas, estranhamente, rejeitou das mesmas fontes alguns contos, cujas características enunciam produções semelhantes àquelas de sua seleção e que poderiam também enquadrar-se na antologia. As antologias literárias são coleções frequentemente organizadas segundo determinado tema que, mesmo com textos de autores diferentes, mantém discursos relativamente análogos e justapostos em enredos distintos. No entanto, as escolhas de Magalhães Júnior apresentam desconformidades: Das 18 narrativas machadianas que compõe o livro *Histórias sem data* (1884) – uma das fontes utilizadas – três delas poderiam figurar em sua seleta, já que seus enredos apresentam ou o **fantástico mitigado** e/ou os **elementos macabros**, de que o crítico se valeu na eleição do conto “A segunda vida”. No entanto, os contos “Ex Cathedra” e “As academias de Sião” apresentam os mesmos parâmetros de “A segunda vida”, mas foram descartados como produções fantásticas.

O conto “A segunda vida” narra a visita de José Maria ao Monsenhor Caldas. O visitante diz ao clérigo ter morrido “no dia vinte de março de 1860, às cinco horas e quarenta e três minutos da manhã” (*Gazeta Literária*, 15 jan. 1884, ano II, n. 7, p. 146). O comportamento de José Maria assusta Monsenhor Caldas que busca meios de se livrar do incômodo. Ao final do enredo, os eventos sobrenaturais relatados por José Maria não apresentam uma explicação, o que em tese daria ao conto sua condição de fantástico, mas são os sinais da loucura do visitante que transtornam Monsenhor Caldas e não a possibilidade da existência daquela segunda vida de José Maria:

¹⁸⁹ Itálicos nossos.

José Maria ri à solta, ria de um modo estridente e *diabólico*. De repente, parou: levantou-se, e contou que, tão depressa abriu os olhos como viu a mulher diante dele *aflita e desgrenhada*. Os olhos de Clemência eram doces, mas ele disse-lhe que os olhos doces também fazem mal. Ela arrojou-se-lhes aos pés... Neste ponto a *fisionomia de José Maria estava tão transtornada* que o padre, também de pé, começou a recuar, *trêmulo e pálido*. “não, miserável! Não! Tu não me fugirás!” bradava José Maria investindo para ele. Tinha os *olhos esbugalhados, as têmporas latejantes*; o padre ia recuando... recuando... Pela escada acima ouvia-se um rumor de espadas e de pés (Ibid., p. 148)¹⁹⁰.

O macabro na narrativa é construído a partir do vocabulário próprio dos gêneros insólitos (destacado no excerto), mas as irônicas construções do enunciado descambam o medo para o riso, mitigando o efeito fantástico da narrativa, porque as ações de autoproteção de Monsenhor Caldas, que a cada instante faz gestos de assentimentos às solicitações do visitante, não são contra o sobrenatural, mas contra a bengala de um louco, como demonstra o excerto seguinte: “sem perder de vista a bengala que José Maria conservava atravessada sobre as pernas” (ibid., p. 146). O medo sentido pelo Monsenhor é físico, não se trata, portanto, daquela “emoção mais antiga e mais forte da humanidade [que] é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). O tipo de medo ao qual Lovecraft se refere respaldaria o sobrenatural da existência de uma segunda vida no mesmo espaço em que houve uma primeira, pois “para que a história narrada seja considerada fantástica, [...] um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). O medo de que fala Lovecraft não existe no enredo desse conto de Machado porque não há um evento sobrenatural que transtorne a concepção de realidade a ponto de produzir questionamentos sobre as leis que governam o espaço no qual Monsenhor Caldas e José Maria estão inseridos. O clérigo está convicto de que José Maria não passa de um louco:

Monsenhor Caldas interrompeu a narração do desconhecido: - Dá licença? É só um instante. Levantou-se, foi ao interior da casa, chamou o preto velho que o servia, e disse-lhe em voz baixa:
- João, vai ali à estação de urbanos, fala da minha parte ao comandante, e pede-lhe que venha cá um ou dois homens, para livrar-me de um sujeito doido. Anda vai depressa (Ibid., p. 146).

Até o final da narrativa não há alteração no medo sentido pelo religioso, sua apreensão é em relação à possibilidade de violência que possa sofrer e não a descrição do diabo feita pelo visitante. É escusado dizer que Monsenhor Caldas, como religioso cristão, acredita na figura do

¹⁹⁰ Itálicos nossos.

diabo, mas de outra maneira, não naquela produzida pelas palavras de seu visitante. Portanto, é a loucura e não a possibilidade de que José Maria esteja vivendo sua segunda vida terrena a razão do amedrontamento do Monsenhor. Logo, o relato fantástico não convence e nem vale por si, pois o tema não é o sobrenatural. Embora, o sobrenatural tenha sido considerado mitigado e, portanto, apto para a antologia.

Passemos agora a observar os dois contos que compõe a antologia *História sem data* (1884), mas que foram preteridos por Magalhães Júnior. O primeiro é o conto “As academias de Sião”. O relato apresenta o rei Kalaphangko e sua concubina régia Kinnara que resolvem trocar de corpos, passando a alma de um para o corpo do outro:

Quando a aurora começou a aparecer, fustigando as vacas rútilas, Kinnara proferiu a misteriosa invocação; a alma desprende-se-lhe, e ficou pairando, à espera que o corpo do rei vagasse também. O dela caíra no tapete.

- pronto? – disse Kalaphangko.

- pronto, aqui estou no ar esperando. Desculpe vossa majestade a indignidade de minha pessoa....

Mas a alma do rei não ouviu o resto. Lépidia e cintilante, deixou seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara [...].

[...]

Um e outro estavam bem, como pessoas que acham finalmente uma casa adequada. Kalaphangko espreguiçava-se todo nas curvas femininas de Kinnara. Esta inteiriçava-se no corpo tronco rijo de Kalaphangko (*Gazeta de Notícias*, 6 jun. 1884, ano X, n. 158, p. 1).

Kalaphangko e Kinnara trocam então de corpo. A alma do soberano passa a viver no corpo feminino de Kinnara enquanto a alma dela passa ao corpo do monarca. O fenômeno é sobrenatural e, portanto, a primeira condição para o relato fantástico está presente no enredo. O sobrenatural também se faz presente no conto “Ex Cathedra” e surge no momento em que a personagem Caetaninha se recolhe ao quarto e ali sentada à janela escuta a conversa de um par de besouros:

— Tu és a flor da nossa raça, a flor do ar, a flor das flores, o sol e a lua da minha vida.

Ao que respondia o outro:

— Ninguém te vence na beleza e na graça; o teu zumbir é um eco das falas divinas; mas, deixa-me... deixa-me...

— Por que deixar-te, alma destes bosques?

— Já te disse, rei dos ares puros, deixa-me.

— Não me fales assim, feitiço e gala das matas. Tudo por cima e em volta de nós está dizendo que me debes falar de outra maneira. Conheces a cantiga dos mistérios azuis?

— Vamos ouvi-la nas folhas verdes da laranjeira.

— As da mangueira são mais bonitas.

— Tu és mais linda que umas e outras.

— E tu, sol da minha vida?

— Lua do meu ser, eu sou o que tu quiseses...

Era assim que os dois besouros falavam. Ela ouviu-os cismando. Como eles desaparecessem, ela entrou, viu as horas e saiu do quarto. Raimundo estava fora; ela foi esperá-lo ao portão, dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta minutos (*Gazeta de Notícias*, 8 abr. 1884, ano X, n. 99, p. 2).

O sobrenatural irrompe nos relatos de “As academias de Sião” e de “Ex-Cathedra”, mas os dois contos podem ser vistos como fábulas ou alegorias, já que são marcados por fenômenos inexplicáveis que não transtornam nem os personagens nem os leitores. Nesse caso, o medo é derogado nas duas narrativas, transformando seus enredos em “fantástico mitigado”, aquele tipo de fantástico no qual o sobrenatural é abrandado, qual a narrativa “A segunda vida”, condição para figurar nas páginas da antologia preparada por Magalhães Júnior. Mas, curiosamente, o fantástico mitigado é admitido para seleção da narrativa “A segunda vida”, mas não o é para os contos “Ex Cathedra” e “As academias de Sião”. A não inclusão desses dois contos na seleta dificulta a compreensão do que Magalhães Júnior entende por fantástico e mesmo por “fantástico mitigado”, tornando consequentemente seu critério de seleção ainda mais confuso.

Devemos considerar que “Ex Cathedra” e “As academias de Sião” podem ter sido rejeitados exatamente por seu caráter fabular ou alegórico. Razão que nos levaria a pressupor a utilização das concepções todorovianas na seleção fantástica de Magalhães, já que o teórico búlgaro concebe literatura fantástica como produção que não admite leitura poética ou alegórica (2008). Porém, em seu livro *A arte do conto* (1972), Magalhães aborda o conto fantástico com base nas opiniões críticas de Castex e nas reflexões de Nodier, sem se deter na análise dos processos que o constitui como gênero literário ou mesmo sem recorrer a qualquer outra concepção teórica produzida no século XX, assim podemos excluir Todorov como concepção teórica para o crítico. Magalhães Júnior produz um ensaio diacrônico no qual confunde muitas vezes a literatura fantástica de Hoffmann com as narrativas góticas de autores ingleses, como Horace Walpole e Ann Radcliffe, de modo que sua concepção de fantástico reclama clareza em mais de um momento de sua produção crítica.

Admitir o caráter alegórico ou fabular nas duas narrativas significa aproximá-las do gênero maravilhoso. Nesse caso, se o conto de fadas se distancia do fantástico por admitir o sobrenatural como fenômeno regular e aceito em seu enredo ou se a alegoria se utiliza do evento inexplicável para tratar de outro tema, significa que a primeira condição, talvez a única, do fantástico é a existência efetiva de um evento sobrenatural, que provoque medo,

estranhamento ou incompreensão do próprio fenômeno. Mas, nada disso existe no conto “A segunda vida”. Logo, pode-se dizer que as três narrativas fantásticas de *História sem data* apresentam o sobrenatural e que, em nenhuma delas, o evento exerce algum efeito sobre os personagens ou os leitores. Assim, ou todos apresentam fantástico mitigado, já que seus elementos macabros não surtem o efeito próprio do gênero, ou nenhum dos três contos estariam aptos para figurar como fantástico. Em um gênero cujas definições já o apresentam tão polêmico, conceituá-lo a partir do *macabro* não contribui para definição do fantástico, perturba a compreensão de quais critérios foram utilizados no enfeixe das onze narrativas, e não coopera para elucidar o conto fantástico de Machado de Assis, porque nem o macabro está presente em todos os enredos elaborados pelo escritor nem a literatura fantástica reconhece o macabro como pré-requisito de seus relatos.

Outro exemplo da complicada antologia de Magalhães Júnior pode ser vista através da escolha das narrativas “O imortal”, “A chinela turca” e “A mulher pálida” como contos fantásticos. Lembremos que os critérios da enigmática seleção do crítico foram o **fantástico mitigado**, no qual o sobrenatural é abrandado, e/ou a presença de **elementos macabros**. No entanto, os três contos são exemplos de enredos que não apresentam elementos macabros em nenhum momento de suas narrativas. Não obstante, o sobrenatural, ainda que mitigado, também não se faz presente nas histórias de “A chinela turca” e de “A mulher pálida”. Vale ressaltar que o evento sobrenatural é, aliás, condição imprescindível para as concepções de fantástico tanto de Charles Nodier quanto de P.-G. Castex. Exatamente os dois teóricos tomados como parâmetros por Magalhães Júnior. Castex já havia citado a irrupção do fenômeno sobrenatural quando abordou Prosper Mérimée (1803-1870) como um autor que se aproveita de seus testemunhos “com tanta habilidade que alcança uma íntima mistura da poesia do *sobrenatural* com os dados positivos da História”¹⁹¹ (1951, p. 253)¹⁹². Nodier, por sua vez, afirmou: “Como duvidar da magia quando o poeta, mágico ele mesmo, conduz-nos de acordo com sua vontade a espaços menos familiares à inteligência do homem [...], quando seus cantos sentem uma inspiração *sobrenatural* e parecem vir de outro mundo?”¹⁹³ (*Revue de Paris*, 1830, p. 216)¹⁹⁴. Portanto, de acordo com as próprias concepções teóricas tomadas como referência

¹⁹¹ Tradução nossa. O trecho ao qual nos referimos aparece em Castex como “Mérimée s’empare de leurs témoignages et les utilise avec tant d’habileté qu’il parvient à mêler intimement la poésie du surnaturel aux données positives de l’Histoire”.

¹⁹² Destaque em itálico nosso.

¹⁹³ “Comment douter de la magie, quando le poète, magicien lui-même, vous entraîne à son gré dans des espaces moins familiers à l’intelligence de l’homme [que où il a égaré l’hipogryphe], quand ses chants se ressentent d’une inspiration surnaturelle, et semblent provenir d’un autre monde?”.

¹⁹⁴ Destaque em itálico nosso.

por Magalhães Júnior, os contos “A chinela turca” e “A mulher pálida” não podem ser considerados fantásticos e, no entanto, ambos compõem a coletânea do pesquisador.

Já os contos “Os óculos de Pedro Antão” e “Um esqueleto” apresentam o macabro, mas de um tipo que não produz medo, porque não se encontra atrelado à irrupção de um evento sobrenatural que transtorne a percepção da realidade e, conseqüentemente, desestabilize emocionalmente personagens e/ou leitores. Todavia, em outros contos da seleta, a exemplo de “A vida eterna”, de “Decadência de dois grandes homens” e de “Sem olhos”, o macabro produz medo, mas o narrador dele se utiliza apenas como artifício para manutenção do interesse dos leitores, sendo o macabro desfeito ao final do enredo, como no exemplo do conto “Sem olhos”:

- Pois é pena! Exclamou o desembargador; a história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival de Otelo há aí que queimou com ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos? Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu? (*Jornal das Famílias*, fev. 1877, p. 49).

Sobre a narrativa “Sem olhos”, Álvarez (2011, p. 264) afirma que é necessário considerar “o desvendamento do propósito da inclusão da pretensa vivência sobrenatural que era o de instruir, educar e alertar, já bastaria para citar o conto machadiano entre os que têm um claro propósito moral”, e, portanto, pretensamente fantástico, em sua opinião. Mas, em relação à inclusão dessa narrativa na antologia de Magalhães Júnior, a pesquisadora defende:

Tal seleção é, sem dúvida, o produto de um conceito de gênero fantástico do organizador, mesmo que ele não o tenha explicitado na introdução do volume. Esse dado é relevante, pois é a partir dessa seleção que se infere que sob a denominação de fantástico Magalhães reúne textos que apresentam *um fato sobrenatural ou, pelo menos, curioso* e, quase sempre, acessório, isto é, a trama se apoia nesse dado como pretexto para situar-se em outros temas que ganham mais relevo” (Ibid., p. 250)¹⁹⁵.

As afirmações de Álvarez se por um lado esclarecem o possível elemento da seleção dos contos – um fato sobrenatural ou no mínimo curioso – mas que Magalhães Júnior oblitera de sua introdução; por outro, torna ainda mais estranha a escolha daquelas 11 narrativas como contos fantásticos, porque a presença de um *fato curioso* não é elemento de fantasticidade para nenhum relato do gênero. Além disso, o único ponto convergente em todo relato fantástico que é a irrupção de *um fato sobrenatural* surge como critério lábil ou inconstante, como já demonstramos. Diante disso, compreender o que significava conto fantástico de Machado de

¹⁹⁵ Itálicos nossos.

Assis para Magalhães Júnior parece mais complicado do que compreender o próprio gênero nas palavras da pesquisadora Álvarez:

[...] ao se delimitar e estudar um gênero se busca estabelecer uma série coerente de características que o definem e a presença de um bom número delas, se não de todas, em determinada obra, revelará a filiação da mesma a esse dado gênero. E não se trata especificamente da tradicional tripartição em gênero lírico, dramático e épico. O assunto é a concepção de gênero como sendo aquilo que abrange certo tipo de obras, não somente enquanto *formas*, que também são gêneros, como o romance, o conto, o poema etc. Aponta-se para aquela noção de gênero, a mais difusa de todas as classificações, que propõe a distribuição de obras a partir da apresentação de um conjunto específico de características relacionadas com a escolha e o tratamento dos temas por meio do trabalho peculiar, a cada gênero, com a linguagem (ÁLVAREZ, 2011, p. 241).¹⁹⁶

Em breve avaliação sobre a seleção de Magalhães Júnior e procedendo à análise de “Sem olhos”, à luz das concepções teóricas de Todorov e de Roas, a pesquisadora Álvarez conclui que se “o caráter do conto [é] o de mostrar uma verdade por meio de uma história que se revela edificante, mesmo terrífica, perde-se, sem dúvida, a hegemonia do fantástico” (Ibid., p. 263) e acrescenta que “se o evento sobrenatural é acessório e não vale por si mesmo e em si mesmo, isso torna o conto ‘Sem olhos’ de natureza diversa das narrativas fantásticas tradicionais” (Ibid., p. 265). Portanto, de acordo com as avaliações de Álvarez e diante daquilo que demonstramos na comparação entre contos selecionados e não selecionados por Magalhães Júnior, só existem duas certezas sobre o conto fantástico de Machado de Assis, de acordo com este pesquisador: 1) As narrativas foram extraídas de livros, de antologias de contos do escritor carioca, e não de seus suportes originais de publicação; 2) Uma concepção de fantástico que não é necessariamente sinônimo de *macabro* e que também não se estabelece em função de um *evento sobrenatural*. É inusitado que o pesquisador Magalhães Júnior não tenha considerado a imprensa periódica como grande responsável pela produção e pela divulgação do fantástico de Machado de Assis e, tão pouco, tenha observado o fantástico como uma moda editorial – já identificada por P.-G. Castex, teóricos de que se utilizou nos parâmetros de seleção dos contos de Machado.

¹⁹⁶ Itálicos da autora.

3.2 Ressignificação e renúncia

Estabelecer a obra contística de Machado de Assis provocou ao longo da construção de sua fortuna crítica inúmeros embaraços sobre a autoria de seus contos em razão da vasta produção deles, que foram divulgados pelos mais diversos periódicos e nos quais o autor assinava desde seu próprio nome a variado uso de pseudônimo¹⁹⁷, chegando a exceder três dezenas de distintas assinaturas, ao contrário de autores como Molière e Stendhal, cujo pseudonimato era simples, quase uma “espécie de dionimato: Molière/Poquelin, Stendhal/Beyle” (GENETTE, 2009, p. 50). Considerando apenas o *Jornal das Famílias*, cuja colaboração como contista se iniciou em junho de 1864, temos uma ideia mais clara dessa prática comum aos autores do século XIX e da qual Machado foi um dos maiores exemplos no Brasil:

José Galante de Souza reconhece como pseudônimos usados por Machado nessa revista *J.*, *J.J.*, *Job*, *Victor de Paula* e *Lara*. Somando esses pseudônimos àquelas assinadas com o seu próprio nome, teríamos para o periódico 62 histórias. Jean-Michel Massa e Raimundo de Magalhães Júnior também discutem a questão dos pseudônimos e a colaboração de Machado de Assis, no *Jornal das Famílias*, mas não fecham seus apontamentos. Massa refere-se aos contos que tiveram autoria confirmada nas coletâneas organizadas pelo literato e aos atribuídos. John Gledson, estudando os contos de Machado, faz referência a 70 contos publicados nessa revista (SILVEIRA, 2005, p. 4)¹⁹⁸.

Publicar pelas páginas dos jornais e das revistas femininas dos oitocentos brasileiros significou aos escritores por muito tempo e por diversas ocasiões a renúncia do próprio nome para adotar pseudônimos, artifício que ao mesmo tempo lhes garantia subterfúgio ou dissimulação, também tornavam os escritos mais importantes do que os escritores, em um período de produção no qual sobreviver da escrita era atrelar seu nome às publicações e aos suportes de sucesso (CHARTIER, 1999). O pseudônimo poderia é claro constituir-se como uma identidade autoral também de sucesso e ser desejado pelo público leitor. Mas, no caso de Machado de Assis, quando em início de carreira e pela quantidade de pseudônimos utilizados, é difícil crer que tal estratégia não significasse mais uma imposição editorial do que propriamente um desejo de proteção. A necessidade de ver-se publicado com o fim de consolidar sua carreira literária e sobreviver como escritor, obrigava-o a submeter-se às exigências editoriais, principalmente, das folhas femininas.

¹⁹⁷ Cf. Massa, 2009; Magalhães Júnior, 1981; Cavalcante, 2003.

¹⁹⁸ Destaques em itálico da autora.

Assim, não só o uso dos pseudônimos representou uma renúncia, mas a tessitura do conto fantástico machadiano representou uma ressignificação de temas e conceitos do gênero para que suas narrativas pudessem ocupar as páginas, por exemplo, do *Jornal das Famílias*, durante as décadas 1860 e 1870. Em moda no Brasil, o fantástico hoffmanniano se ressignificou nos contos fantásticos de Machado, cuja produção “como a dos principais autores da época, era adequada conforme a carta-programa de cada periódico em que eles colaboravam” (FARIAS, 2016, p. 90). Mas, os temas e os motivos fantásticos nos contos do escritor carioca continuaram a ser ressignificados nos anos 1880, quando a moda fantástica já havia arrefecido e quando Machado já não mais contribuía quase que exclusivamente para Garnier. Após o fechamento da revista do editor francês, para atender as diretrizes da feminina revista do editor belga Lombaerts, o escritor encontrou outra fórmula de produzir o fantástico que atendesse aos interesses e expectativas do público de *A Estação* que se encontrava inserido em outra poética cultural, quando o fantástico não se encontrava mais em voga.

Compreendendo “por poética cultural a base interdiscursiva responsável pela produção dos saberes, dos valores e das convicções de uma comunidade em determinado tempo” (TEIXEIRA, 2005, p. 11), o teórico e crítico literário americano Greenblatt (2005, p. 15) acrescenta que:

Em qualquer cultura, há uma ampla economia simbólica, constituída por uma miríade de signos que excitam o desejo, o medo e a agressividade das pessoas. Por meio da habilidade em compor estórias vibrantes, do domínio sobre imagens eficientes e, sobretudo, da sensibilidade diante da maior criação coletiva de qualquer cultura – a linguagem – os escritores são seres treinados para o manejo dessa economia. Tomam os materiais simbólicos de uma área da cultura e os transferem para outra, intensificando sua força emocional, alterando sua significação, relacionando-os com outros materiais extraídos de uma área diferente, modificando o lugar deles num projeto social mais amplo.¹⁹⁹

O conto fantástico de Machado de Assis exemplifica a apropriação de materiais simbólicos de uma área cultural transferida à outra, na qual o conceito fantástico da área de partida alterou-se em função da própria conjuntura da área de desembarque e dos perfis de seus suportes de divulgação. Como todo escritor submetido às condições culturais e as particularidades editoriais brasileiras, Machado apropriou-se do fantástico dos autores do

¹⁹⁹ “In any culture there is a general symbolic economy made up of the myriad signs that excite human desire, fear, and aggression. Through their ability to construct resonant stories, their command of effective imagery, and above all their sensitivity to the greatest collective creation of any culture – language – literary artists are skilled at manipulating this economy. They take symbolic materials from one zone of the culture and move them to another, augmenting their emotional force, altering their significance, linking them with other materials taken from a different zone, changing their place in a larger social design” Tradução: Ivan Teixeira (2006, p. 36).

gênero, mas, para publicar suas categorias e seus *leitmotive*²⁰⁰ nas páginas das revistas brasileiras, manejou-os adequadamente para que não estivesse em desacordo com as diretrizes editoriais dos periódicos.

Inspirado principalmente nos contos fantásticos de Hoffmann, de forma direta ou indireta, o escritor brasileiro promoveu adequações, porque alguns de seus *leitmotive* não circulariam em nossos jornais e periódicos. Por exemplo, o conto “O encadeamento das coisas”²⁰¹, cujo final revela um beijo homoafetivo entre as personagens Victorine e Emmanuele, encontrava-se no volume da tradução francesa *Contes fantastiques de Hoffmann*, que apresenta outros contos nos quais Machado se inspirou para urdir suas narrativas fantásticas, mas, especificamente desse conto, não houve apropriação de categorias ou *leitmotive* por parte de nosso escritor. Até que novos estudos provem, a narrativa de Hoffmann também não serviu de inspiração a nenhum dos nossos escritores ou de nossos tradutores. A cena, aliás, foi ilustrada pelo famoso gravurista francês Paul Gavarni na edição de 1844, impresso em Paris pela *Béthune et Plon* e disponível no acervo do Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro. Curiosamente, Garnier divulgava a obra *O diabo em Paris: Paris e os parisienses*²⁰² como obra de Gavarni, acima das obras de Hoffmann:

Figura 18 - *Le diable a Paris* (Diário do Rio de Janeiro, 18 mai. 1855, p. 4)

²⁰⁰ Utilizamos o termo a partir de sua origem alemã, portanto, seu plural é grafado com acréscimo do “e”: *leitmotive*, e não o comumente usado *leitmotivs* ou *leitmotifs*, empregado em muitas pesquisas a partir de sua origem inglesa.

²⁰¹ *Der Zusammenhang der Dinge* (Tradução nossa), conto publicado em 1821 na antologia *Der Serapionsbrüder* (Os irmãos Serapião). Este conto recebeu quatro traduções francesas: A tradução de P. Christian. As outras três foram traduzidas por Henry Egmont (1836), Émile de La Bedollière (1838), e Théodore Toussenel (1838), todas as quatro traduções receberam o mesmo título de “*L’Enchaînement des choses*”.

²⁰² *Le diable en Paris: Paris et les Parisiens*. “O livro foi publicado por Hetzel, 1845, e tem como título *Le diable à Paris* (O diabo em Paris) e como subtítulo *Paris et les parisiens, mœurs et coutumes, caracteres et portraits des habitants de Paris, tableau complet de la vie privée, publique, artistique, littéraire, industrielle, etc, etc* (Paris e os parisienses, hábitos e costumes, caracteres e retratos dos habitantes de Paris, quadro completo de sua vida privada, pública, política artística, literária, industrial, etc., etc.) É um livro de autoria coletiva, publicado em forma seriada em 1844 e em dois volumes em 1845-1846, que retoma a fórmula do Livro dos cento e um, mas dando-lhe um fio condutor que articula todas as narrativas, a missão que Satã atribui a um de seus demônios, Flammèche. Este deve dar conta semanalmente por escrito a seu mestre, o mais exatamente possível, de tudo o que ocorre em Paris (MELLO, 2011, p. 33). Os textos são de George Sand, Hetzel, Balzac, Nodier, Nerval, Gautier, Musset e era ilustrada por Gavarni, Andrieux, Monnier, Lancelot e outros artistas, (STAHL, 1853), mas vendido sob o nome de Gavarni: Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866), nome de batismo do ilustrador.



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 19 - Ilustração de Paul Gavarni (HOFFMANN, 1844, p. 277)



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Desde a primeira publicação fantástica para o *Jornal das Famílias*, “O anjo das donzelas – conto fantástico”, divulgado nas edições de setembro e outubro de 1864, assinado sob o pseudônimo Max, o hoffmanniano recebia adequações, quando fonte de inspiração do conto machadiano. O conto relata a história da jovem Cecília que, aos 15 anos, recebeu à noite em seus aposentos o “anjo das donzelas”, criatura fantástica que lhe concede a oportunidade de atravessar a vida sem manchar sua pureza ou sofrer por amor. Para tanto, a jovem conservaria,

sem nunca tirá-lo, o anel símbolo dessa promessa. Cecília atravessa todas as fases de sua vida menosprezando seus pretendentes e, já próxima à velhice, descobre que tudo não passou de um embuste: seu primo Tibúrcio, apaixonado por ela na juventude, invadiu-lhe o quarto na noite da promessa e, encontrando-a em estado hipnagógico, colocou-lhe o anel. Fato que é confirmado, quando pela primeira vez Cecília o retira e descobre as iniciais do primo – “T. B.” – gravadas na galeria do precioso objeto.

O conto “O anjo das donzelas” teve inspiração no conto de Hoffmann “O voto”²⁰³. Vários são os pontos de contato entre os enredos, mas o escritor carioca suprime *leitmotive* próprios do fantástico hoffmanniano que poderiam censurar sua publicação na revista de Garnier. “O voto” (1817) é a história de Celestine, jovem que não ama ninguém e desdenha de todos os seus pretendentes, interessando-se por eles apenas por aquilo que os pretendentes estão dispostos a fazer de grandioso por amor a ela. Entre os postulantes a mão de Celestine, surge o Conde Stanislaus, disposto a libertar a Polônia das tropas napoleônicas para alcançar o casamento com a jovem. Stanislaus morre na batalha de Varsóvia e seu primo, Conde Xaver de R., vem noticiar o infortúnio. Algum tempo depois de divulgada a morte de Stanislaus, o Conde Xaver encontra Celestine sozinha e em delírio em um Bosque. Fingindo ser Stanislaus que retornou da guerra, o Conde Xaver simula um casamento, no qual confirma os votos, colocando-lhe no dedo um anel. Meses depois, Celestine descobre-se grávida e o Conde Xaver conta-lhe os fatos em detalhes:

– Pobre louca! – gritou. – Então não foste tu mesma que calcaste com os pés o teu estúpido juramento? O filho que trazes no teu seio, é MEU filho, fui eu que tu abraçaste aqui mesmo, foste minha amante e continuas a ser, se não fizer de ti a minha mulher legítima (HOFFMANN, 2005, p. 193).

Diante da crise instaurada, assim como o personagem Tibúrcio no conto de Machado, o Conde Xaver informa que o anel em posse de Celestine pertence a ele. E, diante dela e de sua família, Xaver relata toda a degradação à qual a jovem se submeteu, quando ela estava em delírio no pavilhão do bosque:

Mal eu tinha entrado, levantou-se, veio até mim, pegou-me na mão e com passos solenes atravessou o pavilhão. Depois pôs-se de joelhos: eu fiz o mesmo; orava e em breve notei que numa visão ela avistava à sua frente um sacerdote. Tirou [Celestine] um anel do dedo e entregou-o ao sacerdote; peguei-lhe depois no dedo e coloquei-lhe um anel de ouro, que tinha retirado do meu próprio dedo. Então caiu-me nos braços com os arrebatamentos do

²⁰³ *Das Gelübde* (tradução nossa).

amor mais ardente. Quando me retirei estava mergulhada no sono mais profundo (HOFFMANN, 2005, p. 194).

A inspiração hoffmanniana se manifesta na escrita de Machado, mas subordinada aos valores éticos defendidos pelo suporte de Garnier. A perversão sexual do Conde Xavier é substituída pelo decoro com o qual Tibúrcio, embora à noite e sem o consentimento de Cecília, invade seu quarto, mas de forma respeitosa e acompanhado de uma criada, como ele próprio relata: “Descansem – disse Tibúrcio – eu fiz as coisas honestamente” (*Jornal das Famílias*, out. 1864, p. 288). A atitude do personagem machadiano não é isolada e reforça a postura editorial que garante publicação do conto. Ou seja, uma narrativa de acordo com as regras sociais vigentes, como fica claro na abertura de “O anjo das donzelas”:

Cuidado leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela.
A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado [...].
Descanse leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que não se pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade (*Jornal das Famílias*, set. 1864, p. 9).

Ainda que não se exclua no processo de escrita machadiana a quase sempre reconhecida impostura de seus narradores²⁰⁴, a judiciosa atitude do narrador com a qual o enredo é manejado, pondo-se contra qualquer teoria imoral, acautela os leitores do *Jornal das Famílias* para apreciação de um relato fantástico, mas cujos temas frequentemente chancelados pelo gênero foram excluídos da narrativa e, por isso, digna de publicação. Como literatura produzida para atender às expectativas de leitores específicos, o conto machadiano resulta das relações subjacentes entre o poder editorial e a sua escrita fantástica. Afinal, produtos dos vínculos hierarquizados entre agentes do universo editorial, os enunciados dos contos fantásticos encontravam-se subordinados às condições de publicação que o reprimiam. Logo nos contos do escritor carioca encontravam-se os enunciados representativos do imaginário da sociedade brasileira e cujos “próprios meios de produção cultural devam ser entendidos como manifestação da ideia de mecanismo de controle, que envolve não apenas as instituições estatais [...], mas também a igreja, a escola, o jornal” (TEIXEIRA, 2006, p. 34).

As adequações do escritor brasileiro confirmam o pensamento de Greenblatt (2005), para quem a literatura não pode ser concebida simplesmente como um engenho da linguagem; é

²⁰⁴ Cf. Gledson (1991, pp. 19-35); Pereira (2008, p. 167); Zilberman (2012, pp. 151-164); Facioli (2002, p. 86).

necessário compreendê-la enquanto representação do conjunto dos valores de uma dada coletividade e, portanto, sua composição está subordinada aos mecanismos de controle social que impõe ao escritor o manejo do capital simbólico para criar não exatamente uma imitação da realidade empírica, pois o escritor não se ocupa dos fatos, mas sim, como diz Teixeira (2006), o autor se nutre de uma poética dos acontecimentos, a partir da qual se deve representá-los de acordo com os protocolos vigentes, já que a realidade empírica não se translada literalmente ao texto, mas sim certa concepção de realidade intercambiada no registro de determinado período.

3.3 Migrações e manipulações

Machado de Assis foi exemplo da inevitabilidade de integrar a linguagem de seus contos fantásticos aos valores e convicções coletivos de cada época e/ou às cartas-programas de cada periódico. Em três oportunidades necessitou promover significativas alterações nos enredos, nos títulos e nas estruturas de seus contos fantásticos para habilitá-los à publicação por periódicos, cujos perfis, eram diferentes dos suportes originais de divulgação:

Quadro 15 - Divulgação de um mesmo conto por diferentes periódicos

Conto 1	“Uma Excursão Milagrosa”	“O país das quimeras. Conto fantástico”
Suporte	<i>Jornal das Famílias</i>	<i>O Futuro</i>
Edições	Abril de 1866 Maio de 1866	Outubro 1862
Assinatura	Machado de Assis	A.
Conto 2	“Rui de Leão”	“O imortal”
Suporte	<i>Jornal das famílias</i>	<i>A Estação</i>
Edições	Janeiro 1872 Fevereiro 1872 Março 1872	Julho 1882 Agosto 1882 Setembro 1882
Assinatura	Max	Machado de Assis
Conto 3	“Uma visita de Alcibíades”	“Uma Visita de Alcibíades”
Suporte	<i>Jornal das Famílias</i>	<i>Gazeta de Notícias</i>
Edições	Outubro de 1876	Janeiro de 1882
Assinatura	Victor de Paula	Machado de Assis

Fonte: Elaborado pelo autor.

- a) A primeira migração: de “O país das quimeras” n’*O Futuro* a “Uma excursão milagrosa” no *Jornal das Famílias*

“O país das Quimeras. Conto fantástico”²⁰⁵ foi a primeira narrativa em que o escritor necessitou promover alterações enunciativas com o fim de subordiná-lo à carta-programa do *Jornal das Famílias*. Machado alterou também a estrutura para adequá-lo como outro gênero no espaço específico a que lhe foi reservado, a fim de atender às necessidades de uma revista que há oito meses não publicava uma das secções mais solicitadas pelas leitoras: a secção *Viagens*. A revista de Garnier contava com secções mais ou menos regulares: Mosaico, Economia Doméstica, Poesias, Modas, Medicina Popular, Quadrilhas. No entanto, desde julho de 1865, o periódico não publicava a seção *viagens*, sendo finalmente suprida pela narrativa machadiana em abril de 1866²⁰⁶.

Ao longo da tradição das culturas tanto no ocidente quanto no oriente, percebe-se que a literatura apropriou-se constantemente desse do tema viagens na produção de textos consagrados como *A Odisseia*, de Homero, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Zilberman (2012a, p. 154) comenta que

A viagem é um dos temas que mais agrada ouvintes e leitores de histórias. Walter Benjamin (1892-1940) já chamou atenção para o fato de que as pessoas apreciam muito ouvir relato dos viajantes que vieram de longe e contam aventuras vividas em outros lugares.

A dificuldade de encontrar matéria para a seção da revista de Garnier promoveu as operações para que a aventura insólita do poeta Tito em excursão pelo “país das quimeras” se convertesse em um relato que procura se apresentar como aventura de viagem, sem perder de sua condição de gênero insólito, embora o subtítulo “conto fantástico” tenha sido eliminado. No entanto, o título de “Uma excursão milagrosa” surge como engenho de linguagem em que *a priori* distancia a narrativa da condição original de seu gênero.

Quadro 16 - De "O país das Quimeras" a "Uma excursão milagrosa"

SUPORTE: <i>O Futuro</i>	SUPORTE: <i>Jornal das Famílias</i>
TÍTULO: “O país das quimeras. Conto fantástico”	TÍTULO: “Uma excursão milagrosa”
FOCO NARRATIVO: 3ª pessoa.	FOCO NARRATIVO: inicialmente em 1ª pessoa, passando depois para 3ª pessoa e retornado ao

²⁰⁵ Optamos por utilizar a ortografia atual e não do período original de publicação para todas as transcrições de excertos dos contos do autor carioca.

²⁰⁶ As *Correspondências de Machado de Assis* (2008) dão-nos exemplos de solicitações de amigos e conhecidos para que o autor os favorecesse junto ao editor francês, assim como relatam algumas solicitações pontuais de Garnier ao escritor carioca.

	final para 1ª pessoa.
ASSINATURA: Machado de Assis	ASSINATURA: pseudônimo A.
SECÇÃO: Folhetim – espaço destinado aos textos literários.	SECÇÃO: Viagens – espaço destinado à publicação de relatos das experiências de viagens.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O quadro demonstra as alterações promovidas pelo autor na transformação do conto “O país das quimeras”, desde o título até seu reposicionamento, não mais como texto literário no espaço *Folhetim* de *O Futuro*, mas sim como “experiência turística” divulgada na secção *Viagens* do *Jornal das Famílias*. Além disso, o foco narrativo foi alterado de *terceira* para *primeira* pessoa e a assinatura *Machado de Assis* cedeu lugar a um lacônico pseudônimo A. O pseudônimo, que não mantém qualquer alusão ao autor carioca, se fez necessário em virtude do conhecimento público de que Machado fora sempre, como disse Trigo (2001), um “viajante imóvel”, ausentando-se do Rio de Janeiro apenas “em raras ocasiões: nos breves passeios que fez a Petrópolis e em duas temporadas em Nova Friburgo, estas por motivo de saúde [...] entre outubro de 1878 e março de 1879” (TRIGO, 2001, pp. 21-22). Ubiratan Machado (2007, p. 9) nos conta de uma viagem do escritor “a Minas Gerais, Machado de Assis estava publicando *O Quincas Borba*, a retalhos, na revista *A Estação*, desde 1886” Porém, nessa década dos anos 1880, o *Jornal das Famílias* já não mais existia. Em um contexto no qual tudo se sabia dos integrantes de uma seleta parcela da sociedade que podia desfrutar de uma viagem, o nome Machado de Assis não se qualificava para assinatura dessa experiência na secção da revista de Garnier. Logo, o uso do pseudônimo A. era artifício à publicação.

Sobre os procedimentos de assinaturas dos autores, Genette (2009, p. 41)²⁰⁷ afirma que

o nome de autor pode revestir-se de três condições principais, sem contar alguns estados mistos ou intermediários: Ou o autor “assina” [...] com seu nome do registro civil: pode-se supor, de modo verossímil, na falta de estatísticas que desconheço, que é o caso mais frequente; ou assina com um nome falso, emprestado ou inventado: é *pseudonimato*; ou não assina de forma alguma, é o *anonimato*”.

O teórico francês revela também que “quanto mais o autor é conhecido, mais seu nome é exibido” (Ibid., p. 40). Pode-se diametralmente inferir que quanto mais o nome de Machado fosse exibido nas assinaturas dos contos mais célebre se tornaria o autor carioca. Por

²⁰⁷ Itálicos do autor.

isso, devemos considerar que desejoso de reconhecimento no início de sua carreira de contista de um gênero em moda e valendo-se do perfil d’*O Futuro* (e possivelmente da amizade com o editor português Faustino Xavier de Novaes)²⁰⁸, Machado pôde assinar seu próprio nome na publicação de “O país das quimeras”, mesmo em detrimento de pô-lo em risco, pois, de acordo com Barbosa (2007), a autoria revela também uma prática tanto do consumo quanto da produção de impressos nesse período, em que o nome do autor é submetido ao teste da aprovação dos leitores, podendo encantá-los ou arredá-los. Vale lembrar que o anonimato foi durante o Século XIX uma das estratégias para atizar a curiosidade e favorecer o sucesso dos escritos e dos escritores, cujo “exemplo mais ruidoso é certamente o de Walter Scott, que, conhecido honorificamente como homem de lei e como poeta, recusa assinar seu primeiro romance *Waverley*, depois assina a maioria dos seguintes com a fórmula [...]: ‘Pelo autor de *Waverley*’” (GENETTE, 2009, p. 44).

O uso de pseudônimo foi, no entender de Barbosa (2009, pp. 34-35), “uma forma de escrever que prevê o subterfúgio, a dissimulação”, funcionando como artil para garantir proteção aos autores. Machado fizera uso pseudônimo *Max* na publicação de seu primeiro conto fantástico no *Jornal das Famílias*, em setembro de 1864. E, apesar das adequações promovidas pelo escritor nos enredos de seus contos, nem sempre as alterações garantiram-lhe sossego ou evitavam algum reproche. Mas, embora o pseudônimo servisse a salvaguardá-lo das polêmicas, seu uso estava mais relacionado à espécie de estratégia editorial com intuito de estimular a curiosidade de seus assinantes e não lhes cansar com excessivas produções de um mesmo autor:

“Jornal das Famílias” punha particular ênfase no número de seus colaboradores, querendo dar uma impressão de que se renovava e arregimentava valores novos. Daí o propósito de Machado – e talvez menos dele que da própria empresa editora da revista – de variar disfarces, adotando numerosos pseudônimos [...].

Quem procura os índices do “Jornal das Famílias”, ano a ano, vê que essas assinaturas nunca são as mesmas. Aparecem sempre alternadas. [...] Vê-se que Machado se esforçava por não repetir seguidamente as assinaturas. Entretanto, se não as repetia, haveria, contudo, de repetir o estilo, os temas, a maneira de tratá-los. Assim fácil se torna, [...], a identificação de trabalhos de Machado de Assis que não levaram a sua assinatura ou pseudônimos notoriamente seus (MAGALHÃES JÚNIOR, 1996, p. 14).

O pseudonimato e anonimato se afirmaram no século XIX como dissímulo da escrita literária e como estratégia dos autores às imposições editoriais. Comprovaremos essa prática na

²⁰⁸ O editor português era irmão de Carolina Xavier de Novaes que viria a ser esposa de Machado de Assis, a partir de 12 de novembro de 1869.

escrita de dois contos fantásticos de Machado que foram divulgados com subtítulos de *contos fantásticos*, mas publicados por suportes diferentes:

Figura 20 - "O país das quimeras. Conto fantástico" (*O Futuro*, 1 nov. 1862, p. 126)



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 21 - "O anjo das donzelas - Conto fantástico" (*Jornal das Famílias*, set. 1864, p. 9)



Fonte: Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Iniciado em 15 de setembro de 1862, *O Futuro* anunciava-se como periódico literário, mas trazia a cada edição artigos vinculados à política. Mesmo quando os assuntos eram sobre temas diversos, seus colaboradores assinavam sempre com nomes masculinos. Ao contrário da revista de Garnier, o jornal de Faustino Xavier de Novaes não era editado em Paris, sua impressão não era nítida como a das revistas femininas, o papel não apresentava a mesma qualidade das edições do *Jornal das Famílias*²⁰⁹, seu formato não era portátil, e, sobretudo, suas folhas não traziam gravuras e ilustrações de figurinos franceses. Tudo aquilo que atraía o público feminino não se achava no periódico do editor português e, até a literatura divulgada em suas páginas, ainda que decorosa, não se destinava exatamente às mulheres. No entanto, as dificuldades de manutenção da folha levou o futuro cunhado de Machado de Assis a se voltar para o público feminino, já na edição de 15 de novembro de 1862, e anunciar que nas próximas edições *O Futuro* traria figurinos de moda:

ÀS LEITORAS DO FUTURO.

²⁰⁹ Em crônica da *Semana Ilustrada*, do domingo, 30 de janeiro de 1870, Machado de Assis, com pseudônimo Gil, afirmava que o *Jornal das Famílias* “continua a ser uma revista interessante e lida, graças à variedade dos artigos, à perfeição dos desenhos e à novidade dos figurinos” (ASSIS, 2013, p. 387).

Essa inocente estampa irá, pois desafiar as suas iras, se porventura alguns deles forem assinantes do *Futuro*, o que estimo, apesar de tudo: em tal caso compete a V. Ex. a minha defesa, e eu faço-lhes justiça contando com o triunfo.

Foi para V. Ex., exclusivamente, que eu mandei vir de Paris esse figurino, e, se vem um pouco tarde, deve-se esse contratempo à imprudência de quem expôs essas quatro damas (*O Futuro*, 15 de novembro de 1862, p. 157).

As iras às quais o editor se refere são as dos “homens sérios”, muitos assinantes que eram leitores de literatura e política, mas que viam na moda a frivolidade desnecessária às páginas do periódico. A necessidade de angariar o público feminino, com intuito de manter vivo seu empreendimento, impôs ao editor português advogar duas causas simultâneas e divergentes: a dos homens sérios e a das mulheres ávidas por matérias próprias ao seu universo. Era encontrar termo que agradasse as mulheres de gosto sem desagradar os graves homens assinantes. As duas causas punham em litígio interesses de grupos de leitores diferentes, contribuindo assim para que a folha publicasse seu último número em 1 de julho de 1863, com repentina descontinuação dos exemplares, sem aviso prévio. Dos 24 exemplares previstos, 20 foram publicados, ficando os 4 últimos sem publicação. O descumprimento do acordo com os assinantes punha o editor em contradição, já que havia afiançado aos seus assinantes a publicação dos todos os exemplares daquele ano e, por isso, não aceitava subscrições menor que 12 meses. Era outra estratégia para garantir a sobrevivência do periódico, situado na “Rua do Ouvidor n. 46. 1º andar, onde devem ser dirigidas todas as reclamações e toda a correspondência relativa ao periódico” (*O Futuro*, 15 jan. 1863, p. 309)²¹⁰.

Em um periódico eminentemente masculino, como *O Futuro*, era possível a Machado assinar o próprio nome na divulgação de um conto, cujo gênero era conhecido por chancelar temas tabus. Liberdade que o autor não gozava nas folhas moralistas do *Jornal das Famílias*, já que em 11 produções fantásticas para Garnier, somente em 2 oportunidades pode subscrever seu próprio nome: nas publicações de “O capitão Mendonça” (1870) e de “Sem olhos” (1876-77). O pseudonimato ao qual Machado estava subordinado nas publicações da revista servia a blindá-lo dos possíveis ataques, como o que lhe ocorreria mais tarde, em abril de 1865, resultado da publicação do conto, não fantástico, “Confissões de uma viúva moça”.²¹¹ Convém lembrar que, mesmo no contexto patriarcal da sociedade brasileira desse período, a pena dos escritores na produção de temas controversos que promovia significativos lucros não arrefeceu:

²¹⁰ O preço das assinaturas era: “Para Côte – 15\$000 – Para fora da Côte e províncias 17\$000” (*O Futuro*, 15 jan. 1863, p. 309).

²¹¹ Cf. Zilberman, 2012, pp. 151-164.

O tema “pornografia” circulava em diversas esferas da arte, seja na literatura, na gravura, na pintura e no jornal. Essa circulação diversificada atendia a uma variedade de consumidores, podendo ser consumida tanto pelas classes mais baixas da sociedade (a exemplo dos jornais), quanto (e principalmente) pelas camadas mais abastadas (a exemplo das pinturas) (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 158).

Logo, se polêmicas vendiam jornais, como nos disse Marshall (2003), e literatura era um dos principais produtos de consumo nos periódicos femininos, uma literatura polêmica como o conto fantástico era garantia de retorno financeiro aos editores que investissem em sua produção e em sua divulgação pelas páginas de seus periódicos. Garnier que já lucrava com a venda de narrativas fantásticas em sua livraria na Rua do Ouvidor, n. 69, mas tendo no livro seu suporte, desejava incorporá-las às páginas do *Jornal das Famílias*, fazendo do gênero combustível de maior divulgação e interesse pela revista, naqueles anos 1860, quando a onda fantástica se iniciou. Como nenhum outro editor no Brasil oitocentista, Garnier era hábil em discernir e corresponder às preferências de seu público feminino, mesmo estando essa comunidade leitora excluída desse mercado editorial de temas tabus, segundo Azevedo e Ferreira Júnior (2017). Por isso, apesar dos temas vedados ao leitorado feminino, a partir de 1864, o conto fantástico passou a ser um produto oferecido aos leitores do *Jornal das Famílias*, mas coube a Machado de Assis a tarefa de adequá-lo às diretrizes do periódico e aos códigos que regiam a conduta moral e os costumes do período.

A necessidade de corresponder às expectativas dos leitores do *Jornal das Famílias* obrigou também Machado à mudança do foco narrativo de *terceira* pessoa de “O país das quimeras” na versão d’*O Futuro* para *primeira* pessoa na versão do *Jornal das Famílias*. Como já dissemos, a alteração se fez necessária porque o conto “O país das quimeras” passara de relato fantástico a experiências de *Viagem*, gênero que era frequentemente relatado nas páginas da revista por pessoas que as haviam vivido. A manutenção de um foco de terceira pessoa pressuporia eventos narrados por quem deles não participou, reduzindo a fidelidade e o entusiasmo das experiências divulgadas na seção. Assim, o foco em *primeira* pessoa se adequava melhor à necessidade editorial de Garnier. Contribui para compreensão da mudança de foco narrativo a opinião de Todorov (2008, p. 92), para quem “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer”. Ou seja, a mudança de foco corrobora a ideia de que mesmo a experiência de uma viagem insólita não

deixa de ser o relato de um viajante e, portanto, adequado à secção *viagens* e ao leitorado do periódico que se identificava com a primeira pessoa.

Em relação ao uso do subtítulo “conto fantástico” em “O país das quimeras”, ele não só insere a narrativa do contexto da voga fantástica, mas promove, em razão do perfil do periódico, uma narrativa de acordo com a produção do gênero. Todavia, o mesmo subtítulo “conto fantástico” funciona no *Jornal das Famílias* para atrair o leitor ao gênero em moda, mas dentro de um modelo próprio de fantástico que condicionava os *leitmotives* próprios do fantástico ao perfil editorial da revista e à moral edificante.

b) A segunda migração: de “Uma visita de Alcibiades” a “Uma visita de Alcibiades”

Quadro 17 - “Uma visita de Alcibiades”: do *Jornal das Famílias* à *Gazeta de Notícias*

SUPORTE: <i>Jornal das Famílias</i>	SUPORTE: <i>Gazeta de Notícias</i>
TÍTULO: “Uma visita de Alcibiades”	TÍTULO “Uma visita de Alcibiades”
FOCO NARRATIVO: 3ª pessoa	FOCO NARRATIVO: 1ª pessoa
ASSINATURA: Victor de Paula	ASSINATURA: Machado de Assis
SECÇÃO: Folhetim – espaço destinado ao texto literário	SECÇÃO: Folhetim – espaço destinado ao texto literário

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sobre o conto “Uma visita de Alcibiades”, Machado declarou que o “escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (ASSIS, 2008b, v. 2, p. 343)²¹². As palavras do autor atestam sua “submissão” às condições de produção impostas por Garnier; enquanto a segunda versão divulgada pela *Gazeta de Notícias* reflete um momento em que o autor ainda se encontrava atado às amarras editoriais, mas, ao que parece, mais frouxas, e inserido na poética cultural do último quartel oitocentista, momento em que, segundo Farias (2016, p. 181), nossa sociedade patriarcal não mais servia de modelo porque representava o atraso e nos hábitos femininos se percebia “uma libertação paulatina da clausura a que era submetida, há até pouco tempo, a mulher”.

²¹² A informação dada por Machado consta em nota na publicação da coletânea *Papéis avulsos* (1882). Utilizamos para referência a *Nota F* da edição *Obra Completa* (2008, v.2, p. 343). Curiosamente, esta 2ª edição de *Obra Completa* do ano 2008 (pp. 328-333) publicou a versão do conto que foi divulgada no domingo, 1 de janeiro de 1882, pelas páginas da *Gazeta de Notícias*, mas ao final da narrativa informa que o texto foi publicado no “Jornal das Famílias, outubro de 1876; Victor de Paula” (ibid., p. 333). Enviamos e-mail para a Nova Aguilar, responsável pela obra, mas não obtivemos resposta.

O conto na versão do *Jornal das Famílias* apresenta o relato de uma experiência sobrenatural vivida pelo Desembargador Álvares e contado pelo magistrado a um grupo de “moças que lhe pediam uma anedota” (*Jornal das Famílias*, out. 1876, p. 305). A fim de atender as expectadoras, Álvares relata sua entrevista com Alcibíades (450-404 a. C) que, convocado pelo Desembargador a comparecer à sua casa, o político ateniense ali se fez presente de forma tangível, saindo do passado cronológico no qual viveu entre 450 e 404 a. C para surgir no presente do século XIX, quando a narrativa é relatada.

Sobre os espectadores, melhor seria dizer auditores, que o Desembargador reúne diante de si, Cilene Pereira (2012, p. 7) esclarece que:

É possível pensar que essa plateia reflete, em certo sentido, as próprias leitoras do *Jornal das Famílias* para as quais seria necessário explicar didaticamente e de maneira simplista certos aspectos da história. Por exemplo, quem foi Plutarco. Desse modo Machado estaria pontuando essa primeira versão de “Uma visita de Alcibíades” por situações ditadas pelo próprio suporte jornalístico.

Mesmo considerando que a partir da segunda metade dos Oitocentos, a leitura de nossos autores passou a ser um hábito entre os afortunados que podiam pagar pelas subscrições dos jornais, nos quais escritores já afamados como Machado de Assis e Olavo Bilac colaboravam (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007), “as mulheres brasileiras liam pouco, e mesmo essas poucas leituras eram controladas por pais e maridos” (ZILBERMAN, 2012b, p. 156), mesmo estando elas inseridas em um contexto no qual a mulher havia se tornado um público atraente aos editores e quando os avanços nos processos técnico-editoriais lhes aumentaram o acervo textual disponível nos “jornais [que lhes] preparavam colunas voltadas para temas do universo feminino” (FARIAS, 2016, p. 181). Contudo, as mulheres estavam restritas a determinados saberes que exigiam a criação de artifícios como narradores e/ou personagens pedagógicos para elucidar aquilo que não compunha seus repertórios e com isso lhes garantir uma narração simplificada:

Sábado passado, logo depois do jantar, estirei-me no divã e abri uma página de Plutarco. *Estas meninas talvez não saibam que Plutarco é um autor grego. Pois fiquem sabendo. É autor profano e pagão.* Sem embargo d’isso, tem muitos merecimentos²¹³ (*Jornal das Famílias*, out. 1876, p. 305).

²¹³ Destaques nossos.

Além da instrução sobre Plutarco, para manter o interesse sobre aquilo que seria narrado, o Desembargador Álvares antecipa-lhes que não se trata de “uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam ou remendam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado” (Ibid.). Anunciar que os episódios a serem narrados se tratavam de uma ocorrência real e não ficção era um dos artifícios mais comuns utilizados pelos escritores de folhetins no século XIX e funcionava para inserir a narrativa exatamente no universo ficcional direcionada a um público tão afeito a histórias romanescas: o público feminino.

A narração do Desembargador Álvares, por seu perfil “falador e anedótico”, coloca em suspeição o relato fantástico, dando-lhe a possibilidade de que os eventos insólitos contados tenham se passado apenas no plano onírico, após uma refeição seguida de charuto e leitura. Para melhor compreensão, convém esclarecer que os brasileiros em seus hábitos alimentares no século XIX adotaram durante muito tempo a nomenclatura utilizada pelos europeus, nomeando o café-da-manhã de almoço, e este de jantar, enquanto o jantar era ceia; como em “Portugal o jantar é o que dizemos almoço e este fica valendo a primeira comida matinal, [...] Jantar português é a ceia” (CASCUDO, 1983, p. 723). Ainda sobre os hábitos alimentares dos brasileiros com relação às classes sociais durante os oitocentos, Bruno (1995) afirma que os ricos desfrutavam de pelo menos três refeições diárias nas quais se serviam de carnes de porco e de galinha e do feijão preto, legume indispensável, mas ausente da mesa dos pobres que se compunha de bananas, laranjas, farinha de mandioca, canjicas e, algumas vezes, carne seca. Em sua catalogação sobre os hábitos alimentares no Brasil, o pesquisador expõe testemunhos escritos de viajantes, como o de George Gardner, que se refere a um jantar em uma pequena fazenda nos seguintes termos:

O jantar era substancial e bem preparado, mas todos os pratos conforme o costume do país eram muito temperados com alho [...]. Cobria a mesa uma toalha limpa, em que numa das pontas se amontoava uma porção de farinha de mandioca, e, na outra, de farinha de milho. Sobre uma desta se colocava grande prato de feijão cozido com um pedaço de toucinho no meio; enquanto sobre o outro havia um prato com galinha ensopada. Havia também porco assado e chouriço. De iguarias e de farinha cada um se servia por si mesmo. De vegetal, tínhamos um prato de palmito [...] macio e delicioso, com sabor semelhante ao de aspargo (GARDNER, 1975, p. 47).

Sobre as refeições consumidas no período imperial brasileiro, Couto (2016)²¹⁴ reafirma tanto as substanciais refeições feitas pelos mais favorecidos quanto a nomenclatura utilizada

²¹⁴ Material disponível como recurso on-line: e-Pub, sem numeração de página.

para cada refeição e destaca que “As ceias consideradas abundantes, muitas vezes reproduziam as comidas do jantar e contavam com guisados condimentados de mariscos e camarões que podiam levar arroz ou ser cozidos com cabeça de peixe, feijão (‘prato de rigor no jantar [almoço] de peixe’), canjica com açúcar e manteiga de sobremesa, entre outros pratos”. As refeições eram frequentemente acompanhadas de café²¹⁵ e charutos opiados e, no conto, Álvares desfruta da mais farta refeição do dia: o jantar (hoje, nosso almoço) que seguido de charuto e de leitura teriam criado as condições ideais para o sono e para o sonho fantástico do Desembargador. Machado repete a mesma situação em outro conto fantástico também publicado no *Jornal das Famílias*:

É opinião unânime que não há estado comparável àquele que nem é sono nem vigília [...], sobretudo quando tenho o *estômago satisfeito e aspiro a fumaça de um bom charuto de Havana*.

Depois de uma *ceia copiosa e delicada*, em companhia de meu excelente amigo o Dr. Vaz, [...] fomos eu e ele para minha alcova, [...].

Vaz estava assentado numa cadeira de espaldar, toda forrada de couro, [...]; e eu estendi-me em um sofá de couro. Ambos *fumávamos dois excelentes charutos* que me haviam mandado de presente alguns dias antes.

A conversa, pouco animada ao princípio, foi esmorecendo cada vez mais, até que eu e ele, sem deixarmos o charuto da boca, cerramos os olhos e entramos no estado a que aludi acima, ouvindo os ratos que passeavam no forro da casa, mas inteiramente esquecidos um do outro (Camillo da Anunciação, *Jornal das Famílias*, jan. 1870, p. 5)²¹⁶.

Os mesmos elementos que poderiam ter propiciado o plano onírico do Desembargador encontram-se todos, como exceção da leitura, no conto “A vida eterna”, que ao final do enredo desfaz o episódio fantástico, permitindo ao leitor tomar ciência de que os eventos sobrenaturais eram parte de um pesadelo e não da realidade do narrador-personagem Camillo:

– Que é isso, ó Camillo, que é isso? Dizia ele.

Abri os olhos e achei-me deitado no sofá em minha casa; Vaz estava ao pé de mim.

[...]

– Que pesadelo tiveste! disse ele. Estava eu a dormir quando acordei com os teus gritos.

– Ainda bem disse, eu.

Levantei-me, bebi água, e contei o sonho ao meu amigo, que riu muito, e resolveu passar a noite comigo. No dia seguinte acordámos tarde e almoçámos alegremente. Ao sair, disse-me o Vaz:

– Porque não escreves o teu sonho para o *Jornal das Famílias*?

– Homem, talvez.

²¹⁵ O café era tomado com prudência por recomendações médicas do período e dificilmente excedia uma xícara após as refeições (COUTO, 2016).

²¹⁶ Itálicos nossos.

– Pois escreve, que eu o mando ao Garnier (Ibid., p. 18).

O narrador-personagem e também assinante da história funciona como recurso para dar maior fidelidade ao relato e maior interação entre o *Jornal das Famílias* e seus leitores, dando-lhes a impressão de que o acaso, algum dia, os colocaria diante do autor de “A vida eterna”: o Sr. Camillo da Annunciação, que de estômago satisfeito, após ceia copiosa, seguido do bom charuto de Havana, adormeceu junto ao amigo e teve um pesadelo no qual se via sobre uma mesa amarrado pelos pés e mãos e um laçao à cabeceira com um punhal que se cravou em seu coração até que estivesse completamente morto (*Jornal das Famílias*, 1870, p. 17). Pesadelo que é referido pelo próprio Camillo no conto.

Entretanto, nessa primeira versão de “Uma visita de Alcibíades”, é improvável que os eventos vividos por Álvares se passem no plano onírico, pois, ainda que o Desembargador tivesse se banquetado com lauta refeição, “uma xícara de café era fraco preço para tão amável conviva. Por isso, a dona da casa mandara vir da fazenda de um tio um excelente saco de café de que bebia” (*Jornal das Famílias*, 1876, p. 305) e regularmente “fartava-se daquela bebida favorita” (Ibid.) que impede o sono, sobretudo, quando ingerido em grandes quantidades e de excepcional qualidade. Logo, há maior probabilidade de que o Desembargador Álvares tenha criado a história, já que era figura conhecida por “Conversador, galhofeiro, palrador, trazendo sempre no alforge da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos” (Ibid.).

O evento deflagrador do interesse do grupo de moças é o aparecimento sobrenatural do grego Alcibíades na casa do Desembargador Álvares em pleno Rio de Janeiro de meados da década 1870. No entanto, se o evento sobrenatural desperta inicialmente interesse, é a discussão sobre a moda do período entre o Desembargador e o político ateniense que mantém o entusiasmo da plateia feminina. Tema caro às moças e conveniente ao perfil do periódico de Garnier, a discussão sobre moda será responsável pelo caráter pedagógico do conto no sentido de instruir as jovens de que o vestir deve ser feito com decoro por mais absurdo que as roupas pareçam às outras pessoas. Principalmente se elas não estiverem familiarizadas com os costumes locais, como Alcibíades que, desconhecedor do gosto vigente, questiona admirado as vestimentas do Desembargador, cuja resposta é: “o nosso século, mais recatado que estético determinara trajar de um modo compatível com seu decoro e gravidade” (ibid., p. 307). Os eventos narrados por Álvares chegam ao final da anedota sem provocar o medo nas moças e, por isso mesmo, o sobrenatural relatado é desqualificado, fazendo do fantástico um gênero que

serviu de suporte a um dos principais temas de interesse das leitoras do *Jornal das Famílias*: o vestuário.

A segunda versão de “Uma visita de Alcibíades”, divulgada pela *Gazeta de Notícias*, apresenta significativas alterações de enredo, estrutura e vocabulário como forma de adaptar-se à divulgação no periódico que apesar ser um dos “cinco jornais considerados símbolos do processo de modernização e transformação por que passava a imprensa” (FARIAS, 2016, p. 181). O perfil da *Gazeta de Notícias* não se configurava feminino, mesmo assim, como nas folhas de quase todos os jornais desse período “apareciam agora colunas de moda, [...], seções com dicas do dia-a-dia do lar, entre outras coisas julgadas interessantes para o público feminino” (ibid.), além do sempre exigido folhetim. Com isso, tem-se uma conjuntura propícia à publicação de um conto que se propõe a tratar de moda e de política, temas próprios de uma *Gazeta* que, prioritariamente destinada ao leitorado masculino, alcançava também o feminino.

Mas, se *O Futuro* (pela baixa qualidade de impressão, diagramação inadequada às matérias de interesse das mulheres e ausência de perfil exclusivamente feminino) não pode concorrer com o *Jornal das Famílias* no decênio 1860; a *Gazeta de Notícias* não podia concorrer com *A Estação: Jornal ilustrado para a família*. Revista de Lombaerts que se propunha como substituta ou “continuação” do periódico de Garnier. Por isso, em 1 janeiro de 1882, por exemplo, a edição da *Gazeta* trazia, ao preço de 40 réis, matérias de interesse notadamente dos homens, mas na parte inferior da primeira página a publicação integral da segunda versão do conto “Uma visita de Alcibíades”. As páginas seguintes divulgavam a continuação da narrativa-folhetim “O Selo da Morte”, autoria de Leite Bastos, um poema de cunho crítico-político, intitulado “Vassouras”, no qual se questionava a implantação do bonde até esta localidade, anúncios de bailes e anúncios sobre alfaiatarias e armazém de fazendas (tecidos), e, nas duas últimas das seis páginas do periódico, encontravam-se vários anúncios das companhias de teatro e seus respectivos espetáculos, necrológios, propagandas sobre joias, retratos de porcelana, atendimentos dentários e várias receitas de tratamentos para estômago, tosses e bronquites, moléstias da pele, gonorreia e afrodisíacos²¹⁷ (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882). Os editores da *Gazeta de Notícias* esforçavam-se para angariar a atenção das mulheres, trazendo em suas páginas publicações do interesse feminino.

Figura 22 - Publicação da segunda versão de "Uma visita de Alcibíades" (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1)

²¹⁷ “Específico de Piequim a melhor preparação até hoje conhecida a impotência nos dois sexos: depósito, rua da Assembléa n. 89, pharmacía” (p. 6)

O conto “Uma visita de Alcibíades” ressurge na primeira página da *Gazeta* como uma narrativa epistolar, pois todos os acontecimentos são relatados através da carta enviada pelo Desembargador X ao chefe de polícia da Corte, iniciada pelo protocolo do gênero: “Corte, 20 de setembro de 1875” (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1). Mas, o nome do remetente some no anonimato da letra X, restando apenas o cargo de desembargador, com intuito de preservar seu *status* em função do tipo de relato que fora escrito, já que os eventos narrados poderiam comprometer a imagem pública do cargo jurídico. Não obstante, o anonimato garante maior tensão e interesse, por fazer supor aos leitores, o relato verídico de um magistrado real e não de um personagem fictício, embora já saibamos, como prática dos escritores do século XIX, que abordar uma narrativa como se não fosse ficção significava dizer exatamente tratar-se de literatura, mesmo com uma introdução tão instigante à leitura como se não fosse ficcional: “Desculpe V. Ex. o tremido da letra e o desganhado do estilo” (ibid.).

O elemento sobrenatural é mantido porque, como o próprio Machado afirmara, ele aproveitou a ideia e manteve o mesmo fio condutor da primeira versão do conto: a irrupção de um personagem do século IV antes de Cristo em pleno século XIX, ou seja, o surgimento do político ateniense Alcibíades na sala do desembargador X, após a refeição do magistrado, como podemos identificar a partir dos excertos das duas versões do conto:

(1) Lia Plutarco, acontecendo-me o que sempre me acontece quando abro um horó de antiguidade. Passo todo em espírito para o tempo do livro. *Depois de jantar é excelente; e acompanhado de um bom charuto de Havana não há nada melhor. O fumo envolve a imaginação n’uma espécie de nimbo extremamente favorável às evocações mentais.* [...]. Quinze ou vinte minutos de vida antiga por trezentos réis, termo médio, que é o preço do charuto. Uma verdadeira digestão literária.

[...] Sendo espiritista, lembrei-me de evocar Alcibíades; o que imediatamente fiz, convidando-o a comparecer na minha casa, rua de tal, número tantos (placa) [...]. Não era uma sombra impalpável que eu tinha diante de mim, era um homem de carne e osso, o próprio Alcibíades, tal qual se fora de vida, ainda trajado como se estivesse prestes a arengar aos patas de Atenas (*Jornal das Famílias*, out. 1876, pp. 305-306).²¹⁸

(2) Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. V. Ex., que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que V. Ex. lhe dava, e tão intensa que me ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra. Depois de jantar é excelente. [...]. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária.

²¹⁸ Destaques nossos.

[...] Sou espírita desde alguns meses. [...]. Determinei, portanto, evocar o ateniense; pedi-lhe que comparecesse em minha casa, logo, sem demora. E aqui começo o extraordinário da aventura. Não se demorou Alcibiades em acudir ao chamado; dois minutos depois estava ali, na minha sala, perto da parede; mas não era a sombra impalpável que eu cuidara ter evocado pelos métodos da nossa escola; era o próprio Alcibiades, carne e osso, verdadeiro homem (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1).

A parte que destacamos em itálico na versão do *Jornal das Famílias* funciona como índice de que na versão da *Gazeta de Notícias* os eventos descritos pelo Desembargador X em sua carta ao delegado não são frutos de um estado de torpor, que tenha sido motivado pelo uso do fumo com substâncias extremamente favoráveis às manifestações surreais do plano onírico ou efeitos de uma má digestão:

Nutri ainda a esperança de que tudo aquilo não fosse mais do que o efeito de uma digestão mal rematada, um simples eflúvio do quilo, através da luneta de Plutarco; e então esfreguei os olhos, fitei-o, e...

– Que me queres? – Perguntou ele.

Ao ouvir isto, arrepiaram-se-me as carnes. O vulto falava e falava grego, o mais puro ático. Era ele, não havia duvidar que era ele mesmo, um morto de vinte séculos, restituído à vida (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1).

O aparecimento de Alcibiades não se trata, portanto, de um pesadelo fruto de má-digestão, acompanhada de charuto e leitura. Na segunda versão, trata-se aparentemente de um fato transgressor da concepção de realidade que ocorre diante do Desembargador e que alcançará também o delegado, inserido no mesmo plano de existência material, o Rio de Janeiro do Século XIX, e que ao longo de todo o relato produzirá o medo, a inquietante situação na qual o personagem está inserido:

Ao ouvir isso, arrepiaram-me as carnes.

[...] Mas, ai de mim! Não o entendi logo, e deixei-me ficar assombrado. [...]

Como eu estivesse frio e trêmulo (ainda o estou agora).

[...] Ao cabo de poucos minutos conversávamos os dois, em grego antigo, ele repotreado e natural, eu pedindo por todos os santos do céu a presença de um criado, de uma visita, de uma patrulha, ou, se tanto fosse necessário, - de um incêndio.

[...] Mas eu não podia mais. Entrado no inextricável, no maravilhoso, achava tudo possível, não atinava porque razão, assim como ele vinha ter comigo ao tempo, não iria eu ter com ele à eternidade. Esta ideia gelou-me.

[...] Fiquei aterrado, [...], acrescentei rindo, para disfarçar o medo.

(*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1).

No entanto, as sensações de medo e de inquietação, fruto da presença de Alcibiades no espaço familiar do Desembargador X, não são sentidas na primeira versão do conto que foi

publicado no *Jornal das Famílias*: na primeira versão, o Desembargador Álvares quer estar com Alcibíades, tanto que o convida ao Cassino: “– Queres ir comigo a uma *soirée*?” (*Jornal das famílias*, out. 1876, p. 307). Sendo o único senão os trajés do ateniense inapropriados ao ambiente e à época, que seria motivo de mofa. Por isso, Álvares obriga-o a vestir-se de acordo com o século e os costumes locais: “Para ires lá é preciso que deixes aqui a roupa que trazes, e vistas outra que te vou emprestar. [...] Anda comigo” (Ibid.). Essa passagem não apenas confirma o desejo de Álvares desfrutar da companhia de seu convidado fantástico como também serve a demonstrar sua ausência das sensações de medo e/ou de inquietação, já que o convida a trocar-se em seu quarto. Ao contrário disso, na segunda versão do conto, o Desembargador X quer por todos os meios livrar-se de Alcibíades: “O que eu queria era deixá-lo, entregar-lhe a casa, e uma vez na rua, não iria ao Cassino, iria ter com V. Ex.” (*Gazeta de Notícias*, 1. Jan. 1882, p. 1). Também ao contrário da primeira versão, na qual Álvares convida Alcebíades à *soirée*, na segunda versão, é o próprio Alcibíades quem deseja ir ao baile, provocando ainda maior inquietação ao Desembargador X e fazendo-o buscar meios para evitar o desejo do ateniense:

- Quero ir ao baile, repetiu ele. Já agora não vou sem comparar as danças.
- Meu caro Alcibíades, não acho prudente um tal desejo. Eu teria certamente a maior honra, um grande desvanecimento em fazer entrar no Cassino, o mais gentil, o mais feiticeiro dos atenienses; mas os outros homens de hoje, os rapazes, as moças, os velhos... é impossível (Ibid.).

A mudança de roupa agora é sugerida pelo convidado. É o próprio Alcibíades que pergunta ao anfitrião: “Não tens alguma roupa que me emprestes?”. A pergunta levará o anfitrião ao empréstimo do vestuário, mas não com intuito de levá-lo ao baile e sim de pô-lo à rua, onde haveria recursos para livrar-se daquela perturbação sobrenatural. Os eventos são narrados com riquezas de detalhes como diz o próprio Desembargador na carta enviada ao chefe de polícia da Corte: “Se entro nestas minúcias é para o fim de nada omitir do que possa dar a V. Ex. o conhecimento exato do extraordinário caso que lhe vou narrando” (Ibid.).

O desembaraçar dos acontecimentos alonga a primeira versão narrativa do *Jornal das Famílias* de 35 parágrafos em sua maioria curtos para os 50 parágrafos em sua maioria longos da segunda versão do conto na *Gazeta de Notícias*. Os acréscimos ao corpo do enredo na segunda versão estão condicionados às necessidades do suporte – aos espaços físicos que os jornais destinavam aos colaboradores – e não especificamente ao desejo ou à construção narrativa dos episódios como resultado da escrita do autor. Ou ainda, com o fim de fazer jus à

maior remuneração, visto que Garnier pagava por linhas redigidas, o que certamente teria condicionado Machado a tê-lo escrito maior, já em 1876, para o *Jornal das Famílias*, sobretudo, quando considerarmos que mesmo os proventos de funcionário público²¹⁹ auferidos desde 1867 não lhe eram suficientes e, por isso, os “cinco contratos com Garnier em 1869 [...] mostram nitidamente o desejo ou a obrigação por parte de Machado de Assis de cobrir as despesas cotidianas com a pena” (MASSA, 2009, p. 503).

Se o sobrenatural é a condição indispensável do fantástico, quando as duas versões do conto são confrontadas, surge considerável diferença cronológica entre o enunciado e a enunciação do evento sobrenatural: na versão do *Jornal das Famílias*, a diferença entre a ocorrência do fato sobrenatural e seu relato é de alguns dias²²⁰, ou seja, entre o surgimento de Alcibiades na casa de Álvares e o momento em que o fato é relatado para as moças curiosas que pediram a anedota ao Desembargador. Mas, na versão da *Gazeta de Notícias*, a diferença entre a ocorrência do evento inquietante e o relato escrito pelo Desembargador X para o chefe de política é apenas de poucas horas. Além dessa diferença significativa para o gênero insólito, a materialidade que poderia comprovar o fenômeno opõe-se também nas duas versões, sendo possível provar a existência do sobrenatural na segunda versão, pois Alcibiades se encontrava estirado e morto no chão da casa do Desembargador X que roga ao chefe de polícia “se digne a expedir suas respeitáveis ordens para que o cadáver seja transportado ao necrotério” (*Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882, p. 1). Mas, na primeira versão do conto, o sobrenatural torna-se no mínimo suspeito e dificilmente poderia ser comprovado, pois a prova material de sua existência – o corpo de Alcibiades – já havia sido enviada para o necrotério, quando o Desembargador Álvares relata o fenômeno, restando aos audientes crerem ou não no relato: “Corri ao ilustre ateniense; era tarde. Tinha caído no chão. Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mande-o para o necrotério” (*Jornal das Famílias*, out. 1876).

Assim, podemos compreender que a migração de uma narrativa de estrutura tradicional do *Jornal das Famílias* para uma narrativa epistolar na *Gazeta de Notícias*, ainda que com o mesmo título, mas com importantes alterações empreendidas por seu autor, em função do tipo de suporte e das circunstâncias editoriais de cada periódico de divulgação, produz mudança de gênero no conto. As modificações do foco narrativo para a *primeira* pessoa

²¹⁹ “Machado de Assis fora nomeado ajudante do diretor de publicação do *Diário Oficial* em 8 de abril de 1867” (MASSA, 2009, p. 479). Composto na Tipografia Nacional, o *Diário Oficial* estava sob tutela do Ministério da Fazenda.

²²⁰ Se considerarmos o 25 de dezembro do ano 1876, o Natal teria ocorrido na segunda-feira daquele ano e, portanto, há dois dias dos eventos relatados pelo Desembargador.

imprimem à versão da *Gazeta de Notícias* um efeito fantástico mais eficiente, pois deflagra o medo diante do evento inexplicável que é agora contado por quem o viveu, fazendo assim o sobrenatural valer por si mesmo e o enredo desenrolar-se em torno das transgressões das leis que regem o espaço no qual o fenômeno inquietante ocorreu. Ao contrário dessa versão da *Gazeta de Notícias*, o sobrenatural divulgado na versão do *Jornal das Famílias* é de caráter pedagógico e uso como artifício na condução de um relato insólito, mas cujo principal objetivo era entreter e ventilar princípios morais através de temas caros aos leitores do periódico de Garnier. Assim, “Uma visita de Alcibíades” é uma narrativa com duas versões, publicadas por suportes diferentes e em épocas distintas, mas sem que nenhuma delas tenha recebido subtítulo de “conto fantástico”, embora ambas tenham preservado a presença do evento sobrenatural em sua narrativa. No entanto, o fenômeno que é acessório na versão do *Jornal das Famílias*, torna-se essencial à versão da *Gazeta de Notícias*, que habilita esta versão como um tipo de fantástico, diferente daquele que foi produzido para a revista de Garnier.

- c) A terceira migração: de “Rui de Leão” do *Jornal das Famílias* a “O imortal” de *A Estação*

Quadro 18 - De “Rui de Leão” ao “Imortal”

SUPORTE: <i>Jornal das Famílias</i>	SUPORTE: <i>A Estação</i>
TÍTULO: “Rui de Leão”	TÍTULO: “O Imortal”
FOCO NARRATIVO: 3ª pessoa	FOCO NARRATIVO: 1ª pessoa
ASSINATURA: Max	ASSINATURA: Machado de Assis
SECÇÃO: Folhetim – espaço destinado ao texto literário ao rodapé da página.	SECÇÃO: Folhetim – espaço destinado ao texto literário, mas ocupando toda a folha do periódico com três colunas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Rui de Leão é o terceiro exemplo de conto fantástico cujas operações machadianas adequaram-no de sua publicação original no *Jornal das Famílias* à proposta de outro suporte: *A Estação*. Mas, 16 anos separam o surgimento da revista de Garnier em 1863 e o lançamento do periódico de Lombaerts em 15 de janeiro de 1879, período no qual a sociedade brasileira havia passado por transformações em que se observava, entre algumas mudanças já significativas, a atuação do público feminino:

A mulher que surgia agora estava indo às ruas consumir e também lutava por maior representação [...]. Se o mundo das senhoras leitoras antes era o universo do lar, agora se expandiu às quatro ruas que representavam a moda e o consumismo na época, no Rio de Janeiro: a Gonçalves Dias, a da Quitanda, a do Ourives e, a mais importante, a do Ouvidor (FARIAS, 2016, p. 183).

Tais mudanças exigiam que *A Estação* se adequasse para atender aos anseios desse novo leitorado feminino, guardando certa distância com as diretrizes do *Jornal das Famílias*, cujo fim, em 1878, deixara órfão parte expressiva das leitoras da revista de Garnier. Lombaerts soube bem aproveitar a ausência da folha do editor francês para fazer as transformações necessárias em seu periódico com intuito de angariar todos os tipos de leitoras, algumas ainda sedentas das secções destinadas exclusivamente às mulheres:

A Estação foi fundada em 1872 por Henri Gustave Lombaerts (1845-1897) com o nome de *La Saison – Jornal de Modas Parisienses*. Abaixo do título, na primeira página, vinha a informação de que era ‘Dedicado às Senhoras Brasileiras’. Publicava-se no dia 15 e no dia 30 de cada mês. Em seus primeiros oito anos, o jornal limitava-se a traduzir matérias alemãs e francesas. Em 15 de janeiro de 1879, foi criada uma ‘Parte Literária’, redigida no Brasil. A partir daí, o periódico passou a se chamar *A Estação – Jornal Ilustrado para a Família* (TEIXEIRA, 2018, p. 48).

Havia, é claro, outros periódicos dedicados às mulheres e grande foi o número daqueles que se propuseram a atender os anseios do público feminino. Tanto que, em 1881, surgiram 95 periódicos e mais 64 no ano seguinte (BARBOSA, 2010). Mas, se os havia em quantidade, não os existiam na mesma qualidade da revista de Garnier, virtude que Lombaerts soube explorar:

A média dos jornais brasileiros do Segundo Reinado não possuía condições técnicas de produzir e reproduzir as litografias e xilogravuras que se observavam no jornal de Henrique Lombaerts. Além disso, as três colunas largas de texto em formato tabloide (37 x 27 cm) atribuíam sofisticada eficiência visual às páginas de *A Estação*. O *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, do ponto de vista da composição, refletiam as condições gerais da indústria gráfica no Brasil. Mesmo as boas revistas litografadas da época, como a *Revista Ilustrada* e *O Mosquito*, não possuíam a nitidez técnica das folhas impressas ou concebidas na Alemanha, responsável por parte do acabamento e pelo conceito gráfico do periódico de Henrique Lombaerts. Procurando associar à qualidade técnica de seu jornal ao presumível cordialidade de homem civilizado, o proprietário não se cansava de justificar os eventuais aumentos no preço da assinatura [...]. Assim, beleza gráfica, eficiência administrativa e preocupação com as Letras, com a Ciência e com a

Moda participam da produção do efeito de credibilidade ética e artística de *A Estação* (TEIXEIRA, 2018, pp. 51-52, grifo nosso)²²¹.

Figura 22 - *A Estação*, 15 de janeiro de 1884

²²¹ Destaque nosso.



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin - USP.

Os impressos produzidos no Brasil não estavam à altura das publicações de padrão europeu. Nossas prensas e o papel nacional, mais caro e de baixa qualidade, estavam aquém de

oferecer o *glamour* necessário para suprir o vazio que se fizera no coração das leitoras brasileiras com a ausência do *Jornal das Famílias*, que era produzida em Paris. Sediada em Berlim e com ramificações em Leipzig, *A Estação* por suas qualidades técnicas se propunha como herdeira das órfãs de Garnier. No entanto, em nome dos predicativos da revista do belga Henrique Lombaerts, seus assinantes se haviam constantemente com os reajustes do periódico, em função das oscilações cambiais, que o editor belga procura justificar:

Muitas e terríveis tem sido as dificuldades últimas da existência de uma folha exclusivamente artística; as torturas do cambio são constantes e cada vez mais opressoras; são, entretanto, poderosos os auxílios das nossas distintíssimas protetoras que a *Estação* tem podido continuar (*A Estação*, 15 jan. 1897, p. 1).

Apesar de *A Estação* ter-se proposto a preencher o espaço deixado pelo *Jornal das Famílias*, as mudanças ocorridas durante aqueles 16 anos impuseram a Lombaerts editar um modelo de jornal que não mais contasse com a colaboração de “padres que aconselhavam a gentil leitora a ter virtude, a ser submissa, boa esposa e boa cristã” (FARIAS, 2016, pp. 182-183). Diferente da revista de Garnier, *A Estação* abandonou a colaboração dos sacerdotes para se oferecer como folha que representava a mulher em ascensão na sociedade e como revista diagramada em torno da Moda e da Literatura. Assim, a conjuntura dos anos 1880 e o novo perfil de *A Estação* iriam conduzir as transformações que fizeram “Rui de Leão” do *Jornal das Famílias* converter-se em “O imortal” na *A Estação*.

O conto “Rui de Leão” assim como sua versão “O Imortal”, embora não se anunciem com subtítulo de conto fantástico, produzem ambos o sobrenatural que desvelariam a trama para o gênero fantástico: o protagonista Rui de Leão (ou Dr. Leão), após ingerir um elixir indígena, torna-se imortal, espichando sua vida em mais de duzentos anos – indo de antes de meados do século XVII em 1630 até pouco mais que meados do século XIX – e vivendo situações as mais inusitadas possíveis. Na primeira versão do conto, quando Rui de Leão completa sessenta anos, o tempo não mais lhe aflige nenhuma mudança: seus cabelos retornam ao preto original e as rugas lhe desaparecem da face. Após quase três séculos de existência, tendo provado de tudo, a repetição e a monotonia amarguram sua vida, restando-lhe a cura através do princípio homeopático (*similia similibus curantur*): “Bebeu o resto do elixir do pajé. No dia seguinte morreu” (*Jornal das Famílias*, mar. 1872, p. 85). Na segunda versão do conto, temos: “bebera o resto do elixir, e assim como a primeira metade lhe dera a vida, a segunda dava-lhe a morte” (*A Estação*, 15 set. 1882, p. 167, XI ano, n. 15).

Alguns dos momentos sobrenaturais na narrativa deslizam para a pilhéria e desmantelam o fantástico, retirando-lhe a condição própria de discussão em torno dos eventos sobrenaturais. Uma delas é a passagem na qual após ter sido enforcado e seu corpo tenha sido pendurado durante todo um dia, sendo depois jogado na terra, “Rui desatava tranquilamente o laço da corda e dizia: – Levem-me a uma hospedaria que tenho fome” (*Jornal das Famílias*, fev. 1872, p. 51). Ou, quando um criado desferiu um “tiro na cara de Rui. A vítima soltou um espirro e continuou tranquilamente a viagem” (*Ibid.*, p. 79). A seleção vocabular e a combinação das palavras do escritor não produzem mais o sentimento de medo que apavora o leitor. Assim, o sobrenatural é desmanchando e a satisfação da leitura não se encontra mais no terrível, pois o leitor não mais sente calafrios, suspense, seu prazer advém do risível ou do deboche.

No período de publicação do conto pela revista de Garnier, os elixires eram muito anunciados em vários jornais e vendidos em diversas boticas. A ideia de um elixir de longa vida foi também tema de duas narrativas, ambas fantásticas, bastante conhecidas no Brasil: “O Elixir de longa vida”²²² de Balzac e *Os Elixires do Diabo*²²³ de Hoffmann. O escritor francês inspirou-se no autor alemão e, como as imitações e as emulações foram uma prática literária bastante difundida durante o século XIX, nosso escritor carioca

também deixou-se seduzir pelo tema dos elixires que estavam então em grande moda. [...]. Que diríamos do Imortal de Machado de Assis? É fácil demonstrar semelhanças com o conto do autor francês, muito mais do que com o alemão Hoffmann, autor do *Os elixires do diabo*, muito mais tenebroso (GERLACH, 1989, p. 120).

Um dos questionamentos constantes sobre a inspiração hoffmanniana na produção de Machado é saber como o Bruxo do Cosme Velho teve acesso às obras de Hoffmann (?) já que elas não constam entre os 718 títulos que compunham a biblioteca do escritor carioca. E, no entanto, todos os 18 volumes de *La Comédie Humaine*, onde se encontra “O Elixir de longa vida” de Balzac, fazia parte do acervo de livros que Machado podia dispor (MASSA, 2008). O que não significa que o autor carioca não tivesse acesso ao romance do escritor alemão; pois o conto de Balzac e a tradução francesa do romance de Hoffmann eram vendidos por Garnier em sua Livraria na Rua do Ouvidor e divulgados como “novelas ilustradas com numerosas e lindíssimas estampas, muito mais barato que qualquer outra edição, mesmo sem estampas” pelas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* (18 mai. 1855, p. 4).

²²² *L'Élixir de longue vie*.

²²³ *Die Elixiere des Teufels*.

“O Elixir de longa vida” é um conto fantástico claramente inspirado no romance *Os Elixires do Diabo* do escritor alemão²²⁴, como dissemos. A novela de Balzac foi originalmente publicada pela *Revue de Paris* em dois capítulos, a partir de 24 de outubro de 1830, sob o título de *Festin et fin* e, só mais tarde, no ano de 1845, quando o autor francês decide reunir toda sua produção, o conto foi inserido na obra *A Comédia Humana*²²⁵, com o título de “O Elixir de longa vida” (AGEORGES, 2007). Já os dois volumes de *Os Elixires do Diabo* foram escritos por Hoffmann em cidades e anos diferentes, sendo a primeira parte iniciada em Dresden em fevereiro de 1814, mas só publicada em setembro de 1815, enquanto a segunda parte foi escrita em Berlim e publicada em maio de 1816, tendo feito muito sucesso como “Romance de horror”²²⁶: gênero literário de entretenimento muito comum na Alemanha entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX (GELORMINI, 2010).

Inspiração aqui não significa que o autor francês apenas reproduza o modelo fantástico do autor alemão. Balzac foi implacável crítico das produções de Hoffmann e suas repressões procuraram demonstrar as lacunas entre a imaginação do escritor alemão e a realização intelectual de seus trabalhos. As críticas de Balzac são, porém, de um período no qual as narrativas de Hoffmann que estavam disponíveis eram traduções *belles-infidèles* de Loève-Weimars e, sobretudo, quando ainda não haviam se popularizado as traduções de Henri Egmont reconhecido pelo rigor e pela valorização da elegância estilística dos textos originais de Hoffmann (TEICHMANN, 1961, pp. 151-153). E, como se sabe, as traduções *belles-infidèles* não expressam o mesmo conteúdo semântico do sentido original da língua alemã, elas apenas reforçam o inequívoco conceito de que o trabalho de traduzir o conceito de fantástico do alemão para o francês é, a rigor, intraduzível. Mesmo assim, o “Elixir de longa vida” procura mostrar-se como uma narrativa fantástica deveria ser escrita e, por isso, havia por parte de Balzac o propósito de superar as produções de Hoffmann e de Maturin: “as duas mais sinistras imaginações dessa época [mas que] nunca me causaram o terror” (BALZAC, *Chronique de Paris*, 6 mar. 1836).

Balzac foi um dos grandes autores vendidos pela livraria Garnier. De acordo com a divulgação feita no *Diário do Rio de Janeiro* em maio de 1855, havia 50 diferentes obras do autor francês à disposição, número de títulos maior do que os títulos de Alexandre Dumas

²²⁴ De acordo com Leni Ageorges (2007, p. 5), “Ce conte fantastique inspiré des *Élixirs du diable* d’Hoffmann propose une réécriture originale du mythe de don Juan” (Esse conto fantástico inspirado nos Elixires do diabo de Hoffmann propõe uma rescrita do mito original de don Juan).

²²⁵ *La comédie humaine*.

²²⁶ *Schauerroman*. O termo, que traduzimos como romance de horror, diz respeito à uma espécie de subgênero que nasceu a partir da produção gótica alemã, algumas vezes tratado como *Gespensterroman* [romance de fantasma] que compartilha categorias e situações própria dos enredos góticos (CUSACK, 2012).

divulgados pelo mesmo periódico. Granja (2016, pp. 159-160) nos afirma que na França “não se pode comparar a circulação da obra de Balzac com os mesmo parâmetros da obra de Alexandre Dumas, de Eugène Sue e Jules Verne”, mas que

por outro lado, embora a circulação da obra de Balzac em livro, na França oitocentista, não tenha sido tão expressiva quanto a de seus contemporâneos, isso não significa que essa literatura não tenha se difundido com maior fôlego pelo resto da Europa [...], e, inclusive, pelo Brasil. A partir da análise dos catálogos de número 9, 10 e 11, de B. L. Garnier, publicados na França, ainda totalmente em francês, entre 1857 e 1858, verificou-se que foram anunciados, no Brasil, em língua original, o total de 94 títulos de Balzac (ibid., p. 160).

Mas, Balzac não era autor recomendável às páginas do *Jornal das Famílias*. Na secção *Mosaico*, com o título de “O que não diz a língua e o que não ouvem os ouvidos?”, da edição fevereiro de 1864, o autor francês é acusado de palrador:

O diálogo é curto em palavras, mas extenso em linhas, e como as linhas é que rendem, a caixa da receita fala sempre em favor do algaravismo. [...]; assim Balzac aproveita-se da correção das provas para aumentar o que tinha escrito (*Jornal das Famílias*, fev. 1864, p. 43).

O comportamento do autor francês, comum entre os escritores do século XIX, não estava de acordo com o perfil moralista da revista de Garnier porque refletia a desonestidade contra a qual o *Jornal das Famílias* se opunha e se dispunha a combater em sua carta-programa. Em outra edição do mesmo ano, a colaboradora Maria Amália queixou-se da literatura “moderna” na qual o autor francês estava inserido:

O romance moderno, o romance dessa escola que se apraz em endeusar os vícios e em sustentar como peregrinas as teses mais absurdas, são flagelos que se lançam no seio da sociedade.
E de fato, qual o bom senso que não repugna esse realismo de *Madame Bovary*, essa febre de *Fernanda*, de Dumas; das *Cortesãs*, de Balzac (*Jornal das Famílias*, dez. 1864, p. 359).

A literatura moderna à qual a colaboradora se refere era a escola realista que paulatinamente desembarcavam no Brasil, sob o selo dos escritores franceses, que lhes conferiam *status* de grande literatura, já atestado pelas produções do Romantismo francês. A opinião de Maria Amália cultivava para as leitoras de Garnier uma visão oposta à literatura dos realistas:

Por que motivo a história tão singela de Paulo e Virgínia arranca mais de um suspiro e mais de uma lágrima do coração? Não será que a fé, o amor e a crença vivem e palpitam naquelas páginas banhadas de poesia, mas de uma poesia casta e singela, que não perturba os sentidos e nem faz o sangue borbulhar ardentemente nas veias?

Felizes todos os romancistas se seguissem a escola romântica do mimoso autor dos *Quadros da natureza* (*Jornal das Famílias*, dez. 1864, p. 362).

É possível imaginar que Maria Amália se tratasse de um estratagema do editor francês com intuito de testar a aceitabilidade de seus leitores para a literatura de um autor moderno e produtor de conto fantástico – como fora Balzac – no momento em que a moda fantástica se iniciava em nossa imprensa, sobretudo, porque o jornal foi o principal difusor e também a matriz das principais inovações literárias que revestiram o século XIX com *status* de modernidade (THÉRENTY, 2016). A modernidade da literatura de Balzac e os contos fantásticos de Hoffmann já circulavam impressos e traduzidos em nossa imprensa periódica, desde as décadas de 1830 e 1840, mas “com raríssimas aparições em folhetim”²²⁷, no caso do escritor francês, segundo Granja (2016, p. 160). Modernidade e fantástico possibilitariam incrementos financeiros e maior divulgação à folha de Garnier, se o leitorado da revista avalizasse as publicações dos autores modernos, como Balzac, ou dos autores fantásticos, como Hoffmann. Diante dessa impossibilidade, estimulado pelas produções de ambos, Machado desenvolveu narrativas fantásticas nas quais ressurgiam os substratos dos elixires hoffmanniano e balzaquiano, sempre em conformidade com as diretrizes editoriais de Garnier e com o credo romântico, ainda em vigor no Brasil dos anos 1870, quando se publicou “Rui de Leão”.

Assim, a poética romântica aparelha a construção de uma narrativa folhetinesca dentro do modelo que atendia às expectativas das leitoras, enquanto o sobrenatural emerge de uma série de inexplicáveis ocorrências, mas, não para nos fazer questionar as leis tidas como imutáveis do universo – como é próprio do gênero fantástico e perceptível nas narrativas dos autores alemão e francês – mas para pôr em relevo o modelo romântico que representava o gosto vigente daquele decênio:

uma multiplicidade de cenas mirabolantes e extraordinárias, construídas a partir da repetição extenuante das mesmas situações narrativas: intrigas amorosas, viagens, jogos, ultrajes, duelos, emboscadas, condenações, feitos heroicos, etc (CRESTANI, 2009, p. 209).

²²⁷ Granja (2016, p. 161) cita as raras aparições do escritor francês, cujas datas, títulos e folhetins seguem: 1836, *A luva misteriosa* – Folhetim *O Chronista*; 1840, *Os dois carrascos: história sentimental do século XIX* – Folhetim *Jornal do Comércio*; 1849, *Serrasine* – Folhetim *Correio Mercantil*; 1849, *Os sete pecados mortais* – Folhetim *Correio Mercantil*. Lembramos as publicações de contos e traduções do escritor alemão nos periódicos da imprensa recifense e carioca como já anteriormente demonstrada nessa tese.

Crestani, no entanto, não aborda os contos de Machado como narrativas fantásticas, mas como uma estratégia adotada pelo escritor para dismantelar a produção de narrativa rocambolesca²²⁸. Através da hiperbolização dos procedimentos narrativos, Machado ironiza as tramas aventurescas e sentimentais dos folhetins românticos já desgastados àquela altura, mas ainda muito presente nas páginas da revista de Garnier. De acordo com Hansen (2006, p. 64), “Machado também estiliza as ficção indianista e histórica de José de Alencar e mais românticos: as personagens Rui, Maracujá e Pirajuá reconfiguram Martim, Iracema e Araquém” na versão de “O imortal” (1882). Porém, a hibridação racial no conto de Machado se reestrutura conforme a moralidade do período e do periódico, havendo o fidalgo Rui de Leão de só se casar, após sua conversão e a morte da índia Nanavy, com mulheres brancas e de acordo com o credo religioso comum a ambos, repetindo a solução encontrada por Alencar²²⁹ para o consórcio, também ilegítimo, entre Iracema e Martim.

É possível que haja mais de uma matriz na inspiração de Rui de Leão. Além do romance *Iracema*, também o romance *O Guarani* tenha lhe servido de inspiração, já que as personagens Peri, Ceci e seu pai D. Antônio de Mariz podem refigurar de forma aversa os personagens do conto de Machado: assim com Peri (índio goytacá) declara sua intenção de ser cristão e adota o nome de Antônio na trama alencarina, Rui de Leão, apesar de fidalgo e tendo vivido na Europa (Portugal, Espanha, Alemanha, França, Itália, Inglaterra), falando fluentemente todos os idiomas dessas nações, envolvendo-se em questões políticas e rebeliões, depois de 1825, declara sua intenção de ser brasileiro. E, voltando do Velho Mundo em 1835, engaja-se na Guerra do Paraguai e em atuações na política e na imprensa: sua colaboração com os periódicos nacionalistas *O Grito da Nação* e *A Alvorada* refletem bem o sentimento de brasilidade que dominou a prosa folhetinesca no Brasil nas décadas 1850 e 1860. Todas as lutas, nas quais Rui de Leão se envolve, têm relação direta com o credo romântico, já que o personagem peleja ou em defesa de mulheres às quais ama ou em defesa do ideal de nacionalidade, seja na Europa ou no Brasil. Curiosamente, a primeira versão do conto no *Jornal das Famílias* foi publicada no mesmo ano em que o primeiro romance indianista de Alencar começou a receber traduções para o alemão: “O *Guarany* virou um verdadeiro *best-*

²²⁸ Jáilson Crestani comenta sobre o desgaste do gênero folhetinesco no modelo do escritor francês Poison du Terrail no qual as façanhas de seu personagem Rocambole foram à exaustão (2009, p. 208).

²²⁹ Curiosamente, Alencar Filho da relação ilícita entre primos de primeiro grau, do ex-padre e político José Martiniano com Ana Josefina de Alencar, o escritor José Martiniano de Alencar só obteve a paternidade reconhecida aos 30 anos através de uma escritura pública.

seller, circulando na forma de romance em fascículos no *Roman-Magazin des Auslandes* em 1872” (XAVIER, 2016, p. 159)²³⁰.

Na primeira versão de “Rui de Leão”, em 1872, o narrador machadiano utiliza da imortalidade do protagonista como fio condutor de uma trama que transforma temas próprios do fantástico em instrução: O elixir não provoca inquietação por proporcionar imortalidade, ele serve para reafirmação do dogma religioso cristão, adotado pelo movimento romântico, de que a “imortalidade! Só Deus poderia dá-la” (*Jornal das Famílias*, jan. 1872, p. 23). Essa passagem da narrativa dá ao evento “fantástico” um caráter pedagógico, cujos ensinamentos são constantemente reafirmados ao longo do enredo:

O frade Norberto viu o fruto do amor da indígena [Nanavy] com o europeu [Rui de Leão] e disse ao fidalgo.
 – Vamos batizá-lo?
 – Não.
 [...]
 – Peço a Deus que não faça cair sobre V. Mercê a justa pena deste ato... E saiu.
 Logo nessa noite, teve Rui de Leão uma intensa febre; no dia seguinte piorou. Nenhuma raiz, nenhuma folha pode abrandar o mal do pobre Rui. (*Jornal das Famílias*, fev. 1872, pp. 42-43).

Ao rejeitar a benção do frade Norberto que desejava livrar do pecado o fruto de uma ilegítima comunhão entre Rui e Nanavy, o fidalgo europeu adoece. Mas, algum tempo depois, como “prova de que servia sinceramente à igreja, dava a batizar o filho de Nanavy” (ibid., p. 44). Mais que o batismo, enfatiza-se o arrependimento frente ao clérigo: “Estou arrependido, padre Norberto, disse Rui ajoelhado aos pés do frade” (Ibid.). O caráter pedagógico também aflora na narrativa em temas como o da infidelidade feminina e do modelo de esposa, cujos resultados são para o primeiro, castigo; mas, para o segundo, glória ou pedestal.

O conto apresenta um esboço da monotonia que a vida eterna poderia causar àqueles que fossem agraciados com tal dádiva, através dos efeitos do elixir. A monotonia foi um dos temas desenvolvidos não só nesse conto fantástico, mas também no capítulo VII – “Delírio” – do romance de Machado *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

²³⁰ É preciso esclarecer que, de acordo com a autora, no contexto dessa tradução, que inclui também para o alemão a tradução do romance *Inocência* (Visconde de Taunay), se destaca “o papel decisivo da comercialização do livro, da nova valorização da prosa pela expansão do folhetim, como gênero ‘moderno’, do grande interesse econômico e cultural dos editores e leitores por romances estrangeiros, do fascínio pelo ‘exótico’, do interesse já tradicional dos viajantes e cientistas pelo Brasil, com os seus relatos sobre a fauna, a flora e as culturas indígenas, mas também pelo Brasil como país atrativo para emigrantes” (ibid., p. 160).

Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu rotejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões, em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remogar mais tarde. [...]. Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia” (ASSIS, 2008a, v. 1, pp. 635-636).

Sem fugir ou buscar exceder os propósitos da tese, mas, ao contrário, demonstrar como os periódicos atuam na composição da escrita dos autores, o capítulo de *Memórias Póstumas*, publicado oito anos depois do conto “Rui de Leão” na *Revista Brasileira*, trata do mesmo tema, mas sem as imposições pedagógicas da revista de Garnier, que transformou a vida eterna de benção em maldição e sem os valores dogmáticos cristãos de que há um paraíso à espera daqueles que forem obedientes. O narrador-defunto Brás Cubas encontra-se do outro lado do mistério, observando a existência material dos homens esgotar-se ao longo dos séculos “com a mesma rapidez e igual monotonia”, eliminando de sua observação qualquer instrução de caráter religioso e pedagógico, pois ele próprio foi desde a infância um cristão hipócrita²³¹ e um exacerbado egoísta, que ao final da vida ainda preservou um pequeno saldo: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ibid., p. 758), invertendo assim a ordem da criação “Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra” (*Gênesis*, 9:1).

Ao contrário disso, a discussão sobre a vida eterna em “Rui de Leão” instrui as leitoras do *Jornal das Famílias* que a vida terrena finita deve ser aceita, pois a eternidade através da ciência, da manipulação de fórmulas, não apenas desagrada ao Criador, como também provoca fadiga, tédio e, sobretudo, após isso, a maldição do eterno sofrimento de procurar a morte e não achá-la, igual ao personagem Rui de Leão. A narrativa pode então servir com instrução prenunciada do livro das *Revelações* para os desobedientes: “Naqueles dias os homens procurarão a morte, mas não a encontrarão, desejarão morrer, mas a morte fugirá deles” (*Apocalipse* 9:6, 2011, p. 1790).

Uma década depois da publicação de “Rui de Leão” nas folhas do *Jornal das Famílias*, o conto reaparece como “O imortal” nas páginas de *A Estação*, revelando-se exemplo do manejo da economia simbólica, de que fala Greenblatt (2005): Machado adequa-o às convicções e princípios que regiam os códigos tácitos da coletividade, no momento de sua

²³¹ “Minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações; mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tomar uma vã fórmula. De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava aos meus devedores; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade” (ASSIS, 2008a, v. 1, p. 639).

republicação em 1882. As alterações propostas no conto desconfiguram-lhe a primeira versão para reconfigurá-lo noutra perspectiva, já pós-modas fantásticas, isento dos valores defendidos pela revista de Garnier, portanto, mais de acordo com o perfil e a estrutura de *A Estação*.

A primeira mudança relevante deu-se no foco narrativo que foi alterado de *terceira* para a *primeira* pessoa, fazendo com que o conto “O Imortal” provocasse o conflito entre o possível e o impossível, necessário às narrativas fantásticas, através de uma enunciação de 1855, mas sobre um enunciado de 1600, que revela o nascimento de Rui de Leão:

Estupefação dos ouvintes, que eram dois, o coronel Bertioiga, e o tabelião da vila, João Linhares. [...] A dúvida fora posta pelo dono da casa, o coronel Bertioiga, e o tabelião ainda insistiu no caso, mostrando ao médico a impossibilidade de ter o pai nascido em 1600. Duzentos e cinquenta e cinco anos antes! Dois séculos e meio! Era impossível” (Machado de Assis, *A Estação*, 15 jul. 1882, n. 13, p. 143).

O espanto e a incredulidade, tão necessários à narrativa fantástica, causados no Coronel Bertioiga e no Tabelião João Linhares a partir do relato do médico homeopata Dr. Leão, filho do imortal Rui de Leão, havia sido amainado na publicação do *Jornal das Famílias*. Nas páginas dessa revista, o caso é tratado como uma crônica dos anos 1630, colhida por um narrador que não presenciou os eventos. Logo, conduzida em *terceira* pessoa e sem testemunhas necessárias à confirmação dos eventos fantásticos, o sobrenatural perde a credibilidade na primeira versão do conto “Rui de Leão” (1872) e seu motivo sobrenatural – a eternidade através da ingestão do elixir – não surge para desenvolver-se como gênero fantástico, reafirmado por seus temas e características próprias. O sobrenatural não apavora e pouco incomoda, não é veiculado para desestabilizar as certezas dos personagens ou dos leitores sobre o mundo no qual eles habitam. O insólito, o incomum, emerge em uma trama narrativa com propósito de agradar os leitores/leitoras sem desagradar seus tutores, já que diverte, ao mesmo tempo que instrui.

Teixeira (2010, p.346) revela que a produção dos escritores necessitava concorrer com as demais matérias pelo espaço das folhas dos periódicos. Então, Machado necessitou promover alterações na estrutura original do conto porque o espaço destinado às narrativas de *A Estação* exigia, por condição, um enredo mais curto e mais atraente com a poética cultural dos anos 1880. Sobre essas transformações, Gerlach (1989, p. 121) afirma que os cinco longos capítulos de “Rui de Leão” se transformaram em “apenas seis partes, simetricamente divididas, onde nada é supérfluo, nada repetitivo, tudo é importante”. As alterações que geraram “O imortal” desconstróem o gênero próprio da revista de Garnier com seus valores do decênio

1870 para adequá-lo à conjuntura do decênio seguinte e à estrutura de seu novo suporte que, mesmo voltado para o público feminino, se pautava por um perfil já distante daquele veiculado pelo *Jornal das Famílias*:

Em 1882, as audazes Emas fidalgas dos textos românticos transformaram-se para valer em pacatas burguesas leitoras de figurinos. O amor, que antes só queria o absoluto de si mesmo, rendeu-se de vez ao valor-de-troca. As intrigas e aleivosias não são as da honra, mas tornaram-se a estrutura mesma da imprensa, da política e do grande negócio (HANSEN, 2006, p. 70).

Assim, o triunvirato romântico “honra, amor, devoção, que os negócios de 1882 tornam improvável” (ibid.) não mais fazia sentido e havia, portanto, a necessidade de adequação do conto para outro contexto, já distante, e que não aceitava os descomedimentos e a logorreia sentimental da poética romântica na qual “a solidão moral, a honra ultrajada, e desespero suicida etc. que passavam por sublimes, digamos entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882” (ibid., p. 69). Por isso, em nome de uma nova poética cultural – que pressupõe novos modos de apreensão textual – e também em razão da publicação do conto em um novo suporte, mesmo Machado não tendo alterado o *script* em sua essência, mantendo-lhe o mesmo protagonista e basicamente as mesmas aventuras, fora necessário cortar partes dos capítulos, reduzindo-lhes a extensão, mudar nomes de personagens, dando-lhes novos perfis, e incluir outros – Cel. Bertioga e Tabelião Linhares – com intuito de provocar o diálogo, tornando o enredo mais dinâmico e mais propício ao questionamento dos eventos sobrenaturais. E, se não lhe podemos eliminar completamente o caráter pedagógico na segunda versão, pois é possível ao leitor deduzir que uma vida eterna em sociedade apenas o conduziria à fadiga e ao tédio perpétuos, pelo menos a moralidade ou a instrução do conto é agora menos responsabilidade do narrador em explicitá-la e mais intuição do leitor em deduzi-la. Portanto, as principais mudanças feitas por Machado na transformação/adequação do conto mantém estrita relação com seu contexto de publicação e com o suporte.

O protagonista Rui de Leão deixa de ser um europeu que desejou adotar a nacionalidade brasileira na primeira versão para se transformar em um cidadão recifense, na segunda versão. A razão parece clara: o sentimento de nacionalidade já havia se consolidado entre os nascentes brasileiros e as discussões em torno de ideais republicanos inundavam as páginas dos periódicos políticos, distanciando-nos ainda mais de nossas origens de matrizes europeias, ao mesmo tempo em que se procurava modernizar o país de acordo com essas mesmas nações. Nanavy se torna Maracujá, nome mais popular e em torno do qual há certo número de lendas e

de narrativas orais de amor impossível²³², e o pajé – sem nome na primeira versão – recebe o nome tupi de Pirajuá. A relação entre Rui de Leão e Maracujá é estérea, não há filhos e, portanto, todo o relato pedagógico em torno do batismo e da conversão ao cristianismo, que se encontra na primeira versão do *Jornal das Famílias*, foi eliminado para versão de *A Estação*.

Outra mudança diz respeito à presença do adultério como tema: em “O imortal”, Rui de Leão amou uma senhora e teve com ela um filho, segundo a maledicência das línguas alheias, naturalmente bastardo, pois a amada de Rui de Leão era adúltera. Anos mais tarde, casado com D. Helena, uma senhora da Bahia, Rui foi traído pelo filho, Damião, que fugiu com D. Helena. O adultério levou-o a tentar a morte por seis vezes, mas sem sucesso. Depois desses acontecimentos, volta-lhe a esposa fugida:

D. Helena apareceu-lhe, acompanhada da mãe e de um tio. Mãe e tio vieram dizer-lhe que era tempo de acabar com a situação em que meu pai tinha colocado a mulher. A calúnia pesara longamente sobre a vida da pobre senhora. [...]. Mostraram-lhe uma carta escrita pelo comensal denunciante, pedindo perdão a D. Helena da calúnia que lhe levantara e confessando que o fizera levado de uma criminoso paixão. Meu pai era boa alma; aceitou a mulher, a sogra e o tio. (Machado de Assis, *A Estação*, 31 ago. 1882).

O mesmo *kitsch*²³³ já havia sido posto em prática em outro conto fantástico do autor: “O Anjo Rafael”. Nele, o Major Tomás “suspeitou que sua mulher lhe era infiel, e expulsou-a de casa” (*Jornal das Famílias*, dez. 1869, p. 364), até que, louco por se acreditar traído, refugiou-se numa chácara na Tijuca com sua filha Celestina. Mais tarde, descobre-se a inocência de Dona Fernanda que, mesmo expulsa de casa, levava uma vida exemplar. “As suspeitas fundavam-se numa carta achada em poder dela. Ora, essa carta comprometia uma mulher, mas não era Fernanda; era outra, cujo testemunho ouvi no ato de morrer” (Ibid.). Após a morte do Major Tomás, Dona Fernanda é restituída ao convívio da filha junto com o marido, o Dr. Antero. O conto apresenta um caráter pedagógico duplamente direcionado: a) para os homens que desconfiando de suas mulheres honestas seriam tão somente levados à loucura; b) para as

²³² Cf. Alves, 2003, p. 125; Cascudo, 2002, p. 93 et seq.

²³³ Termo inicialmente utilizado em meados do século XX por francês Edgar Morin em sua obra *Esprit du temps* (1962) para definir a degeneração da arte de “bom gosto”, rebaixando-a para atender um tipo específico de consumir, dispensando-lhes maiores esforços na assimilação estética e na interpretação do objeto artístico. Por isso, alargou seus domínios para todos os meios manifestos da cultura de massa. Embora se discuta a origem do termo se do inglês (*sketch*) ou alemão (*Kitsch*) (SEGA, 2008), optamos por sua origem germânica: “A palavra *Kitsch*, no sentido moderno, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão no sul: *Kitschen*, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 2001, p. 10), etimologia melhor adequada à reconstrução dos contos machadianos, sobretudo, “o kitsch será também um processo de produção; uma atitude do artista aplicado, uma reverência ao consumidor-rei” (Ibid., p. 27), já que no contexto de republicação do conto as alterações propostas pelo escritor carioca visavam atender as expectativas dos leitores d’*A Estação*.

mulheres que não deviam tomar amizade ou defesa de esposas infiéis, sob pena de se verem afastadas de casa e da família.

Mas, o modelo deixado pelo *Jornal das Famílias* já não estava de acordo com as mudanças pelas quais a sociedade havia passado e o tipo de narrativas que a revista de Garnier popularizou também não mais representava, nos anos 1880, a literatura em voga. O caráter pedagógico de “O Anjo Rafael” não reaparece em “O imortal”. Neste conto, a adúltera Dona Helena não é mais a vítimas das calúnias públicas, mas uma mulher maquiavélica que, consciente de seus atributos físicos e psicológicos, utiliza deles como arma para enganar novamente Rui de Leão, agora rico e vivendo no Rio de Janeiro. Logo, Lombaerts, editor de *A Estação*,

viu, então, que era o momento de ocupar o espaço deixado pelo Jornal de Garnier. No entanto, foram necessárias mudanças, adaptando a revista à nova sociedade que emergia e ao papel que a mulher desempenhava nela, pois deveria saber que foram essas mudanças na sociedade que levaram o jornal de Garnier a não mais representar bem a mulher da época” (FARIAS, 2016, p. 205).

Isso não significa que as mulheres do período estivessem vivendo uma revolução e que elas se tornaram financeiramente independentes. O pagamento das revistas ainda era responsabilidade de seus pais e maridos. Mas, havia mudanças nos costumes que começaram de forma gradativa e que se operavam cada vez mais aceleradas, obrigando Lombaerts a realizar atualizações constantes. Por isso, “Ao republicar o conto em 1882, provavelmente para ganhar uns cobres, [Machado] já poderia supor que seus leitores fossem como aqueles cinco do prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (HANSEN, 2006, p. 61) e exigissem dele mais do que o *kitsch* sentimental publicado na revista de Garnier.

Farias (2009, p. 207) argumenta que, mesmo os colaboradores d’*A Estação* tratando o leitorado por expressões como *gentil leitora* e/ou *leitora amiga*, o acompanhamento das edições da revista revelam indícios de que as mudanças pelas quais a sociedade brasileira havia passado se projetavam nas leitoras, transformando-lhes as atitudes de leitura diante dos escritos. Não se pode dizer, todavia, que no último quartel do século, inexistissem leitoras desejosas das narrativas rocambolescas, mas a coexistência delas com leitores capazes de desfrutar de uma literatura mais seca e menos propensa aos exageros sentimentais obrigava Machado a reestruturar o conto visando, não somente entreter uma das parcelas de leitoras, mantendo para elas o romântico das aventuras repletas de complicações sentimentais do Rui de Leão de 1872, mas também reelaborá-lo de acordo com as expectativas da outra parcela de leitoras, porque

“em 1882, contudo, a mesma história que diverte também perverte a diversão, pois subordina os lugares-comuns e os efeitos fantásticos a outros fins” (HANSEN, 2006, p. 61). Por isso, mesmo mantendo o *kitsch* de 1872 para “O imortal”, o autor retira-lhe partes e acrescenta-lhe outras à versão de 1882, como, por exemplo, a existência de provas documentais sobre a existência de mais de 200 anos de Rui de Leão. Tais documentos em posse do narrador provocam *hesitação* sobre a veracidade do sobrenatural na história:

- Já veem, pelo que lhes contei que não acabaria hoje nem em toda esta semana, se quisesse referir miudamente a vida inteira de meu pai. Algum dia o farei, mas por escrito, e cuido que a obra dará cinco volumes, sem contar os documentos...
- Que documentos? Perguntou o tabelião.
- Os muitos documentos comprobatórios que possuo, títulos, cartas, traslados de sentenças, de escritura, cópias de estatísticas... por exemplo, tenho uma certidão do recenseamento de um certo bairro de Gênova, onde meu pai morreu 1742; traz o nome dele, com declaração do lugar em que nasceu... (A *Estação*, 31 ago. 1882, p. 179).

Sobre essa passagem, Hansen (2006, p. 66) afirma que “Se a opinião de que um homem possa viver 255 anos é considerada falsa, a história do Dr. Leão sobre a vida de seu pai é improvável; mas ela tende a ser recebida não só como plausível, mas principalmente como verídica, quando declara aos ouvintes que tem documentos que a comprovam”. Assim, de acordo com o teórico paulista, a existência de documentos endossaria o relato e faria crível o sobrenatural, por isso, um conto fantástico:

A história é fantástica, o tema na verdade principal de “O imortal” é subterrâneo e decisivo, porque corrosivo e destruidor da representação: a impossibilidade moderna de contar histórias em que a aventura, o amor, a intriga e a intervenção de causas maravilhosas, como a beberagem do pajé, sejam temas sérios e também causas ou motivos propostos como explicações naturais, habituais e normais. O verdadeiro tema de “O imortal” é a verossimilhança (ibid., p. 71).

Hansen (2006) não se propôs à análise do fantástico no conto machadiano. Seu estudo busca observá-lo como parodia e/ou pastiche da sátira menipeia, em que os discursos são relativizados ou destruídos. Em sua opinião, “Machado de Assis o escreveu elegendo uma tradição antiga para ele, a de Luciano de Samósata” (Ibid., p. 58). Mesmo assim, uma compreensão de fantástico se faz necessário ao seu estudo já que toda a narrativa gira em torno de um evento inexplicável. O próprio Hansen fornece um conceito fantástico sem recorrer a nenhum teórico do gênero:

O gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício. Na história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso (Ibid., p. 60)

O conceito exposto pelo crítico é *lato sensu* e inclui concepções da corrente teórica que vê, como fantástico, o impossível produzido na tradição literária anterior ao século iluminista. Consequentemente, Hansen não o observa enquanto gênero produzido como reação ao racionalismo das luzes e menos ainda como produto de uma moda literária dos oitocentos, pois o crê escrita de “bom desempenho técnico e artístico”, excluindo as categorias extratextuais que se impõe à sua composição. Todavia, há algo mais a ser considerado naquilo que Hansen entende como determinador do conto machadiano como narrativa fantástica: a documentação que comprovaria o sobrenatural (um homem que viveu mais de dois séculos) poderia deflagrar a hesitação dos personagens Coronel Bertioiga e tabelião João Linhares. Mas, de acordo com Todorov²³⁴, “a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico” (p. 37), e, nesse caso, além do conto machadiano ter sido publicado nos epílogos da moda fantástica, pelo menos uma parte de seus leitores já não o liam como a versão de 1872 havia sido lida, sendo improvável que houvesse cumplicidade dos leitores de 1882 com a crença manifestada pelo coronel Bertioiga e pelo tabelião João Linhares: Eles ficaram “algum tempo calados, sem saber que pensassem da famosa história; mas a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar. Creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia” (*Jornal das Famílias*, 15 set. 1882, p. 191).

Os acontecimentos relatados no enredo publicado em 1882 são fatos ocorridos ainda em 1855, os documentos são citados, mas não apresentados e a segunda versão do conto é finalizada por uma ironia: “Dou este problema aos estudiosos. Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos” (*A Estação*, 15. Set. 1882, p. 191). O caso ao qual se refere o narrador é o da “suspeita de que ele [Dr. Leão] apenas quis propagar a homeopatia” (Ibid.). O que, aliás, desvela a narrativa para um sentido alegórico, impedindo de acordo com Todorov que ela possa ser vista como fantástica.

Na primeira versão do conto (1872), a homeopatia é tratada como ciência discutida entre o “imortal” Rui e o reconhecido médico homeopata Álvares Mello que encontram na

²³⁴ O fantástico reside exatamente na incerteza sobre o acontecimento sobrenatural (2008, p. 31)

Similia similibus curantur a solução para a imortalidade de Rui que, enfim, poderá descansar de tanto viver. A expressão latina que identifica a medicina homeopática em seu sentido original é conhecida como *Similia similibus*: (lei dos semelhantes). De acordo com o médico alemão Christian Frederich Samuel Hahnemann, criador da homeopatia a partir de evidências experimentais observáveis na obra de Hipócrates (CORRÊA, SIQUEIRA-BATISTA e QUINTA, 1997), uma doença poderia ser curada pela aplicação de medidas semelhante à própria doença. Assim, a homeopatia surge como avatar dos dogmas cristãos sobre a finitude material de nossa vida e concorre como moral do conto em sua última frase: “o melhor elixir de imortalidade não vale os sete palmos de terra de Caju” (*Jornal das Famílias*, mar. 1872, p. 85). Se a vida eterna na terra nos traria apenas eterno tédio, os sete palmos seriam então alegoria para a promessa de que “nem olhos viram, nem ouvidos ouviram, nem jamais penetrou o coração humano, o que Deus tem preparado para aqueles que o amam” (1 *Coríntios* 2:9).

Todavia, vale esclarecer que a citação *Similia similibus curanter*²³⁵ encontra-se no Capítulo 3 do Livro II da obra aristotélica *Ética a Nicômaco*. Machado era leitor dos gregos e esteve de posse de 22 volumes desses autores em sua biblioteca. De Aristóteles, a biblioteca do autor contava com os dois volumes de *Le morale et la politique*, traduções francesas de M. Thurot, publicados em Paris, no ano 1824, por Firmin Didot, como nos declara Glória Vianna (2008). Na versão de “O imortal”, a homeopatia é tratada apenas como um negócio, vendido sem qualquer princípio ético. Para isso, o narrador Dr. Leão relata os episódios, acrescentando-lhes ao final, uma suposta documentação. Mas, como o próprio narrador machadiano suspeita, o objetivo do Dr. Leão foi apenas o de propagar a homeopatia. Pode-se assim inferir que o imortal não é o personagem, mas as circunstâncias, nas quais Rui de Leão se envolveu, ao longo de quase três séculos: política, adultério, mentiras, ganância, conflitos, interesses próprios, etc. O homem nunca esteve livre de tais circunstâncias em qualquer dos séculos que tenha vivido. Elas, as circunstâncias, deflagram reflexões sobre a própria vida e sobre o espaço social na qual ocorreram, sobrepondo-se à discussão do sobrenatural e, em decorrência disso, ao próprio caráter fantástico do conto que descamba para um sentido alegórico e apreensível, pelo menos por parte do leitorado da revista: o que retira a vontade de viver não são os perigos e os dissabores que a vida nos impõe, mas a mesmice, ou seja, o tédio.

Um conto só poderá ser considerado fantástico se o conflito no interior da narrativa não se resolve ao final do enredo. Portanto, só há fantástico quando for preservada tanto a possibilidade de uma explicação racional para o fenômeno aparentemente sobrenatural quanto à

²³⁵ Originalmente *Curenter* (ARISTÓTELES, 1991, p. 21).

impossibilidade de que tal evento não seja racionalizado (TODOROV, 2008, p. 31). No entanto, o fantástico resulta de uma ocorrência sobrenatural que **não** pode ser tomada como leitura alegórica (ibid., p. 38). O que, aliás, poderia ocorrer por parte das leitoras de *A Estação* ou por parte dos homens que também eram leitores da revista de Lombaerts²³⁶. As transformações de Machado acrescentando-lhe elementos significativos à produção do sobrenatural – *narrador de primeira pessoa e documentos comprobatórios do sobrenatural* – transforma sua classificação em verdadeiro desafio para enfeixá-lo como integrante do gênero. Mas, há um conflito (*hesitação*) em torno da existência de documentos que comprovariam a existência de uma vida de mais de dois séculos que poderia fazer de “O imortal” um conto fantástico. Só que existe a possibilidade de que parte dos leitores de *A Estação* não creia na história, observando-a como alegoria da falta de ética no uso da homeopatia, some-se a isso a concepção todoroviana de que os relatos fantásticos não se admitem como leitura alegórica e temos, assim, também a segunda versão do conto que não pode ser entendida como literatura fantástica no sentido tradicional.

Integrado à nova poética cultural, o conto visava atender diferentes tipos de leitores que poderiam vê-lo ou como relato fantástico ou como narrativa alegórica. Assim, se “O imortal” de *A Estação* é um conto fantástico na concepção de Hansen, não o é de acordo com as categorias todorovianas. Logo, podemos considerar o conto “Rui de Leão” do *Jornal das Famílias* como conto fantástico porque foi produzido durante a moda do gênero e aproveitando-se de seus *leitmotifs* próprios – *eventos sobrenaturais, elementos macabros e de terror* (para produção do medo), *inclusão de símbolos de mau agouro* (como o pio de uma coruja), *recuperação de temas próprios do gênero* e já abordados em outras narrativas (“o elixir”), *atmosfera propícia* à narração fantástica (ambientes escuros e com aspecto abandonado) – mas tudo isso amainado e modulado de acordo com o perfil do *Jornal das Famílias*.

O evento sobrenatural é condição *sine qua non* do conto fantástico, que deve valer por si na produção do fantástico. Mas, se o sobrenatural apresenta um sentido alegórico na versão de

²³⁶ Os homens, pelo menos os cariocas, também liam a *Estação*, pois os índices de alfabetização do Rio de Janeiro alcançavam cerca de 50% da população carioca em contraste com o resto do país com seus quase 80% de iletrados. Entre 1872, vale lembrar que esta é a data da publicação de Rui de Leão no *Jornal das Famílias*, e a contagem censitária de 1890, na qual a capital agora da República registrou 522 mil habitantes, o Rio dobrou a sua população e cerca de 270 mil correspondia ao número de letrados. Mas a população alfabetizada registrada era por volta de 58% de homens contra aproximadamente 44% de mulheres, segundo Luiz Marcelo Resende (2015, p. 27). Acrescente-se a isso as reuniões familiares para leitura das quais muitos homens participavam, talvez menos atentos às narrativas, mas quase sempre vigilantes, e também o considerável número de escritores já consagrados ou que estavam em vias de consagração: além de Machado, Raimundo Correa, Olavo Bilac, Guimarães Passos e Júlia Lopes, para ficarmos em poucos nomes. Autores que não apenas despertavam os anseios do leitorado feminino quanto o interesse do masculino.

1882, publicada nas páginas de *A Estação*, ou se ele é “desvirtuado” como entretenimento e instrução pedagógica na versão de 1872 do *Jornal das Famílias*, ou as duas versões do conto devem ser consideradas fantásticas ou nenhuma das versões podem receber tal classificação.

As operações de Machado nos três contos abordados que resultavam em novas versões, mudança de foco narrativo, alteração de gênero, uso de pseudônimos, quando divulgados pelo *Jornal das Famílias*, e uso do nome do autor, quando divulgados pela *Gazeta de Notícias*, pel’*O Futuro* e pel’*A Estação*, tudo isso nos permite observar o impacto das condições editoriais sobre a produção do conto fantástico machadiano e sua divulgação que visava atender a horizontes de expectativas diferentes:

O contexto a que uma obra pertence não se reduziria a apenas circundá-la, mas é parte constituinte dela, na medida em que é quem fornece as normais a partir das quais se delimita o que é texto. Assim, acreditamos ser a condição de subordinação a que os autores se submetiam no momento da escrita – condição imposta por cada editor de jornal, quem determinava as formas do escrito da época, já que esse era o contexto de produção dos oitocentos (FARIAS, 2016, p. 22).

A conjuntura editorial externa atuava condicionando a estrutura interna do conto fantástico machadiano – quantidade e extensão dos capítulos, por exemplo, de tal forma que a escrita do autor se estabeleceu de modo (inter)dependente e de acordo com o leitorado para o qual era produzida, pois foi quase sempre o “leitor empírico, que afinal constitui[u] a finalidade de todo e qualquer texto” no século XIX, segundo Guimarães (2004, p. 31). Embora tenha sido manifesto o desejo de Machado por um leitor “capaz de destruir seu horizonte de expectativa para gozar da literatura nova” (JAUSS, 1979, p. 48), dos anos 1880.

Um conto publicado no auge da voga fantástica por um periódico conservador, sendo publicado novamente 10 anos mais tarde, ainda que por outro periódico feminino, mas quando a moda fantástica já havia arrefecido, precisa integrar-se aos discursos que refletem os valores e as convicções coletivas do momento de sua republicação, a fim de que não permaneça como produto próprio e exclusivo da poética de sua publicação inicial. De acordo com Chartier (1998, pp. 70-71), uma “obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um significado outro”, e, portanto, as transformações promovidas por machadianos se fizeram para estímulo das sensações de novos leitores, inseridos em novo espaço e tempo, sobre o qual a narrativa novamente era depositada.

É curioso que seja ponto passivo entre os estudiosos que a produção dos contos de Machado se fez para os jornais do século XIX, tornando ainda mais notável o fato dos

pesquisadores, que se propuseram a observar as transformações nos três contos fantásticos, não considerarem os suportes como instrumentos determinadores dessas alterações e o conto fantástico como bem simbólico, esquecendo-se de que a produção do conhecimento e da arte nas sociedades se fez em função das constantes alterações na produção, circulação e consumo (BOURDIEU, 2007).

4. AGRADAR SEM DESAGRADAR: A FÓRMULA PARA GARNIER

Jean-Michel Massa (2009) afirma que durante quinze anos (1863-1878) o editor francês Garnier soube equilibrar o *Jornal das Famílias* no estreito fio da moralidade, conseguindo agradar suas leitoras e não desagradar seus pais ou maridos que eram os responsáveis pela subscrição do periódico que já desde o título se propunha como aliado da principal instituição burguesa: a família. O periódico de Garnier contribuía para manutenção do estereótipo familiar, no qual a sustentação cabia ao pai e à mãe cabia a responsabilidade pela vida doméstica e privada (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007). O período de existência da revista de Garnier coincide com os anos da moda do conto fantástico no Brasil e, durante esses quinze anos, Machado produziu 11 contos fantásticos de nítida influência hoffmanniana para Garnier, buscando sempre satisfazer o gosto de seus leitores. As narrativas ofereciam a literária da moda sem repugnar as leitoras da revista, servindo também como porta-voz da filosofia do editor Garnier: *agradar sem desagradar*.

Já vimos que o fantástico de Machado na revista de Garnier não é o mesmo quando republicado por outro suporte. O *Jornal das Famílias* e todos os jornais do século XIX funcionaram como parametrizadores da literatura produzida nos Oitocentos. Sobre a atuação dos jornais na produção machadiana e a necessidade de resistir como escritor, Granja (2018, n.p) afirma:

Inserido em uma “civilização do jornal”, Machado de Assis aproveitou a matriz jornalística em sua composição literária, uma das novidades que conferem modernidade à sua obra. Essa ideia amplia a de que, a partir das crônicas do início dos anos 1860, o escritor aperfeiçoou paulatinamente sua técnica, experimentando e experienciando a ficção, a crítica literária, assim como a habilidade retórica em relação aos discursos vigentes, prática e acontecimentos miúdos da vida social e política, tudo isso se utilizando de um jogo crítico-paródico com as formas.

A partir dos anos 1860 o conto fantástico se fez moda na imprensa brasileira e o Bruxo do Cosme Velho necessitou manipular uma fórmula fantástica que estivesse de acordo com as diretrizes da revista de Garnier. A fórmula para o *Jornal das Famílias* foi paulatinamente aperfeiçoada durante os anos da moda fantástica, momento em que o autor resistia por sua habilidade de tratar um gênero com *leitmotive* em desacordo com a sociedade patriarcal brasileira. Demonstraremos doravante a *fórmula* desenvolvida para a revista de Garnier durante os anos 1860 e 1870 e, a partir dessa estratégia de publicação para produção de seus contos fantásticos, depreende-se que o escritor manipulou novas fórmulas em função das diretrizes de

cada suporte com os quais colaborou e de acordo a poética cultural de cada período de colaboração. Logo, se as diretrizes de cada suporte impunham ao escritor um tipo específico de fantástico, resultante de uma fórmula específica, o exemplo da produção fantástico de Machado para Garnier é suficiente para compreendermos não há o fantástico machadiano, mas fantásticos produzidos pelo escritor de acordo com categorias externas que atuaram sobre a produção textual, não sendo necessário explicitar no eixo diacrônico, em todos os periódicos com os quais o autor carioca colaborou, aquilo que podemos observar através do exemplo sincrônico do *Jornal das Famílias*.

4.1 A fórmula de um Bruxo

Machado publicou 86 contos pelo *Jornal das Famílias*, entre o primeiro conto “Frei Simão” – publicado em junho de 1864 – e o último “Dívida extinta” – publicado em dezembro de 1878 – encontram-se 11 narrativas fantásticas, cujos enredos se apresentam os mais distintos e nos quais se repete continuamente uma fórmula com *leitmotive* próprios do gênero, e nítida inspiração hoffmanniana, mas dentro do mesmo *kitsch* sentimental de suas outras 75 narrativas românticas.

Quadro 19 - Contos fantásticos no *Jornal das Famílias*

Ano	Conto	Assinatura
1864	“O anjo das donzelas”	Max
1866	“Uma Excursão Milagrosa”	A.
1869	“O anjo Rafael”	Victor de Paula
1870	“A vida eterna”	Camillo da Anunciação
1870	“O capitão Mendonça”	Machado de Assis
1872	“Rui de Leão”	Max
1873	“A decadência de dois grandes homens”	Max
1874	“Os óculos de Pedro Antão”	J. J.
1875	“Um esqueleto”	Victor de Paula
1876	“Uma visita de Alcebiades”	Victor de Paula
1876/77	“Sem olhos”	Machado de Assis

Fonte: Elaborado pelo autor.

A fórmula do conto fantástico machadiano produzido para Garnier consiste na presença de vários elementos hoffmannianos²³⁷: citação ao próprio gênero fantástico e a seus autores, mulheres autômatos, personagens loucos, protagonistas quase sempre masculinos²³⁸ que são vítimas constantemente conduzidas aos espaços onde o medo e o terror são produzidos, e a presença de uma estrutura em *mise-en-abîme*. Além dos clichês próprios do fantástico e de clichês compartilhados com o gênero gótico como a ambientação noturna e os lugares ermos ou abandonados. Mas, a fórmula desenvolve-se sempre a partir de um *kitsch* romântico e adequado ao perfil do periódico: uma proposta de casamento seguida de um prêmio (herança ou fortuna), sobrenatural desmantelado ao final da narrativa, presença do plano onírico, infidelidade/punição, caráter pedagógico. Ao que parece, Machado foi desenvolvendo a fórmula ao longo de sua própria colaboração com a revista de Garnier, já que quanto mais se avança cronologicamente na leitura dos contos fantásticos do autor, produzidos dentro da moda do gênero, entre 1864 e 1877, mais a fórmula ganha consistência com a repetição dos ingredientes, qual uma receita.

A presença de Hoffmann nos contos fantásticos publicados pela revista, através de citações diretas ao autor alemão ou a partir de imagens inspiradas em suas narrativas, só não ocorre no conto “Uma excursão milagrosa”, que já sabemos se tratar de uma adaptação do conto “O país das quimeras”, que havia sido originalmente publicado nas páginas de *O Futuro*. A inspiração para esse conto encontra-se no poema cômico-heroico “O Hissope”, autoria de Antônio Diniz de Cruz e Sousa (1731-1799), autor português que se utilizava com frequência do pseudônimo árcade Elpino. O título do poema e o pseudônimo usado pelo poeta português são citados no enredo de “O país das quimeras”, o que nos permitiu inferir a fonte de inspiração de Machado de Assis²³⁹. Cézar e Andreo (2014, p. 3) demonstram outros elementos do poema lusitano no interior da narrativa machadiana: “Alguns dos personagens que Tito [protagonista] encontra no país das Quimeras são os mesmos que Diniz havia colocado em seu Hissope: o Gênio das Bagatelas, Senhoria e a Excelência”. *O Futuro*, periódico dirigido pelo editor português Faustino Xavier de Novaes, desejou congregar as literaturas de língua portuguesa,

²³⁷ Esses elementos também se encontram em outros autores do gênero, mas a frequência e a sequência de outros *leitmotive* de Hoffmann reproduzidos nos contos do escritor carioca permitem que a entendamos mais como uma fórmula inspirada por Hoffmann do que qualquer outro escritor, nesse período.

²³⁸ Exceção ao conto “O anjo das donzelas”.

²³⁹ A publicação de “O país das quimeras” nas páginas do *Jornal das Famílias* não traz qualquer nota explicativa sobre citações às obras e autores, mas o pesquisador Djalma Cavalcante organizou uma antologia, em dois tomos, de contos de Machado de Assis em que adiciona notas explicativas sobre os personagens, autores e obras citados na narrativa e que desembaraça o trabalho de pesquisa em torno das fontes originais de inspiração de Machado. As notas de número 13, 14, 20 são especificamente sobre o autor português e sua obra. De acordo com a nota 13, Diniz viveu alguns anos no Brasil na condição de Desembargador da Relação do Rio de Janeiro (CAVALCANTE, 2003, pp. 47-62).

produzidas em Portugal e no Brasil; portanto, não é demais inferir que a inspiração no consagrado poema lusitano tenha servido de estratégia para publicação do conto fantástico. Mas, excluída a narrativa de “Uma excursão milagrosa”, o hoffmanniano se fará presente em todos os demais contos fantásticos de Machado que foram publicados por Garnier: desde o primeiro relato fantástico “O anjo das donzelas” – cuja inspiração foi o conto “O voto” – até a última narrativa “Sem olhos”, cuja inspiração encontrava-se no famoso conto “O homem da areia”²⁴⁰.

4.1.1 Presença hoffmanniana

“O anjo Rafael” é exemplo da presença hoffmanniana nos enredos fantásticos elaborados pelo escritor carioca. O conto foi publicado nas edições de outubro, novembro e dezembro, de 1869, e assinado com o pseudônimo *Victor de Paula*. O enredo trata da aventura do Dr. Antero da Silva que pretere seu suicídio em favor da promessa de uma fortuna, sendo o jovem médico conduzido até a estranha e afastada casa do Major Tomás. Este lhe oferece em casamento a filha Celestina e uma herança. O major que acreditava ser o próprio anjo Rafael enlouquece e o Dr. Antero casa-se com Celestina. Com ajuda do Cel. Bernardo, antigo amigo do Major Tomás, o jovem médico salva do exílio D. Fernanda, mãe de Celestina, acusada injustamente de adultério.

O hoffmanniano surge a partir da projeção da casa-símbolo do conto “A casa abandonada”²⁴¹ na casa do Major Tomás:

A sua fachada decrepita, o telhado mal cuidado e as vidraças em parte substituídas por papel colado, testemunhavam o abandono total em que a deixava o seu proprietário. Parei e, quando observei atentamente, notei que todas as janelas estavam fechadas; [...]; e busquei em vão a campainha de uso junto do portão lateral, e que servia também de entrada. Nem sequer descobri nesse portão fechadura ou cadeado. Em suma, fiquei convencido de que a casa devia estar desabitada de todo (HOFFMANN, 2005, p. 121).

Enfim o carro chegou [...] diante de uma chácara completamente separada de todas as demais habitações. [...] estavam diante de um portão fechado. [...]. Resignou-se, pois, à sorte e encaminhou-se para a casa misteriosa. Misteriosa é o termo; todas as janelas estavam fechadas; não havia uma única réstia de luz; não se ouvia o menor rumor de fala. (*Jornal das Famílias*, out. 1869, p. 298).

²⁴⁰ *Der Sandmann*.

²⁴¹ *Das öde Haus*. Tradução nossa.

A imagem da casa abandonada do conto de Hoffmann (com todas as janelas e portas fechadas e com seus portões que não se abrem mais) é retomada no conto de Machado. Obviamente que isso seria pouco estofado para garantir a inspiração hoffmanniana sobre a escrita de Machado, pois tal imagem pode também ser encontrada em muitas outras narrativas fantásticas e, sobretudo, em narrativas góticas. No entanto, logo após a descrição da casa, o narrador faz uma citação direta ao autor alemão: “O que ele queria era por termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann” (*Jornal das Famílias*, 1869, p. 299).

Há também no conto “O anjo Rafael” uma citação ao escritor escocês Walter Scott: “Era um romance de Walter Scott. O rapaz [Dr. Antero], educado com o estilo de telegrama dos livros de Ponson du Terrail, adormeceu logo à segunda página” (Ibid., pp. 325-326). O narrador machadiano ironiza os leitores de narrativas no estilo do escritor francês Alexis Pierre du Ponson, Visconde de Terrail, um dos mais lidos e mais divulgados em romance-folhetim no Brasil de meados dos Oitocentos e autor de *As proezas de Rocambole*²⁴², narrativa a partir da qual se criou a fórmula rocambolesca que tanto agradava às leitoras do *Jornal das Famílias*, segundo Crestani (2009). Não obstante, aparece também a citação de romances educativos e moralistas como *Paulo e Virgínia*, de Bernadin de Saint-Pierre, obra que já havia sido aludida na publicação do conto “O anjo das donzelas” (1864), e que causa ao Dr. Antero sensação oposta à leitura do romance de Walter Scott:

Para matar o tempo o rapaz abriu um dos livros que estavam sobre a mesa. Acertou de ser ‘Paulo e Virgínia’. O doutor nunca havia lido o célebre romance; [...]. Mas agora tinha o espírito preparado para apreciar páginas tais; sentou e leu rapidamente metade da obra (*Jornal das Famílias*, out. 1869, p. 360).

Ironicamente Machado revela um tipo de leitor daquele período que, diante de obras mais elaboradas, sente tédio e aborrecimento, funcionando os romances históricos de Sir Walter Scott como sonífero. Logo, os contos fantásticos de Hoffmann exigiam estratégias de escrita que agradassem a esse tipo de leitor, acostumado ao rocambolesco.

Quadro 20 - Inspiração hoffmanniana nos contos fantásticos de Machado de Assis

Conto	Citação	Obra de Hoffmann
O anjo das donzelas (1864)	Cecília – nome da filha de Hoffmann	“O voto” ²⁴³

²⁴² Rocambole foi uma série de narrativas de um herói sempre envolvidos em trapagens e hábil em enganar as pessoas usando disfarces. Foi traduzido por vários editores portugueses em edições baratas que alimentaram os Gabinetes Portugueses a imaginação dos leitores que consideravam os romances históricos de Walter Scott tediosos (BORGES, 2016).

²⁴³ *Das Gelübde*.

O anjo Rafael (1869)	“O que ele queria era por termo àquela aventura que ares de um conto de Hoffmann” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1869, p. 299).	“A casa abandonada” ²⁴⁴
A vida eterna (1870)		“Os elixires do diabo” ²⁴⁵
O capitão Mendonça (1870)	“Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann” (ASSIS, 2008, v.2, p. 979).	“O homem da areia”. ²⁴⁶ , “O vaso de ouro” ²⁴⁷ , “Don Juan”
Rui de Leão (1872)	Citação ao “licor que te dará a imortalidade” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1872, p. 22); Citação à Alemanha (Ibid., p. 46).	“Os elixires do diabo”
Decadência de dois grandes homens (1873)	“fumar um charuto, encostou a caras mãos e começou a olhar para mim” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1873, p. 134). Imagem idêntica a do conto <i>Spielerglück</i> em contextos semelhantes às narrativas. “O gato [...] fitou em mim dois grandes olhos verdes, fulminantes” (Ibid., p. 134). Idêntica imagem a do gato Murr (HOFFMANN, 2013, p. 47).	“Sorte de jogador” ²⁴⁸ “Reflexões do gato Murr” ²⁴⁹
Os óculos de Pedro Antão (1874)	“sobre a mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Theodor Hoffmann, pois sua forma era de todo fantástica” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1874, p. 83).	“Mestre Pulga” ²⁵⁰
Um esqueleto (1875)	“Estava-se em pleno Hoffmann” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1875, p. 290).	“Os irmãos Serapião” ²⁵¹
Sem olhos (1876/77)	“Os mais expressivos olhos que jamais contemplei na minha vida” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1877, p. 44). “Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; ele os vasara com um ferro em brasa” (Ibid., p. 47).	“O homem da areia”

Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁴⁴ *Das öde Haus.*

²⁴⁵ *Die Elixiere des Teufels.*

²⁴⁶ *Der Sandmann.*

²⁴⁷ *Der goldne Topf.*

²⁴⁸ *Spielerglück.*

²⁴⁹ *Lebensassichten des Katers Murr.* Tradução de Maria Aparecida Barbosa.

²⁵⁰ *Meister Floh.*

²⁵¹ *Die Serapions-Brüder* (tradução de Maria Aparecida Barbosa).

O hoffmanniano emerge no tecido narrativo dos contos fantásticos de Machado, criando uma inequívoca rede de ligações da fatura do escritor carioca com a produção do escritor alemão. No conto “O anjo Rafael”, a personagem Celestina é homônima à personagem central do conto “O voto”. Em outro conto, “O anjo das donzelas”, a protagonista chama-se Cecília, curiosamente, o mesmo nome da única filha de Hoffmann, fruto de seu casamento com a polonesa Maria Thekla Michalina Trzcinska²⁵². Mas, algumas vezes, mesmo diante da citação direta ao autor alemão, a inspiração hoffmanniana “desaparece” em detrimento das adaptações que o autor brasileiro necessitou operar para promover a publicação de seu trabalho, sendo difícil concluir, por exemplo, que o conto “Os óculos de Pedro Antão” partiu do conto “Mestre Pulga”²⁵³.

A narrativa “Mestre Pulga”²⁵⁴ trata das aventuras de Peregrinus Tyß que recebeu de herança a casa de seus pais no retorno dos três anos de sua ausência em que o personagem vagou pela Europa. Não por coincidência “Os óculos de Pedro Antão” se inicia com o convite de Mendonça ao amigo Pedro²⁵⁵, para irem receber a casa que o tio Pedro Antão lhe havia deixado de herança. Mendonça recebera a notícia da morte do tio quando se encontrava em Paris. Retornando de suas andanças, o sobrinho fora em busca do testamento no qual o tio lhe havia deixado a casa e tudo que havia dentro.

Peregrinus Tyß recebe do Mestre Pulga (personagem fantástico), uma lente com a qual é possível ver os verdadeiros pensamentos das pessoas. Mas, quando Tyß se apaixona por uma mulher misteriosa, passa a enxergar nela apenas os aspectos positivos, sendo por ela enganado. Ao final da narrativa encontra-se um diário de Tyß, no qual há uma moral pedagógica, própria dos contos de fadas, porém ao estilo irônico de Hoffmann. No conto de Machado, surge “um par de óculos de ouro. [...] que nada particular indicavam; tinham asas grossas e vidros azuis sem grau” (*Jornal das Famílias*, mar. 1874, p. 86) e que funciona como objeto acessório sem muita relevância para o conto, porque a função de ver além das aparências é transferida, no conto de Machado, ironicamente para os olhos do narrador Pedro, amigo de Mendonça. Mas, sem lentes iguais àquelas dadas por Mestre Floh a Peregrinus Tyß, o narrador interpreta erroneamente os vários objetos estranhos que haviam sido deixados pela casa e com os quais

²⁵² Vários biógrafos de Hoffmann afirmam que sua esposa era mais conhecida pelo apelido Mischa.

²⁵³ O *Meister Floh*, última narrativa de Hoffmann, finalizada muito pouco tempo antes de sua morte, mereceu de Goethe uma avaliação tão positiva que este autor alemão recomendou a fábula hoffmanniana em carta ao duque Carl August von Sachsen-Weimar (SANTOS; MAZZARI, 2018, p. 58).

²⁵⁴ *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*: título completo traduzido por Maria Aparecida Barbosa (2004, p. 176) como “Mestre Pulga. Um Conto em Sete Aventuras de Dois Amigos”.

²⁵⁵ Pedro será o narrador-protagonista do segundo enredo do conto e que irá criar a partir de sua percepção um terceiro enredo. A narrativa se inicia com um narrador de terceira pessoa que é abandonado para a atuação do narrador Pedro.

Pedro (narrador) formula uma história de amor entre o tio Antão e uma mulher misteriosa e da vizinhança, a quem dá o nome de Cecília. Para comprovar a existência do romance, os amigos Pedro e Mendonça procuram por evidências e encontram uma pequena carta, cujo teor é semelhante aos ensinamentos morais dos contos de fadas, mas irônicos como as narrativas hoffmannianas:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem ao meu respeito um romance, que toda gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história (*Jornal das Famílias*, mai. 1874, p. 134).

O conto machadiano finaliza com uma moral pedagógica dada pelo próprio personagem-narrador Pedro após a leitura da carta deixada por Pedro Antão ao sobrinho Mendonça: “Calcule agora leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação! Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências” (Ibid.).

“Mestre Pulga”²⁵⁶ é classificado como um conto de fadas natalino, não se pode dizer isso da narrativa do escritor carioca, mas pelo menos no que tange à moral, Machado apropria-se dessa característica típica do gênero e remata seu conto de maneira irônica e debochada em torno das pessoas que se ocupavam da vida alheia. Além do caráter pedagógico do conto, próprio das narrativas veiculadas pelo *Jornal das Famílias*, o remate do narrador poderia também ser lido, talvez por alguns leitores, de modo alegórico às próprias narrativas de Machado, para que não se fizesse interpretações precipitadas de suas produções fantásticas, conduzindo-os a reflexões sobre os eventos de seus enredos.

O conto de fadas de Hoffmann circulou no meio cultural brasileiro e Machado não foi o único escritor no país a se utilizar da narrativa de Peregrinus Tyß como inspiração à produção de uma narrativa insólita. Antes de Machado, em 1869, Joaquim Manuel de Macedo já a tomara como estro na criação de seu romance *A luneta mágica*:

²⁵⁶ A narrativa escrita para ser publicada em Frankfurt am Main no inverno de 1821 pelo editor Friedrich Wilmans foi censurada tendo partes suprimidas. As passagens que haviam sido retiradas foram descobertas em 1906 por Georg Ellinger nos Arquivos Secretos do Estado em Berlim e, só a partir de 1908, o *Meister Floh* ganharia sua versão integral pelas mãos do editor Hans von Müller (MAYER, 2006).

A luneta mágica tem em seu âmago a contraposição de Bem e Mal, de ciência (Reis) e magia (Armênio), de superfície (aparência) e interior. [...]. Nessa ênfase no “modo de olhar” para o mundo, Macedo segue o romântico alemão E. T. A. Hoffmann em seu conto O Mestre Pulga [Meister Floh] (1822), em que há uma luneta capaz de ler os pensamentos das pessoas (VOLOBUEF, 2013, p. 49).

Antes de Volobuef, a pesquisadora Süssekind (1995, p. 31) já havia citado o conto de fadas humorístico de Hoffmann como fonte provável de *A Luneta mágica*, de Macedo, afirmando que “não são, porém, idênticos os instrumentos ópticos e seus efeitos literários”, já que se trata de contextos culturais diferentes.

Nos contos “A vida eterna” e “Rui de Leão”, o tema da busca pela eternidade através de um elixir tem inspiração no romance “Os elixires do diabo” (1815/1816). Mesmo considerando também a possibilidade da inspiração ter partido de “O elixir de longa vida”, de Balzac. Já sabemos que o escritor francês partiu do conto hoffmanniano para alcançar a composição de sua obra. Assim, a inspiração hoffmanniana na produção de Machado pode ter ocorrido de forma direta ou indireta. Entretanto, há outros elementos próprios do hoffmanniano diluídos ao longo dos dois enredos de nosso escritor: Há, por exemplo, uma citação semelhante àquela que se encontra na obra *Macário*²⁵⁷, de Álvares de Azevedo, no conto “A vida eterna”: “Eu de mim digo que ainda não achei hora de mais prazer, sobretudo quando tenho o estômago satisfeito e aspiro a fumaça de um bom charuto de Havana” (*Jornal das Famílias*, jan. 1870, p. 5). As imagens que aparecem nos dois autores brasileiros, Machado e Azevedo, são inspiradas nos contos que compõem a coletânea “Os irmãos Serapião”²⁵⁸.

Em “Decadência de dois grandes homens”, o gato Júlio César que vive com o velho Jayme está inspirado no gato Murr do romance “Reflexões do Gato Murr”²⁵⁹; Jayme mantém com seu gato Júlio diálogos semelhantes aos do romance de Hoffmann que envolvem o gato Murr e o maestro Johannes Kreisler:

Este – prosseguiu o mestre – é o senhor mestre de capela Johannes Kreisler, a quem você prestará serviço.

O gato fixou no mestre os olhos vivos e espertos, começou a ronronar, saltou sobre a mesa ao lado de Kreisler e dali, espontaneamente, *lançou-se sobre seus ombros*, como se quisesse lhe segredar algo ao ouvido. Depois retornou ao chão de um salto e rodeou o novo senhor agitando a cauda e ronronando,

²⁵⁷ Em *Macário*: “A vida está na garrafa de Cognac, *na fumaça de um charuto de Havana*, nos seios voluptuosos da morena” (AZEVEDO, 2000, p. 549). Destaque em *itálico* nosso.

²⁵⁸ *Die Serapions-Brüder* (Tradução de Maria Aparecida Barbosa).

²⁵⁹ *Lebensassichten des Katers Murr* (Tradução Maria Aparecida Barbosa).

dando a entender que de fato, queria conhecê-lo bem (HOFFMANN, 2013, p. 48).

Mal entrávamos na sala, pulou da mesa, onde se achava acocorado, *um enorme gato preto*. Não fugiu; *saltou aos ombros* de Jayme. [...].

- Sossega Júlio! [...]

- Mande o seu gato ir embora, disse eu a Jayme.

- Não faz mal, respondeu-me o velho. Júlio César, não é verdade que tu não fazes mal a este senhor?

O gato voltou-se para ele; e Jayme beijou repetidas vezes a cabeça do gato.

[...]

O gato saltou à mesa, entre mim e ele, e começou a passar a mão pela cara de Jayme, o que o fez despertar (*Jornal das Famílias*, mai. 1873, pp. 137-138)²⁶⁰.

Além das situações semelhantes nas narrativas alemã e brasileira, há uma incrível “coincidência” em relação à aparência dos felinos que, além de serem grandes e pretos, embora Murr tenha manchas também brancas, ambos possuem olhos verdes:

- Murr, Murr! – gritou o mestre Abraham.

- Grr grrr – sussurrou distintamente o gato, tão logo ouviu. Abriu então um par de grandes *olhos verdes* dos quais cintilavam espírito e inteligência. [...]; *sua cabeça era muito larga*, como para acolher as ciências, e sua barba já era na juventude bem alva e basta como para conferir-lhe ocasionalmente a autoridade de filósofo grego (HOFFMANN, 2013, p. 47)²⁶¹.

O gato pulou depois à mesa e fitou em mim *dois grandes olhos verdes*, fulminantes, interrogadores; compreendi o susto do velho. O gato era modelo na espécie; tinha certo ar de ferocidade da onça, de que era miniatura acabada. *Era todo preto, pernas compridas, longas barbas; gordo e alto*, tendo uma extensa cauda que brincava no ar dando saltos caprichosos (*Jornal das Famílias*, mai. 1873, p. 137)²⁶².

O gato de Hoffmann tem ações tipicamente humanas, antropomorfização também produzida por Machado nas atitudes do gato Júlio, que dá ao felino machadiano, via gênero fantástico, as mesmas atribuições que se encontram em Murr. Além disso, no romance de Hoffmann ocorrem duas narrativas paralelas que no conto de nosso escritor transformam-se em uma narrativa dentro da outra: a segunda narrativa emerge – via técnica *mise-em-abîme* – no plano onírico do protagonista Dr. Miranda, quando adormece em casa de Jayme.

²⁶⁰ Destaques nossos.

²⁶¹ Destaques nossos.

²⁶² Destaques nossos.

Entre as produções de Hoffmann, “O homem da areia” é a inspiração mais frequente e mais claramente manifesta na fatura machadiana, cujo tema dos *olhos* foi tão ricamente explorado pelo autor brasileiro em quase todos os seus contos fantásticos: desde os “olhos vivos e alegres” de Cecília diante do “Anjo das Donzelas” que “despedia dos olhos uma irradiação fantástica e impossível de descrever” (*Jornal das Famílias*, set. 1864, p. 252), passando pela imagem de Celestina com seus “olhos serenos e doces [que] pareciam feitos para contemplação” (*Jornal das Famílias*, nov. 1869, p. 326) em “O anjo Rafael”, até o último conto fantástico “Sem olhos”, narrativa na qual aparece Maria do Céu, cujos “olhos era pouco menos que um demônio” (*Jornal das Famílias*, dez. 1876, p. 357) com seu jeito “peculiar de usar deles que enfeitiçou alguns anos antes a gravidade de Bento Soares” (Ibid.). Do primeiro ao último conto fantástico, Machado explorou progressivamente as ações dos olhos até alcançar com eles ou pela ausência deles os mais aterradores efeitos, principalmente, nos contos “O capitão Mendonça” e “Sem olhos”.

A citação ao escritor alemão no conto “O capitão Mendonça” – “Lembrei-me todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (ASSIS, 2008, v. 2, 979) – incita-nos a considerar pelo menos duas possíveis narrativas hoffmannianas: “O homem da areia” e/ou “Os Autômatos”. Descartamos a possibilidade a este conto porque ele não recebeu tradução francesa durante o século XIX, enquanto “O homem da areia”, de acordo com Teichmann (1961, p. 238), foi traduzido por Loève-Veimars como “L’Homme au sable”, no Tome VIII de *Contes fantastiques*, já em 1830. Divulgado e vendido por Garnier por 800 réis, a partir do ano 1854²⁶³. Não obstante a tradução de Veimars, outra tradução circulou ao alcance de Machado: a de P. Christian com título de “Coppelius”, inserida em *Contes fantastiques de Hoffmann*, de 1844, disponível no Gabinete Português de Leitura. Acreditamos que uma ou outra tenha sido a leitura de Machado, a de Veimars em razão do contato do escritor com Garnier ou a de P. Christian porque na juventude o escritor fora assinante do Gabinete Português de Leitura. Teichmann (ibid., p. 243) informa sobre uma terceira tradução do conto de Hoffmann, a de La Bedollière, com título igual à tradução de Veimars, “L’Homme au sable”. Mas, não há registros até a presente data sobre o desembarque dessa tradução no Brasil. As traduções de La Bedollière que circularam no ambiente cultural brasileiro do período estão enfeixadas em *Contes nocturnes* (1838), e nele não se encontra a tradução “L’Homme au sable”, que, aliás, foi inserida no Tome IV de *Contes mystérieux*, sem registro no Brasil.

²⁶³ Informações que já divulgamos em capítulo anterior.

Mas, as principais razões para considerar os olhos hoffmannianos de “O homem da areia” inspiradores de “O capitão Mendonça” encontram-se nas imagens do conto de Hoffmann reproduzidas no tecido machadiano:

Natanael estava atônito – com muita clareza pode ver que *o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar*; era uma boneca inanimada (HOFFMANN, 1993, p. 142)²⁶⁴.

O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça. Olhei para Augusta. Era horrível. *Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira*. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, *fitando em mim os dois buracos vazios*, onde antes nadavam os mais belos olhos do mundo (ASSIS, 2008, v. 2, 736)²⁶⁵.

Assim como no conto de Hoffmann, os olhos de Olímpia lhe são retirados pelo pai-criador Spalanzani, já que a personagem é uma boneca animada, portanto, produto da arte da escultura em conjunto com a mecânica. Igualmente no conto de Machado, é o pai-criador Mendonça quem retira olhos de Augusta, também produto artificial, mas, nesse caso, das ciências química e alquímica. Há mais um momento de autêntica identificação da inspiração hoffmanniana no conto de Machado:

Natanael então percebeu no chão *um par de olhos ensanguentados fitando-o fixamente*. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito (HOFFMANN, 1993, p. 142)²⁶⁶.

Olhei para os olhos que o velho tinha na mão. Aqui foi pior; *os dois olhos estavam fitos em mim*, pareciam compreender-me tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça; separados do rosto, não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmo reflexos (ASSIS, 2008, v. 2, p. 736)²⁶⁷.

A mesma imagem reaparece exponencialmente aterradora em “Sem olhos”, último conto fantástico de Machado publicado pelo *Jornal das Famílias*:

²⁶⁴ Destaques nossos.

²⁶⁵ Destaques nossos.

²⁶⁶ Destaques nossos.

²⁶⁷ Destaques nossos.

Lucinda estava viva, mas podia morrer no dia seguinte; que, depois de cogitar na punição que daria ao olhar da moça resolvera castigar-lhe simplesmente os olhos... Não entendi nada; tinha as pernas trêmulas e o coração batia-me apressado. Não o acompanharia de certo, se ele apertando-me o pulso com a mão de ferro me não arrastasse até uma sala anterior... Ali chegando... Vi... oh! É horrível! Vi, sobre uma cama o corpo imóvel de Lucinda, que gemia de modo a cortar o coração; Vê, disse ele, - só lhe castiguei os olhos. O espetáculo que se me revelou então, nunca, oh! Nunca mais o esquecerei! *Os olhos da pobre moça tinham desaparecidos*, ele os vazara, na véspera com um ferro em brasa... Recuei espavorido. O médico apertou-me os pulsos clamando com toda a raiva concentrada em seu coração: “Os olhos delinquiram, os olhos pagaram!” (*Jornal das Famílias*, fev. 1877, p. 47)²⁶⁸.

Um pouco mais adiante na narrativa, a mesma imagem de Lucinda reaparece anos mais tarde, porém, como um fenômeno sobrenatural:

– Vai-te! Exclamou ele aflito; vai-te! Ainda não!... Olhe!... Olhe! Lá está ela! Lá está!... O dedo magro e trêmulo apontava [...]. Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueci do que ali se passou. De pé, junto à parede. Vi uma mulher lívida, a mesma do retrato com os cabelos soltos, e os olhos!... Os olhos esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas (ibid.).

Fernandes (1999, p. 33) já havia abordado a importância do tema dos olhos na produção do fantástico de Machado de Assis e também como “a fixação nos olhos de ‘O homem da areia’, [...], em ‘O capitão Mendonça’, se consubstanciam nos globos removíveis de Augusta”. No entanto, o tema e a reprodução do hoffmanniano são observados por Fernandes no conto “Sem olhos” como uma “influência axial de Hoffmann” (ibid., p. 93), naquilo que o pesquisador chamou de “único conto propriamente fantástico de Machado de Assis” (Ibid., p. 88) pela “absoluta ausência de explicações para o episódio” (Ibid., p. 93). Diferente de Fernandes (1999), Álvarez (2011, p. 263) avalia o tema dos olhos e a produção do evento sobrenatural – que permanece sem explicação, mas se torna acessório à narrativa – como sendo “o caráter do conto o de mostrar uma verdade por meio de uma história sobrenatural que se revela edificante”: a punição à personagem Lucinda, que tem seus olhos arrancados na história sobrenatural contada pelo Desembargador Cruz, serve a alertar sobre “um comportamento humano moralmente falho” (Ibid., p. 262). Ou seja, a história fantástica foi provavelmente criada pelo Desembargador com intuito de prevenir Maria do Céu e o jovem bacharel Antunes sobre o risco do adultério que poderia castigar os *olhos pouco menos que um demônio* da esposa de Bento Soares, e que naquela noite enfeitiçava o bacharel Antunes. Não é a toa que ao

²⁶⁸ Destaques nossos.

final do conto o desembargador Cruz questiona Maria do Céu e, ambos, ela e o jovem bacharel, demonstram que compreenderam o alerta do magistrado:

[...] Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu?

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu à palavra, estremeceu, ergue-se, e a junto e de corrida se encaminhou para o bacharel Antunes. O bacharel fez o mesmo; mas foi dali a uma janela, - talvez tomar ar, - talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo das Escrituras (*Jornal das Famílias*, fev. 1877, p. 49).

A conclusão de Fernandes (1999) é apropriada para aquilo a que se propôs: Se o fantástico é o único gênero que não pode funcionar sem a presença de um evento sobrenatural, segundo Roas (2014), “Sem olhos” é, afinal, o único conto fantástico no qual o narrador machadiano não desmantela o sobrenatural, mantendo-o inexplicável. No entanto, o evento sobrenatural do conto “Sem olhos” não vale por si mesmo. O fenômeno apresenta caráter acessório e, conseqüentemente, o efeito fantástico do conto serve ao propósito de dissecar o comportamento humano e alertar sob os riscos do adultério (Alvarez, 2011). A opinião de Alvarez recebe amparo nas palavras de Gonçalves (2016, p. 62):

Embora “Sem olhos” se utilize do medo, a narrativa não se constrói em torno dele. O medo presente no conto é utilizado como uma ferramenta para discutir comportamentos sociais específicos, estabelecendo padrões de conduta e projetando as conseqüências de um comportamento corrupto.

As teorias do fantástico podem confirmar as conclusões dos pesquisadores como coerentes de acordo com as categorias estabelecidas para definição do gênero, quando os contos são isoladamente observados e dentro de uma proposta cujas fronteiras não ultrapassam as categorias intratextuais. Por isso, nossa afirmação de que opiniões tão evidentemente contraditórias em relação ao conto fantástico de Machado se encontram consistentes em suas propostas, tendo em vista, cada uma, em seus fins específicos. Todavia, Fernandes (1999) não observa os propósitos de uso do sobrenatural machadiano, e Álvarez (2011), apesar de considerá-los, vendo-os como acessório, não se volta para o contexto de produção e de publicação do conto que poderia determinar-lhe o tipo de fantástico produzido, segundo o perfil do suporte, mas restringe sua avaliação às definições de fantástico, de acordo com Todorov (2008) e Roas (2014).

4.1.2 Caráter pedagógico, instrução moral e edificante

Em “O anjo Rafael”, D. Fernanda, mãe de Celestina e tida por esposa infiel do Major Tomás, que a expulsou de casa por suspeitas infundadas, recebe redenção, mas não sem antes ter sofrido a punição que cabia à amiga adúltera. O conto apresenta outros momentos pedagógicos diluídos ao longo da narrativa, como nesta passagem, na qual o suicídio é apresentado como um ato que produz condenação e eterno suplício²⁶⁹:

Ora, o nosso herói teve um sonho durante o curto espaço de tempo que dormiu. Sonhou que tinha executado o seu plano de suicídio, fora levado para a cidade das dores eternas, onde Belzebu o destinava a ser perpetuamente queimado numa imensa fogueira (*Jornal das Famílias*, 1869, p. 299).

Havia no caráter pedagógico dos contos fantásticos de Machado o propósito de despertar no leitorado reflexões sobre os prejuízos pessoais: ou pela prática de uma ação desonrosa ou pela acoberta dela. A instrução fazia parte da fórmula que deveria estar presente nas produções para a revista, tratando principalmente da educação das leitoras em torno de valores como virtude e honra.

Quadro 21 - Caráter moral e pedagógico nos contos fantásticos de Machado de Assis

Conto	Instrução
O anjo das donzelas (1864)	“Que lê ela? [...] não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos [proibidos] e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, ‘Paulo e Virgínia’, ou ‘Fanny’” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1864, p. 250).
Uma excursão milagrosa (1866)	“- Meus caros filhos, o universo é composto de maldades e invejas. Não há talento, por mais prodigioso, que não seja ferido pela seta da calúnia e do desdém dos egoístas. Como fugir a esta triste situação? De um modo único. Que cada um começando a viver deve logo compenetrar-se de que nada há acima de si, e desta convicção nascerá a convicção alheia” (<i>Jornal das</i>

²⁶⁹ O caráter pedagógico do conto não encontra respaldo bíblico, pois não há nada claro nas Escrituras Sagradas sobre suicídio. O livro de Êxodo (20:13) afirma “não matarás”, mas o livro de Juízes (16:28-30) pode-se observar que Deus devolveu a Sansão suas forças para que ele se vingasse dos filisteus, mas em consequência disso, Sansão tira a própria vida, sendo esmagado pelo desmoronamento do templo. Em Mateus (12:31), encontramos que todo pecado será perdoado aos homens menos a blasfêmia contra o Espírito Santo, do que se conclui que os pecadores serão julgados e podem ser absolvidos, inclusive do suicídio, mas não de blasfemar contra o Espírito do Criador. No entanto, a ideia de que os suicidas seriam condenados foi amplamente difundida pela Igreja Católica em seu livro de Catecismo: “O suicídio é gravemente contrário à justiça, à esperança e à caridade. É proibido pelo quinto mandamento” (C.I.C. n. 2325). Ainda mais, “O suicídio contradiz a inclinação natural do ser humano a conservar a própria vida” (C.I.C. n. 2281). Fazer referência ao livro de catecismo da igreja católica

	<i>Famílias</i> , 1866, p. 145) ²⁷⁰ .
O anjo Rafael (1869)	“Do mundo de que venho trago uma boa filosofia: ter em nenhuma conta à opinião dos meus contemporâneos, e menos ainda a dos meus amigos” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1869, p. 369).
A vida eterna (1870)	“Depois de uma ceia copiosa e delicada, [...], fomos eu e ele para minha alcova, [...]; e eu estendi-me em um sofá também de couro. Ambos fumávamos dois excelentes charutos [...], cerramos os olhos e [...]. Era natural passarmos dali ao sono completo” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1870, p. 6).
O Capitão Mendonça (1870)	“E saí protestando não recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultrarromânticos: São pesados demais” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1870, p. 153).
Rui de Leão (1872)	“A água bate na pedra e fura a pedra: o costume reforma a natureza” (JF, 1872, p. 18).
Decadência de dois grandes homens (1873)	“Era evidentemente um doido; e ninguém discute com homem doido” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1873, p. 138).
Os óculos de Pedro Antão (1874)	“Livra-te da filosofia da história. [...]. Daí para cá não interpretei a primeira vista todas as aparências” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1874, p. 134).
Um esqueleto (1875)	“descobri que Luísa era inocente. A dor que então sofri foi indescritível; eu tinha sido o algoz de um anjo” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1875, p. 327).
Uma visita de Alcibíades (1876)	“... trajar de um modo compatível com seu decoro e gravidade” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1876, p. 307).
Sem olhos (1876/1877)	“- Mancebo, disse ele, com a voz cava; não olhe nunca para a mulher de seu próximo [...]. - Sobretudo não a obrigue a olhar para o senhor. Comprará por esse preço a paz de sua vida toda” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1877, p. 34).

Fonte: Elaborado pelo autor.

O mercado editorial oitocentista no Brasil caracterizou-se pela presença marcante da literatura prescritiva com “obras de natureza moral, de caráter pedagógico e destinadas à instrução pública” (AUGUSTI, 1998, p. 50). Tais obras visavam não somente promover a reflexão, mas também interferir efetivamente no comportamento do leitor. Segundo a pesquisadora, entre a prescrição e a arte, entre os gêneros literários modernos e os livros prescritivos, evidenciou-se um campo de disputa pela preferência na condução dos valores morais e seus padrões de conduta ao leitorado:

Os admiradores do romance moderno criticavam os manuais de conduta e os livros de moral enquanto os autores dessa literatura criticavam os romances. Em ambos os casos, a eficácia moralizadora era o objeto principal da disputa. Os admiradores do romance moderno recorriam a aspectos formais da

²⁷⁰ Esse excerto não se encontra na versão publicada anteriormente em 1862 em *O Futuro*.

literatura prescritiva para criticá-la. Os moralistas questionavam, por sua vez, os valores e modelos de comportamento presente nos romances. Para os primeiros, os livros de conduta eram áridos e abstratos e, para os segundos, os romances transmitiam exemplos de valores e padrões de conduta perniciosos (Ibid., pp. 11-12).

Augusti (1998) afirma que a literatura, diferente dos livros próprios para o ensino da moral, apresentavam uma natureza mais dinâmica, imprimindo ação aos conteúdos pedagógicos, além de promoverem a identificação entre o leitor e os personagens incensuráveis. Logo, é possível inferir que o conto fantástico de Machado se propunha como literatura da moda, mas se oferecia como produto mais eficaz no propósito de instruir e moralizar. No tecido fantástico do conto, vamos encontrar o caráter moral, exposto de maneira curta ou de forma mais desenvolvida, porém, oferecido ao leitor sempre com o mesmo objetivo: instruir.

Em “A vida Eterna”, a passagem, já aludida no quadro 21, serve para ensinar que a combinação de lauta refeição e sono provoca pesadelos, como o teve Camillo da Anunciação. O mesmo acontece em “Decadência de dois grandes homens”, mas através dos “charutos opiados” (*Jornal das Famílias*, 1873, p. 135), responsáveis pelo pesadelo fantástico do Doutor Miranda, no qual o médico vê o velho Jayme transformar-se em rato e ser engolido pelo gato Júlio (Ibid., p. 145)²⁷¹. Já no conto “O anjo das donzelas”, há uma passagem instruindo os leitores em relação aos títulos literários que poderiam ser lidos e aqueles que deveriam ser evitados, sobretudo, pelas leitoras:

Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos [proibidos] e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, *Paulo e Virgínia*, ou *Fanny* (*Jornal das Famílias*, set. 1864, p. 250).

A leitora é Cecília, 15 anos, e o romance *Paulo e Virgínia* foi um clássico nos oitocentos. Obra originalmente francesa, traduzida em vários idiomas e parodiada com frequência, era recomendado para jovens e adolescentes por defender valores como honestidade, moralidade, modéstia e virgindade. Ao contrário do romance de Saint-Pierre, o romance *Fanny*, de Ernest Feydeau, apresenta a história de uma mulher que é adúltera porque seu casamento é infeliz. Livro, portanto, não recomendado. Mas a simples menção ao romance

²⁷¹ Na edição 11 do *Jornal das Famílias* de 1866, página 546, há um artigo sobre o uso de ópio para “Mordedura de cão danado”. Antes dele, a edição 04 de 1864, página 108, do periódico de Garnier publica na secção *Bibliografia* “Factos do espírito humano”, artigo que condena o uso das drogas.

“proibido” não estaria assim criando curiosidade nas leitoras? Em outra publicação do *Jornal das Famílias*, nas edições de julho e agosto de 1868, mas não um conto fantástico, com título de “O segredo de Augusta”, aparece novamente o romance de Feydeau:

Em “O segredo de Augusta”, um indício de que o casamento é uma relação problemática na ficção é o fato de Augusta receber, de um fornecedor, o romance *Fanny*, de Ernest Feydeau, que traz um enredo de uma mulher infeliz no casamento. Ambas têm filhos, mas Fanny tem um amante, o que não acontece na história de Machado de Assis. O ciúme está presente em *Fanny* e ausente em “O segredo de Augusta”. Fanny é desejada; Augusta sente-se desprezada. Assim, a leitura que a personagem machadiana faz do livro francês talvez indique que ela gostaria de ser objeto do ciúme de alguém (ALBUQUERQUE, 2011, p. 63).

A citação do narrador machadiano aos romances aos autores franceses não deixa de imprimir em sua narrativa o caráter pedagógico que tanto pais, maridos e responsáveis reclamavam ausente na literatura, ainda que incite de modo velado à leitura de obras mais modernas, como instrumento de libertação de um modelo patriarcal que moldava até mesmo o gosto pela literatura.

4.1.3 Mise-en-abîme

A necessidade de formular um modelo que mantivesse os leitores da revista interessados na trama estimulou o autor brasileiro à utilização de uma das técnicas mais apuradas nas narrativas hoffmannianas: o uso de uma narrativa inserida no enredo de outra. Uma espécie de modelo narrativo em cascata que impede o enfado pela longa sequência de um mesmo enredo. Essa estrutura narrativa se define:

Começando por limitarmo-nos ao aspecto referencial do enunciado como uma história ou ficção narrada, parece possível definir dessa maneira o *mise en abyme* como um intertextual *résumé* ou citação do conteúdo de uma obra. [...] Eu irei chamar esta [categoria] ficcional *mise en abyme* [que] é basicamente caracterizada por uma combinação das propriedades usuais de interação e de enunciados de segundo grau, ou seja, a capacidade de dar a obra estrutura consistente, para sustentar seu significado, com intuito de fornecer um tipo de diálogo interno e um meio pelo qual o trabalho pode interpretar a si mesmo. Isto é sem dúvida o que Gide tinha em mente quando

disse que “nada lança mais luz” sobre uma narrativa do que a própria *mise en abyme*²⁷² (DÄLLENBACH, 1989, p. 55).

A multiplicidade de planos narrativos *mise-en-abîme*, tão frequente em Hoffmann, se encontra em todos os contos fantásticos de Machado publicados por Garnier. As narrativas de segundo grau são frequentemente deflagradas no tecido fantástico machadiano ou pela mudança de narradores ou ainda através do plano onírico. O conto “Os óculos de Pedro Antão” é um exemplo: a narrativa se inicia com um narrador em terceira pessoa, que depois se saberá ser Pedro, comentando sobre a necessidade do uso das famosas *lunetas-pensis*, tão em moda, no auxílio à debilidade do órgão visual. Esse narrador utiliza página e meia com comentários e diálogo com o leitor para, enfim, anunciar que dali em diante não se encontraria nem “folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu há cerca de três anos: é crônica” (*Jornal das Famílias*, mai. 1874, p. 81). Daí em diante, inicia-se verdadeiramente a história que trata das aventuras de Pedro e do amigo Mendonça na casa que este recebera de herança do Tio Antão. No interior dessa história deflagra-se o *mise-en-abîme*, ou seja, a história de segundo grau, criada pela imaginação do próprio Pedro, sobre um possível caso amoroso, proibido e fatal, entre Antão e uma mulher da vizinhança. Terminado esta segunda narrativa, o relato retorna ao primeiro grau, que retorna ao narrador Pedro com sua moral pedagógica de não mais interpretar à primeira vista os acontecimentos, fechando assim o conto.

Os contos “O capitão Mendonça”, “Decadência de dois grandes homens” e “A vida eterna” são exemplos da presença de segunda narrativa e nos três contos a *mise-en-abîme* ocorre no plano onírico. Tomemos a narrativa de “O capitão Mendonça”: o narrador-personagem, arrufado com seus pensamentos, decide ir ao teatro onde um drama ultrarromântico provoca-lhe sono. Após adormecer, sonha ser conduzido à casa do capitão Mendonça, onde ocorrem os eventos fantásticos que lhe dão o sono agitado e o constrangimento de ter sido visto dormindo durante o espetáculo, motivo dos risos de muitos expectadores.

O emprego da *mise-en-abîme* serve aos propósitos de produção do conto fantástico machadiano para o *Jornal das Famílias* com objetivo de manter o interesse dos leitores, evitando-lhes o cansaço de um mesmo enredo através de uma teia de tramas entrelaçadas. É,

²⁷² “Starting by limiting ourselves to the referential aspect of the utterance as a story or fiction narrated, it seems possible to define this sort of *mise en abyme* as an intertextual *résumé* or quotation of the content of a work. [...] I shall call this fictional *mise en abîme* is basically characterized by a combination of the usual properties of iteration and of second-degree utterances, namely the capacity to give the work a strong structure, to underpin its meaning, to provide a kind of internal dialogue and a means whereby the work can interpret itself. This is no doubt what Gide had in mind when he said that ‘nothing sheds more light on’ a narrative than its *mise en abyme*”. Tradução nossa.

porém, nessas narrativas de segundo grau onde se deflagram os eventos sobrenaturais que mantêm acessas por mais tempo as expectativas dos leitores. O retorno à narrativa de primeiro grau desmancha a existência do fenômeno sobrenatural, passando ele a ter uma explicação. O narrador anuncia um fantástico que só irá surgir no segundo relato, servindo o primeiro relato, ironicamente, para desmanchar o fantástico que se produz no segundo. Assim, a *mise-en-abîme* cumpre a função de promover o fantástico no *Jornal das Famílias*, mas sem criar inquietações nas leitoras acostumadas ao *kitsch* romântico de enredos, cuja estrutura se fecha para reestabelecer o estado de equilíbrio inicial e no qual nada fica irresoluto, pois, ou tudo ocorreu no plano onírico e, portanto, não passou de um sonho, ou se trata de uma história criada pelo narrador com outro objetivo, frequentemente pedagógico. Mas, não o de promover discussão em torno de fenômenos sobrenaturais que poriam em questionamento as leis do universo no qual o inexplicável ocorreu e que determinaria o conto como fantástico, no sentido tradicional. Discussão prescindível para grande parte dos leitores de Garnier, interessados em fazer da literatura recreação e não reflexão.

4.1.4 Loucura

Tema constantemente explorado pelo escritor em diversos contos, a loucura compõe a fórmula fantástica machadiana para revista de Garnier. A criação de inúmeros personagens marcados pela insanidade, durante toda a carreira do escritor, apresenta inspiração hoffmanniana. Fernandes (1999, p. 72) observa em alguns contos fantásticos de Machado “o pendor pelas personagens insanas, gênios do mal, ‘cientistas loucos’, sobretudo em ‘Decadência de dois grandes homens’ e ‘Um esqueleto’. Consta que Hoffmann, antes de escrever ‘A casa deserta’ e ‘O homem da areia’, lera inúmeros tratados sobre alienação mental, de autores consagrados como Phillippe Pinel, Bartels e Kluge”.

O conto “Decadência de dois grandes homens” apresenta várias citações à loucura do velho Jayme em função de suas atitudes: a) “Não tinha que ver; era algum homem maníaco;” (*Jornal das Famílias*, 1873, p. 135); b) “Seria um doido, mas conversava com muito juízo” (ibid., p. 136); c) “Era evidentemente um doido; e ninguém discute com homem doido” (ibid., p. 138); d) “Era impossível que não estivesse próximo um acesso de loucura” (ibid., p. 141); e) “– É um doido manso, pensei eu” (ibid.); f) “Sai triste. Procurava um homem original e achei um maluco” (ibid., p. 145). No entanto, esse ingrediente é negligenciado nos contos “Uma excursão milagrosa”, “Rui de Leão” e “Uma visita de Alcibíades”. Em todos os demais contos, a loucura é traço de personagens com os quais os protagonistas mantêm contato direto e à

loucura deles associa-se uma imagem recorrente, cuja função é promover o medo dos protagonistas em função de uma aparência aterradora.

Quadro 22 - A loucura nos contos fantásticos de Machado de Assis

Conto	Personagem	Aparência
O anjo Rafael (1869)	Major Tomás	“Os cabelos do major Thomaz eram completamente brancos; a tez era pálida e macilenta. Os olhos vivos, mas encovados [lembram uma caveira]; dissera-se a luz de uma vela prestes a extinguir-se, e soltando do fundo castiçal os seus últimos lampejos. Os beijos beijos do velho eram finos e brancos; e o nariz, curvo como um bico de águia, assentado sobre um par de bigodes da cor dos cabelos; os bigodes eram a base daquela enorme coluna. O aspecto do major poderia causar menos desagradável impressão, se não fossem as bastas e cerradas sobranceiras, cujas pontas internas vinham ligar-se na parte superior do nariz; além disso o velho contraía constantemente a testa, o que lhe produzia uma enorme ruga que, vista de longe, dava ares de ser uma continuação do nariz [parecendo ser uma ave de rapina]. [...], a figura do major inspirava um sentimento de medo. [...], o seu aspecto repugnava à vista e ao coração. [...]. As mãos do velho pareciam garras; o Dr. Antero já as estava sentindo cravadas em si” (<i>Jornal das Famílias</i>, 1869, p. 302).
A vida eterna (1870)	Tobias	“As feições eram mais estranho que o vestuário. Tinha os olhos vesgos, um grande bigode, um nariz à moda de César, boca rasgada, queixo saliente e beijos roxos. As sobranceiras eram fartas, as pestanas longas, a testa estreita, coroando tudo uns cabelos grisalhos e em desordem” (<i>Jornal das Famílias</i>, 1870, p. 6).
O capitão Mendonça (1870)	Mendonça	“... o olhar vago e as sobranceiras espessas e salientes transtornavam o rosto” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 971)
Decadência de dois grandes homens (1873)	Jayme	“Era ele homem de seus cinquenta anos, barbas brancas, olhos encovados, cor amarela, algum abdômen, mãos ossudas e compridas” (<i>Jornal das Famílias</i>, 1873, p. 134).
Um esqueleto (1875)	Dr. Belém	“O Dr. Belém era um homem alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Com quanto o seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com

		olhos como de defunto. [...]. Podiam contar-se-lhe três ou quatro rugas pronunciadas na cara, cuja pele era fria como o mármore e branco como a de um morto” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1875, p. 291).
Sem olhos (1876-77)	Damasceno	“O riso de Damasceno era pior que a seriedade; sério, dava ares de caveira; rindo, havia nele um gesto diabólico” (<i>Jornal das Famílias</i> , 1876, p. 16).

Fonte: Elaborado pelo autor.

As imagens do horrível nesses personagens machadianos inspiram-se principalmente no personagem *Coppelius* do conto de Hoffmann. O advogado que funcionava como “homem de areia” para Nathanael:

Porém, a mais aterrorizante figura não me teria provocado tanto horror quanto aquele Coppelius. Imagine um homem grande, de ombros largos, com uma cabeça disforme e grande, rosto amarelecido, sobrancelhas fartas e grisalhas, sob as quais faiscavam um par de olhos de gato, esverdeados e penetrantes, e um nariz gigantesco sobre o lábio superior. A bocarra retorcia-se com frequência num riso malicioso, tornando visível manchas vermelhas nas bochechas. Um chiado estranho atravessava seus dentes cerrados.
[...]. A figura no conjunto era medonha e abjeta; mas para nós, crianças, o que nos chocava mais eram suas grandes mãos ossudas e peludas, tanto que evitávamos pegar no que [elas] tocavam (HOFFMANN, 1993, p. 117).

As características de Coppelius são diluídas na composição dos personagens loucos de Machado, de modo que, reunidos, teríamos a recomposição do personagem hoffmanniano. Mas, não obstante as patentes citações ao comportamento insano dos personagens de aparências tão sinistras, a loucura cumpre outro papel no tecido fantástico dos contos machadianos.

No conto “Um esqueleto”, encontramos uma cena na qual o doutor Belém, em presença do convidado Alberto e de sua esposa D. Marcelina, cheio de medidas e parecendo apaixonado, “o doutor beijou respeitosamente a mão do esqueleto” (*Jornal das Famílias*, 1875, p. 326) de sua primeira esposa, conservado em casa e presente às refeições diárias. Cena, aliás, que se encontra também em “O homem da areia”: motivo do riso dos colegas de Nathanael por sua paixão pela boneca Olímpia, e desesperado com a possibilidade de separação do autômato com o qual desejava casar, “Natanael se levantava no fim e lhe beijava a mão” (HOFFMANN, 1993, p. 141). Loucos, Natanael e Dr. Belém; autômatos, Olímpia e o esqueleto-esposa do doutor Belém; no conto de Hoffmann, o autômato provoca o riso dos colegas e o medo nos leitores, no

conto de Machado ocorre o inverso, os leitores poderiam rir da patética cena, mas D. Marcelina sente calafrios e Alberto, repugnância. Tal procedimento serve a comprovar que a produção fantástica do escritor carioca preocupava-se sempre em entreter o leitor a partir dos elementos próprios do gênero.

Em outro conto, “A vida eterna”, as atitudes de Tobias que se assemelhavam a “alguma sinfonia de doidos, porque o homem parecia vir direitinho da praia Vermelha”²⁷³ (*Jornal das Famílias*, 1870, p. 6) são associadas à ridícula aparência de um homem que “calçava umas botas de couro branco, vestia calça de pano amarelo e um colete verde, cores estas que, se estão bem numa bandeira, não se pode com justiça dizer que adornem o aformoseem o corpo humano” (ibid.).

Várias são as situações em que o macabro nas narrativas fantástico do autor descamba para o hilário, servindo a criar para as leitoras do *Jornal das Famílias* um ritmo ciclotímico de sensações que vão do horror ao riso ou o inverso, transformando os clichês fantásticos naquilo que mais cultivava o coração do leitorado de Garnier: literatura de entretenimento e não de desconforto.

4.1.5 Casamento e herança

“– Duas coisas: a sua companhia e o seu casamento; dou-lhe em troca uma fortuna” (*Jornal das Famílias*, 1869, p. 303).

A passagem acima reflete um ingrediente da fórmula fantástica de Machado: Uma proposta de casamento seguida de uma herança ou de uma fortuna oferecida pelo pai das personagens com as quais os protagonistas são forçados ou desejam se casar. Mas esse ingrediente não aparece nos contos “Uma excursão milagrosa”, “Decadência de dois grandes homens” e “Uma visita de Alcibíades”. Simplesmente porque nesses contos não há personagens femininos. Todos os demais contos seguem o modelo: protagonista conduzido à casa de um personagem mais velho e no local lhe é oferecido a filha do anfitrião, como condição para uma herança ou uma fortuna, que provoca, primeiro o desejo imediato de recusar, depois o aceite da proposta, para finalmente, sem estragar o *kitsch* romântico, o protagonista confessar que o casamento se deve mais aos predicados da jovem do que propriamente ao prêmio financeiro.

²⁷³ No conto “O segredo de Augusta”, encontramos: “O rapaz está doido; mandemo-lo para a Praia Vermelha” (*JF*, 1868, p. 213). Praia do Rio de Janeiro na qual foi construído o Hospício D. Pedro II. Instituição que acolheu a partir de dezembro de 1852 os alienados, termo mais usado no período, da Enfermaria Provisória da Praia Vermelha e do Hospital Geral da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro (SEGAWA, 2002).

O binômio casamento/herança compunham com frequência as narrativas românticas do período e, assim como Alencar criticou em seu romance *Senhora* (1875) aqueles que se sujeitavam aos constrangimentos de uma relação matrimonial por interesses financeiros, o narrador machadiano ironiza esse consórcio no conto “O anjo Rafael”: após conhecer a bela e jovem Celestina, aparentemente tão louca quanto o pai, e ter visto a fortuna guardada em seis caixas de ferro e contendo cem contos de réis, curiosamente o preço pago por Aurélia Camargo ao marido Fernando Seixas no romance alencarino, “Os olhos do Dr. Antero faiscaram; via diante de si uma fortuna, e só dependia dele possuí-la” (*Jornal das Famílias*, nov. 1869, p. 333); a ponto dele se esquecer da loucura de ambos e não se conter em sua resposta ao Major que lhe dera permissão para se retirar e resolver coisas pendentes:

O doutor estava disposto a tudo de tão boa vontade, que a reclusão forçada terminou logo; o major permitiu-lhe sair; *mas o doutor declarou que não sairia dali senão depois de casado.*

- Depois será mais difícil, disse o velho major.

- Pois bem, *não sairei.*

*A intenção do rapaz era sair depois de casado, e para isso inventaria algum meio; por enquanto, não queria comprometer a sua felicidade (ibid.)*²⁷⁴

A ironia machadiana desliza quase para galhofa, pois desde o início da narrativa, o narrador vai expondo as angústias do Dr. Antero: o receio de que o convite à casa do Major se tratasse de uma emboscada, o medo de ser morto, a loucura do Major e da filha Celestina, os aspectos repugnantes do velho e do ambiente no qual viviam, e até a perda momentânea da liberdade que provocara planos para fugir, tudo isso passavam a ter um valor menor mediante os cem contos de réis. Valor que certamente compensava todos os dissabores sentidos pelo Doutor Antero até aquele momento.

Os demais contos reproduziram o mesmo *kitsch* casamento seguido de herança ou fortuna, mas em alguns deles, a fórmula casamento/herança é proposta no plano onírico e o acordar dos personagens relativiza a aleivosia dos personagens. Em, outras, fora do plano onírico, como em “O anjo Rafael”, o protagonista está prestes ao suicídio em função da vida desafortunada e das dívidas que lhe “impõe” à morte, atenuando as atitudes interesseiras. Modelo que sempre agradou os leitores românticos porque o interesse pelo dinheiro advém das necessidades de pagar dívidas corriqueiras e não da ganância, embora o narrador machadiano ironize as ações dos personagens para esse sentimento.

²⁷⁴ Itálico nosso.

4.1.6 Mulheres autômatos

As mulheres surgem nos contos fantásticos machadianos como autômatos. Os autômatos são seres artificiais, portanto, sem naturalidade, articulados por uma engenhoca mecânica que causavam alguma impressão em seus admiradores. Para Cesarotto (1987, p. 133), são símbolos que assumem o lugar e a importância daquilo que é simbolizado, como Olímpia, o mais famoso autômato criado por Hoffmann, que substitui Clara, a paixão original de Nathanael, no conto “O homem da areia”: Nathanael apaixona-se pela boneca de madeira animada e dela faz “a personificação alienada do seu narcisismo, sendo seus olhos o espelho onde se cristaliza sua ilusão” (ibid., p. 139).

Machado não reproduz em seus contos autômatos iguais àqueles produzidos por Hoffmann, mas, inspirado neles, desenvolve mulheres-autômatos: seres quase sem vontade própria, que não pensam nem agem por si. É o que encontramos na personagem Celestina de “O anjo Rafael”: aos 17 anos, jamais saíra de casa, obedecia sempre ao pai, não sabia o que significava namoro e cria piamente que o pai era mesmo uma criatura celeste. Todas as decisões de sua vida foram tomadas pelo pai e depois de casada com o Doutor Antero, este passa a pensar e decidir por ela, de acordo com o *status quo* do período. Obediente, Celestina não contesta as ordens paternas por mais ilógicas que pareçam: “A moça ficou um pouco surpreendida com a ordem do pai, mas obedeceu imediatamente” (*Jornal das Famílias*, nov. 1869, p. 328). Mesmo após a morte do pai e as revelações sobre a existência de sua mãe, afastada dela desde que completara cinco anos, Celestina havia sido educada “entre as paredes de uma casa isolada, [...], entrou num mundo que jamais sonhara, nem dele tinha notícia” (Ibid., p. 367), mas continuou atada à ideia de que sua felicidade advinha de se colocar ao “pé de ti [Dr. Antero] e de minha mãe, que mais quero eu na terra?” (ibid., p. 369). Não obstante, o Dr. Antero encontrava nessa mulher-autômato seu ideal de amor: prendada, pura e descrita à semelhança de um anjo, cujos traços de beleza o embriagavam:

Era, com efeito, um rosto angélico; transluzia-lhe no semblante a virgindade do coração. Os olhos serenos e doces pareceriam feitos para contemplação; os cabelos louros e caídos em cachos naturais assemelhavam-se a uma auréola. A tez era alva e finíssima; todas as feições eram de uma harmonia e correção admiráveis. Rafael podia copiar dali uma de suas virgens (Ibid., pp. 326-327).

Essa descrição, embora comum ao período romântico, se aproxima muito com a imagem da noiva de Nathanael:

Mas os arquitetos elogiavam as proporções delicadas de seu corpo, os pintores viam algo de casto na forma de sua nuca, ombros e colo, mas apaixonavam-se era pelos maravilhosos cabelos, [...], e falavam muito das tonalidades de sua tez, [...]. Um deles, [...] comparou os olhos de Clara a um lago de Ruisdaël, onde se refletem o céu claro, de raro azul [...]. Poetas e artistas, porém, iam mais longe e falavam: “Que lago que nada, que espelho que nada! Será que podemos olhar para a moça sem que seus olhos irradiem maravilhosos e divinos cantos e sons que penetram em nossa alma, de forma que tudo se torna vivo e animado? [...], e isto lemos nitidamente no fino sorriso em torno dos lábios de Clara” (HOFFMANN, 1993, p. 128).

Mas, a voz exterior e anônima do narrador hoffmanniano põe em conflito a alegórica opinião dos arquitetos e dos artistas frente à opinião dos especialistas em formosura, para os quais, “Clara não poderia ser considerada bonita; era o que diziam todos que entendiam de beleza por ofício (ibid.)”. O desabono físico da personagem tem por objetivo colocar em discussão a beleza de Clara para fazer sobressair-lhe menos os dotes físicos e mais sua marcante personalidade. Atributo que o narrador, cuja voz anônima e exterior, constrói ao longo das contingências narrativas nas quais Nathanael e outros personagens masculinos estão envolvidos:

Clara tinha a vigorosa fantasia de uma criança alegre e despreocupada, um coração profundamente feminino e doce, uma inteligência penetrante e lúcida. Os espíritos levianos e presunçosos tinham, nela uma difícil adversária; pois sem falar muito, o que aliás condizia com sua natureza silenciosa, aquele olhar nítido, aquele sorriso refinado e irônico [...], Clara era vista por muitos como fria, insensível e prosaica (HOFFMANN, 1993, pp. 128-129).

Não sendo Clara, portanto, o modelo feminino de comportamento, e cuja personalidade estava em desacordo com o perfil editorial de Garnier, Machado funde em Celestina alguns aspectos da beleza de Clara com o comportamento passivo e obediente da boneca Olímpia. Mas, se há qualquer dúvida sobre a inspiração hoffmanniana na composição do conto “O anjo Rafael” ou incerteza da associação de Clara e Olímpia na composição de Celestina, é possível demonstrar outros elementos e aproximação entre as personagens: ambas tocam piano, mas só quando solicitadas, vivem reclusas, e existe a possibilidade de que sejam loucas:

Olímpia, que ele mantém *reclusa*, por motivos singulares e suspeitos, de maneira que a ninguém é permitido aproximar-se dela. Talvez realmente haja algo de estranho com ela, talvez seja *demente* ou coisa parecida (HOFFMANN, 1993, p. 126)²⁷⁵.

²⁷⁵ Itálicos nossos.

O major educou Celestina na mais absoluta *reclusão* possível, e desde pequena incutiu-lhe a ideia de que anda possuído, de maneira que eu tenho medo de que a pobre moça *sofra igualmente* [da loucura do pai] (*Jornal das Famílias*, dez. 1869, pp. 364-365)²⁷⁶.

A partir da publicação de “O anjo Rafael” (1869) em diante, os personagens autômatos, que são sempre belas mulheres que atraem os protagonistas para o perigo, reaparecem em todos os contos fantásticos de Machado, com exceção de “Decadência de dois grandes homens” (1873) e “Uma visita de Alcibiades” (1876), porque em ambos não aparecem personagens femininas. No primeiro conto, a narrativa gira em torno dos diálogos da aventura do narrador-protagonista Miranda (doutor em Medicina) que é levado à casa do estranho e velho Jayme, local onde ocorrem os eventos fantásticos. Jayme acredita ser Marcus Junius Brutus, assassino do imperador Júlio César, e este vive com o velho na forma de “um enorme gato preto” (*Jornal das Famílias*, mai.1873, p. 137). No segundo conto, o enredo trata da visita do célebre político ateniense Alcibiades ao Desembargador Álvares. O evento fantástico é narrado pelo Desembargador numa noite de Natal a um grupo de moças que lhe pediam uma anedota, como já comentamos. Nenhuma delas é identificada ou mesmo se sabe quantas são no grupo. Assim, pela inexistência de personagens femininos nos quais se desenvolvam as atitudes próprias de um autômato, os contos “Decadência de dois grandes homens” e “Uma visita de Alcibiades” não apresentam mulheres-autômatos.

Mas, logo em janeiro de 1870, o autômato feminino reaparece no conto “A vida eterna”, respondendo pelo nome de Eusébia, moça formosíssima, usada para manter o protagonista Camillo da Anunciação como refém na casa de seu pai, o velho matemático Tobias. Eusébia se apresenta passiva nas mãos dos homens: em suas próprias palavras: “Deus sabe que eu sou apenas um instrumento passivo nas mãos de todos esses homens” (*Jornal das Famílias*, jan. 1870, p. 14). Em outro momento, quando questionada por Camillo sobre sua cumplicidade na morte de seus outros maridos em rituais macabros – “a senhora também é cúmplice, pois que as suas palavras foram um verdadeiro laço; se não fossem elas eu não aceitaria o casamento” (Ibid., p. 15) – a moça responde-lhe: “Ai, senhor! Respondeu Eusébia lavada em lágrimas; sou fraca, isso sim: mas cúmplice, jamais. Aquilo que lhe disse foi-me ensinado” (Ibid.).

Outro autômato machadiano é Augusta, filha de “O capitão Mendonça”, conto publicado em maio de 1870. O conto se assemelha muito com “O anjo Rafael”: O capitão Mendonça, pai de Augusta, assim como o Major Tomás, pai de Celestina, eram militares, ambos descritos como doidos e amigos dos pais, igualmente militares, dos protagonistas Dr.

²⁷⁶ Itálicos nossos.

Antero e Sr. Amaral. Major Tomás mandara buscar o Dr. Antero para casar com Celestina e o Capitão Mendonça conduziu Sr. Amaral a sua casa para propor-lhe o casamento com Augusta. Augusta era um produto químico e não um ser humano. Celestina era produto da alienante educação do Major Tomás, seu pai. Todavia, assim como Antero aceitara Celestina e sua loucura após ver a fortuna que lhe seria destinada, Amaral aceita casar-se com Augusta depois que o Capitão Mendonça transforma um pedaço de carvão em diamante e o presenteia. O *kitsch* romântico é mantido já que o personagem afirma:

Eu não trocava por ela todos os diamantes célebres do mundo. Cada hora que passava ao pé dela aumentava a minha fascinação. Sentia invadir-me o delírio do amor; mais um dia e eu estaria unido àquela mulher irresistivelmente; separar-nos seria a morte para mim (*Jornal das Famílias*, mai. 1870, p. 146).

Mais do que uma personagem isenta de vontade e espontaneidade próprias, com suas atitudes submissas, a filha do Capitão Mendonça é mostrada literalmente como produto artificial:

– Augusta é minha obra prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura! (ASSIS, 2008, v. 2, p. 977)²⁷⁷.

A passagem não pode ser tomada como metafórica ou alegórica e, ao longo da narrativa, outros momentos confirmam Augusta como autômato: “A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive provas disso” (ASSIS, 2008, v.2, pp. 978-979). O questionamento feito pelo narrador-personagem Amaral poderia produzir dúvidas no leitor, mas perde força diante das reflexões do próprio Amaral: “A verdade desconhecida não deixa de ser verdade. É verdade por si mesmo, não o é pelo consenso público” (Ibid., p. 739). E, sobretudo, há outras provas que evidenciam:

A moça era um produto químico; seu único batismo foi um banho de sulfúrio. A ciência daquele homem explicava tudo; [...]. Era um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplar único (Ibid., p. 982).

²⁷⁷ A hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Brasileira não dispõe dos três primeiros capítulos dos cinco que compõem a narrativa. Mesmo nossas reiteradas solicitações para dispor do material, as respostas evasivas e incoerentes obrigaram-nos à referência de parte desse conto pela edição de Obra Completa do autor.

Mas, a comprovação definitiva se dá na transformação de um pedaço de carvão em diamante, obtido na experiência executada no laboratório do Capitão e diante dos olhos de Amaral: “E efetivamente trouxe um diamante na palma da mão, perfeitíssimo e da melhor água. O volume era metade do carvão que servira de base à operação química” (Ibid.).

Quadro 23 - Autômatos femininos nos contos fantásticos de Machado de Assis²⁷⁸

Conto	Data	Autômato
“O anjo das donzelas”	1864	Cecília
“O anjo Rafael”	1869	Celestina
“A vida eterna”	1870	Eusébia
“O capitão Mendonça”	1870	Augusta
“Rui de Leão”	1872	Nanavy
“Os óculos de Pedro Antão”	1874	Cecília
“Um esqueleto”	1875	D. Marcelina
“Sem olhos”	1876/77	Lucinda

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em “O anjo das donzelas”, lembremos Cecília que tendo recebido o anel do “anjo das Donzelas” cumprira a promessa até a velhice, sem ter sido desposada pelos inúmeros pretendentes que tentaram em vão bafejar o emblema de sua eterna virgindade. Mesmo diante da poética cultural do período e do perfil editorial de Garnier, é possível observar através do narrador machadiano a irônica crítica do autor à cega obediência de Cecília a uma promessa que se a impediu de sofrer, também a impediu de amar, transformando sua vida num vazio que poderia ser resumida, paradoxalmente, pelo excerto romântico do diplomata e poeta carioca Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889):

Quem passou pela vida em branca novem
E em plácido repouso adormeceu,
Quem não sentiu o frio da desgraça,
Quem passou pela vida e não sofreu,
Foi espectro de homem, e não homem,
Só passou pela vida, não viveu. (Rosa *Apud* SERPA, 1952, p. 206).

²⁷⁸ “Uma excursão milagrosa”, transformada em experiência de viagens para a coluna da revista de Garnier, assim como “Decadência de dois grandes homens” e “Uma visita de Alcibiades”, que não apresentam personagens femininos.

O reproche machadiano, quase sempre velado, nesse período, era dirigido a um tipo de educação que impedia as mulheres do fascinante contato com uma realidade circundante e capaz de promover seu crescimento pessoal até a plenitude. Cecília, Augusta, Celestina, e todos os outros autômatos femininos dos contos fantásticos machadianos são tolhidos em suas atitudes e em seus pensamentos, sendo sufocados, quando dão vazão às suas vontades ou necessidades. De modo que os contos fantásticos do escritor acabam por demonstrar que as personagens femininas ou são mulheres-autômatos, que não tem vida própria, ou se demonstram vontade própria, como é caso da Cecília no conto “Os óculos de Pedro Antão”, que resolve fugir com o amado Antão, antes mesmo de alcançar seu objetivo, sofre punição, perdendo a liberdade, enquanto o amado Antão perde a vida.

4.1.7 Clichês fantásticos

Herdados do gótico, frequentemente as narrativas fantásticas foram construídas a partir dos clichês daquele gênero, razão pela qual alguns teóricos chamaram o fantástico de *novo gótico*. Os clichês góticos buscaram explorar especialmente o psicológico dos leitores através de imagens diabólicas e de ambientes abandonados, principalmente em horários noturnos. Hoffmann modernizou o gótico e, por isso, é considerado o “pai do fantástico”, tendo exercido inspiração direta ou indireta sobre quase toda a produção fantástica no século XIX (CALVINO, 2010). Nele, o sobrenatural é produzido a partir de objetos banais e em meio à claridade diurna, mas sem deixar de ser, em certos momentos, apavorante. Inspirado no escritor alemão, mas com *dna* próprio, Machado soube bem explorar o psicológico de seus leitores ao apropriar-se dos procedimentos hoffmannianos, sem desapegar-se dos clichês herdados do gótico, já tão populares entre os leitores brasileiros, em razão da circulação de romances góticos e de autores do gênero, como a inglesa Ann Radcliffe.

Luziu-me pelos olhos a lâmina do punhal, que se cravou todo no coração; o sangue jorrou-me do peito e inundou a mesa; eu entre convulsões mortais dei o último suspiro. Estava morto, completamente morto, e entretanto ouvia tudo à roda de mim; restava-me uma certa consciência deste mundo a que já não pertencia.

[...]

As mulheres aproximaram-se de mim, e ouvi então um elogio unânime dos canibais; todos concordaram em que eu estava gordo e havia de ser excelente prato.

[...]

Vieram as facas, e começou a operação; confesso que eu não sentia nada; só sabia que me haviam cortado uma perna quando ela era atirada ao chão com estrépito (*JF*, 1870, pp. 17, 18)

No conto “A vida eterna”, o narrador-personagem, apesar de morto, continua com todas as funções biológicas. A narração continua como nada tivesse acontecido a ele, mas não há dores físicas, nem sua alma se encontra fora do corpo. É uma espécie de estado *awake*. Em outra passagem do mesmo conto,

Tudo ali era estranho e magnífico. No fundo, em frente da porta de entrada, havia uma grande águia de madeira fingindo bronze, encostada à parede, com as asas abertas, e preparando-se como para voar. Do bico da águia pendia um espelho, cuja parte inferior estava presa às garras, conservando assim a posição inclinada que costuma ter um espelho de parede (*Ibid.*, p. 10).

O excerto do conto “A vida eterna” que retoma o clichê fantástico do gótico, a sanguinolência das ações, que aqui é usado como um truque para manutenção das expectativas do leitor até o desfecho frustrante da narrativa, em que o sobrenatural se dissipa e, junto com ele, o fantástico:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo (CESERANI, 2006, p. 71).

Embora a desorientação seja uma prática do narrador machadiano no sentido de manter o interesse dos leitores preso à narrativa com passagens que os desconfortam, inquietam, assustam ou aterrorizam, por outro lado, os fenômenos aterrorizantes, os ambientes tétricos, as imagens macabras, na maior parte das vezes se transformam em humor, ironia, crítica velada à sociedade, às suas crenças e a seus valores morais.

4.2 Além da fórmula hoffmanniana

Passada a moda do conto hoffmanniano, Machado continuou produzindo contos fantásticos, mas inseridos em outra poética cultural e agora subordinados a outros periódicos. Assim, não é possível unificar as produções fantásticas de Machado, como se todas elas tivessem sido escritas a partir de uma única fórmula, e quando seus ingredientes estiveram de acordo com a poética vigente e, sobretudo, condicionados aos suportes de publicação.

O quadro 24 foi estabelecido com base nas publicações de narrativas do autor em que o sobrenatural se manifesta, embora existam diferenças no modo como os fenômenos se estabelecem nas narrativas, necessitando esclarecimentos sobre cada produção. Os contos não podem ser todos considerados fantásticos pela presença de um evento sobrenatural ou desconsiderados como fantástica pela ausência de um mesmo evento, porque não foram produzidos em consonância com as categorias tradicionais de classificação fantástica, mas para periódicos e leitores do século XIX, época em que o fantástico era moda e não um gênero formalmente acabado:

Quadro 24 - Os contos fantásticos de Machado de Assis na imprensa

Suporte	Conto / Ano	
1. <i>O Futuro</i>	1.1 “O país das quimeras”	1862
2. <i>Jornal das Famílias</i>	2.1 “O anjo das donzelas”	1864
	2.2 “Uma excursão milagrosa”	1866
	2.3 “O anjo Rafael”	1869
	2.4 “A vida eterna”	1870
	2.5 “O capitão Mendonça”	1870
	2.6 “Rui de Leão”	1872
	2.7 “Decadência de dois grandes homens”	1873
	2.8 “Os óculos de Pedro Antão”	1874
	2.9 “Um esqueleto”	1875
	2.10 “Uma visita de Alcibíades”	1876
	2.11 “Sem olhos”	1876/77
3. <i>A Época</i>	3.1 “A chinela turca”	1875
4. <i>O Cruzeiro</i>	4.1 “O califa de platina”	1878
	4.2 “Filosofia de um par de botas”	1878
	4.3 “O caso Ferrari”	1878
5. <i>A Estação</i>	5.1 “A mulher pálida”	1881
	5.2 “D. Benedita”	1882
	5.3 “O imortal”	1882
	5.4 “Um sonho e outro sonho”	1892
6. <i>Gazeta de Notícias</i>	6.1 “Uma visita de Alcibíades”	1882
	6.2 “A Sereníssima República”	1882
	6.3 “Verba testamentária”	1882

	6.4 “Ex-Cátedra”	1884
	6.5 “As academias de Sião”	1884
	6.6 “Entre Santos”	1886
	6.7 “Mariana”	1891
	6.8 “O espelho”	1882
	6.9 “A cena do cemitério”	1894
	6.10 “Ideias de canário”	1895
7. <i>Gazeta Literária</i>	7.1 “A segunda vida”	1884
8. <i>Almanaque das fluminenses</i>	8.1 “Como se inventam os almanaques”	1890

Fonte: Elaborado pelo autor.

A fantasia insólita machadiana foi, portanto, produzida para suportes diferentes em épocas diferentes. O quadro inclusive demonstra grande distância entre os primeiros contos fantásticos e os últimos. Parte dessa produção se insere no período da voga fantástica hoffmanniana e outra foi produzida e publicada quando a voga já havia arrefecido. Colhidos em suas fontes originais – os jornais e revistas femininas – a partir dos elementos sobrenaturais que poderiam deflagrar o fantástico, ou até de sua ausência como no conto “A chinela turca”. Em alguns casos, apresenta-se bem caracterizado e suas estruturas narrativas e linguagem própria convergindo para os tradicionais elementos encontrados nos grandes escritores do fantástico. Em outros casos, percebe-se que os procedimentos fantásticos são operações textuais do Bruxo, cujo resultado é apenas causar no leitor um efeito de relato fantástico, em suas tentativas bem sucedidas, de vendê-lo como produtos de uma moda literária. Fora dela, já no último quartel dos oitocentos, há também uma série de narrativas que se utiliza de procedimentos fantásticos, mas que resultam em produtos narrativos alegóricos, como fábulas, apólogos e parábolas, distanciados do contexto de produção do gênero, da moda insólita, e ainda mais da discussão em torno da ciência e da razão que deflagrou o gênero.

Granja (2018) nos afirma que a ficção machadiana no final dos anos 1870 e início dos anos 1880 apresenta um esforço medido de inserir elementos que repugnavam o leitor. Desde a dedicatória “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas” de Brás Cubas (ASSIS, 2008a, p. 624) até contos como “A causa secreta”, “O enfermeiro” e o conto fantástico “Sem olhos”, nos quais o horripilante se faz presente pela violência sobre o corpo de animais ou do próprio ser humano, e que se incorpora à “ficção machadiana como paródia da naturalização de certos discursos e práticas das sociedades em geral” (ibid.).

“Sem olhos” foi o último conto fantástico produzido por Machado para Garnier, finalizado na edição de fevereiro de 1877. A partir daí o insólito machadiano só voltaria a aparecer em abril de 1878 no jornal *O Cruzeiro* (1878-1883). Sobre a produção da ficção machadiana por esse jornal, Crestani (2015, p. 11) afirma:

sob a rubrica ‘Literatura realista’, Machado de Assis publicou, no rodapé desse periódico, um conjunto de nove textos ficcionais de difícil classificação em termos de gênero literário, quais sejam: “O bote de rapé”, “A sonambula”, “Um cão de lata ao rabo”, “O califa de Platina”, “Filosofia de um par de botas”, “Antes da missa”, “Na arca”, “O caso Ferrari” e o “Elogio da vaidade”. Embora essa produção apresente uma constituição bastante variada, percebe-se uma expressiva unidade estilística, firmada pela identidade autoral do pseudônimo *Eleazar*, com o qual o escritor assinou todos os textos.²⁷⁹

Três desses exemplos de “literatura realista” oferecem em seus enredos a presença de um fenômeno sobrenatural à feição de literatura fantástica: “O califa de platina”, “Filosofia de um par de botas”, “O caso Ferrari”²⁸⁰. Em “Filosofia de um par de botas” o narrador, sentado em uma pedra na praia de Santa Luzia, começa a escutar a conversa entre as duas botas de um par: o da direita e o da esquerda. O ápice do fenômeno fantástico ocorre quando a bota da direita dirigindo-se à bota da esquerda, mas olhando para o narrador, diz:

Não vês que os homens tiraram de nós o que podiam, e quando não valíamos um caracol mandaram deitar-nos à margem? Quem é que nos há de respeitar? – aqueles mariscos? (olhando para mim) Aquele sujeito que está ali com os olhos assombrados? (*O Cruzeiro*, 23 abr. 1878, p. 1).

Crestani (2015) afirma que a bota da esquerda manifesta uma consciência inexorável a respeito da ordem do universo e reflete, de forma lúcida e desencantada, sobre o sentido da existência, da ação implacável do tempo e da própria condição humana, física e social, condicionada aos caprichos do uso do tempo e do sistema:

Como “produto social” que espelha a condição do indivíduo enquanto membro de um corpo social, as botas explicitam a consciência do processo de marginalização que incide sobre elas à medida que vão envelhecendo e perdendo a sua utilidade. Com a mesma impassibilidade com que a natureza

²⁷⁹ Itálicos nossos.

²⁸⁰ As narrativas não constam em *Obras completas de Machado de Assis*, organizada pela editora Aguilar e suas condições de leitura são extremamente precárias. Algumas páginas do periódico foram consumidas, restando apenas parte desses contos que já haviam sido publicados em volumes de livro, mas que não se podem mais ser observados em suas fontes originais que lhes determinariam novos conhecimentos sobre a produção insólita de Machado para este periódico. Ver exemplo da narrativa “O califa de platina”: anexo L.

toma de volta a vida que empresta às mais diversas espécies, a sociedade descarta os membros que já não oferecem serventia (ibid., p. 246).

O diálogo das botas sobre o seu próprio destino emerge com um dos elementos próprios de uma fábula, embora nesse gênero, os animais ocupam o lugar do homem e apresentam inquietações diante da vida com possíveis soluções através de uma moral elucidativa. Mas, a lúcida análise de Crestani sobre a narrativa machadiana é suficiente para observarmos que o sobrenatural não está ali para produzir uma narrativa fantástica. Ele emerge como fenômeno próprio do gênero, mas é utilizado em um sentido alegórico, que desconfigura a produção fantástica tradicional.

As razões para isso nos parecem óbvias: a poética cultural do período se manifestava em torno das produções de uma literatura nascida com base nas doutrinas científicas da segunda metade do século XIX e que só em fins dos anos 1870 e início dos anos 1880 começava expor os aspectos da vida humana com base na observação dos fenômenos sociais. Depois, ainda que a essa nova poética ainda convivesse com algumas produções da poética anterior, ou seja, ainda que as produções sentimentais circulassem no espaço brasileiro dos anos 1880, a moda fantástica já estava em franco declínio. Essas duas razões são suficientes para compreender-se que Machado se utilizou de um procedimento do gênero insólito, mas não com o propósito de oxigenar sua produção fantástica. Assim, “O califa de Platina” e “O caso Ferrari” foram produzidos dentro dessa mesma “fórmula” de “Filosofia de um par de botas” para atender os leitores de *O Cruzeiro*.

Sobre o “O califa de Platina: um conto árabe”, publicado em 9 de abril de 1878, Crestani (2015, p. 223) afirma que Machado se utiliza do maravilhoso das histórias do Oriente Médio para moldar uma alegoria das relações exteriores mantidas pelo Império brasileiro na segunda metade do século XIX. E, de acordo com Gledson (2011, p. 22), o conto não apresenta nada de árabe, ele funciona como “uma sátira política sobre as relações entre Argentina [Platina] e Brasil [Brasilina]”. Já “O caso Ferrari”, publicado em 21 de maio de 1878, trata da atuação do empresário Ferrari, responsável pela representação de *Aida*, no Teatro São Pedro II, no Rio de Janeiro. A representação serviu de inspiração para produção de uma fantasia machadiana com o título de “A sonâmbula”, pois entre “a produção do compositor italiano e o texto de Machado de Assis, observa-se uma confluência de motivos que se entrecruzam de maneira intrincada e arbitrária” (CRESTANI, 2015, p. 192).

Alguns dos temas que poderiam provocar desconforto para o escritor, como as relações entre Brasil e Argentina ou a crítica a um sistema social que explora o ser humano

como um objeto e depois o descarta, além da polêmica que envolvia uma disputa editorial entre *O Cruzeiro* e *A gazeta de Notícias*²⁸¹, periódico com o qual o escritor colaborava, justificam o uso do pseudônimo *Eleazar* que certamente garantiu ao escritor carioca algum conforto na querela editorial dos periódicos. Mas, nesse caso, o uso do artifício já não apresenta a mesma função quando foi empregado no *Jornal das Famílias*. Primeiro porque os *leitmotive* fantásticos não seriam exatamente um problema para um periódico dirigido por comerciantes portugueses e brasileiros, sem apelo exclusivo ao público feminino; segundo os mesmos *leitmotive* já haviam sido desgastados pela moda fantástica nas décadas anteriores. Portanto, se o uso do pseudônimo foi uma garantia em relação ao gênero hoffmanniano na revista de Garnier, agora seu uso representava outras condições.

A *Gazeta de notícias* divulgou 11 narrativas de Machado nas quais o sobrenatural também se encontra presente. Entre as narrativas, o conto fantástico “Uma visita de Alcibiades” foi o primeiro republicado, em janeiro de 1882. Se as produções insólitas de *O cruzeiro* ficaram marcadas por seu caráter alegórico, também é possível afirmar que esse recurso foi utilizado em várias narrativas insólitas machadianas publicadas pela *Gazeta de Notícias*. “As academias de Sião”, embora apresente o sobrenatural e outros elementos próprios do fantástico, é uma narrativa que pode ser tomada como alegórica.

Inseridos no contexto de outra poética cultural, escritos para jornais que já não apresentavam mais perfil moralista ou eram destinados quase que exclusivamente ao público feminino, os contos fantásticos de Machado de Assis produzidos entre abril de 1878 e agosto de 1892 não representam mais uma produção de acordo com a moda do conto fantástico e, principalmente, o hoffmanniano já não se faz mais presente na inspiração de sua tessitura insólita ou na deflagração dos elementos do gênero no período pós-moda fantástica. Restando-nos uma pesquisa mais *strictu sensu* no sentido de identificar qual o tipo específico de conto fantástico foi produzido pelo escritor e quais foram os propósitos dessa construção, embora, neles, já nos foi possível observar, mas não demonstrar a fórmula para cada suporte.

4.3 Um fenótipo fantástico?

O fantástico começa a se definir como gênero literário a partir da irrupção de um evento sobrenatural no seio de um espaço semelhante ao mundo do leitor. Ele e aos outros envolvidos, como o narrador e os personagens, são postos diante de um fenômeno cujas leis que regulam o universo reconhecível já não são capazes de explicá-lo, provocando com isso

²⁸¹ Cf. Crestani, 2015, pp. 18-26.

uma impressão ameaçadora sobre todos: leitor, narrador, personagens. Como afirmou Roas (2014, p. 134) o principal “objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar os limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos”.

A definição de Roas implica na observação de que é impossível produzir relatos fantásticos desconsiderando os aspectos endógenos à tessitura textual, porque é a partir do quadro de referências externas, compartilhado pelo leitor e pelos personagens, que chega aos limites daquilo que é possível ou impossível. Acrescente-se à definição o fato de que o conto fantástico tradicional necessita valer por isso e não como forma alegórica, porque no mínimo seria o sobrenatural apenas uma maneira de se alcançar o objetivo da alegoria. Diante dessas certezas sobre o gênero, podemos dizer que Machado de Assis produziu contos fantásticos ou seus relatos são fenótipos do gênero? Ou seja, seus contos seriam apenas manifestações visíveis dos *leitmotive* fantásticos, mas sem a produção do gênero em si?

Se a irrupção de um evento sobrenatural é a condição *sine qua non* para a produção do gênero, ela nem sempre se encontra nos contos fantásticos de Machado de Assis. “A chinela turca”, conto publicado em *A Época*, no ápice da moda fantástica durante o mês de novembro de 1875, é exemplo da **inexistência** do sobrenatural. Em nenhum momento o enredo apresenta a irrupção do fenômeno fantástico. Há uma situação estranha vivida pelo protagonista bacharel Duarte, mas que não produz nele ou no leitor *Das Unheimliche*²⁸² das narrativas fantásticas. Ou seja, não há um fenômeno sobrenatural constituindo-se como ameaça às leis que regem o mundo dos personagens ou dos leitores. E, no entanto, foi o primeiro conto selecionado pelo crítico Magalhães Júnior para compor a antologia *Contos fantásticos de Machado de Assis*.

O conto “A chinela turca” apresenta parte daquela fórmula utilizada pelo escritor para atender aos leitores de Garnier: os acontecimentos estranhos, mas não fantásticos, ocorrem em uma narrativa de segundo grau (*mise-en-abîme*) e dentro do plano onírico. O protagonista é conduzido para outro espaço onde o esperam um casamento e uma noiva que não tem vontade própria, portanto, um autômato, e cuja beleza e descrição física torna-se cópia dos autômatos femininos dos outros contos fantásticos do autor. Há uma fixação do Bacharel Duarte pelos olhos da noiva e alguns personagens comportam-se como loucos. A narrativa é recheada de

²⁸² Embora já tenhamos nos utilizado da tradução “*O infamiliar*”, optamos pelo termo em sua condição original porque, se traduzido como “o estranho”, como a (re)tradução a partir do inglês, para evitar que o termo resvale para os gêneros insólitos contíguos como *o estranho* ou *fantástico estranho*, de acordo com Todorov (2008). Não obstante, o próprio termo *o estranho* não apresenta em nenhum dos idiomas para os quais os relatos fantásticos hoffmannianos ganharam tradução a mesma ideia contida em *Das Unheimliche*, algo que é familiar e, por isso, incompreensível. Por fim, ainda esclarecemos que a própria nota aqui não é suficiente por si, a não ser por um pálido esboço, para identificar as sensações provocadas pela tessitura alemã do fantástico hoffmanniano.

clichês fantásticos e góticos: a casa para a qual o Bacharel Duarte é levado se apresenta estranha e escura, e tudo ocorre durante à noite; um ou outro elemento macabro compõe a narrativa, mas sem provocar desconfortos no leitor. Por fim, o conto termina com uma lição moral: “- Ninfa doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio” (*A Época*, 14 nov. 1875).

Lovecraft (2008) considera que o mundo do sonho contribui para construir uma noção de mundo irreal e que a atmosfera é um dos fatores mais importantes na produção de uma determinada sensação, mas que o “único teste do realmente fantástico é [...] se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor em contato com potências e esferas desconhecidas” (p. 18). É difícil crer que os elementos inseridos em “A chinela turca” tenham provocado “senso de pavor”, já que as potências e as esferas desconhecidas não fazem parte do conto. Tudo no conto é passível de reconhecimento dentro das leis físicas que regulam nosso universo e algumas passagens estranhas podem ser vistas como alegoria ou metáfora. Além disso, o gênero já estava em moda no Brasil há mais de uma década, quando o conto foi publicado, e o leitor certamente já havia se acostumado a tais artifícios. E, ainda que o conto apresentasse eventos sobrenaturais, eles teriam uma explicação, pois todo o estranho no conto se manifesta no pesadelo do protagonista. Nesse caso, para Todorov (2008), como há uma explicação, o fantástico resvala para um gênero vizinho, porque a hesitação entre uma explicação e a ausência dela já não existe: o sobrenatural é explicado via sonho. O mesmo pode-se aplicar aos contos “Um esqueleto” e “O anjo Rafael”, narrativas repletas de clichês fantásticos, mas ausentes de evento sobrenatural.

Os quatro contos fantásticos que foram publicados pelas páginas de *A Estação* caracterizam-se por serem duas narrativas alegóricas, “O imortal” (1882) e “Um sonho e outro sonho” (1892); enquanto “D. Benedita” (1882) é um conto de fadas moderno; e “A mulher pálida” (1881), uma estranha história, sem presença sobrenatural. O sobrenatural presente nos três primeiros contos não desestabiliza a concepção de realidade de grande parte dos personagens ou dos leitores, porque a irrupção dele ocorre no plano onírico e, portanto, há explicação; ou o evento sobrenatural relatado não se impõe como ameaça, servindo a outros propósitos. Mesmo o sobrenatural produzido no sonho, já não é igual ao dos contos publicados no *Jornal das Famílias*, pois o narrador anuncia ao leitor que tudo se passará no plano onírico e a narrativa não se caracteriza pela presença de elementos macabros que produzam medo.

Nos contos adequados ou produzidos para *A Estação*, os autômatos femininos já não mais existem. Em “Um sonho e outro sonho”, a personagem D. Genoveva (jovem, bela e rica),

após enviudar, conservava o retrato do finado na sala e uma promessa de não mais contrair núpcias, desde que sonhara com o marido: “se é verdade que ainda me amas, não conspurques o teu amor com as carícias de outro homem” (*A Estação*, 31 jul. 1892). E D. Genoveva “cria em sonhos; tinha para si que eles eram avisos, consolações e castigos” (*ibid.*). Mas, depois de outro pesadelo no qual Genoveva recebera o aviso “morrerás se casares!”, o narrador desmancha a promessa com uma frase curta e abrupta: “Casou e não morreu”. Pondo fim à narrativa.

Além disso, os contos fantásticos de *A Estação* não apresentam caráter pedagógico orgânico, eles podem ser deduzidos, mas seus narradores não são mais responsáveis pela instrução moral, sendo observáveis a depender do tipo de leitores da revista de H. Lombaerts. Todos os clichês fantásticos são amainados ou excluídos das narrativas. Nenhum dos enredos será marcado pela fórmula casamento/herança. Os contos não apresentam mais o subtítulo *conto fantástico*, nem há referências diretas aos autores fantásticos ou ao gênero em si, pois que a moda já cessara com o fim da poética romântica no Brasil. Assim, o conto fantástico de Machado para Lombaerts ganha outra fórmula, que não é mais aquela produzida para Garnier.

Por outro lado, é possível observar que o autor continuou se utilizando de procedimentos próprios da composição fantástica na produção de contos, de crônicas, de fábulas e apólogos. O sobrenatural, alegórico ou fruto do onírico, resultado às vezes de uma história inventada, povoou a ficção machadiana, dispersos por todos os suportes com os quais colaborou. Aplicadas em apólogos e fábulas, essas categorias de *extra-ordem* invalidam-se pelo sentido alegórico que essas narrativas apresentam e, portanto, desconfiguram-se enquanto relatos tradicionalmente fantásticos. Fruto do sonho, onde tudo é possível, as narrativas perdem o selo do gênero porque descabam para o sentido alegórico.

O fato do escritor carioca se utilizar dos fenômenos em um sentido alegórico condiciona suas narrativas a não serem classificadas como relatos fantásticos, de acordo com as tradicionais teorias do gênero, sobretudo, a de Todorov. Mas, por estar em desacordo com as concepções todorovianas podemos dizer que o autor carioca não produziu relatos fantásticos? Ou deveríamos considerar que o fantástico alegórico de Machado para *O Cruzeiro* já em si outra fórmula fantástica do Bruxo manipulada de acordo com as condições de publicação do periódico? Ceserani (2006) nos diz que aquilo que caracteriza o fantástico não é o sobrenatural em si, mas sem emprego particular. Ora, Machado fez particular emprego do uso dos fenômenos insólitos. Todos os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico que

Ceserani²⁸³ afirma compor o gênero são encontrados nos contos fantásticos de Machado de Assis. Porém seus usos estiveram submetidos às condições exógenas da produção ficcional do autor.

O sobrenatural agrupa relatos fantásticos funcionando como um núcleo em torno do qual todas as obras do gênero gravitam. No entanto, se o sobrenatural em si tem sido objeto de querela entre os teóricos do fantástico, o modo como o fenômeno atua no conto de Machado tem provocado o desassossego dos estudiosos na tentativa de compreender qual fórmula foi aplicada pelo Bruxo do Cosme Velho na confecção de seus enredos que nenhuma teoria fantástica parece ser capaz de explicar. As concepções teóricas elaboradas, pelo menos, até agora, podem servir enquanto ponto de partida para análise do fantástico machadiano, mas sua aplicação desvinculada das relações de produção e divulgação dos gêneros literários no século XIX se tornam ineficazes na compreensão de um artefato produzido diretamente para os jornais e revistas com propósito de atender aos anseios de um público consumidor das modas literárias do período.

Segundo Auerbach (1988, p. 316), “para o historiador que procura determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico é, contudo, necessário, na medida do possível, esclarecer o que significou a obra para o seu autor e para os seus contemporâneos”. Logo, a partir da concepção do teórico alemão, três fatores determinaram o conto fantástico de Machado: 1. A época e local nos quais foi produzido; 2. O suporte pelo qual foi divulgado; 3. As peculiaridades do escritor carioca. Esses fatores impõem à compreensão do artefato machadiano de acordo com os significados produzidos *para e pelos* coetâneos consumidores dos suportes no período original de sua divulgação. O que significa que não se trata de abordar a materialidade endógena do conto fantástico machadiano, mas sim submeter a exame sua configuração de acordo com as crenças e opiniões manifestadas através das instituições do período que, aliás, os suportes (jornais e revistas) foram seus grandes divulgadores.

Assim, inserido na concepção de bem cultural de consumo, o conto fantástico de Machado foi fruto da dinâmica dos agentes editoriais, sendo produzido em conformidade com as diretrizes técnico-estruturais. Logo, a questão não reside na produção de um gênero, elaborado de forma independente e de acordo com a sempre discutível inspiração do autor, mas na confluência de um produto que visava atender a uma demanda de mercado com a poética cultural do tempo e do espaço no qual esse mesmo produto era divulgado. Farias (2016, p. 17) afirma que as “condições de produção e de circulação do escrito que existiam no país, na época,

²⁸³ Cf. Ceserani, 2006, pp. 67-88.

não são levadas em consideração para explicar o fato de Machado produzir contos e romances tão diferentes quanto à temática em um mesmo período”. Ou seja, os suportes e seus perfis ideológicos e estruturais, assim como as mudanças sociais e as novas poéticas, são relegados em nome das categorias intratextuais, tão caras às análises imanentistas, mas que apenas reforçam o imperativo das categorias extratextuais, esquecidas pelos críticos do conto fantástico e que buscam, a todo tempo, compreendê-lo a partir de ferramentas inadequadas à conjuntura editorial de que descende o conto fantástico do autor: a voga do conto fantástico na França, dos anos 1830, e sua ressignificação no espaço nacional.

Compreender o conto fantástico de Machado significa compreendê-los primeiro como produções divulgadas no auge da voga fantástica, mas transformados, quando arrefecida a moda e quando já não mais havia uma divisão tão marcada entre jornais masculinos e revistas femininas. Divisão que exigiu do autor o manejo de signos que excitam o desejo e instigam à leitura, para adequar o gênero às convicções e princípios, que regiam os códigos da coletividade no momento de suas publicações, mas também adequá-los como produtos de cada poética cultural específica. Isso significa que o autor não tenha produzido conto fantástico?

Machado produziu contos fantásticos, cujo sobrenatural esteve devidamente qualificado com seu tempo, seu espaço e seu suporte de divulgação. Um fantástico tão original que não pode ser classificado ou esclarecido simplesmente de acordo com categorias imanentes ao tecido textual, porque a confecção do tecido fantástico do escritor, como todo escritor dos oitocentos, esteve submetido a fenômenos de ordem extratextual, como leitor e suporte, os dois mais importantes deflagradores de sua fantasia insólita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa empreendida procurou atender a uma demanda em torno da produção dos contos fantásticos Machado de Assis que foram publicados originalmente em jornais e revistas femininas do século, mas que analisados à luz de critérios imanentes foram considerados como fantástico lábil, porque seus pesquisadores desconsideraram a atuação dos suportes originais na produção de relato fantástico enquanto produção estética, mas também produto desenvolvido dentro de condições editoriais e elaborado para públicos específicos.

Frequentemente, as investigações acadêmicas tradicionais sobre a presença do fantástico no panteão literário nacional apontam a “influência” de Hoffmann na literatura de nossos românticos, sobretudo, na poética de Álvares de Azevedo, cuja obra, publicada apenas em livro, esteve distante do público mais amplo do século XIX: o de leitores de periódicos.

Em razão disso, nossa pesquisa explicitou o conto fantástico de Hoffmann, como fenômeno editorial na França que deflagrou a moda do gênero e, desembarcado no Brasil por traduções francesas, inspirou os escritores brasileiros, em especial Machado de Assis, à produção de contos fantásticos. Para tanto, fez-se necessário considerar o papel das traduções e a importância da circulação dos impressos, enquanto intermediação entre culturas transatlânticas, além de analisar o objeto de estudo a partir das condições culturais e econômicas brasileiras, que promoveram a importação das traduções francesas e à recriação desse gênero narrativo na imprensa periódica.

Machado colaborou com diversos jornais e revistas durante toda a sua carreira de escritor e continuou colaborando, mesmo quando ao final do século XIX, o livro já se tornava objeto de fácil acesso e nele o autor reunia contos e publicava romances. O *Jornal das Famílias* é de longe o periódico que mais contribuiu com sua formação de contista e de contista do fantástico. Além dele, outros suportes tiveram grande relevância na produção e divulgação desse gênero, como *A Estação* e a *Gazeta de Notícias*, e outros periódicos, em menor relevância, e nos quais o autor teve pequena divulgação, como *O Futuro*, *A Época*, *O Cruzeiro*, *Gazeta Literária*, *Almanaque das fluminenses*. Entretanto, entre a publicação do primeiro conto fantástico e de sua última narrativa do gênero, há uma distância cronológica de quatro décadas, suficientes para relativizar os conceitos de conto fantástico, não só por seus aspectos imanentes, mas também pelos aspectos exógenos que atuaram condicionando a fatura machadiana.

No contexto do nascimento da voga do conto fantástico no Brasil, o editor Garnier lançou o *Jornal das Famílias* (1863-1878). Um empreendimento editorial devotado ao público feminino, com seu reclame *chic* de magazine publicada em Paris, trazendo em suas páginas o que havia de melhor e mais elegante para *agradar* as mulheres sem necessariamente *desagradar* seus pais e/ou maridos, responsáveis pela assinatura do periódico. Sob a direção editorial de Garnier, a fantasia insólita machadiana popularizou-se nas páginas da mais concorrida revista feminina brasileira do século XIX. Mas, para alcançar o espaço de publicação no *Jornal das Famílias*, Machado necessitou plasmar e refinar continuamente uma fórmula que visava atender às expectativas do leitorado da revista, durante os anos de 1864 a 1877, período no qual Garnier publicou 11 relatos fantásticos do escritor.

No entanto, três desses contos também foram publicados por outros suportes com significativas alterações no enredo e, conseqüentemente, no gênero, fazendo-nos perceber como o poder de Garnier impunha ao escritor brasileiro uma produção do conto fantástico ajustado à filosofia de seu periódico e ao espaço físico de suas folhas. A reescrita desses relatos fantásticos, que foram divulgadas por Garnier, mas que receberam nova divulgação por

Henrique Lombaerts, Faustino Xavier de Novaes e pelos editores da *Gazeta de Notícias*, demonstram que o poder editorial na escrita de Machado de Assis não esteve condicionado apenas ao início da carreira do escritor. Afinal, “o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa, tarefa primeira e passo essencial das pesquisas com fontes periódicas” (LUCA, 2006, p. 139).

O conto fantástico machadiano não se estabeleceu exclusivamente pela aplicação dos *leitmotive* próprios do gênero, no sentido de alcançar os mesmos critérios que se encontram nas produções europeias, principalmente as de Hoffmann que lhes serviram de inspiração. Os aspectos endógenos não apenas contribuíram como até se interpuseram na tessitura textual. E, por isso, não nos parece coerentes os critérios utilizados até hoje para classificação do fantástico machadiano, razão pela qual desenvolvemos este estudo.

O relato fantástico, de acordo com todas as teorias, apresenta um único ponto convergente que é o da irrupção de um fenômeno sobrenatural no seio de um espaço semelhante à nossa realidade e que deve permanecer inexplicável como parâmetro definidor do gênero. Ainda que a irrupção do sobrenatural seja o ponto de partida, mas não aquilo que por si define o fantástico, estudiosos e antologistas insistem em classificar de fantástico alguns contos do escritor carioca, cujo enredo não apresenta irrupção do sobrenatural, como demonstramos. Outros estudiosos classificam, sob o selo fantástico, narrativas cujo evento sobrenatural ostensivamente manifesto funciona como avatar por meio do qual se alcança objetivos alegóricos, como o de instruir. Ou, algumas narrativas fazem irromper o sobrenatural que não vale por isso mesmo e, portanto, não tem o objetivo de produzir um relato fantástico.

Arrefecida a moda fantástica no final dos anos 1870 e já sem a inspiração do hoffmanniano, Machado continuou produzindo narrativas insólitas para outros periódicos, com o fechamento da revista de Garnier. Embora, *A Época* do editor Lombaerts se propusesse como herdeiras das órfãs de Garnier, diante de uma nova poética cultural, o conto fantástico machadiano para as páginas de *A Estação* já não se fazia com a mesma fórmula que fora aplicada para as leitoras do *Jornal das Famílias*. Essa nova poética impôs ao escritor um fantástico já distante dos clichês próprios do gênero e, na maioria das vezes, seus *leitmotive* eram passaportes para tratar, via alegoria, dos mais variados assuntos.

Os contos fantásticos produzidos por Machado para suportes diferentes e divulgados em poéticas culturais com distância de mais de duas décadas, além das transformações promovidas pelo Bruxo com intuito de atender a determinadas necessidades dos suportes, obrigaram-nos a reavaliar o fantástico machadiano, de acordo com critérios extratextuais, como os de suporte e leitor, reveladores do poder editorial sobre a produção literária. O que no

mínimo relativiza a liberdade de criação defendida pelos críticos tradicionais, pois, sem concessões do autor sua obra não sobrevive. A urdidura literária exige, portanto, um processo organizado de conciliação que envolve o público-leitor e condições editoriais de produção. Assim, a já tão

propalada autonomia da literatura não passa de um esforço notável por superar condicionamentos externos – de cunho social e caráter mercadológico – que a sujeitam de várias maneiras” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 18).

Logo, a abordagem às produções fantásticas machadianas destinadas aos jornais e revistas exige que se vá além das tradicionais categorias imanentes e considerem fórmulas específicas que foram desenvolvidas e utilizadas pelo Bruxo do Cosme Velho e às quais o autor esteve sempre disposto a refinar na fatura de um gênero polêmico, quando em moda, ou disposto a manipular para atender às diretrizes editoriais e às expectativas de seus leitores.

O fantástico machadiano necessitava de métodos e categorias apropriados à compreensão de que ele se fez dentro da concepção de bem cultural de consumo – fruto das dinâmicas editoriais dos oitocentos – e como produto em conformidade com as diretrizes dos suportes nos quais eram publicados. E, por isso, nossa investigação se pautou pela leitura das fontes originais de publicação dos contos fantásticos – os jornais – porque eles funcionaram como veículos da interferência dos leitores tanto na urdidura quanto na divulgação do gênero e, portanto, documento representativo das práticas editoriais dos Oitocentos. Outra razão é que não se deve acreditar em um leitor completamente privado do discurso fantástico do narrador machadiano porque as práticas discursivas de um autor mantêm relações com seu tempo e com seu espaço de produção e de circulação de seus escritos. Logo, “é provável que uma leitora regular de *A Estação* o entendesse mais organicamente do que a média dos professores universitários de hoje” (TEIXEIRA, 2010, p. 38). E nessa revista, o autor publicou 4 de seus contos fantásticos.

A investigação aos jornais do século XIX desmantela a defesa de que o sentido de uma obra é apenas imanente ao texto e que cabe àquele que lê extraí-lo a partir de uma determinada sensibilidade e da sua própria capacidade intelectual (TEIXEIRA, 2010) Logo, não é mais possível a compreensão do conto fantástico de Machado de Assis no século XIX, sem considerar a importância dos leitores, principalmente dos leitores femininos, e dos suportes. Principalmente, quando sua produção fantástica foi gerada na confluência dos reclames desse público-leitor com as vogas literárias de seu período. O que significa dizer que a concepção de fantástico não pode ser determinada pela imanência textual, que compara autores por uma

influência hierarquizada, a partir da reprodução de categorias análogas, fazendo um autor tributário do outro, nesse caso, Machado renderia tributo a Hoffmann. A produção de gênero literário é, enquanto engenho de linguagem, uma forma que para ser publicada no século XIX necessitava moldar-se ao espaço físico do jornal e se harmonizar com o decoro do período, ao qual, o autor e o próprio periódico estiveram subordinados.

Em nosso trabalho, concentramo-nos mais na produção machadiana para o *Jornal das Famílias*, no entanto, esperamos a oportunidade de no futuro reavaliar mais detidamente o conceito de conto fantástico machadiano também nos demais suportes porque os conceitos e teorias não são, ainda hoje, suficientes para compreensão do fantástico e menos ainda do gênero original desenvolvido pelo escritor carioca, já que se faz como uma contribuição própria para o desenvolvimento do gênero fantástico. Urdido a partir das traduções francesas de Hoffmann, as adequações do autor carioca nos substratos das narrativas do autor alemão são indícios consistentes das estratégias do escritor para abrir caminho à publicação de seus contos fantásticos e inscrevê-los no espaço de circulação cultural brasileiro e fazê-los publicáveis por quaisquer periódicos, fossem de perfis femininos, como a revista de Garnier, ou destinados à crítica social e política, como *O Cruzeiro*.

Na ausência de melhor termo ou expressão, mas considerando o poder editorial que impunha ao escritor uma fantasia ajustada à filosofia do periódico e à poética cultural vigente, tomamos de empréstimo a expressão *agradar sem desagradar* do crítico francês Jean-Michel Massa para denominar a fórmula fantástica desenvolvida por Machado para as páginas do *Jornal das Famílias*. Quanto ao nome das próximas fórmulas, o tempo e as pesquisas subsequentes nos dirão.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. Quem lia no Brasil colonial? In: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande, 2001. s/p.
- _____. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. In: *Livro - Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*. n. 1, 2011. pp. 115-130.
- _____. A ficção como elemento de conexão cultural. In: M. ABREU, *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2016. pp. 15-34.
- _____. Circulação transatlântica dos impressos - a globalização da cultura no século XIX. In: ABREU, M. MOLLIER, J.-Y. *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. pp. 9-13.
- ABREU, M. MOLLIER, J.-Y. Circulação transatlântica dos impressos - A globalização da cultura no século XIX. In: M. ABREU, *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Unicamp, 2016. pp. 9-13.
- AGEORGES, L. L'Élixir de longue vie Une réécriture originale du mythe de don Juan. In: H. d. Balzac, *L'Élixir de longue vie*. Paris: Pocket, 2007. p. 279.
- AGUIAR, E. *O canto dos abismos: a adolescência de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Papers, 2001.
- AIXELÁ, J. F. Itens culturais-específicos em tradução. Trad. MARINHO, M. SILVA, R. In: *In-Traduções Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC*. v. 5, 2013. pp. 185-218.
- ALBUQUERQUE, R. *Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo: USP, 2011.
- ALENCAR, M. Notas de Leitura de Machado de Assis. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. n.1, 1910.
- ÁLVAREZ, R. "Sem olhos", de Machado de Assis: um conto fantástico? In: K. VOLOBUEF, ÁLVAREZ, R. WIMMER, N. *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. pp. 241-265.
- _____. Apresentação do autor. In: D. ROAS, *A ameaça do fantástico*. Unesp, 2014. pp. 11-27.
- AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Unesp, 2005.
- ASSIS, M. *Correspondências de Machado de Assis, tomo I: 1860-1869* (Vol. 1). Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- _____. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- _____. *Obra Completa*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.
- _____. *Obra Completa*. v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.
- _____. *Obra Completa*. v.3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008c.
- AUGUSTI, V. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os dois amores*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1998.
- _____. Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará. In: *Letras*. v. 23, 2013. pp. 21-36.
- _____. Coleções de Romances franceses na rota do Atlântico. In: M. ABREU, *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2016. pp. 61-91.
- AZEVEDO, Á. *Obra de Manuel Antonio Álvares de Azevedo* (Vol. II). Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1855.

- _____. *Obras de Manuel Antonio Alvares de Azevedo* (Vol. Tomo III). Paris: Garnier Irmãos, 1862.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, N. FERREIRA JÚNIOR, J. Pornografia e Literatura: uma história pelo buraco da fechadura. In: *Graphos*. v. 19, 2017. pp. 140-164.
- BARBOSA, M. *História cultural da imprensa - Brasil - 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- BARBOSA, M. A. O escritor E. T. A. Hoffmann e seus temas. In: E. HOFFMANN, *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. pp. 9-18.
- BARBOSA, S. P. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- BARROS, J. *Teoria da História* (Vol. 1). Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.
- BATALHA, M. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 5, 2003. pp. 257-271.
- BENHAMOU, N. *Guy de Maupassant: Études réunies par Noëlle Benhamou*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2007.
- BESSIÈRE, I.. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BÍBLIA sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Barueri: JUERP, 2009.
- BORGES, D. *As mil e uma transfigurações de rocambole: a personagem mais brilhante de Ponson du Terrail*. Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. (o. e. introdução, Trad.) São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOZZETTO, R. *À contre temps : retour sur quelques "évidences" de la critique en "fantastique"*. E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2007. s/p. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/erea/155>>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. pp. 260-261.
- BROCA, B. *Naturalistas, Parnasianos e Decadentistas: Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Unicamp, 1991.
- BITTONI, D. S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.
- BRUNO, E. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.
- CALVINO, Í. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Se uma notte d'inverno um narratore*. Milão: Mandadori, 1994.
- CAMARANI, A. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Unesp, 2014.
- CAMARGO, K. F. Leitores e questões identitárias no Brasil oitocentista. In: *Revista Porto*, v.1, n.2, 2012. pp. 70-92.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, O. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASCUDO, L. *História da Alimentação no Brasil: cozinha brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- _____. *Lendas brasileiras*. São Paulo: Global, 2002.
- CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1951.
- _____. Introducción. In: P.-G. CASTEX, *Antología del cuento fantástico frances*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. pp. 7-9.
- CAVALCANTE, D. 218 vezes Machado. In: M. ASSIS, *Contos completos de Machado de Assis* (Vol. 1). Juiz de Fora: UFJF, 2003. pp. 4-9

- CAVALCANTI, I. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CAZOTTE, J. *O diabo enamorado*. Trad. C. A. Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CESAROTTO, O. No olho do outro. In: HOFFMANN, E. *Contos sinistros*. São Paulo: Max Limonad, 1987. pp. 89-159.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. N. C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CÉZAR, A. ANDREO, M. A Construção do Quimérico em "O país das quimeras (Conto Fantástico)" de Machado de Assis. In: *Letras*. v. 16, n. 19, 2014. pp. 1-11.
- CHARTIER, R. A Leitura: entre a falta e o excesso. In: R. CHARTIER, *A aventura do livro: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun*. Trad. R. C. Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Os desafios da escrita*. Trad. F. M. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.
- COOPER-RICHET, D. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX. In: *Vária História*. v. 25, 2009. pp. 539-555.
- _____. Para um estudo transnacional dos impressos em língua estrangeira. In: *Livro - Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*. v. 2, 2012. pp. 35-46.
- CORRÊA, A. SIQUEIRA-BATISTA, R. QUINTA, L. Similia Similibus Curentur. In: *Revista da Associação Médica Brasileira*. v. 43, 1997. pp. 347-351.
- COSTA, C. A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro. São Paulo: Alameda, 2012.
- COUTO, C. *Alimentação no Brasil Imperial*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016.
- CRESTANI, J. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. *O Cruzeiro e a reinvenção de Machado de Assis*. Tese (Pós-Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.
- Divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1972.
- CUSACK, A. Introduction. In: CUSACK, A. MURNANE, B. *Popular revenants: The German gothic and its international reception, 1800-2000*. Rochester, New York: Camden House, 2012. pp. 2-9.
- DARNTON, R. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DUMAS, A. *Les mille et un fantômes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1849.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. J. A. Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ESPAGNE, M. *Les Transfert culturel franco-allémands*. Paris: PUF, 1999.
- _____. Transferências Culturais e História do Livro. In: *Livro - Revista do Núcleo de Estudos do Livro*. v. 2, 2012. pp. 21-34.
- ESPAGNE, M. NOIRIEL, G. Transferts culturels: l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne. In: *Genèses. Sciences sociales et histoire*. Calmann-Lévy, 1992 pp. 146-154.
- ESPAGNE, M. WERNER, M. La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914). In: *Persée: Annales, Économies, Sociétés, Civilisations, Annales ESC*. 1987. pp. 969-992.
- _____. Avant-propos. In: *Philologiques III: Qu'est-ce que c'est une littérature nationale?* Paris: Maison des sciences de l'homme, 1994, pp. 7-11
- FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankim Editorial, 2002.
- FARIAS, V. C. *Machado de Assis na imprensa do século XIX*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

- FERNANDES, M. *Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- FERNANDES, M. T. XAVIER, W. d. O fantástico de E. T. A. Hoffmann no conto machadiano. In: DEPLAGNE, L. C. DANTAS, M. P. XAVIER, W. d. *Tradução e transferências culturais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012. pp. 35-56
- FREUD, S. *Das unheimliche*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2014.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GARDNER, G. *Viagens ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- GAUTIER, T. *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier* (Vol. 1). Genève: Slatkine Reprints, 1868.
- _____. Les contes d'Hoffmann. In: T. GAUTIER, *Souvenirs de Théâtre, d'Art et de Critique*. Paris: Fasquelle, 1904. pp. 41-50.
- GENETTE, G. O nome do autor. In: G. GENETTE, *Paratextos Editoriais*. Trad. Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. pp. 39-54.
- _____. *Paratextos editoriais*. Trad. A. Faleiros. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GERLACH, C. "O imortal" de Machado de Assis. In: *Revista Travessia*. v. 19, 1989. pp. 119-124.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. Dossiê: duas crises machadianas. In: *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro. v. 4, n. 8, Rio de Janeiro, 2011. pp. 10-31.
- GRANJA, L. França e Brasil: transferências da crônica e do folhetim-variedades. In: GUIMARÃES, V. (Org.). *Transferências culturais: O exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas: EdUSP, 2012.
- _____. *Machado de Assis - antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Unesp. 2018.
- GREENBLATT, S. Culture. In: M. PAYNE, *The Greenblatt Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2005. pp. 11-17.
- GUIMARÃES, H. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: J. GUINSBURG, *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. pp. 13-21.
- HANSEN, J. O mortal e a verossimilhança. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. 2006. pp. 56-78.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. A. Cabral São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOFFMANN, E. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. M. A. Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Contos nocturnos*. Trad. J. Costa. Lisboa: Guimarães editores, 2005.
- _____. *Contos fantásticos*. Trad. C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. *Les contes fantastique de Hoffmann*. Trad. L.-é. Lavigne e P. Christian. Paris: Béthune et Plon, 1842.
- _____. *Los elixires del diablo*. Trad. N. Gelormini. Buenos Aires: Losada, 2010.
- _____. *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*. Trad. K. Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. M. A. Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- _____. *Reflexos do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreiler em folhas dispersas de rascunho*. Trad. M. A. Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. C. Berretine. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- JAUSS, H. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOYEUX-PRUNEL, B. Les transferts culturels. Un discours de la méthode. In: *Les cahiers Irice*. 2002. pp. 149-162.
- KIEFER, B. O Romantismo na Música. In: J. Guinsburg, *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KLAUSNITZER, R. *Poesie und Konspiration: Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft (1750-1850)*. Berlin: Gruyter, 2007.
- LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1994.
- LAJOLO, M. ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 2007.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. C. M. Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LEONÍDIO, A. O sertão e outros lugares: a ideia de nação em Paulo Prado e Manuel Bonfim. In: E. N. LIMA. B. ZILLY. Â. ALMEIDA, *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2001.
- LOPES, H. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *Divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1972.
- LOVECRAFT, H. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. C. M. Pociornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 110-153.
- MACHADO, U. A viagem de Machado de Assis a Minas e o Quincas Borba. In: U. MACHADO, *Três vezes Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. Seleção e apresentação. In: M. ASSIS, *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- _____. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- _____. Prefácio. In: M. ASSIS, *Contos Esparsos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. pp. 13-20.
- MARSHALL, L. *O Jornalismo na Era da Publicidade*. São Paulo: Summus, 2003.
- MARX, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. (N. Schneider, Trad.) São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MASSA, J.-M. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, J. L. (Org.), *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008. pp. 21-90.
- _____. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. São Paulo: UNESP, 2009.
- MATHEWS, R. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York: Routledge, 2002.
- MAYER, P. *E.T.A. Hoffmanns Meister Floh: Eine grotesk märchenhafte Satire*. 2006. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/floh-groteske-satire_mayer.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- MAZZARI, M. Hoffmann e as primícias de enxergar. In: E. T. HOFFMANN, *A janela de esquina de meu primo*. Trad. M. A. Barbosa. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.
- MELLO, C. O poeta na cena moderna. In: *Texto Poético*. v. 7, n. 10, 2011. pp. 19-38.
- MERQUIOR, J. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MISIO, E. *De L'Allemagne de Madame de Staël: Apresentação e tradução de textos*. Dissertação, Unicamp, Campinas, 1997.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

- MOLES, A. *O Kitsch: A arte da felicidade*. São Paulo : Perspectiva, 2001.
- MONEGAL, E. *Borges, uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NIELS, K. Fantástico à Brasileira: o gênero fantástico no Brasil. In: *Anais do V Seminário de Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudo de Literatura*. 1. Rio de Janeiro: UFF, 2014. pp. 182-196.
- NIEMEYER, M. *Daniel Chodowiecki(1726-1801)*: Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann. Tübingen: E. H. Zernack, 1997.
- NODIER, C. Du fantastique en Litterature. *Revue de Paris*, v. 20. 1830. pp. 205-226.
- _____. Do fantástico em literatura. *Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 2005. pp.19-35.
- PAES, J. P. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- _____. *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- _____. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz)
- PAIXÃO, A. O gosto literário pelos romances no Gabinete de Leitura Português. In: ABREU, M. *Romances em movimento: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2016. pp. 255-278.
- PEREIRA, C. Das páginas do jornal ao livro: as versões do conto "Uma visita de Alcebiades" de Machado de Assis. In: *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*. v. 10, 2012. pp. 1-22. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/4046/3222>> Acesso em: 18 mar. 2016.
- PEREIRA, L. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- POTOCKI, J. *Manuscrito encontrado em Saragoça*. (A. M. Alves, Trad.) Lisboa: Estampa, 1971.
- PRINCE, N. *Le fantastique*. Paris: Armand Colin, 2008.
- RABKIN, E. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- RAFAEL, M. R. DANTAS, M. P. A Literatura de língua francesa traduzida no Brasil: estudo de caso de uma editora independente. In: DEPLAGNE, L. DANTAS, M. XAVIER, W. d. *Tradução e transferências culturais*. João Pessoa: UFPB, 2012. pp. 57-79.
- RAMICELLI, M. E. Ficção britânica no extremo Sul do Brasil: o acervo oitocentista da biblioteca Rio-Grandense. In: ABREU, M. *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2016. pp. 93-120.
- RESENDE, L. *Revista A Estação e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. Universidade Federal Fluminense. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2015.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. J. Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.
- RODRIGUES, H. Transferências de saberes: modalidades e possibilidades. In: *História: Questões e Debates, Editora UFPR*. 2010. pp. 203-225.
- RODRIGUES, S. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 2016.
- RUTHNER, S. M. NUÑEZ, C. A dimensão intermidial em contos de Hoffmann. In: *Revista escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. 2012. pp. 194-209.
- SANTOS, R. MAZZARI, M. E. T. A Hoffmann e a formação paradística. In: *Literatura e Sociedade*. v. 23, 2018. pp. 54-65.
- SCHAPOCHNIK, N. Uma biblioteca desaparecida. s/d. s/p. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecadesaparecida.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

- _____. Uma biblioteca desaparecida: the Rio de Janeiro British Subscription Library. In: M. ABREU, *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Mercado das Letras, 2005.
- SCOTT, W. Du merveilleux dans le roman. In: *Revue de Paris*. v. 2, 1829. pp. 25-33.
- _____. Sur Hoffmann et les compositions fantastiques. In: HOFFMANN, E. RENDUEL, E. (Org.), *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*. (v. I), Paris: Eugène Renduel, 1832. pp. 5-35.
- SEGA, C. O KITSCH ESTÁ CULT. s/d. s/p. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-5057.v2i1p53-66>>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- SEGAWA, H. Casas de Orates. In: ANTUNES, E. BARBOSA, L. PEREIRA, L. *Psiquiatria, Loucura e Arte: Fragmentos da História Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002. pp. 55-82.
- SERPA, P. *Francisco Otaviano: ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: Publicações de Academia Brasileira, 1952.
- SILVA, A. S. Os contos de Machado de Assis nas revistas de moda: levantamento, algumas hipóteses e conclusões. In: *Machado de Assis em linha*. v. 10, 2017. pp. 20-41.
- SILVA, A. C. S. O texto e a imagem nas revistas brasileiras com conteúdo de moda. In: Granja, L. LUCA, T. (Org.). *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2018. pp. 359-392.
- SILVEIRA, D. *Contos de Machado de Assis: Leitura e Leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: 2005.
- SOUTO, S. T. *Tradução no contexto da Era Vargas: Érico Veríssimo, tradutor de Aldous Huxley*. João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2014.
- STAHL, J.-P. *Le diable à Paris: Paris et les Parisiens*. 1853. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=DgJoAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=le+diable+a+paris&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwia8rS0iInfAhXOjFkKHWGtCbQQ6AEIKTAA#v=onepage&q=le%20diable%20a%20paris&f=false>>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- SÜSSEKIND, F. *O sobrinho pelo tio*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1995.
- TEICHMANN, E. *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève: E. Droz, 1961.
- TEIXEIRA, I. Poética cultural: Literatura & história. In: *Politéia: História e Sociedade*. v. 6, n. 1, 2006. pp. 31-56.
- _____. *O altar & o trono: Dinâmica do poder em O Alienista*. Campinas: Unicamp, 2010.
- THIESSE, A.-M. *La création des identités nationales*. Paris: Seuil, 1999.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TRIGO, L. *O viajante imóvel*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VOLOBUEF, K. E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. *Forum deutsch*. v. 6, 2002. pp. 103-113.
- _____. Introdução. In: E. HOFFMANN, *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Trad. K. Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009. pp. 9-18.
- _____. E. T. A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem. In: *Revista Alere*. v. 4, 2011. pp. 53-64.
- _____. Macedo e o romance romântico. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. v. 22, n. 1, 2013. pp. 41-52.
- VOLTAIRE. *Contos e novelas*. Trad. M. Quintana. São Paulo: Globo, 2005.
- XAVIER, W. Romance brasileiro em tradução alemã: O Guarany e Innocência, produto nacional e Best-Seller no longo século XIX. In: M. ABREU. *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Unicamp, 2016. pp. 159-188.

- XAVIER, W. d. FERNANDES, M. T. Uma tradução de Sir Walter Scott e o início do conto fantástico no Brasil: O caso de "Hermiona. Novella Alemã do século XIV" (1830). In: *Cultura e Tradução*. v. 3, 2014. pp. 493-508.
- ZILBERMAN, R. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: Ibpex, 2012a.
- _____. *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: UEPG, 2012b.

Periódicos consultados

A Época (1875)

A Estação (1881-1892)

Diário do Rio de Janeiro (1854-1855)

Gazeta de Notícias (1882-1895)

Gazeta Literária (1884)

Le Moniteur Universel (1857)

Jornal do Comércio (1854-1855)

Jornal das Famílias (1864-1877)

Jornal do Recife (1859-1861)

Minerva brasiliense (1845)

Novo Correio de Modas (1852-1854)

O Cruzeiro (1878)

O Futuro (1862)

O Liberal Pernambucano (1856)

Revue de Paris (1829-1832)

Revue des Deux Mondes (1829-1832)

La Bibliographie de la France (1829)

Chronique de Paris (1836)

ANEXOS

ANEXO A - ASSINATURAS DE MACHADO DE ASSIS NOS CONTOS

Assinatura	Quantidade
***	1
A.	1
Camilo da Annuniação	1
Eleazar	6
J.	1
J. B.	1
J. J.	13
Job	11
Lara	9
Lélio	1
M.	2
M. A.	4
M. de A.	8
M. de Assis	2
Machado d'Assis	1
Machado de Assis	124
Manassés	2
Marco Aurélio	1
Max	5
Máximo	3
O. O.	2
Otto	2
Próspero	1
Victor de Paula	7
X.	1
Z.Z.Z.	1
Diversas assinaturas	6
Sem assinatura	1

Fonte: Cavalcante (2003, p. 6)

ANEXO B – TABELA DA PRODUÇÃO CONTÍSTICA MACHADIANA POR SUPORTE

	Suportes	Quantidade
1	<i>A Época</i>	2
2	<i>A Estação</i>	43
3	<i>A Marmota</i>	3
4	<i>A Quinzena</i>	1
5	<i>A semana</i>	1
6	<i>Almanaque Brasileiro Garnier</i>	5
7	<i>Almanaque da Gazeta de Notícias</i>	4
8	<i>Almanaque das fluminenses</i>	1
9	<i>Gazeta de Notícias</i>	53
10	<i>Gazeta literária</i>	3
11	<i>Jornal das Famílias</i>	86
12	<i>O cruzeiro</i>	7
13	<i>O futuro</i>	1
14	<i>Revista Brasileira</i>	1
15	<i>Semana ilustrada</i>	1
16	Contos publicados diretamente em livro	8

Fonte: Elaborado pelo autor.

ANEXO C – CONTOS PUBLICADOS PELO JORNAL DAS FAMÍLIAS

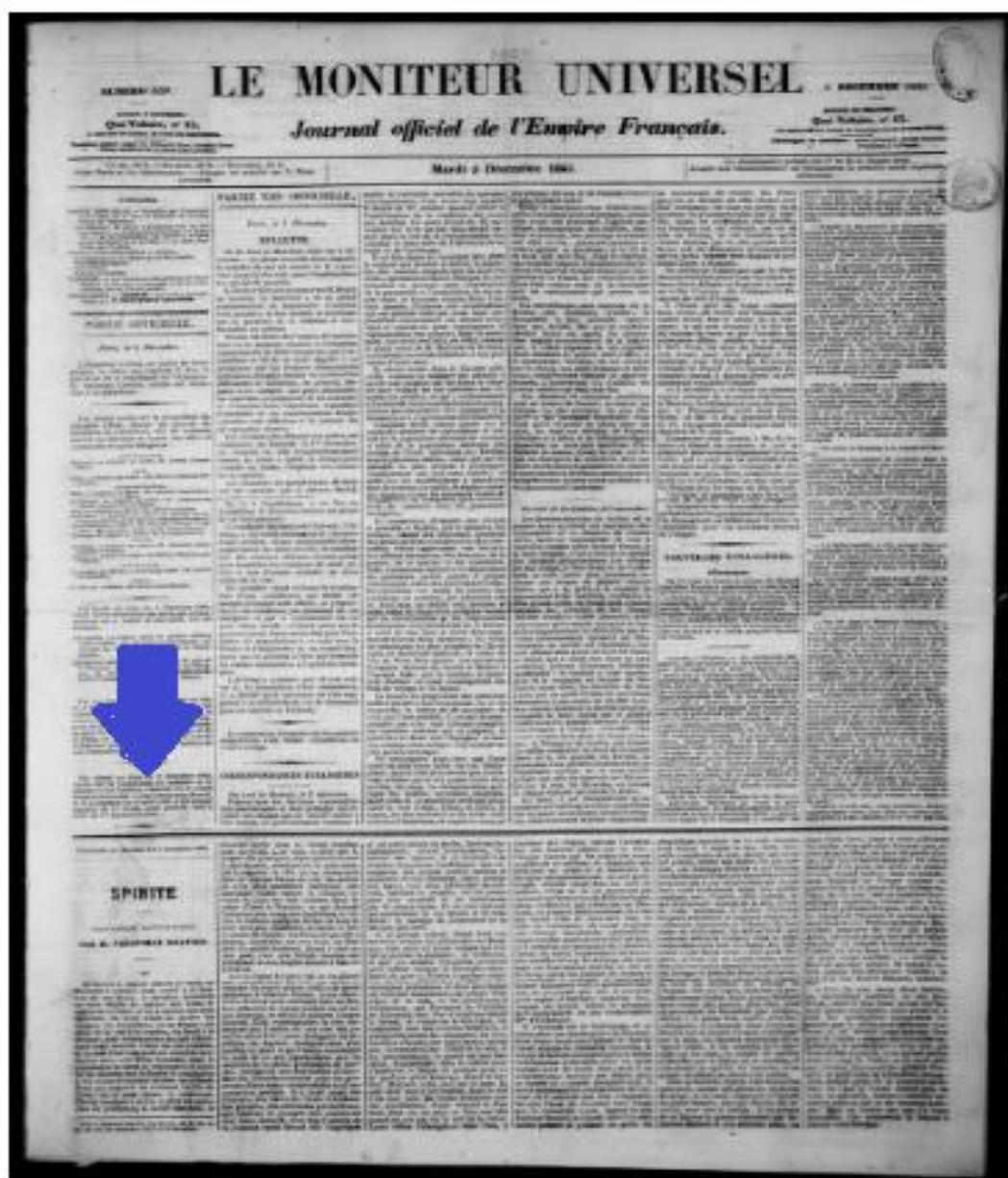
	Mês/ano	Conto	Assinatura
01	06/1864	“Frei Simão”	M. A.
02	07 e 08/1864	“Virginius”	Machado de Assis
03	09 e 10/1864	“O anjo das donzelas”	Max
04	11/1864	“Casada e viúva”	Machado de Assis
05	12/1864 e 01 a 03/1865	“Questão de vaidade”	Machado de Assis
06	04 a 06/1865	“Confissões de uma viúva moça”	J.
07	08 e 09/1865	“Cinco mulheres”	Job
08	10/1865 a 01/1866	“Linha reta e linha curva”	Job
09	01/1866	“O oráculo”	Max
10	02/1866	“O pai”	M.
11	02 a 04/1866	“Diana”	anônima
12	04 e 05/1866	“Uma excursão milagrosa”	A.
13	05 e 06/1866	“O que são as moças”	Max
14	06 e 07/1866	“Felicidade pelo casamento”	F. e S.
15	09 e 10/1866	“A pianista”	J. J.
16	10 e 11/1866	“Astúcias de marido”	Job
17	11 e 12/1866	“Fernando e Fernanda”	Maximo
18	01 e 02/1867	“Possível e impossível”	Marco Aurélio
19	03/1867	“Francisca”	Maximo
20	04/1867	“Onda”	Maximo
21	05 e 06/1867	“O último dia de um poeta”	Max
22	11/1867	“História de uma lágrima”	J.B.
23	01/1868	“Não é mel para a boca de asno”	Victor de Paula
24	03/1868	“O carro nº 13”	Victor de Paula
25	04 e 05/1868	“A mulher de preto”	J. J.
26	06 e 07/1868	“Quinhentos contos”	Otto
27	07 e 08/1868	“O segredo de Augusta”	Machado de Assis
28	01/1869	“Luiz Soares”	J. J.
29	10 a 12/1869	“O anjo Rafael”	Victor de Paula
30	01/1870	“A vida eterna”	Camillo da Anunciação
31	? e 05/1.870	“O capitão Mendonça”	Machado de Assis
32	09 e 10/1.870	“O rei dos caiporas”	Job
33	?/1870	“Aurora sem dia”	?
34	01/1871	“Mariana”	J. J.
35	01/1871	“Aires e Vergueiro”	J. J.
36	03 e 10/1871	“Almas agradecidas”	Machado de Assis
37	03 e 10/1871	“A felicidade”	X
38	11 e 12/1871	“O caminho de Damasco”	Job
39	01 a 03/1872	“Rui de Leão”	Max
40	04 e 05/1872	“Quem não quer ser lobo”	J. J.

41	05 e 06/1872	“Uma loureira”	Lara
42	06 a 09/1872	“A parasita azul”	Job
43	07 e 08/1872	“Canseiras em vão”	O. O.
44	09 a 12/1872 e 01/1873	“Qual dos dois?”	J. J.
45	09 e 10/1872	“Uma águia sem asas”	J. J.
46	02 e 03/1873	“Quem conta um conto”	J. J.
47	03 e 04/1873	“Ernesto de tal”	J. J.
48	04/1873	“Tempo de crise”	Lara
49	04 e 05/1873	“O relógio de ouro”	Job
50	05/1873	“Decadência de dois grandes homens”	Max
51	06 e 07/1873	“As bodas do Dr. Duarte”	Lara
52	08 a 10/1873	“Nem uma nem outra”	J. J.
53	08 e 09/1873	“Um homem superior”	Job
54	10 e 11/1873	“Quem desdenha”	Machado de Assis
55	12/1873 a 02/1874	“A menina dos olhos pardos”	Otto
56	03 a 05/1874	“Os óculos de Pedro Antão”	J. J.
57	06 a 08/1874	“Um dia de entrudo”	Lara
58	10 e 11/1874	“Muitos anos depois”	Lara
59	11/1874 a 02/1875	“Miloca”	J. J.
60	12/1874 a 03/1875	“Valério”	Job
61	04 a 06/1875	“Quem boa cama faz”	O. O.
62	07 e 08/1875	“Brincar com fogo”	Lara
63	07 a 09/1875	“Antes que cases”	B.B.
64	08 e 09/1875	“A mágoa do infeliz Cosme”	Job
65	09/1875	“A última receita”	J. J.
66	10 e 11/1875	“Um esqueleto”	Victor de Paula
67	10 e 11/1875	“Onze anos depois”	Machado de Assis
68	12/1875 e 01/1876	“Casa, não casa”	Machado de Assis
69	12/1875 a 02/1876	“História de uma fita azul”	Machado de Assis
70	02 e 03/1876	“To be or not to be”	Machado de Assis
71	03 a 05/1876	“Longe dos olhos”	Machado de Assis
72	04 a 07/1876	“Encher tempo”	Machado de Assis
73	06 a 08/1876	“O passado, passado”	Lara
74	08 a 10/1876	“D. Mônica”	Lara
75	10/1876	“Uma visita de Alcibiades”	Victor de Paula
76	11 e 12/1876 a 01/1877	“O astrólogo”	Machado de Assis
77	12/1876 a 02/1877	“Sem olhos”	Machado de Assis
78	03 a 05/1877	“Um almoço”	Machado de Assis
79	06 a 08/1877	“Silvestre”	Victor de Paula
80	09 e 10/1877	“A melhor das noivas”	Victor de Paula
81	11 e 12/1877 a 01/1878	“Um ambicioso”	Machado de Assis
82	02 e 03/1878	“O machete”	Lara
83	04 e 05/1878	“A herança”	Machado de Assis

84	06 a 08/1878	“Conversão de um avaro”	Machado de Assis
85	10/1878	“Folha rota”	Machado de Assis
86	11 e 12/1878	“Dívida extinta”	Machado de Assis

Fonte: Silveira (2005).

Fonte: BNF-Gallica (1857).

ANEXO E – *Spirite, nouvelle fantastique* (Le moniteur universel, 5 dez. 1857, p. 1)

Fonte: BNF-Gallica



