

DUAS LEITURAS DE “JULIETA: CONTO FANTÁSTICO”, DE PINHEIRO CHAGAS

TWO READINGS OF “JULIETA: CONTO FANTÁSTICO”, BY PINHEIRO CHAGAS

Jean Carlos CARNIEL*

 <https://orcid.org/0000-0002-3082-2983>
(UNESP)

Luciene Marie PAVANELO**

 <https://orcid.org/0000-0001-5027-7532>
(UNESP)

Recebido em 30/06/2022. Aceito em 29/08/2022

Resumo: O escritor português Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) foi bastante produtivo na segunda metade do século XIX. Embora tenha uma obra diversificada, atualmente, é praticamente esquecido e não costuma ser vinculado à literatura fantástica portuguesa. Objetiva-se, neste estudo, a leitura de uma narrativa compilada na coletânea *A lenda da meia-noite* (1874), “Julietta: conto fantástico”, em cotejo com um artigo publicado no periódico *O panorama* (1868), no qual o autor faz considerações teórico-críticas acerca do fantástico. A nossa hipótese é que Pinheiro Chagas, no referido conto, insere o elemento fantástico de forma semelhante ao modo como ele trata esse conceito no artigo publicado em *O panorama*. Além disso, mostraremos duas possibilidades de leitura para o conto, que são diferentes, a depender do suporte de publicação.

Palavras-Chave: Fantástico. Conto. Pinheiro Chagas.

Abstract: The Portuguese writer Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) was very productive in the second half of the 19th century. Despite his diversified work, currently, he is practically forgotten, and he is not usually associated with Portuguese fantastic literature. The objective of this work is to read a narrative compiled in the collection *A lenda da meia-noite* (1874), “Julietta: conto fantástico”, in comparison with an article published in the journal *O panorama* (1868), in which the author makes theoretical-critical observations on the fantastic. Our hypothesis is that Pinheiro Chagas, in the referenced short story, includes the fantastic element in a similar manner to the way in which he treats this notion in the article published in *O panorama*. In addition, we will show two possibilities of reading the short story, which are different, depending on the publication support.

Keywords: Fantastic literature. Short story. Pinheiro Chagas.

*Doutorando e Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Câmpus São José do Rio Preto. Bolsista do CNPq – Brasil (Processo: 141423/2020-0). E-mail: jean.carniel@unesp.br.

**Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: luciene.pavanelo@unesp.br.

Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) foi bastante popular na segunda metade do século XIX. Embora seja autor de uma obra vasta, atualmente, com exceção de sua polêmica com Eça de Queirós, é praticamente esquecido e não costuma ser vinculado à literatura fantástica portuguesa. Assim, interessa-nos, neste estudo, analisar uma produção fantástica relativamente abandonada, compilada na coletânea *A lenda da meia-noite* (1874), que reúne cinco narrativas, por meio de uma moldura, na seguinte ordem: “Julieta: conto fantástico”, “A visão do precipício”, “A igreja profanada”, “Memórias de uma bolsa verde” e “*Dominus tecum...* (conto para crianças)”. Conforme verificamos em nossa pesquisa, a grande maioria desses contos já tinha sido lançada na imprensa, antes de ser reunida em volume: “A visão do precipício” (1863), “Memórias de uma bolsa verde” (1864) e “*Dominus tecum...* (conto para crianças)” (1865), no *Arquivo pitoresco: semanário ilustrado*, e “A igreja profanada” (1864), na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*. Por seu turno, diferentemente desses quatro títulos, não conseguimos localizar “Julieta: conto fantástico”, nesses periódicos mencionados, disponíveis no sítio eletrônico da Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML), o que nos leva a crer que tal narrativa pode ter permanecido inédita até 1874 e ter sido publicada diretamente na coletânea *A lenda da meia-noite*. Aliás, conforme defende Nuno Júdice (1985), o conto foi extraído do volume de 1874, o que reforça a nossa hipótese de que se tratava de uma narrativa inédita até essa data. Ressaltamos também que alguns desses contos foram publicados, durante o século XX, em antologias e coleções especializadas sobre o fantástico: “A igreja profanada”, na *Antologia do conto fantástico português* (Lisboa: Afrodite, 1967), e “Julieta”, na *Coleção fantástico* (Lisboa: Edições Rolim, 1985).

Na *Coleção Fantástico*, “Julieta” é publicado sem o seu subtítulo “conto fantástico”. Júdice (1985) assina o prefácio da obra e afirma que tal conto teria sido extraído do volume *A lenda da meia-noite* (1874), como mencionamos anteriormente. Além disso, assevera que o nome de Pinheiro Chagas pode ser desconhecido para grande parte do público leitor comum e que a escrita desse autor oitocentista carrega as marcas do ultrarromantismo, como a adjetivação excessiva e exclamações redundantes, mas, ainda assim, ao comentar o conto “Julieta”, reconhece que “Chagas integra-se, com pleno direito a lá figurar, no gênero fantástico, dominando perfeitamente as suas regras: a indecisão entre o real e o sobrenatural que deixa o leitor na dúvida até final, o suspense, e até um certo humor, visível na crítica ao noivado burguês (...)” (JÚDICE, 1985, n. p). Sendo assim, por não ser usualmente lembrado como um contista, e levando em consideração que seus contos merecem uma reavaliação crítica, defendemos que Pinheiro Chagas teve um papel de destaque na produção da literatura fantástica, em Portugal, na segunda metade do século XIX.

De um modo geral, a produção de Pinheiro Chagas é pautada pela adoção de alguns modelos tradicionais das vertentes do fantástico, como o produzido pelo consagrado E. T. A. Hoffmann, além do conto lendário e do conto maravilhoso. Uma das marcas mais evidenciadas é o reaproveitamento de narrativas que outrora foram publicadas na imprensa, isto é, quando inseridas em *A lenda da meia-noite*, elas são unidas por intermédio de uma moldura, na qual são constatadas críticas sociais e metaliterárias; por outro lado, essas questões são atenuadas quando as narrativas são publicadas esparsamente, como na *Antologia do conto fantástico português* ou na *Coleção fantástico*.

De acordo com Helena Carvalhã Buescu, a moldura pode ser lida como um atributo diferenciador de *A lenda da meia-noite*: “(...) a estrutura da obra é heterogênea e curiosa, jogando na multiplicidade dos níveis, entrecos e narradores (um deles é... uma bolsa verde!) e na forma como as narrativas encaixadas contribuem para a evolução da ação principal” (BUESCU, 1997, p. 88). No volume de Pinheiro Chagas, tem-se uma ação principal e uma contação de histórias fantásticas, que são os textos outrora publicados na imprensa, com exceção de “Julietta: conto fantástico”, aparentemente inédito no volume. Ademais, Jane Adriane Gandra considera que esses contos “(...) podem ser vistos e analisados como independentes uns dos outros, ou numa única unidade narrativa, em que suas personagens têm o compromisso, a cada dia, [de] vencer o mau agouro da meia-noite, contando estórias sobrenaturais” (GANDRA, 2009, p. 87).

Portanto, é possível, no mínimo, duas leituras das narrativas de *A lenda da meia-noite*. Na primeira, pode-se lê-las como independentes umas das outras, afinal parte delas já tinha sido lançada, anteriormente, na imprensa, e outras seriam publicadas em antologias, posteriormente; por outro lado, na segunda leitura, os contos fazem parte de uma narrativa maior, contribuindo para o desenvolvimento de uma ação principal, como observa Buescu. Além do efeito unificador, a segunda leitura permite um olhar crítico sobre tal produção, uma vez que a moldura se torna um diferenciador e nela encontramos a crítica metaliterária, principalmente, por meio de considerações acerca do fantástico. Ademais, como estão reunidos num volume e envoltos numa moldura, os contos também podem ser lidos como um romance: por exemplo, num anúncio presente na segunda edição de *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, publicado pela Livraria de António Maria Pereira, em 1894, *A lenda da meia-noite* é divulgada como um “romance fantástico”.

A nosso ver, a moldura também é uma tentativa de Pinheiro Chagas se aproximar de autores estrangeiros, como Hoffmann. Na obra do alemão, encontram-se comentários irônicos acerca do conteúdo fantástico. Segundo David Roas (2002, p. 37), a ironia nos textos de Hoffmann se dá, muitas vezes, pela utilização da moldura. Segundo o pesquisador, a moldura “(...) favorece que a narrativa seja interrompida pelos ouvintes, para se introduzir comentários, piadas e reflexões de todo tipo em relação ao que é narrado, o que faz com que cada história seja enquadrada no que poderíamos chamar de ‘parênteses irônicos’ (...)” (p. 38, *tradução nossa*).¹ Podemos ampliar as considerações de Roas e aplicá-las ao autor português, pois, em Pinheiro Chagas, os “parênteses irônicos” não recaem apenas ao conteúdo narrado, mas também à sociedade da época e, portanto, a moldura pode ser um meio de se fazer a crítica metaliterária e social. Em outras palavras, na moldura, há uma crítica às narrativas contadas pelas personagens.

Neste estudo, escolhemos “Julietta: conto fantástico”, o único texto compilado em *A lenda da meia-noite* que parece ser inédito, uma vez que não conseguimos localizá-lo nos periódicos oitocentistas. Aliás, dentre os cinco textos dessa compilação, é o único que apresenta o subtítulo “conto fantástico” e, por essa razão, acreditamos que essa qualificação pode ser uma chave de leitura, pois o modo como o fantástico é utilizado no conto aproxima-se da forma como Pinheiro Chagas trata esse conceito num artigo teórico-crítico publicado no periódico *O panorama*, em

¹ *Do original*: “(...) favorece que el relato sea interrumpido por los oyentes para introducir comentarios, bromas, y reflexiones de todo tipo en relación con lo narrado, lo que da lugar a que cada relato se enmarque en lo que podríamos llamar un ‘paréntesis irónico’ (...)” (ROAS, 2002, p. 38).

1868, ou seja, alguns anos depois de ter publicado os contos fantásticos na imprensa e alguns anos antes de compilá-los em *A lenda da meia-noite*.

Ao comentar sobre *A morta*: poema em sete cantos (1867), de Ernesto Marecos, Pinheiro Chagas condena o modo como os elementos do fantástico são inseridos na produção. Na opinião do articulista (1868, p. 138), *A morta* seria um exemplar de “poesia da morte” inferior a obras estrangeiras, pois, segundo ele, a temática do poema de Marecos não é típica de Portugal. Partindo de uma explicação climático-geográfica, Pinheiro Chagas defende que o clima português não seria propício a esse tipo de literatura, dando como exemplo a ausência de elementos sombrios na *Dona Branca* (1826), de Almeida Garrett. Para ele, Garrett renegou aos espectros ossiânicos e teria optado “(...) pelas fadas nacionais, tão risonhas e tão suaves, que penteiam na noite de S. João, noite mais clara e luminosa do que um dia de Inglaterra, as suas tranças negras com o pente de ouro à beira das fontes cristalinas (...)” (p. 138).² Portanto, no entender de Pinheiro Chagas, a amenização do fantástico é justificada pelo clima ensolarado do país e, por isso, o tema de *A morta* seria “(...) mais próprio da musa sombria de Bürger, ou da pena caprichosa, extravagante, e friamente lúgubre de Hoffmann ou de Archim d’Arnim” (p. 138).

Quando menciona os alemães Bürger, Hoffmann e Archim d’Arnim, Pinheiro Chagas reproduz uma visão estereotipada bastante popular no decorrer do século XIX, isto é, a da Alemanha como um país ideal para o fantástico. De acordo com Roas (2002, p. 62), Madame de Staël, em *De l’Allemagne* (1810), defende que o referido país é propício a irrupções sobrenaturais, e tal acepção teria condicionado a recepção de escritores alemães que cultivaram uma literatura voltada ao sobrenatural. Portanto, no artigo, há uma valorização dos escritores alemães, os quais captariam os elementos essenciais da literatura voltada ao insólito.

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

Que estranho assunto foi pois o sr. Ernesto Marecos escolher para apresentar ao público! Um homem, que, desiludido e descrente, vai ser por vocação guarda de um cemitério! Que se apaixona por uma formosa morta, formosa, mesmo na sua palidez sepulcral! Que passa com ela uma noite de amor na capela funerária! Que a enterra enfim, e que vai junto da sepultura anelar por que Deus o chame a unir-se com a finada que ainda estremece! Que vê uma noite os mortos levantarem-se dos túmulos e divagarem pelas alamedas do cemitério, tão sem cerimônia como se estivessem no passeio da Estrela! E que enfim consegue aquilo porque tanto anseia, morrendo debruçado sobre a sepultura da sua fúnebre amante! Isto era assunto, que um poeta alemão lhe invejaria! Que soberbo conto para Hoffmann! Como ele desenrolaria ali as suas procissões de espectros! Que cenas de horror nos pintaria! Como nós percorreríamos,

² Neste estudo, atualizamos a ortografia dos textos de Pinheiro Chagas.

pávidos e arrastados pelos cabelos, todas as devesas desse fantástico mundo que a musa germânica tão bem conhece! Como ele banharia os túmulos de luar pálido e frouxo! E como, nessas páginas de arrepiar, se reproduziria mais uma vez o quadro predileto das velhas catedrais alemãs, a *Dança dos mortos* de Holbein. (CHAGAS, 1868, p. 138-139)

Pinheiro Chagas percebe a temática insólita do poema e reconhece que o assunto poderia ser explorado, de modo mais eficiente, pelos escritores alemães. Embora anteriormente Chagas tenha reproduzido uma imagem cristalizada na época, de que Hoffmann teria um estilo extravagante e lúgubre, esse autor é tido como um parâmetro para o fantástico, pois, na opinião de Chagas, os temas do poema de Marecos lhe renderiam um conto valoroso. Ou seja, seria esperado de Hoffmann uma narrativa com espectros e cenas de horror que provocassem medo no leitor, elementos que não são encontrados no poema de Marecos.

Apesar de *A morta* conter temas recorrentes da literatura fantástica, como a necrofilia e a “vida” dos mortos, Pinheiro Chagas deprecia tal obra, por Marecos não ter utilizado o gênero de maneira adequada. Pode-se compreender que, segundo o articulista, o fantástico não se relaciona apenas a escolhas temáticas, mas ao modo como os elementos são inseridos na narrativa e como esses recursos causam certos efeitos no leitor. Por exemplo, quando comenta a cena de profanação na capela, para Pinheiro Chagas, não há “(...) delírio, nem sobrenatural, nem fantástico” (CHAGAS, 1868, p. 139), pois o protagonista de *A morta* “(...) pratica este ato com a consciência de que está violando as leis mais sagradas da natureza (...)” (p. 139), mas o faz porque sente que ainda existe um sopro de vida na amada. Portanto, segundo Pinheiro Chagas, falta à passagem um elemento fantástico, que garanta a manutenção dos efeitos almejáveis no leitor, como o medo:

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

Embora Pinheiro Chagas esteja comentando um trecho específico do poema de Marecos, a crítica revela que, para ele, a esfera do fantástico se difere da esfera cotidiana, ou seja, a intersecção entre o possível e o sobrenatural (que causa uma alteração na percepção do leitor e do personagem) define o teor fantástico. Segundo Pinheiro Chagas, Marecos não alcançou o fantástico por não saber manipular os elementos necessários para tal resultado, pois nem o herói nem o leitor sentem delírio, uma sensação que pode interferir na compreensão da realidade, e, portanto, gerar o fantástico. Falta também o efeito de suspense, que poderia ser produzido

pela inserção de elementos mais sombrios no cenário e, por fim, não há extravagâncias nem horrores que fariam o leitor sentir medo. Consideramos pertinentes os comentários feitos ao poema de Marecos, porque eles nos revelam a compreensão de Pinheiro Chagas acerca do fantástico. Ademais, alguns desses atributos considerados desejáveis são problematizados em *A lenda da meia-noite*.

Na moldura dessa coletânea, que foi analisada mais detidamente por nós em outro trabalho (CARNIEL, 2021), tem-se um grupo reunido para uma temporada de caça numa quinta, numa região próxima à Serra da Estrela, mas, por causa de dias tempestuosos e frios, tal atividade é interrompida. Como forma de entretenimento, uma história fantástica é contada por uma personagem, sempre à meia-noite. Pinheiro Chagas insere a crítica metaliterária, através de comentários feitos pelas personagens que ouvem a narração. Com a afirmação de Isaura, amedrontada pela trovoada, tem-se uma discussão sobre o que pode ser considerado fantástico. Segundo a jovem, o clima tempestuoso, de ventos lúgubres que lembram queixas de fantasmas, assemelha-se a uma noite de lenda alemã. Por sua vez, o doutor Macedo rebate que o vento não é o único atributo das lendas germânicas, pois, segundo ele, faltam ainda “(...) a chuva, a trovoada, a neve e muitos outros acessórios” (CHAGAS, 1874, p. 7). Além de se replicar a imagem-comum da Alemanha como um país ideal para o fantástico, também se apresenta uma perspectiva similar à defendida no artigo publicado por Pinheiro Chagas na revista *O panorama*, sobre a relação do fantástico com os alemães e com os elementos noturnos.

Ademais, para as personagens da moldura, o fantástico somente aparece se o texto for lido sob determinadas circunstâncias. Isaura afirma gostar das lendas, mas “(...) gosto de as ler em Lisboa, no meu gabinete e à luz do sol (...)” (CHAGAS, 1874, p. 7). Por seu turno, o doutor Macedo lembra que essa atitude remeteria à *mise-en-scene*, termo empregado no teatro, mas que também é utilizado como um procedimento formal típico da literatura fantástica. Em outras palavras, “(...) isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo (...) e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’” (CESERANI, 2006, p. 75). Para as personagens, o fantástico seria atingido por meio de uma série de elementos que criaria um efeito de ilusão, por exemplo, a constituição do cenário e o envolvimento do leitor (o medo sentido durante a leitura). Por sua vez, Lucio ironiza essa condição, pois comenta com o doutor Macedo:

o doutor entende que as lendas devem ser lidas e apreciadas à noite, no meio do silêncio geral, quando se está sozinho, num velho castelo de Anna Radcliffe, cheio de alçapões e de subterrâneos, quando o vento geme lugubrememente nos corredores, e faz oscilar a luz da vela que alumia a nossa solitária vigília. Creio que o doutor, acudiu Lucio voltando-se rindo para ele, dispensa que a vela esteja num crânio, em vez de estar num castiçal, e que haja um cemitério por baixo da janela.

– Dispensó... dispensó... acudiu o doutor com a mesma imperturbável gravidade, quero dizer... não julgo indispensáveis esses acessórios, mas não posso negar que aumentavam de um modo notabilíssimo o efeito fantástico da narrativa legendária. (CHAGAS, 1874, p. 7)

O comentário de Lucio revela uma crítica metaliterária aos lugares-comuns da literatura fantástica, isto é, aos elementos de uso generalizado e repetido (cf. CEIA, 2009). Com ironia, a personagem comenta sobre os elementos típicos da literatura gótica e de terror, como

cemitérios e velas dentro de crânios, e menciona inclusive um modelo bastante difundido, o da inglesa Ann Radcliffe. Ao citá-la, compreendemos que o leitor oitocentista também tinha como expectativa de leitura encontrar, em textos da literatura fantástica/gótica, “acessórios” recorrentes nas obras dessa escritora.

Outra afirmação bastante interessante é a do doutor Macedo sobre os aspectos da leitura e da produção do fantástico:

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

As personagens de Pinheiro Chagas defendem que a lenda ou, em outras palavras, o fantástico depende de condições específicas para seu efeito. Novamente, tem-se a defesa dos aspectos sombrios, como uma casa antiga e uma noite de inverno com raios e trovões, itens encontrados na moldura analisada. Ou seja, por meio das vozes das personagens, tem-se uma crítica aos atributos recorrentes da literatura fantástica, os quais estão presentes tanto na moldura quanto em “Julietta: conto fantástico”. No trecho, também há a defesa de que o texto lendário ou fantástico não teria efeito se tivesse como cenário um ambiente urbano e ensolarado, como Lisboa, ou se não apresentasse cenários sombrios. Tal afirmação é bastante questionável, pois o fantástico não depende exclusivamente do espaço narrativo. Além disso, outra afirmação problemática defendida pelo doutor Macedo é a crítica à profusão de espelhos, aqui associados à vida urbana. Devemos lembrar que esse artefato é bastante usual na literatura fantástica e, muitas vezes, está relacionado ao tema do duplo, como aponta Remo Ceserani (2006, p. 83).

De acordo com as personagens, o fantástico depende do espaço e da reação do leitor, isto é, a leitura do texto deve provocar sentimentos específicos, como o medo, como defende Chagas, na crítica feita ao poema *A morta*. Para Isaura, “(...) o fantástico só pode produzir toda a impressão de que é suscetível no cenário que o doutor [Macedo] descreve; mas é que levado a esse ponto; o fantástico produziria no meu peito um funesto efeito. Matava-me ou enlouquecia!” (CHAGAS, 1874, p. 8). Assim, se a narrativa tiver certas características, ela pode provocar as sensações esperadas, pelas convenções do gênero, no leitor.

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

Acreditamos que, em “Julietta: conto fantástico”, Pinheiro Chagas aproxima-se do modelo de Hoffmann, por conceber o fantástico a partir do cotidiano familiar do leitor. De acordo com Roas (2002, p. 26), uma das marcas de Hoffmann é a presença de elementos conhecidos do

leitor e verossímeis para ele, os quais garantem uma certa aparência de “realismo”, para que, em seguida, possam ser inseridos elementos inexplicáveis na narrativa. No conto de Pinheiro Chagas, encontram-se espaços conhecidos do público leitor português: o grupo de amigos está reunido numa casa no bairro de Benfica; grande parte da ação se passa no Teatro de São Carlos, e o narrador (Roberto) passeia pelas ruas de Lisboa, mencionando diversos topônimos, como a Rua Nova do Carmo (atualmente Rua do Carmo), a praça do Rossio, o largo de Camões (Praça de Luís de Camões), o Passeio Público e a Travessa do Moreira (atualmente Rua Júlio César Machado). Além do mais, Roas (p. 26) também advoga que, nos contos do alemão, há uma atmosfera alucinatória, que pode ser evidenciada pelo comportamento estranho das personagens, isto é, os fatos podem ser vistos como sonhos ou pela perspectiva de um louco. No conto, Roberto é imaginativo, idealista e se questiona se estaria louco, logo, os acontecimentos narrados por ele podem receber ou uma explicação irracional, caso o leitor considere os eventos insólitos como verdadeiros, ou uma interpretação racional, caso os eventos sejam frutos da loucura ou da imaginação fértil do narrador, uma ambiguidade característica do fantástico, conforme a teoria de Todorov: “o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2014, p. 37).

Como na moldura de *A lenda da meia-noite*, o narrador de “Julieta: conto fantástico” faz uma crítica aos excessos da literatura fantástica, mas adota uma postura de misoginia, pois trata a mulher como um ser extremamente sensível e, portanto, inferior aos homens, que supostamente ficaria mais impressionada com histórias sobrenaturais e assustadoras:

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

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

Se algum defeito se lhe poderia notar, era a rigidez marmórea da fisionomia. Via-se que nem tristezas nem alegrias seriam capazes de alterar a regularidade do semblante, que só parecia ter vida nos olhos, que eram lindos a mais não

ser, e de onde emanavam raios magnéticos e deslumbrantes, que enlouqueciam quem se atrevesse a encará-los. (CHAGAS, 1874, p. 24)

Julietta é uma mulher fatal, que seduz Roberto. Também não podemos deixar de notar que o nome dela é bastante sugestivo, pois remete à célebre personagem shakespeariana, envolta num amor fatal e trágico: “Chamava-se Julietta a heroína do meu romance de amor. Até o nome era de enlouquecer um entusiasta como eu” (CHAGAS, 1874, p. 37).

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

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

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

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

copa dos ciprestes, por entre cujos ramos passavam os raios da lua, da pálida cismadora, da solitária amiga das sepulturas. (CHAGAS, 1874, p. 26)

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

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

Assim, segundo Julieta, o poeta fica preso à materialidade de seu corpo, sugerindo que existiriam muitos segredos após a morte, algo que, de certa forma, prenuncia sua origem sobrenatural, de além-mundo; por seu turno, o amor não seria ideal, como Roberto almeja. Aliás, ao longo do conto é feita uma crítica ao amor burguês, tido como artificial e ligado ao materialismo, isto é, Julieta considera excessivo o amor sentido por Roberto: “Aceito o seu amor, se essas palavras não o exageram. Não queira penetrar no mistério que me envolve” (CHAGAS, 1874, p. 34). Ademais, Roberto, mesmo sem amar, está comprometido com uma moça rica, mas prefere o “(...) amor excêntrico (...)” (p. 35) de Julieta. Apesar do rompimento do típico noivado burguês e da recusa do materialismo, Roberto opta por uma paixão idealizada, isto é, embora conheça Julieta há pouco tempo, ele afirma amá-la mais do que a própria vida, considerando o que sente um amor fatal. Apesar de a personagem declarar não se importar se a moça for um anjo ou um demônio, seus juramentos não serão cumpridos, quando a amada se manifesta na forma de um fantasma, uma recusa que se vincula à crítica aos excessos do amor romântico. Ou seja, as juras de amor feitas por um idealista são falsas e quebram a ilusão de que existiria um amor eterno e sem ressalvas, pois Roberto sente repulsa ao vê-la.

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

Assim, lançamos uma hipótese que pode explicar o fantástico no conto “Julieta”: ao contrário dos outros textos de *A lenda da meia-noite*, que saíram na imprensa no decorrer da década de 1860, essa narrativa parece ser inédita e somente teria sido publicada na antologia de 1874. Se assim for, Pinheiro Chagas poderia tê-la incluído na coletânea como uma tentativa de explorar literariamente as considerações teórico-críticas feitas por ele no artigo de *O panorama*, de 1868, uma vez que existem correspondências consideráveis entre o que ele defende acerca do fantástico e a forma como ele é manifestado no referido conto. Ademais, as semelhanças

não ficam restritas ao conceito do gênero, mas à temática do amor sepulcral. Pinheiro Chagas, que critica Marecos por não ter sabido utilizar os elementos que provocam o efeito fantástico, nesse conto, faz o que sugere no artigo: insere paisagens noturnas e sombrias, além do medo, como uma forma de fomentar o suspense e o mistério.

A passagem em que Roberto entra pela janela da casa de Julieta e passa por uma porta entreaberta que dá para um jardim é ilustrativa de como Pinheiro Chagas prepara o leitor para o fantástico. Tal passagem serve como um limite de fronteira entre um mundo conhecido e outro desconhecido. Primeiramente, o jardim é representado como um espaço idílico, no qual se destacam os cantos dos pássaros, as flores e o luar: “(...) sobre o lilás florido do meu jardim embalsamado descanta o rouxinol as suas trovas de amores! É tudo mistério nesta hora encantadora!” (CHAGAS, 1874, p. 38). É também no jardim que Roberto e Julieta trocam anéis, remetendo a um casamento: “Por um sentimento involuntário troquei o meu anel pelo anel de Julieta. Julguei que Deus santificava o nosso amor, e nos contemplava com indulgência!” (p. 40).

No conto, Pinheiro Chagas insere alguns elementos, como o luar que clareia a noite e o rouxinol, pássaro de canto alegre, que outrora tinham sido criticados por ele, na ocasião da apreciação de *A morta*, mas o faz com o objetivo de enfatizar o amor idealizado e os traços idílicos da paisagem. Porém, quando o espaço do jardim se altera para o cemitério, após a troca de alianças, o rouxinol é substituído pelo mocho, e a alegria dá lugar ao medo, ou seja, primeiramente, temos uma ambientação sentimental que, depois, adquire uma atmosfera fantástica.

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

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

Depois deram-se as mãos e formaram em torno de mim uma dança de espectros. E eu sentia os cabelos eriçarem-se-me, e um suor gelado me inundava a testa. Depois um dos vultos brancos destacou-se do grupo e avançou-se para mim. E eu quis recuar, mas os pés estavam pregados no terreno, e uma força invencível me domava.

O passo do fantasma não produzia ruído algum, mas eu sentia-o vibrar no fundo do coração.

Vinha envolto no longo manto sepulcral, e ornava-lhe a fronte a grinalda virginal das rosas brancas.

Reconheci as pálidas feições de Julieta, da minha noiva de há pouco.

– Vai consumir-se o lúgubre noivado, disse-me ela sorrindo, vem meu pálido amante, vem inebriar-te com as místicas voluptuosidades das sepulturas.

– O mocho cantará o nosso epitáfio, e no cruzeiro do cemitério serão as danças dos finados o nosso baile nupcial.

– Olha para a misteriosa alcova, como nos sorri de dentro da loisa entreaberta a alva mortalha do nosso leito de noivado.

E eu olhei e vi abrir-se a garganta pavorosa de um sepulcro, e senti que a mão de Julieta me arrastava invencivelmente.

Ecoavam nas lúgubres alamedas as gargalhadas dos finados, o mocho soltava o seu grito fúnebre, e a lua entornava sobre as campas a sua luz tão pálida.

E eu senti os cabelos eriçarem-se-me de terror, e um suor gelado me inundava a testa.

Não pude resistir, passou-me uma nuvem de sangue por diante dos olhos e caí desmaiado. (CHAGAS, 1874, p. 40-42)

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

O fantástico no conto “Julieta” se dá por elementos ligados ao noturno e ao sepulcral, que servem para criar um cenário propício para a aparição de entidades sobrenaturais, como os fantasmas e os mortos-vivos. Há também a utilização de temas recorrentes da literatura fantástica, como o amor e a “vida” dos mortos, uma vez que a heroína, retratada como uma noiva-cadáver, tenta arrastar seu “noivo” para um sepulcro, a fim de selarem o amor eterno.

Ceserani (2006, p. 85) comenta que, quando se tem um amor-paixão, geralmente dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa conexão, de modo a formarem uma unidade, causando conflito nas estruturas sociais. No conto de Pinheiro Chagas, ocorre algo semelhante ao defendido pelo teórico italiano, pois Roberto, mesmo sendo comprometido com uma moça rica, abandona-a, trocando-a por Julieta. De acordo com Ceserani, na literatura fantástica, o amor romântico adquire uma função crítica que reforçaria as aberrações, isto é, “(...) os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é

digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma.” (p. 88). Dessa forma, as juras de amor eterno de Roberto a Julieta não são cumpridas, assim que a heroína aparece como um cadáver, na forma de fantasma, o que sugere que o amor romântico está ligado ao materialismo dos corpos.

Após a narração de Roberto, o outro narrador, isto é, o que ouve a história dele, comenta que o grupo observava silencioso, impressionado “(...) por essa lúgubre história (...)” (CHAGAS, 1874, p. 43), e o dono da casa, Frederico, recém-casado, abraça sua esposa e faz uma crítica aos amores idealistas. Portanto, essa é a primeira leitura possível de “Julieta: conto fantástico”. A versão do conto inserida na moldura de *A lenda da meia-noite* (1874), utilizada por nós neste trabalho, é a mesma publicada em volume esparsa, na *Coleção fantástico* (1985).

Todavia, como informamos anteriormente, *A lenda da meia-noite* apresenta uma moldura e, nela, entre um conto e outro, há outra narrativa, sobre a qual comentaremos. Assim, após a leitura de Henrique Osório, “(...) aplaudiram fervorosamente os seus indulgentes ouvintes. Só Isaura bocejava de um modo notável” (CHAGAS, 1874, p. 44). É interessante que a personagem mais amedrontada é a que sente tédio com a leitura do conto, afinal ela está bocejando, o que pode indicar insatisfação. Com isso, Henrique sente-se um pouco raivoso e provoca Isaura, afirmando que a contação de histórias “(...) se não cura dos terrores, que sentem as pessoas nervosas, ao menos concilia-se o sono que afugenta os fantasmas” (p. 44). A raiva pode ser justificada pela tentativa frustrada de Henrique não ter conseguido impressioná-la. Apesar de Henrique se sentir atraído por Isaura, os outros integrantes comentam que Leonor, sua antiga amiga de infância, está interessada nele: “Sabe o que lhe digo, Henrique? Você é uma criança. Anda todo enlevado na palidez e nos terrores nervosos de Isaura, que é uma tola com bonitos olhos, e não repara que há por estas serranias uma rapariga, uma pérola, que se fina por você” (p. 46). Por sua vez, Isaura critica o modo como o narrador representa as mulheres: “No seu entender mulher pálida só pode ser mulher desenterrada. Muito agradecida” (p. 45). A misoginia também é criticada por Leonor:

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

A crítica recai não só ao idealismo da representação feminina, que é caracterizada pelo narrador como um ser fantástico, mas também aos excessos do amor romântico. A balada “O noivado do sepulcro” (1856), de Soares de Passos, é mencionada como um exemplo ultrapassado que traz um casal separado pela morte, que, em busca do amor eterno, acaba unido, no sepulcro: “Hoje o sepulcro nos reúne enfim... / Quero o repouso de teu frio leito, / Quero-te unido para sempre a mim!” (PASSOS, 1983, p. 29). Para além do tema fúnebre, tanto o poema de Soares de Passos quanto o conto de Pinheiro Chagas apresentam um cemitério escuro, com fantasmas, mochos e ciprestes. No entanto, ao contrário do eu-lírico do poema, que fica no sepulcro com sua noiva, o jovem apaixonado do conto foge dela, mesmo após ter simbolicamente se casado,

trocando anéis. Por isso, Pinheiro Chagas, em “Julietta: conto fantástico”, parece subverter a temática do amor eterno, típico da poesia romântica sepulcral, e o faz criticando as convenções sociais (o casamento) e o idealismo (o amor eterno), pois nem o primeiro nem o segundo triunfam. Ademais, a crítica é mais bem compreendida na moldura, por meio dos comentários tecidos pelas personagens. Assim, tomando emprestada a expressão “parênteses irônicos”, cunhada por Roas (2002), acreditamos que, como Hoffmann, o contista português faz reflexões metaliterárias na moldura, pois (auto)ironiza o teor fantástico de seus próprios escritos.

Sendo assim, na segunda leitura, percebemos que “Julietta” ocupa uma posição estratégica, por ser a primeira narrativa de *A lenda da meia-noite*. Na moldura, ela é narrada por Henrique Osório, como uma tentativa de impressionar Isaura, por quem supostamente estaria apaixonado. Todavia, nos dias seguintes, após a leitura do quarto conto, “Memórias de uma bolsa verde”, Henrique confessa que

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

Ou seja, na moldura, “Julietta: conto fantástico” é uma produção ficcional de Henrique, e a narração desse conto teria feito com que ele despertasse de uma fantasia, na qual acreditava estar apaixonado por Isaura, portanto, um amor idealista e falso, fruto de sua imaginação desnorteada, ao contrário de Leonor, que se revelará como o seu verdadeiro amor.

Apesar de seguir o modelo de Hoffmann e de inserir as características almejavéis para o fantástico, como é defendido no artigo do periódico *O panorama*, o insólito do conto “Julietta” é bastante criticado pelos ouvintes da moldura de *A lenda da meia-noite*. Nessa compilação, Pinheiro Chagas seleciona os recursos que, na perspectiva dele, são os mais eficazes (como a escuridão e o medo), mas o faz com criticidade. Lembremos que, antes da narração de Roberto, o outro narrador apresenta uma “receita” dos elementos típicos das narrativas fantásticas, como uma forma de criticá-las, e um dos itens condenados por ele, o fantasma, aparece no respectivo conto; por seu turno, a temática sepulcral é considerada ultrapassada pelos ouvintes da moldura. No artigo de *O panorama*, Chagas aponta os principais recursos que caracterizam o fantástico; por outro lado, insere em “Julietta: conto fantástico” esses mesmos atributos, com criticidade. Por isso, como a narrativa é ridicularizada pelos ouvintes, o fantástico de Pinheiro Chagas adquire tons metaficcionais, pois ele ironiza sua própria produção, bem como os temas e os elementos típicos da literatura fantástica, por via dos “parênteses irônicos” da moldura.

Portanto, o leitor de “Julietta” pode ter diferentes interpretações caso opte por um ou outro suporte, isto é, o conto isolado, como aparece na *Coleção fantástico* (1985), ou como na moldura de *A lenda da meia-noite* (1874), feita pelo próprio autor. Assim sendo, consideramos a moldura um procedimento que garante uma coerência temática e que dá novas possibilidades de leitura, ou seja, apesar de não ser indispensável, ela dá organicidade à obra. Em outras palavras, a moldura é um grande mérito da produção fantástica de Pinheiro Chagas, por nela encontrarmos considerações acerca do fantástico que não nos parecem levianas, mas irônicas, pois, no artigo teórico-crítico de 1868, o escritor dá algumas pistas de como compreende o fantástico, cujas características são visíveis em seus contos, principalmente em “Julietta”.

Pinheiro Chagas pode ter preferido reunir os contos, por meio da unificação da moldura, como forma de distanciamento crítico ou como uma autoironia à própria produção, o que justificaria os “parênteses irônicos”, que fazem dele um crítico de sua própria escrita.

Referências

Arquivo pitoresco: semanário ilustrado, n. 28-32, 1863; n. 16-25, 1864; n. 10-11, 1865. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BUESCU, H. C. Chagas, (Manuel Joaquim) Pinheiro. In: BUESCU, H. C. (Coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p. 88-89.

BRAGA, T. **Contos fantásticos**. 2. ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.

CARNIEL, J. C. O insólito na narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 20-37, jan./abr. 2021. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/14263>. Acesso em: 11 ago. 2022.

CEIA, C. Lugar-comum. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/lugar-comum>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CHAGAS, M. P. **A lenda da meia-noite**. Porto: Livraria Moré, 1874.

_____. **Julieta**. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

_____. Poetas e prosadores. **O panorama**, Lisboa, v. XVIII, n. 18, p. 138-140. 1868. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1868/N18/N18_item1/P2.html. Acesso em 30 jun. 2021.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

GANDRA, J. A. Pinheiro Chagas, contista entre o real e o sobrenatural. In: GARCÍA, F.; PINTO, M. O.; MICHELLI, R. (Orgs.). **O insólito em questão** – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional; I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. p. 86-91. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/comunicacoes_livres_v_painel.pdf. Acesso em: 3 mar. 2022.

JÚDICE, N. Prefácio. In: CHAGAS, P. **Julieta**. Lisboa: Edições Rolim, 1985. n. p.

MELLO, F. R. (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

PASSOS, S. **Poesias**. Lisboa: Vega, 1983.

Revista contemporânea de Portugal e Brasil, v. 5, n. 5, ago. 1864. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ROAS, D. **Hoffmann en España: recepción e influencias.** Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.