

HOFFMANN E O CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS¹

Jean Carlos Carniel (UNESP)

Recebido em 17 ago 2021.

Aprovado em 26 mai 2022.

Jean Carlos Carniel

Doutorando em Letras (Teoria e Estudos Literários) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus São José do Rio Preto.

Mestre em Letras pela Universidade Federal Paulista (UNIFESP), Campus São José do Rio Preto.

Bolsista de Doutorado do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7417150008657685>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3082-2983>

E-mail: jean.carniel@unesp.br

Resumo: Apesar de ser autor de uma obra vasta, E. T. A. Hoffmann é mais conhecido como um dos grandes precursores do conto fantástico. É objetivo deste trabalho verificar como ele é recepcionado em Portugal, na segunda metade do século XIX, e qual é a sua contribuição para o desenvolvimento do conto fantástico naquele país. Primeiramente, comentaremos a recepção crítica francesa de Hoffmann, destacando, principalmente, a imagem cristalizada de autor “maldito”, que é replicada pelos portugueses. Em seguida, sem esgotar as fontes, cotejaremos alguns textos críticos e literários, de autores diversos, como Francisco Maria Bordalo, Álvaro do Carvalho e Eça de Queirós, para compreender como eles dialogam com Hoffmann. A hipótese que permeia a pesquisa

1 Título em língua estrangeira: “Hoffmann and the fantastic portuguese tale”.

é que a prosperidade do conto fantástico da década de 1860 em Portugal pode ter sido motivada pelo contato com a produção de autores consagrados da tradição fantástica, como Hoffmann, pois, apesar de já ter sido cultivado anteriormente naquele país, é somente nesse período que a crítica tende a reconhecer o seu “nascimento”. Todavia, tal como um prisma, no qual cada face revela um segmento, a afinidade com a obra do alemão é uma das vertentes da variada produção fantástica desse período.

Palavras-chave: Recepção. Hoffmann. Conto Fantástico. Portugal. Século XIX.

Abstract: Despite being the author of a vast work, E. T. A. Hoffmann is best known as one of the great pioneers of the fantastic tale. The objective of this work is to verify how he is received in Portugal in the second half of the 19th century and what is his contribution to the development of the fantastic tale in that country. First, we will comment on the French critical reception of Hoffmann, highlighting mainly the crystallized image of a “cursed” author, who is replicated by the Portuguese. Then, without exhausting the sources, we will collate some critical and literary texts, by different authors, such as Francisco Maria Bordalo, Teófilo Braga, Gomes Leal, Pinheiro Chagas, Álvaro do Carvalho and Eça de Queirós, to understand how they dialogue with Hoffmann. The hypothesis that permeates the research is that the prosperity of the fantastic tale of the 1860s in Portugal may have been motivated by the contact with the production of renowned authors of the fantastic tradition, such as Hoffmann, because despite having been previously cultivated in that country, it is only in this period that the critic tends to recognize its “birth”. However, like a prism, in which each face reveals a segment, the affinity with the German’s work is one of the strands of the varied fantastic production of that period.

Keywords: Reception. Hoffmann. Fantastic Tale. Portugal. 19th Century.

INTRODUÇÃO

Predominantemente, as histórias de literatura portuguesa destacam a década de 1860 como um período de transição entre o fim do romantismo e a ascensão do realismo. Todavia, essa época é também um grande marco para a ficção fantástica portuguesa, incidindo, por exemplo, em obras como os *Contos fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, os folhetins da *Gazeta de Portugal* (1866-1867), de Eça de Queirós, reunidos em *Prosas bárbaras* (1903), os *Contos* (1868), de Álvaro do Carvalho, além de outras narrativas curtas surgidas na imprensa, de autores diversos, como Manuel Pinheiro Chagas e António Gomes Leal.

Sampaio Bruno, crítico literário português do século XIX, reconhece a importância desse período, ao afirmar que o fantástico “só desponta, entre nós, com os *Contos* de Álvaro do Carvalho e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga” (BRUNO, 1984, p. 95). Se, por um lado, há o reconhecimento da contribuição desses dois autores; por outro lado, a afirmação de Bruno pode parecer equivocada, por sugerir que esse gênero literário teria surgido somente nessa década em sua terra natal.

Para outros estudiosos, o fantástico não teria tido relativa expressão naquele país. Massaud Moisés adverte que o fantástico é “pouco ou nada enraizado na tradição, mas que, por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa” (MOISÉS, 1985, p. 16). O crítico brasileiro acerta em defender alguma equivalência entre o fantástico português e o europeu, mas, a nosso ver, a afirmação de que esse gênero não seria enraizado na tradição é, no mínimo, questionável.

Por sua vez, para Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, no período romântico, a concretização e a projeção do fantástico “não foram das mais férteis e nenhum dos nossos escritores assumiu o papel de chefe de fila do gênero” (CARNEIRO, 1992, p. 24). As narrativas “A dama-pé-de-cabra” (1843), de Alexandre Herculano, e “A torre de Caim” (1846), de Rebelo da Silva, costumam ser as mais lembradas como exemplares fantásticos do romantismo português. Contudo, as investigações de Maria Leonor Machado de Sousa (1979) sobre a literatura de horror em Portugal sugerem que existiriam traços característicos do fantástico em diversas narrativas do século XIX.

João Gaspar Simões defende que o fantástico aparece “em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas [...]” (SIMÕES, 1987, p. 557-558). Assim, o renomado pesquisador reconhece o fantástico em narrativas de tradição oral, o que, por si, desqualifica o ponto de vista de estudiosos, como Moisés (1985), que menosprezam esse gênero em Portugal. Ademais, a assertiva de Simões (1987) pode ser um ponto de partida para discussões sobre a delimitação desse gênero, pois ele considera como tal criaturas sobrenaturais folclóricas, como lobisomens e fadas, mas se levássemos em consideração as postulações de alguns teóricos, como Tzvetan Todorov (2014), elas pertenceriam ao maravilhoso, pois podem ser aceitas pelos leitores. Para além das narrativas de tradição oral, Simões (1987, p. 558) menciona a incidência do fantástico no texto setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a António José da Silva, o Judeu, e trechos de narrativas históricas, como *O*

monge de Cister (1848), de Alexandre Herculano, *Arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Almeida Garrett, e *A casa dos fantasmas* (1865), de Rebelo da Silva, concluindo que “o pendor fantástico era de quase permanente uso na nossa ficção” (SIMÕES, 1987, p. 558).

Ao contrário de uma perspectiva que tende a preterir o fantástico no cânone e nas histórias da literatura portuguesa, averiguamos a incidência desse gênero no decorrer do Oitocentos e, *grosso modo*, em narrativas de diferentes períodos históricos. Ademais, o reconhecimento de Simões (1987), de que o fantástico constitui a ficção portuguesa, instiga-nos a questionar o senso comum e a crítica tradicional, que tendem a menosprezar a produção fantástica naquele país.

Assim sendo, pode-se complementar as considerações feitas por Bruno (1984), citadas anteriormente, afirmando que, antes dos anos 1860, o fantástico já era manifestado em Portugal. No entanto, o crítico tem razão em destacar esse período, dado que ele foi próspero para essa ficção. Não é por acaso que outros pesquisadores também enfatizam essa década; por exemplo, de acordo com Carneiro, o fantástico “tenderá, sobretudo, a ocupar os jovens intelectuais de 1865” (CARNEIRO, 1992, p. 28). A pesquisadora alude à “Questão Coimbrã”, ocorrida naquele ano, em que estiveram envolvidos, entre outros intelectuais, Antero de Quental, Teófilo Braga, António Feliciano de Castilho, Manuel Pinheiro Chagas e Álvaro do Carvalho. Levando em consideração que alguns deles escreveram contos fantásticos, Carneiro pontua que, nessa época marcada pela dissolução do romantismo e pela inauguração do realismo, “o fantástico encetava, enfim, um período de relativa florescência em Portugal” (CARNEIRO, 1992, p. 29).

Ainda que o fantástico já tivesse sido cultivado antes da década de 1860, ele alcança um relativo desenvolvimento nesse período. Ademais, essas produções podem ser consideradas uma tentativa de filiação a uma tradição em voga na época, isto é, o conto fantástico, que tinha como cultores, entre outros, o aclamado alemão E. T. A. Hoffmann e o estadunidense Edgar Allan Poe.

Por isso, não é de se estranhar que as produções portuguesas desse período sejam consideradas as precursoras do gênero naquele país. Carneiro, por exemplo, comenta que, durante o romantismo, “nenhum dos nossos literatos lhe reservou aquele espaço charneira que convence em Hoffmann, que inquieta em Nerval ou que fascina em Gautier” (CARNEIRO, 1992, p. 24). A afirmação da pesquisadora dá a entender uma ausência do modelo produzido por Hoffmann e por autores franceses, como Gérard de Nerval e Théophile Gautier, consagrados do fantástico. Por outro lado, a contística portuguesa da década de 1860 é vinculada à tradição em voga. A título de ilustração, Noélia de Lurdes Vieira Duarte ressalta que,

só muito tardiamente, por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência, pois a Geração de 70, de Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga, manifesta atração por ele. Eça de Queirós, autor de *Prosas Bárbaras*, anuncia tal gosto, influenciado pelo romantismo germânico de Hoffmann e do norte-americano de Edgar Allan Poe. (DUARTE, 2013, p. 139)

Além de Duarte (2013), são diversos os críticos que vinculam os contos de Teófilo Braga, Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho,

publicados na década de 1860, às produções de autores estrangeiros canônicos do fantástico. Diante disso, uma das hipóteses da prosperidade da ficção fantástica desse período é a recepção, por parte dos portugueses, de obras da literatura estrangeira, como as de Hoffmann e as de Poe. Neste trabalho, abordaremos a recepção das produções de Hoffmann em parte da contística publicada na segunda metade do século XIX em Portugal, mas devemos reconhecer que Poe também foi importante para o desenvolvimento do conto fantástico naquele país.

Conforme Gianluca Miraglia, a partir dos anos 1860, em Portugal, com a divulgação das obras de Poe, “na senda, aliás, do que tinha acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor americano, e não pode ser analisado corretamente fora desse contexto” (MIRAGLIA, 2004a, p. 192). Assim sendo, como estes dois autores foram recebidos simultaneamente pelos portugueses, percebemos que o conto fantástico desse período é confluyente, ora poesco, ora hoffmannesco, mas não restritamente, pois autores da literatura gótica e de terror também foram apreciados.

A crítica costuma reconhecer que o fantástico português teria “nascido” justamente nessa época, uma sugestão que não parece leviana. Além da afirmação de Bruno (1984), de que o fantástico, em Portugal, teria despontado com as produções de Teófilo Braga e de Álvaro do Carvalho, Simões também advoga que “o primeiro cultor do gênero [fantástico] entre nós é Teófilo Braga” (SIMÕES, 1987, p. 558), seguido de Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho. Apesar de o fantástico ser identificado anteriormente em Portugal, tais declarações apontam que, somente nesse período,

por intermédio da contística de Teófilo Braga e de outros autores, observou-se uma filiação aos modelos seguidos por autores estrangeiros, reconhecidos como cultivadores desse gênero, como Hoffmann e Poe, e, por isso, para esses críticos, essa época marcaria a “florescência” do fantástico português oitocentista.

HOFFMANN E A LITERATURA FANTÁSTICA

Apesar de não ter sido o primeiro escritor a cultivar a literatura fantástica – a crítica literária tende a reconhecer como precursores os romances *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, e *O manuscrito encontrado em Saragoça* (1805), de Jan Potocki –, é inquestionável a importância de Hoffmann para a constituição do gênero que viria a ser conhecido como conto fantástico; por exemplo, Maria Cristina Batalha (2011, p. 13) evidencia que, na França, ao longo da década de 1830, o termo *fantástico* estava vinculado ao nome de Hoffmann. Batalha (2003, p. 262) destaca dois motivos que explicam o interesse pela obra do autor.

A primeira razão seria em virtude do esgotamento do romance histórico entre o fim da década de 1820 e início da década seguinte. A segunda, estaria relacionada à saturação do romance gótico inglês. Assim, a obra de Hoffmann estabelece uma ligação entre essas duas estratégias narrativas, “ou seja, a da fantasia e a da observação minuciosa da vida real. Sua obra ficcional vem então estabelecer um elo entre o *roman noir* e o romance histórico, ambos já em um ponto de esvaziamento para o público da época” (BATALHA, 2003, p. 262, grifos da autora).

Batalha menciona diversas fontes de como Hoffmann foi recebido como praticante de um gênero novo. O tradutor de

contos da revista *Bibliothèque Universelle de Genève*, por exemplo, “desculpa-se por oferecer ao público a amostra de um gênero que pode parecer ‘bizarro’ a muitos leitores” (BATALHA, 2003, p. 258). Para o tradutor, o gênero praticado por Hoffmann, isto é, o fantástico, seria “metade divertido, metade sério” (apud BATALHA, 2003, p. 258). É também bastante ilustrativa a crítica feita por Jean-Jacques Ampère, em artigo para a revista *Le Globe* (1828): “Suas novelas não se parecem com nada. Eu não conheço nenhuma obra onde o bizarro e o verdadeiro, o tocante e o atemorizante, o monstruoso e o burlesco, choquem-se de modo mais forte, mais vivo e mais inesperado” (apud BATALHA, 2003, p. 258).

Para além das críticas advindas dos franceses, o escocês Walter Scott também contribuiu para a divulgação de Hoffmann, ainda que de forma depreciativa. Em artigo de 1827, o escritor trata sobre o sobrenatural na literatura e, em dado momento, atenta-se para uma forma específica de ficção, que “pode ser chamada de modo de escrita fantástica” (SCOTT, 1827, p. 72, tradução nossa)². Ele define o fantástico como “uma fantasia irregular, em que todas as espécies de combinações, por mais ridículas ou chocantes que sejam, são tentadas e executadas sem escrúpulos [...] [e cujas leis são reguladas pela] imaginação exaustiva do autor” (SCOTT, 1827, p. 72, tradução nossa)³.

Scott considera o fantástico um modo de escrita (*mode of writing*), ao contrário da crítica francesa da época. Um dos

2 No original: “may be called the Fantastic mode of writing” (SCOTT, 1827, p. 72).

3 No original: “an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. [...] Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it the exhausted imagination of the author” (SCOTT, 1827, p. 72).

primeiros tradutores de Hoffmann na França, François-Adolphe Loève-Weimars, ao reunir narrativas do alemão no volume *Contes fantastiques* (1830), também insere partes do ensaio de Scott como um paratexto da respectiva obra, mas, na tradução, utiliza “gênero fantástico” (*genre fantastique*). Assim, não seria um absurdo afirmar que, por essa razão, a partir daí, o nome de Hoffmann passa a ser sinônimo de um gênero literário novo: o conto fantástico ou, em outros termos, um modelo a ser seguido, conforme defende Italo Calvino: “se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas europeias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann’” (CALVINO, 2004, p. 12). Além do mais, a qualificação fantástica atribuída à obra hoffmannesca é dada pela crítica francesa, conforme demonstra Pierre-Georges Castex:

A Jean-Jacques Ampère novamente, ao que parece, coube o mérito de ter sido o primeiro a ter colocado aos contos de Hoffmann o epíteto *fantástico*, consagrado desde então pela tradição. Na verdade, Hoffmann chamou-os apenas de *Fantaisies*; e seu último biógrafo, M. Ricci, considera que a tradução de *Fantasiestücke* para *Contes fantastiques* é um mal-entendido. A palavra *fantaisies*, que, no uso francês, evoca caprichos amáveis, visões graciosas ou alegres, não corresponderia à inspiração muitas vezes sombria do contista berlinense; a palavra *fantastique* sugere muito melhor seu universo e designa seu trabalho com muito mais precisão. (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifos do autor, tradução nossa)⁴

4 No original: “A Jean-Jacques Ampère encore revient, semble-t-il, le mérite d’avoir, le premier, accolé aux contes d’Hoffmann l’épithète *fantastique*, consacrée depuis lors par la tradition. Hoffmann, à vrai dire, les appelait seulement *Fantaisies*; et son dernier biographe, M. Ricci, estime que la traduction de *Fantasiestücke* par *Contes fantastiques*

Percebe-se uma depreciação do fantástico por parte de Scott, pois ele o compreende como uma escrita fantasiosa advinda da experiência e da imaginação do autor. Hoffmann é apresentado por Scott como um dos mais representativos cultuadores do fantástico e um homem de múltiplos talentos, como a escrita, a música e a pintura, mas o escocês também ressalta que sua saúde frágil (hipocondria), seus vícios (alcoolismo e tabagismo) e suas experiências de vida (diversas mudanças ao longo da vida) trouxeram consequências para sua obra: “mas infelizmente de uma disposição hipocondríaca e caprichosa [...] ele também animava seu gênio fantástico com vinho em quantidade considerável, e se entregava generosamente ao uso do tabaco” (SCOTT, 1827, p. 74, tradução nossa)⁵. O romancista escocês conclui que “todas essas circunstâncias, somadas ao nervosismo natural de seu próprio temperamento, tendiam a lançar Hoffmann num estado de espírito muito favorável, talvez, para o alcance do sucesso em seu modo peculiar de composição” (SCOTT, 1827, p. 78, tradução nossa)⁶.

Para Scott, o fantástico seria justificado, em grande medida, pelo estilo de vida “desregrado” de Hoffmann. Em outras palavras, o modo de escrita estaria limitado à biografia e à imaginação do autor. Esse olhar redutor sobre o fantástico

est un contresens. [...] Le mot *fantaisies*, qui, dans l’usage français, évoque d’aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l’inspiration souvent sombre du conteur berlinois; le mot *fantastique* suggère beaucoup mieux son univers et désigne son œuvre avec beaucoup plus de précision” (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifos do autor).

5 No original: “but unhappily of a hypochondriac and whimsical disposition [...] He cherished his fantastic genius also with wine in considerable quantity, and indulged liberally in the use of tobacco” (SCOTT, 1827, p. 74).

6 No original: “All these circumstances, joined to the natural nervousness of his own temper, tended to throw Hoffmann into a state of mind very favourable, perhaps, to the attainment of success in his own peculiar mode of composition” (SCOTT, 1827, p. 78).

perdura, pelo menos, até o fim do século XIX. De acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988), nesse período, o fantástico ainda era associado à patologia; por exemplo, a obra *Poètes et névrosés* (1898), de Arvède Barine, “não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura” (RODRIGUES, 1988, p. 17-18)⁷.

Outra passagem do ensaio de Scott que nos interessa é a relação feita por ele entre o fantástico e o grotesco. Para o escocês, Hoffmann foi o “primeiro artista ilustre que exibiu o fantástico ou o grotesco sobrenatural em suas composições” (SCOTT, 1827, p. 81, tradução nossa)⁸. Sugere o autor de *Ivanhoé* que o grotesco marcaria uma oposição entre a imaginação e a razão: “não é de se admirar que, para uma mente tão vividamente acessível à influência da imaginação, tão pouco sob o domínio da razão sóbria, tal série de ideias ocorresse, na qual a fantasia tivesse uma grande parcela, enquanto a razão, nenhuma” (SCOTT, 1827, p. 81, tradução nossa)⁹.

7 Verifica-se a mesma interpretação na leitura da obra de Álvaro do Carvalho. Em prólogo aos *Contos* (1868), Simões Dias, compilador das narrativas, destaca que a saúde frágil de Carvalho – morto precocemente aos 24 anos em decorrência de um aneurisma – teria contribuído para o gosto ao fantástico. Por seu turno, Bruno (1984), ao comentar a produção desse autor, aponta para o “devaneio do literato uma causa patológica que tem de ser considerada para uma fiel interpretação do artista” (BRUNO, 1984, p. 94). Para o crítico, além da amargura sentida pela eminente morte, a leitura de autores “malditos” teria contribuído para a confusão mental de Carvalho: “sobretudo Hoffmann e Poe foram os diretores desta gloriosa cabeça desorganizada” (BRUNO, 1984, p. 95). Por sua vez, Miraglia (2004b, p. 294) comenta que Cândido de Figueiredo, colega de Carvalho, teria escrito num artigo que o jovem teria morrido com os *Contos fantásticos* de Hoffmann à cabeceira, o que reforça o imaginário de que os traços insólitos de suas narrativas poderiam ter sido motivados pela doença e pelas leituras de Carvalho.

8 No original: “first distinguished artist who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions” (SCOTT, 1827, p. 81).

9 No original: “It is no wonder that to a mind so vividly accessible to the influence of

Trazemos à luz esses exemplares, pois parte considerável dos críticos, ao se referir à obra e à vida de Hoffmann, destaca características que ficaram cristalizadas no decorrer do Oitocentos, como a associação do fantástico ao humorístico, ao bizarro e ao grotesco e a imagem de Hoffmann como um autor maldito, cuja vida desregrada favorece a escrita de textos fantasiosos. De certa forma, essas particularidades são percebidas pela crítica e pelos escritores portugueses, que têm Hoffmann como um modelo.

Antes de passarmos à recepção de Hoffmann pelos contistas portugueses, cabe ressaltar que a divulgação da obra do alemão pelos tradutores e editores franceses esboça “a trajetória de um mito [...] que nele vão buscar sua inspiração” (BATALHA, 2003, p. 259). Conforme a pesquisadora, além da imagem de homem desregrado e de autor maldito, a produção de Hoffmann “passa a ser um parâmetro para a apreciação de obras literárias com as quais apresenta um certo grau de parentesco, além de servir de referência para aquilo que críticos e escritores tentam cernir como particular a um gênero chamado ‘fantástico’” (BATALHA, 2003, p. 265). Um exemplo bastante curioso mencionado é o conto “Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann” (1833), de Théophile Gautier, em que se tem uma cópia do modelo do contista alemão, mas, ao mesmo tempo, uma paródia desse mesmo preceito.

Por sua vez, Miraglia (2004a, p. 186) também se atenta para a representação romântica, quase lendária, feita pelos críticos e escritores da época, pois além de o autor alemão ser um modelo de

the imagination, so little under the dominion of sober reason, such a numerous train of ideas should occur in which fancy had a large share and reason none at all” (SCOTT, 1827, p. 81).

fantástico, ele também é transformado em personagem de ficção. Alguns exemplos citados por Miraglia são o conto “Kressler”, de J. Janin, a narrativa “La femme au collier de velours”, de Alexandre Dumas, e a ópera *Contes d’Hoffmann*, de Jacques Offenbach. Como veremos a seguir, Teófilo Braga, ao inserir Hoffmann como um personagem, segue essa tendência num de seus contos.

ALGUNS ECOS HOFFMANNESCOS NA CRÍTICA E NA CONTÍSTICA PORTUGUESA OITOCENTISTA

De acordo com Miraglia (2004a, p. 184), a obra de Hoffmann chegou em Portugal através da mediação da cultura francesa. O artigo sobre a influência dos gatos na literatura, publicado na revista *Lanterna Mágica* (1836), no qual há uma referência à obra *Reflexões do gato Murr*, de Hoffmann, e o conto fantástico “O quarto fronteiro”, no qual se relata uma aventura supostamente sucedida a Hoffmann, publicado na *Biblioteca Familiar* (1842), são, de acordo com este pesquisador, algumas das primeiras menções ao autor alemão em Portugal, mas, cabe mencionar que tais narrativas são traduções de produções francesas. Apesar disso, o investigador advoga que, “no princípio dos anos 40 o escritor alemão já não devia ser um ilustre desconhecido [do público leitor português]” (MIRAGLIA, 2004a, p. 187).

Ao longo dos anos 40 e 50, surgem algumas traduções de obras de Hoffmann em Portugal. António Pedro Lopes de Mendonça traduz do francês e publica, em folhetim, no jornal *A revolução de setembro* (1848), “O canto de Antónia” (*Rat Krespel*), “Salvator Rosa” (*Signor Formica*) e “As aventuras do jovem Traugott” (*Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*) (cf. MIRAGLIA, 2004a, p.

188). Todavia, apesar da contribuição das traduções de Mendonça, de acordo com Carneiro, Hoffmann “não parece ter criado, de imediato, discípulos nem ter determinado um ciclo de prolongadas consequências, ao contrário do que se havia passado na cultura além Pirinéus desde a década de 30” (CARNEIRO, 1992, p. 28). Mais uma vez, as afirmações de Carneiro apontam para a ausência do modelo de Hoffmann, sugerindo ainda que não existiriam em Portugal seguidores desse autor.

Por ser uma publicação pioneira em compilar narrativas de Hoffmann em Portugal, merece destaque a antologia *O violino misterioso* (1889), que reúne, além do texto homólogo ao título, “O morgado” e “A mulher da máscara”, traduzidos por Gomes Leal que, além de contribuir com a divulgação de Hoffmann em seu país, também escreveu contos fantásticos no decorrer de sua carreira.

Para além dessas traduções, destaca-se um artigo, dividido em três partes, de Francisco Maria Bordalo, publicado no jornal *O panorama* (1857). Conforme Miraglia (2004a, p. 190), o ensaio reafirma a imagem romântica de Hoffmann, moldada pelos biógrafos franceses. Verificamos que o ensaísta, ao apresentar a vida e a obra do artista alemão, pauta-se na crítica francesa:

A aparição dos *Contos fantásticos* de Hoffmann produziu em França um maravilhoso entusiasmo; mas, como uma lei fatal impõe sempre ao gênio alguma miserável perseguição, os que se diziam seus intérpretes, não lhe podendo rastrear o talento, procuraram difamá-lo, escarnecê-lo. A caricatura o pregou, [...] a cavalo em um barril de cerveja; cercou-o da fumarada das tabernas; cobriu-o de nódoas de vinho: e para fechar o acesso daquele famoso livro de fantasias aos gabinetes da

gente honesta, taxou as suas incomparáveis belezas de mero produto da embriaguez e da devassidão. (BORDALO, 1857, p. 85)

Bordalo reconhece a importância da crítica francesa na divulgação da obra do alemão, mas desaprova a forma caricatural com que a vida do artista foi divulgada em França. Por exemplo, ao comentar sobre o hábito de frequentar tabernas, enfatiza-se que seria de lá que viria a inspiração para as suas produções:

Naquela atmosfera de fumo, que ele contribuía para se tornar mais densa, via Hoffmann um mundo de fantásticas aparições. Deslumbrado pelo narcótico do tabaco, e pelas bebidas alcoólicas, esvaziando alternadamente uma taça de cerveja ou um copo de *rudesheim*, chegava a um grau de exaltação, que o seu cérebro se povoava de estranhas quimeras. (BORDALO, 1857, p. 131, grifo do autor)

Portanto, Bordalo, através da crítica francesa, apresenta Hoffmann aos leitores portugueses como um artista cujo talento advém de seus vícios e de seu estilo de vida desordenado. Ademais, enfatiza-se a associação de Hoffmann ao fantástico, pois, em mais de uma ocasião, ele é referido como o “autor dos *Contos fantásticos*”, um epíteto atribuído pela crítica francesa. Aliás, Bordalo enfatiza a arbitrariedade do rótulo *fantástico* da produção de Hoffmann, ao afirmar que “cada uma das versões estrangeiras que adota este título, [*Contos fantásticos*], contém as novelas que mais agradaram ao tradutor” (BORDALO, 1857, p. 130). Assim, tal qualificação, dada à parcela significativa das produções de Hoffmann, é moldada por escolhas pessoais de tradutores e de editores. Apesar da crítica reconhecer a contribuição do autor alemão para o desenvolvimento do fantástico, há uma flutuação

no que pode ser considerado como tal. Além da arbitrariedade sugerida por Bordalo (1857), Miraglia também adverte que as teorias modernas do fantástico, sobretudo a de Todorov, baseiam-se mais nos seguidores franceses de Hoffmann do que propriamente na produção do alemão, o que comprova que o fantástico “é bem mais complexo e multifacetado quando se passa da teoria à concreta realidade histórica dos textos” (MIRAGLIA, 2004a, p. 186).

O capítulo sobre o conto fantástico de *A geração nova*, de Sampaio Bruno, originalmente publicado em 1886, é outro exemplar significativo de como Hoffmann é compreendido no contexto português da segunda metade do século XIX. Bruno (1984, p. 96) considera Hoffmann e Poe dois grandes mestres do gênero e, ao cotejar as características desses autores, verifica que, na obra do alemão, o fantástico pode ser explicado pela embriaguez de um personagem ou pelo despertar de um sonho, e o efeito fantástico é manifestado desde o início da narrativa e, por isso, desorienta os sentidos físicos das personagens. Por outro lado, na obra do estadunidense, o fantástico pode ser explicado pela loucura ou pela confusão mental e leva a situações incontornáveis e espantosas e, apesar da consciência desorientada das personagens, a verossimilhança geralmente é mantida até o fim do texto (cf. BRUNO, 1984, p. 97-100).

Bruno atesta a contribuição desses dois autores no desenvolvimento da contística fantástica portuguesa, pois ressalta que, nos anos 1860, “entre nós, o conto fantástico lá de fora estava preocupando muito as imaginações, quando correu pela primeira vez o livro de Carvalhal [1868] [...] Paralelamente com o livro de

Carvalho, apareciam os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga” (BRUNO, 1984, p. 100). Assim, não só se evidencia o interesse da literatura fantástica estrangeira pelos portugueses, mas também é apontada uma possível filiação a essa tradição; por exemplo, Bruno discorre sobre as produções de Carvalho e conclui que a obra desse autor “reporta-se e deriva mais diretamente de Edgar Poe do que de Hoffmann” (BRUNO, 1984, p. 96).

No texto que serve de prólogo¹⁰ aos *Contos fantásticos* (1865), Teófilo Braga faz uma síntese histórica do conto, desde as fábulas indianas de Bidpai até alguns autores do século XIX, como Hoffmann e Poe, mas também reproduz uma imagem distorcida do artista alemão:

Hoffmann, o caricaturista das paixões, de uma individualidade extravagante, nas criações abstratas daquela imaginação de hipocondríaco, deixa-lhes o incompleto do maravilhoso; mais tarde, os editores dão aos seus contos o nome de *fantásticos*. Nos contos de Hoffmann, há uma série de observações psicológicas, de impressões instintivas que suprem a falta de imaginação; os seus contos são o diagnóstico de uma alma doente. É o lado que os torna apreciáveis, apesar do capricho e grotesco dos tipos a que a mente alucinada dá forma. (BRAGA, 1894, p. 214, grifo do autor)

Apesar de replicar estereótipos depreciativos, Braga aprecia certas características dos contos de Hoffmann, como as observações psicológicas e as impressões instintivas, mas parece condenar o grotesco dessas produções. Além disso, o contista

10 Utilizamos, como referência, a segunda edição de *Contos fantásticos*. Neste volume, o texto aparece no fim do livro, como um “Aditamento”, intitulado “Carta a José Fontana”.

português ressalta o maravilhoso na obra do alemão, mas adverte que, posteriormente, os editores consideraram-na fantástica. De certa forma, essa observação problematiza a limitação entre essas duas estéticas, discutida, sobretudo, por teóricos como Todorov (2014, p. 48), que, ao delimitar o maravilhoso do fantástico, considera o primeiro como o acontecimento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural, enquanto o segundo não explica os acontecimentos sobrenaturais, isto é, tem-se uma dúvida que permanece mesmo após o término da narrativa.

De acordo com Duarte (2013, p. 140), a consideração feita por Braga aos contos de Hoffmann, isto é, “o diagnóstico de uma alma doente”, é uma projeção à sua própria obra. Na segunda edição da coletânea *Contos fantásticos* (1894), Braga comenta sobre a sua produção juvenil, depreciando-a: “não pensava em reimprimir os *Contos fantásticos*, a não ser um dia em uma coleção de coisas avulsas constituindo a ingênua miscelânea das minhas *Juvenília*” (BRAGA, 1894, p. vi). Tal afirmação, segundo Duarte, confirma “a existência de certa imaturidade resultante também da cedência total à reflexão literária, através da qual o autor procura sublinhar a filiação dos seus contos na tradição de Hoffmann e Poe” (DUARTE, 2013, p. 140). Assim, para Braga, a ingenuidade de suas primeiras publicações poderia ser justificada pela vinculação ao fantástico.

O título da obra de Braga, a nosso ver, é um diálogo com a tradição do fantástico, que tem Hoffmann como um precursor, pois há uma tentativa, por parte do autor, em vincular-se ao gênero literário conto e, mais precisamente, ao fantástico. Braga conclui o prólogo, enfatizando que o conto é estudado nos países

européus, e o seu texto “só inspira a boa vontade de corresponder ao movimento que observamos lá fora” (BRAGA, 1865, p. XI).

A intenção de Braga parece ir além de esboçar um panorama do conto literário, pois a apresentação de dois autores reconhecidos do fantástico pode não ser ingênua, mas indício do interesse pelas obras de Hoffmann e de Poe. Embora enfatize que o estudo do conto estava em voga na Europa, Braga parece mais interessado em vincular-se à tradição do conto fantástico, pois intitula sua coletânea justamente de *Contos fantásticos*, o mesmo título das compilações francesas das narrativas de Hoffmann: *Contes fantastiques*.

A presença hoffmannesca mais notável na contística de Braga se dá em “A adega de Funck”, cujo subtítulo, “Conto fundado das notas de Hoffmann”¹¹, já aponta para uma vinculação direta à obra do alemão. Além disso, Sousa (1979, p. 67) afirma que o português segue o gosto do maravilhoso bizarro de Hoffmann não somente na narrativa anteriormente mencionada, mas também em “A ogiva sombria” e “O relógio de Estrasburgo”, ambas tendo como espaço a Alemanha.

Podemos complementar a postulação de Sousa (1979), afirmando que os contos de Braga não se aproximam aos de Hoffmann simplesmente pelo espaço alemão, mas também pela sugestão do pacto diabólico, tema de algumas narrativas hoffmannescas, como *Die Elixiere des Teufels* (*Os elixires do diabo*). Todavia, no presente trabalho, não analisaremos estes dois últimos contos de Braga, porque acreditamos que a temática

11 Na primeira edição de *Contos fantásticos* (1865), o subtítulo é “Conto tirado das notas de Hoffmann”. Todavia, há uma mudança na segunda edição (1894) para “Conto fundado das notas de Hoffmann”.

diabólica não é exclusiva de Hoffmann, mas advém de uma tradição recorrente na literatura ocidental – o próprio romance *Os elixires do diabo*, de Hoffmann, dialoga com outras obras, sobretudo com *O monge*, do inglês Matthew Gregory Lewis (cf. FERREIRA, 2021, p. 4). Assim, Teófilo Braga pode ter utilizado temas comuns da literatura fantástica (e também da literatura gótica e de terror) como uma tentativa de vincular os seus próprios contos a essas tradições, indo além do modelo hoffmannesco.

Tal como algumas produções francesas, em “A adega de Funck”, Hoffmann é figurado como um personagem. Nesta narrativa, ele é convidado a passar alguns dias de descanso na residência de um de seus editores, Funck, na cidade de Bamberg, na Baviera; como indica o título, há uma adega com bons vinhos lá e, ao embriagar-se, Hoffmann é inspirado a escrever um conto.

Antes de apresentar o personagem ao leitor, o narrador faz uma teorização de alguns termos, como a ironia, o humor e o grotesco. A ironia é definida como a “impressão abrupta de uma ideia infinita que se compara com outra finita, cuja disparidade intuitiva desperta em nós todas as vibrações do sentimento cômico” (BRAGA, 1894, p. 118). Por sua vez, é por meio do cômico que se tem o grotesco, o qual “aparece-nos no mundo moderno como uma arma da burguesia contra a pressão do clero e as extorsões dos senhores feudais” (BRAGA, 1894, p. 118) e, por fim, o humor “contraria mesmo a expressão da ideia, de onde resulta uma monotonia triste” (BRAGA, 1894, p. 118). Os três conceitos sintetizam a obra fantástica de Hoffmann:

A imaginação de Hoffmann semelha um caleidoscópio onde estes três cambiantes do

sentimento se refletem, confundem, se cruzam em direções infinitas, formando um espectro a que chamamos o *fantástico*. A ironia, o humorismo e o grotesco sucedem-se, como fases da sua inspiração. Quando ele sente estas inversões do sistema nervoso, [...] o pensamento então dá forma a todas as vertigens; a dor toma a criação verbal, caprichosa; os retratos que ele faz são quase sempre caricaturas, a encarnação de um riso de desespero. (BRAGA, 1894, p. 119, grifos do autor)

Assim como no prólogo de *Contos fantásticos*, a caracterização de Hoffmann, em “A adega de Funck”, baseia-se na imagem romântica, moldada pela crítica francesa, que não só lhe considera um autor maldito, mas que também reconhece o humor e o grotesco como traços de sua obra. Especificamente neste conto, o alcoolismo e a loucura são os dois principais atributos de Hoffmann e, em conjunto, podem provocar a “inversão do sistema nervoso”, que, por sua vez, garante-lhe inspiração para suas composições, suposição apontada não só por Braga, mas por críticos diversos, os quais concluem que a vida desregrada do autor alemão motiva a escrita de textos fantasiosos. No texto, o apreço pela bebida é enfatizado por intermédio de uma citação atribuída a Hoffmann:

Funck tinha uma magnífica adega e lembrava-se perfeitamente daquelas expressões de Hoffmann: ‘Fala-se muito do entusiasmo que procuram os artistas no uso das bebidas fortes; citam-se músicos, poetas que não podem trabalhar senão assim; *eu não sei*, mas é certo que com esta feliz disposição, direi, quase sob a constelação favorável, em que se está quando o espírito passa da concepção à realização, as bebidas espirituosas aceleram a torrente das ideias’. (BRAGA, 1894, p. 120, grifos do autor)

Além da reprodução do imaginário comum, de que a bebida serviria como inspiração, o talento musical de Hoffmann e sua suposta loucura, possivelmente vinculada à virtuosidade, também são reproduzidos no conto de Braga: “[...] sentou-se ao piano. O frenesi da inspiração fazia-o percorrer desesperadamente o teclado. [...] Começou um canto com uma voz desentoadada, que fazia arrepiar os nervos; parecia que estava em delírio” (BRAGA, 1894, p. 121). Apesar de virtuoso, o artista alemão é caracterizado como um homem angustiado, com uma diversidade de sensações, e, para acalmar o “sistema nervoso”, o editor Funck sugere-lhe o vinho como remédio. Na adega, Hoffmann é tomado por uma “loucura de criança” (BRAGA, 1894, p. 123), e, lá, tem ideia para a composição de um conto:

E começou a cantar alguns trechos da sua ópera a *Ondina*, que só interrompeu para levar à boca o sifão de lata que estava mergulhado na pipa. Hoffmann tocava a realidade dos seus contos. [...] A noite corria tempestuosa e tétrica: os trovões rebentavam com uma detonação tremenda. Nos ares, coriscou um relâmpago repentino e veio iluminar com um clarão pálido o rosto dos dois amigos, que tocavam neste momento os copos espumantes. [...]

Hoffmann ficou deslumbrado com o fulgor instantâneo; tinha a mudez do terror.

– Em que pensas?

– Um conto, um conto horrível! (BRAGA, 1894, p. 124)

Braga evidencia o talento musical de Hoffmann, recuperando dados históricos, como a menção à ópera *Ondine* (1816), uma adaptação do conto de fadas homônimo, de Friedrich de la Motte

Fouqué. No trecho acima, a embriaguez é relacionada à inspiração, pois, quando bêbado, o artista estaria sentindo a “realidade dos seus sonhos”, uma associação cristalizada pela crítica – por exemplo, a sistematização feita por Bruno (1984) –, que tende a reconhecer a embriaguez de um personagem ou o despertar de um sonho como chaves para o fantástico.

O aspecto soturno da noite é outro elemento que remete à obra hoffmannesca. Para Remo Ceserani (2006, p. 77), a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo formam um sistema recorrente na literatura fantástica e, por isso, é a ambientação privilegiada por essas narrativas. Levando em consideração que o investigador italiano cita, como exemplo, as *Peças noturnas* (1817), de Hoffmann, fica evidente a apreciação pela noite nas produções do autor. Por sua vez, Braga ressalta os traços obscuros da noite, os quais contribuem para a construção do fantástico, pois é justamente após um trovão e um relâmpago que Hoffmann afirma ter ideia para um conto.

A história narrada pelo personagem Hoffmann, a Funck, baseia-se num acontecimento prosaico: uma jovem bela e triste se casa com um homem feio e ciumento – tal contraste sugere o grotesco. Hoffmann, que vira a moça com esse homem, acredita que a união é artificial, isto é, “um acordo de convenção ante a sociedade” (BRAGA, 1894, p. 125). Certo dia, a jovem começa a passar mal, e o marido “não poupava esforços para consolá-la com uma solicitude hipócrita” (BRAGA, 1894, p. 126). No leito de morte, a esposa revela não lhe ter sido fiel, e o marido confessa que a envenenara.

Apesar de a história deste casamento infeliz inspirar um “conto horrível”, a narrativa de Braga é encerrada com uma ponderação do

narrador, de que “Hoffmann não pôde tirar do conto a moralidade que se espera, e caiu, esquecido do mundo, entre os tonéis do seu amigo” (BRAGA, 1894, p. 126). Para Duarte (2013, p. 140), o desfecho sinaliza que o entusiasmo de Hoffmann pelo álcool seria contrário à moralidade.

Apesar de a história contada pelo personagem Hoffmann ser baseada num suposto acontecimento, a embriaguez seria a maior responsável pela criação literária e, muito provavelmente, como indica a conclusão, seria esperado de Hoffmann a retirada da moralidade (como o casamento por interesse, o adultério feminino e o feminicídio), podendo-se frisar, por outro lado, os traços grotescos dos personagens, uma característica do escritor, destacada por Braga, no início da narrativa.

No conto, a representação de Hoffmann é enviesada pela imagem distorcida da crítica francesa. Apesar disso, Braga também insere elementos da cultura portuguesa, como o consagrado vinho do Porto: “Funck tinha o mais excelente de todos os vinhos, como lhe chamava Hoffmann, o *Porto*, que no seu nome traz o segredo da sua força” (BRAGA, 1894, p. 120, grifo do autor), bebida responsável pela embriaguez de Hoffmann.

Pelo fato de o personagem Hoffmann narrar um caso que supostamente teria tido conhecimento, o conto de Braga dialoga com parte do imaginário da época, que afirma que o autor alemão “buscava o objeto de seus contos na própria imaginação, em velhas crônicas, ou nas observações da sociedade que frequentava. Desprezava o juízo crítico dos periódicos, e rara vez lia algum jornal” (BORDALO, 1857, p. 132). Assim, no conto de Braga, Hoffmann é

um observador da sociedade, por constatar uma irregularidade no casamento entre a jovem bela e o homem feio e por aproveitar o desfecho criminoso dessa união num conto.

O artigo “Ódio de inglês” (1874), de Gomes Leal, publicado na *Tribuna* e, posteriormente, inserido na segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), de Teófilo Braga, serve como complemento ao conto “A adega de Funck”, pois Gomes Leal aprecia a narrativa de Braga e discorre sobre Hoffmann:

Num dos mais belos contos de Teófilo Braga, “A adega de Funck”, naquele diálogo entre o visionário e o amigo, achamos sempre um novo, melancólico e precioso sabor. Baseia-se o conto naquele amor do artista pela novidade dramática e singular que apresentam certas peripécias vulgares da vida real. Hoffmann mostra-se possuído da ideia de escrever um conto fundado numa aventura sinistra de um homem a quem a mulher confessa, na hora cheia de lágrimas de agonia, de o haver traído, e a que ele retribui sucessivamente com a fria e medonha confissão de a *haver envenenado*. (LEAL, 1894, p. 202, grifos do autor)

Assim como Braga, Gomes Leal destaca os dotes de observação do alemão, afirmando que ele guardava anotações que seriam utilizadas para a escrita de contos: “Hoffmann era um espirituoso observador, e [...] não criava – totalmente – as suas composições por muito estranhas que pareçam” (LEAL, 1894, p. 202). Tendo em vista que a observação da realidade serve como inspiração para os contos de Hoffmann, Gomes Leal, neste artigo, apresenta e traduz um texto inserido no livro *Les originaux de la dernière heure* (1862), de Émile Colombey, no qual consta uma história semelhante ao conto de Braga.

Por sua vez, a história coletada por Colombey é extraída de uma notícia do jornal *Gazette des Tribunaux* (1795), no qual um lorde rico, com um humor sombrio e feroz, assassina a sua esposa, uma dama caritativa e formosa. Sofrendo de dores, no leito de morte, a mulher confessa ter tido um caso amoroso com um antigo conhecido, e o marido, por ter tido conhecimento do adultério, assassina o amante e envenena a esposa e, na noite após a morte da mulher, comete suicídio.

Como são notáveis as semelhanças entre este relato e a narrativa contada pelo personagem Hoffmann, no conto “A adega de Funck”, uma hipótese possível é que, assim como Gomes Leal, Braga também tivera acesso ao livro de Colombey, uma obra francesa que fora publicada alguns anos antes de o autor português compilar a sua coletânea de contos fantásticos, e daí teria aproveitado o extrato criminoso, para compor uma narrativa metaliterária, pois Hoffmann poderia ter sido um possível leitor da notícia originalmente publicada na *Gazette des Tribunaux* e inserida na obra de Colombey, como sugere Leal:

Ora Hoffmann é muito provável que houvesse lido o célebre jornal, que trazia sempre dramas muito notáveis por aqueles tempos tão agitados de 1795, e muito mais notáveis especialmente para aquela imaginação ardente do poeta alemão: pois é certo que, na sua carteira, existiam muitos outros apontamentos como este [...]. Muitos dos seus contos tinham sido achados na conversa dos amigos, nos jornais, na rua e nas obras dos autores que lia. [...] O que Hoffmann faria com este terrível incidente, colhido na *Gazeta dos Tribunaux*, ou talvez na transcrição dos jornais alemães, deixo-o supor aqueles que têm admirado as visões terríveis

do alemão. Talvez um conto cheio de fantástica tristeza, como o D. Juan ou o Morgado?! (LEAL, 1894, p. 208)

Ainda que Hoffmann não tivesse sido leitor dessa notícia, para Gomes Leal, muitas de suas composições seriam semelhantes a ela, pois o alemão costumava reaproveitar em seus contos extratos de periódicos e de conversas cotidianas. Ademais, o ensaio de Leal é finalizado com o questionamento sobre o que o Hoffmann poderia fazer com o relato extraído do jornal, resposta que ficaria a cargo de seus entusiastas. Podemos supor que Braga faz o que um admirador de Hoffmann faria, isto é, apropria-se de um relato do qual o alemão supostamente poderia ter tido acesso e faz dele um personagem, como em outras narrativas europeias da época.

Por fim, é preciso enfatizar que nem todos os contos de Braga dialogam exclusivamente com a obra de Hoffmann, nem são estritamente fantásticos. Num breve inventário, constata-se alguns temas comuns do fantástico, como o suicídio feminino (“O véu” e “As asas brancas”), pactos diabólicos (“O relógio de Estrasburgo” e “A ogiva sombria”), intervenção atribuída a um santo (“A estrela d’alva”), a solidão, a desilusão e a infelicidade (“Lava de um crânio”, “O sonho de Esmeralda”, “Revelação de um caráter” e “O evangelho da desgraça”), mas também prevalecem-se temas metaliterários, dialogando com a cultura polonesa (“As águias do norte”), a literatura espanhola (“Beijos por facadas”) e a literatura alemã (“A adega de Funck”); além de temas históricos, como a inquisição espanhola (“Um erro no calendário”), a diáspora judaica (“Rosa de Saron”) e a guerra civil entre os liberais e os miguelistas (“Os quatro filhos de Aymon”).

Parte considerável desta produção afasta-se da restrita acepção de fantástico, como a defendida por Todorov (2014), e pode não satisfazer as expectativas de leitura de um texto estritamente fantástico, pois, em alguns deles, prevalece-se o relato histórico em detrimento do insólito que, por sua vez, adquire diferentes feições, como sonhos e crimes. Assim, sob o adjetivo *fantásticos*, a coletânea de Braga abarca narrativas diversas, o que torna tal termo dúbio, pois ora estabelece contato com a tradição de Poe e de Hoffmann, ora é análogo à narrativa histórica ou até mesmo de assuntos diversos.

Todavia, o título da coletânea de Braga não é leviano, pois, conforme Castex, na primeira metade do século XIX, na França, “o adjetivo *fantástico* não define mais apenas o estranho clima onde se desenvolvem os contos de Hoffmann; ele é utilizado para todos os fins, nos mais diversos significados” (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor, tradução nossa)¹². Ou seja, a utilização deste termo não remetia somente ao modelo hoffmannesco, mas também indiscriminadamente a textos com sentidos variados. Tal acepção parece justificar a escolha do título da coletânea de Braga, pois, apesar de demonstrar conhecimento e admiração pelos mestres do fantástico, como Hoffmann e Poe, também reúne composições variadas sob o título de *Contos fantásticos*.

Retomando a Gomes Leal, autor do artigo “Ódio ao inglês”, anteriormente mencionado, inferimos que, por comentar um conto de Braga, ele tinha um certo conhecimento da produção fantástica de seu país. Ademais, ajudou a divulgar Hoffmann em

12 No original: “l’adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l’étrange climat où se déroulent les contes d’Hoffmann ; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses” (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor).

Portugal, uma vez que traduziu e compilou alguns de seus contos. Além de “Ódio ao inglês” (1874), o poeta português demonstra conhecimento sobre a vida e a obra do escritor alemão em outros textos, como “Do grotesco na arte”, publicado no jornal *O patriota* (1869), no qual considera Hoffmann, ao lado de outros artistas, como Sterne, Swift, Callot, Arnim, Heine e Poe, “escultores das formas ideais do belo horrível” (LEAL, 1984, p. 695). Ressalta-se que Hoffmann teria aproveitado em seus textos as composições grotescas de Callot:

É que Callot, o extravagante autor da *Tentação de Santo António*, influiu muito na imaginação impressionável e doentia do pobre sonhador de Berlim, e os demónios e as mulheres, e os monges pentagruélicos do gravador têm o direito incontestável da paternidade desses duendes, dessas virgens, desses truões e desses entes grotescos que povoam os mundos visionários de Hoffmann.

E tanto me posso estribar nesta asserção que a primeira edição dos contos fantásticos de Hoffmann saíram [sic] com a epígrafe de composições à Callot, epígrafe revelativa das simpatias e tendências grotescas do autor do conselheiro Krespel e do corcovado Cinabre. Além disso, o próprio Hoffmann foi um desenhador extravagante, um pintor, um maestro de fantásticas imaginações. (LEAL, 1984, p. 695)

Gomes Leal evidencia o grotesco das produções hoffmannescas e sua vinculação ao fantástico. Como expomos anteriormente, diversos críticos ressaltam essas duas estéticas como representativas de Hoffmann – o próprio Braga, no conto “A adega de Funck”, enfatiza o grotesco como um atributo do fantástico. Percebe-se que, muitas vezes, estas duas categorias são tidas como equivalentes, e, segundo

Miraglia (1997, p. 120), o artigo “Do grotesco na arte” sintetiza a sobreposição entre o fantástico e o grotesco, uma vez que Leal considera que tais escritores:

Agarram-nos pelo nosso orgulho e pelas sequiosas curiosidades do desconhecido, transpõem conosco as montanhas alpestres, os rochedos pensativos e os píncaros virgens coroados das neves polares onde nunca roçaram as asas das águias, e, no vertiginoso das sumidades do ideal, rasgam-nos em roda os horizontes descobertos [...] Como Leonor da balada alemã, levam-nos na garupa do seu cavalo fantástico e fendem conosco os ares no seu caminho da noite. As paisagens em roda são mortas, as árvores geladas e magras abanam e rangem como esqueletos às últimas ventanias do inverno. [...] Os habitantes destes países fantásticos têm a cor triste e doentia que dão as faculdades e as aspirações concentradas. Às vezes, corta o ar uma gargalhada que nos retine nos abismos da alma. É uma dor ou um grande crime. Uma alma que caiu, ou um relâmpago de um punhal que iluminou a penumbra de uma rua escura e sórdida. Seguindo estes homens, depois de vos estiolarem as ilusões e as alegrias, depois de vos terem derrancado as sensações da alma e arvorado em vós a religião da histeria, depois de vos auscultarem o peito e vo-lo sentirem morto e vazio de afeições, ó vós que viajastes com eles através desses mundos do mal, não julgueis que vos tornarão a restituir honestamente onde vos tomaram. [...] Como um guia que tomásseis para vos guiar nas espirais tortuosas de uma torre vertiginosa; e que, no fim, vos mostrasse o rosto, que embaixo vos pareceu composto e sisudo, desfigurado agora por trejeitos e franzido por um riso medonho e sem ideia, e vos saiu por fim das suas palavras cordatas e das suas

indicações avisadas um doido disforme e furioso; assim, o escritor ri-vos ceticamente em face e faz-vos medir a altura da torre a cuja altura vos guindou, despenhando-vos nos abismos sem fundo da crença e do desespero. (LEAL, 1984, p. 696-697)

O trecho acima ilustra o entendimento de Gomes Leal acerca do grotesco. De acordo com o poeta, a obra dos autores do grotesco conduz o leitor ao desconhecido. Por meio de metáforas, esse percurso (análogo ao fantástico) é perpassado por acontecimentos inusuais, soma-se a isso, o riso, a gargalhada e o disforme, características usualmente vinculadas ao grotesco, e, no fim da narrativa, não é possível ao leitor retornar à sua condição inicial. Por seu turno, Miraglia sintetiza que o conto fantástico, para Gomes Leal, é uma viagem para outra dimensão, que “embora pareça conduzir o leitor para lugares aparentemente irreais, imaginários, absurdos, tem a finalidade de lhe fazer conhecer a verdadeira essência da realidade humana: ela própria dir-se-ia fantástica ou grotesca” (MIRAGLIA, 1997, p. 122).

Este mesmo pesquisador recomenda que o artigo de Gomes Leal seja cotejado com um texto de Pinheiro Chagas, publicado no jornal *O panorama* (1868), por apresentar uma definição divergente acerca do fantástico. Num dos folhetins que compõem a série “Poetas e prosadores”, Pinheiro Chagas apresenta ao leitor a obra *A morta*, de Ernesto Marecos, e faz a seguinte apreciação crítica:

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 anhelar 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 lamedas do cemitério, tão sem cerimônia como se estivessem no passeio da Estrela! E que enfim consegue aquilo por que 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, pávidos e arrastados pelos cabelos, todas as vezes 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. 139)

Destaca-se a estranheza das temáticas do poema – a necrofilia e a vida dos mortos –, que são recorrentes da literatura fantástica (cf. CESERANI, 2006, p. 80; TODOROV, 2014, p. 147). Apesar disso, o ensaísta deprecia a obra de Marecos, por ela não conter elementos necessários para a acentuação do efeito fantástico. Por outro lado, reconhece-se o talento de Hoffmann, pois estes temas lhe renderiam uma obra valorosa, que apresentaria os elementos necessários para o fantástico, como o horror e o medo, típicos dessas produções, e que não são destacados no poema de Marecos. Em outras palavras, o fantástico, para o articulista, não se relaciona apenas às escolhas temáticas, mas também à construção da narrativa, que deve causar certos efeitos no leitor.

De acordo com Pinheiro Chagas, a temática do poema de Marecos não é propriamente portuguesa, dado que o país é ensolarado e meridional; ao contrário, o assunto seria “mais próprio da musa sombria de Burger, ou da pena caprichosa, extravagante, e friamente lúgubre de Hoffmann ou de Archim d’Arnim” (CHAGAS, 1868, p. 138). Ao fazer o contraste entre a claridade do clima português e os temas sombrios alemães, Pinheiro Chagas condena Marecos por não reforçar o aspecto noturno: “vai a enegrecer o horizonte, e o horizonte ilumina-se-lhe [...] vai o poeta semeando o terreno de pérolas, e de diamantes” (CHAGAS, 1868, p. 139). A escuridão, portanto, é um dos atributos desejáveis ao fantástico, segundo o autor.

Ao comentar sobre a noite de profanação na capela de *A morta*, Pinheiro Chagas afirma que tal passagem não apresenta “delírio, nem sobrenatural, nem fantástico” (CHAGAS, 1868, p. 139), que poderiam garantir a manutenção dos efeitos almejáveis no leitor. Ao fazer o comentário da cena, Chagas esclarece o que entende por fantástico:

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. 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 além para as regiões fantásticas, parece-nos efetivamente uma profanação, e um sacrilégio. (CHAGAS, 1868, p. 139)

Na concepção do comentador, o fantástico se opõe à realidade cotidiana, isto é, o leitor deve ser conduzido a um mundo no qual tudo é possível, mas, para isso, deve haver outros atributos, como a construção do cenário, que deve preparar o leitor para a irrupção insólita. Em outros termos, “não é a temática em si [...] que choca o leitor, mas a maneira de a apresentar, e o espaço, a dimensão onde toda a ação narrativa se desenrola” (MIRAGLIA, 1997, p. 121). Apesar de algumas divergências acerca do fantástico, Gomes Leal e Pinheiro Chagas, ao definirem essa estética, norteiam-se pela obra de Hoffmann, o que reforça que os escritores da época o viam como uma referência e um modelo a ser seguido.

Composta, predominantemente, por contos publicados em periódicos no decorrer da década de 1860, *A lenda da meia-noite* (1874) é uma obra ficcional de Pinheiro Chagas com cinco narrativas intercaladas por uma moldura, na qual os personagens estão reunidos num casarão antigo, sob forte chuva, e contam histórias insólitas (os cinco textos reunidos). Autor (2021), ao analisar a moldura da obra, verifica que Hoffmann é um dos modelos para a delimitação do fantástico, pois as histórias narradas pelos personagens trazem alguns elementos típicos de seus textos, como a ambientação noturna. A contação de histórias inclusive é motivada pelo aspecto soturno da noite, que remete à paisagem alemã: a personagem Isaura, uma moça pálida, sente medo das trovoadas e comenta que o clima lembraria uma noite de lenda alemã e, a partir

dessa afirmação, tem-se uma discussão sobre o fantástico. Por sua vez, para outro personagem, o vento não seria o único constituinte das lendas germânicas, pois faltariam a elas “a chuva, a trovoada, a neve e muitos outros acessórios” (CHAGAS, 1874, p. 7).

Os personagens concluem que a constituição do cenário e o medo seriam necessários para o conto fantástico. Inclusive, uma das histórias contadas, “Memórias de uma bolsa verde”, no qual uma bolsa narra sua vida a um escritor, é criticada e desprezada, pois, segundo os ouvintes, tal texto não seria fantástico: “Então isto é um conto fantástico? Você nunca leu Hoffmann? Você nunca leu Carlos Dickens? [...] Então onde há aqui espectro? Onde há visão? Onde há os terrores legendários da meia-noite?” (CHAGAS, 1874, p. 202).

Conforme Autor (2021, p. 31), o trecho acima reforça as expectativas de leitura que os personagens têm acerca de um conto fantástico. Hoffmann é referido, ao lado do inglês Charles Dickens, autor de narrativas fantásticas fantasmagóricas, como um dos modelos. Assim, de acordo com essa concepção, o texto fantástico deve privilegiar o noturno e a meia-noite (hora em que geralmente ocorrem os eventos insólitos), as tempestades e os fantasmas. Portanto, grande parte das considerações feitas por Pinheiro Chagas, no artigo “Poetas e prosadores”, são replicadas na narrativa-moldura da coletânea *A lenda da meia-noite*, pois, a partir dos comentários dos personagens, percebe-se que a ambientação noturna, o cenário, e o medo são esperados numa narrativa fantástica.

Cabe ainda enfatizar que o medo, apesar de estar frequentemente ligado ao fantástico, não é uma condição

necessária dele (cf. TODOROV, 2014, p. 41), pois ele também é utilizado na literatura gótica e de horror: “a escola gótica procurava excitar terror (pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa — *suspense*)” (SOUSA, 1979, p. 7, grifo da autora). Assim, observa-se uma confluência entre diferentes estéticas na concepção de Pinheiro Chagas, pois, para ele, seria esperado do fantástico “páginas de arrepiar” e “horrores que nos façam estremecer”, características também associadas a outras estéticas. Apesar de esses atributos serem utilizados em *A lenda da meia-noite*, há uma quebra de expectativa em parte dos contos narrados pelos personagens, pois alguns deles, como o já mencionado “Memórias de uma bolsa verde”, não só não provocam o medo no leitor, como também são entediantes, pois alguns ouvintes dormem ou bocejam durante a leitura. Assim, Pinheiro Chagas, nesta obra, satiriza sua própria definição de fantástico.

Por sua vez, Álvaro do Carvalho é outro autor que toma ocasionalmente uma postura satírica em relação à literatura de horror em seus contos (cf. SOUSA, 1979, p. 60) e, particularmente, em “Os canibais”, utiliza um tema hoffmannesco: o autômato. A personagem Margarida, após se casar com o Visconde de Aveleda, descobre que o marido é “uma réplica da fantástica Olympia criada por Hoffmann” (CARNEIRO, 1992, p. 57), do consagrado conto “Der Sandmann” (“O homem-areia”):

- Mas quem és tu, quem serás tu?
- Vem perguntá-lo ao contacto do meu corpo inanimado e frio, como o de um defunto. Receias? [...]
- Pois que és, desgraçado?
- Uma estátua.

Por absurda, que parecesse a resposta, acompanhara-o tão firme acentuação de verdade, que só de si fora bastante a enrodilhar três sábios e um compêndio de lógica, e sobretudo o mais incrédulo e chegado parente de S. Tomé. (CARVALHAL, 2004, p. 250-251)

Concordamos com Miraglia (2004b, p. 311) que, apesar de insólita, a estátua viva não provoca estranheza, mas naturalidade. Em contrapartida, no conto de Hoffmann, o personagem Nathanael reage com horror, provocando-lhe loucura momentânea, ao descobrir que Olímpia, por quem estava apaixonado, é uma boneca: “Petrificado estava Nathanael. Mais que claramente vira que o rosto pálido de morte de Olímpia era de cera, desprovido de olhos, em seu lugar, fundas cavidades! Era uma boneca sem vida. [...] A loucura agarrou então o jovem [...]” (HOFFMANN, 2017, p. 111). Apesar do parentesco entre as duas narrativas, há nelas efeitos distintos: no conto alemão, o insólito é intensificado; por sua vez, ele é naturalizado no conto português, motivado pelo tratamento jocoso ao tema hoffmanniano.

Ademais, Carvalho não estabelece contato com a obra de Hoffmann somente pela temática, mas pelo modelo do conto fantástico. Em “Os canibais”, tem-se interrupções frequentes do narrador e, numa delas, Hoffmann e Poe são citados: “Um conto! Chama-se isto um conto! Dos que se dizem nos serões de inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente, que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann! Oh, oh!” (CARVALHAL, 2004, p. 253). Apesar de estarmos comentando brevemente a narrativa de Carvalho, enfatiza-se que, mesmo com a sátira, ela estabelece contato com

o universo do fantástico pela temática em si e pela metaliteratura, isto é, o desejo expresso do narrador em vincular-se à tradição do conto, mais precisamente, aos modelos de dois consagrados autores fantásticos.

Por fim, comentaremos parte da produção de Eça de Queirós, compilada em *Prosas bárbaras*. Jaime Batalha Reis afirma que, na época da publicação dos folhetins, isto é, na década de 1860, Eça era leitor de vários escritores estrangeiros, sobretudo dos alemães:

Os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho – foram, principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distintamente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Pöe, e envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo. (REIS, 2004, p. 177-178)

O depoimento de Batalha Reis comprova a importância do romantismo alemão e mais precisamente do fantástico, pois, segundo ele, “a França [...] recebeu, em grande parte, a sua *Literatura fantástica* da Alemanha. Da Alemanha, por intervenção da França, a recebeu Portugal. Teve ela, de 1866 a 1867, em Eça de Queirós o seu mais genial representante” (REIS, 2004, p. 177, grifos do autor). Em *Prosas bárbaras*, fica evidente o destaque da literatura alemã, pois Eça situa alguns de seus textos naquele país, como “O Senhor Diabo”, no qual se aborda um pacto diabólico.

No texto “Sinfonia de abertura”, Eça faz uma apreciação crítica do personagem D. Juan, comentando sobretudo a peça *Don Juan*, de Molière, e a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, e ao fazer o cotejo, lembra que o conto “Don Juan”, de Hoffmann, “é a revelação do poema de Mozart” (QUEIRÓS, 2004, p. 71). Para além deste

folhetim, os temas musicais são recorrentes em *Prosas bárbaras* e é por meio deles que Eça estabelece contato com Hoffmann, ainda que indiretamente.

Em “A ladainha da dor”, há pintores e músicos virtuosos, que sofrem com uma suposta loucura e que vivem à margem da sociedade. Este perfil remete a uma famosa criação de Hoffmann: o personagem Kreisler, que, segundo Karin Volobuef (2009), tornou-se famoso no cenário cultural oitocentista, por representar o “músico temperamental, dedicado exclusivamente à sua arte e alheio aos aspectos práticos da vida – o que contribuiu para a imagem do artista romântico exacerbado, mito que Paganini personificou com perfeição” (VOLOBUEF, 2009, p. 10-11). É interessante a pesquisadora vincular a criação de Hoffmann ao músico genovês Niccolò Paganini, um artista virtuoso, cujo talento foi relacionado a diversas lendas, como o suposto pacto diabólico e a possessão. Em *Prosas bárbaras*, o consagrado musicista é mencionado em algumas narrativas e é personagem central de “A ladainha da dor”, que dialoga com *Noites florentinas* (1837), do alemão Henrich Heine, e com *Les soirées de l’orchestre* (1852), do francês Hector Berlioz.

Autor (2019) estuda como Eça de Queirós estabelece contato com essas duas obras estrangeiras, concentrando-se nos elementos insólitos de “A ladainha da dor”, um texto estruturado em duas cartas trocadas entre o personagem Berlioz e o pintor Lyser, além de uma terceira parte narrada por um personagem anônimo. Um dos principais assuntos é a relação entre estes personagens e o músico Paganini. Neste texto, os artistas são caracterizados por perturbações psicológicas, que se assemelham à loucura: o músico

Berlioz fica perturbado após ouvir uma música sobrenatural, supostamente tocada pelo fantasma de Paganini, após a morte do genovês. Por sua vez, depois da morte da irmã, o pintor Lyser fica louco e acredita ter pintado um retrato de Paganini, guiado pela mão do Diabo. Tais perturbações evidenciam que os artistas são deslocados da racionalidade e são movidos por valores idealistas, o que, de certa forma, vai ao encontro das considerações de Volobuef (2009), acima mencionadas, acerca do personagem Kreisler.

Ainda que Hoffmann seja, para Eça, um autor de “segunda mão”, segundo o testemunho de Batalha Reis, o diálogo com a obra do alemão fica sugerido pela utilização do artista exacerbado. Ademais, há um eco hoffmannesco na maneira como ele insere o insólito em “A ladainha da dor”. Quando o personagem Berlioz, após voltar de um passeio de barco na cidade de Nice, fica sabendo que Paganini se encontra morto naquela região, ouve o gemido de um instrumento musical, que lhe causa medo:

Fui amedrontado ao meu antigo balcão gótico e olhei pelas transparências doentias da noite. Nada. [...] Eu não te sei dizer o que era aquela música sobrenatural, elegíaca, selvagem, trágica, suave, e escarnecedora. [...] Ninguém me pode tirar do coração, que foi a alma de Paganini que [...] veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo. (QUEIRÓS, 2004, p. 100-101)

O evento insólito é motivado pela ambientação noturna e sombria da casa e pelo barulho das ondas. Autor (2019) ressalta que há um acontecimento bastante similar na obra do francês Berlioz. Todavia, este escritor minimiza o insólito, pois dá uma explicação racional: o som ouvido pelo personagem é uma

serenata tocada por um senhor. Por outro lado, Eça deixa o episódio mais fantástico, pois hesita entre uma explicação racional e outra sobrenatural. Batalha Reis comenta que “depois de contar o episódio que realmente nada tem de fantástico, Berlioz escreve: ‘Supposez Théodore Hoffman à ma place: quelle touchante et fantastique élogie il eût écrite sur ce bizarre incident’¹³. Foi o que fez Eça de Queirós” (REIS, 2004, p. 179). Portanto, leitor de Berlioz e de Hoffmann, Eça aproveita, em “A ladainha da dor”, a sugestão do escritor francês e dá um tratamento fantástico à cena, como daria o alemão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sua obra não seja estritamente fantástica, Hoffmann tem seu nome enraizado à tradição do conto fantástico oitocentista. Além de seus diversos talentos – música, desenho e escrita –, a áurea de sua fama também se vincula à imagem cristalizada e distorcida de um autor maldito, na qual se predomina a fantasia exacerbada de suas produções e os traços grotescos de seus personagens. Tais características foram privilegiadas pela crítica francesa e replicadas pelos portugueses.

Sem esgotar as fontes, evidenciamos que Hoffmann tem um papel de destaque no desenvolvimento do conto fantástico da segunda metade do século XIX em Portugal. Apesar de o gênero ter sido manifestado antes da década de 1860, os críticos tendem a concordar que o fantástico tenha prosperado nessa década naquele país, sobretudo com as produções de Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho e Eça de Queirós, uma conclusão que não parece

13 Tradução do original: “Imagine Theodore Hoffmann em meu lugar: que elegia comovente e fantástica ele teria escrito sobre este estranho incidente!”.

arbitrária, pois a partir do levantamento das narrativas e das críticas dessa época, constata-se que, tanto os escritores quanto os comentadores vinculam esses textos à tradição iniciada por autores estrangeiros, principalmente Hoffmann e Poe.

Usualmente, os estudiosos reconhecem que o alemão tenha predominado na primeira parte do século XIX, enquanto o estadunidense, na segunda metade. Todavia, esses dois são recebidos simultaneamente pelos contistas portugueses, tornando complexa a precisão das delimitações de fontes e influências. A nosso ver, é mais relevante mostrar os sentidos que a recepção de determinado autor recebe nesse novo contexto. Diante disso, no presente trabalho, apresentou-se uma amostra de como Hoffmann é recebido em Portugal num período específico e qual a sua relevância para o fantástico português.

Conclui-se que os escritores viam nele um modelo a ser seguido e, por isso, utilizavam procedimentos e temáticas típicas de suas produções. Assim, Hoffmann é sinônimo de fantástico, de grotesco e de ironia, atributos replicados e evidenciados nos textos narrativos e críticos. Em outros termos, o fantástico é moldado pela produção de Hoffmann e, para um texto ser identificado como tal, é desejável que ele apresente essas características.

Todavia, a contística fantástica portuguesa do período analisado é complexa, pois o sentido de fantástico não é estritamente hoffmannesco, mas pode receber um valor próximo ao da narrativa histórica, ter outros autores como modelo, ou até mesmo tratar de assuntos diversos. Ainda que não entremos na polêmica de delimitar os contornos do fantástico, indo além das basilares concepções todorovianas, arriscamos a afirmar que essa

modalidade, pelo menos na época abarcada por essa pesquisa, deve ser compreendida como um prisma, no qual cada face reflete uma perspectiva, uma vertente. A discutida aqui é apenas uma delas.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.
- BATALHA, Maria Cristina. Introdução. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 9-19, 2011.
- BORDALO, Francisco Maria. Hoffmann!. *O panorama*. Lisboa, v. XIV, 1º da 4ª série, n. 11, p. 85-86, março, 1857. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Marco/N11/N11_master/OPanorama1857N11.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.
- BORDALO, Francisco Maria. *Hoffmann! O panorama*. Lisboa, v. XIV, 1º da 4ª série, n. 17, p. 130-132, abril, 1857. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Abril/N17/N17_master/OPanorama1857N17.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.
- BRAGA, Teófilo. *Contos fantásticos*. 2.ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.
- BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. In: BRUNO, Sampaio. *A geração nova: ensaios críticos – os novelistas*. Porto: Livraria Chardron, p. 93-105, 1984.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-18, 2004.
- CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.
- CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro. Poetas e prosadores. *O panorama*. Lisboa, v. XVIII, 3º da 5ª série, 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.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A lenda da meia-noite*. Porto: Livraria Moré, 1874.

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

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. *O conto literário: a memória da tradição*. 2013. 332f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.3/2573>. Acesso em: 14 jun. 2021.

FERREIRA, Cid Vale. Apresentação. In: *A GARRAFA de Santo Antão; ou, o vinho do Diabo!* São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, p. 3-8, 2021.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LEAL, Gomes. Ódio de inglês. Comentários ao conto do Sr. Teófilo Braga. In: BRAGA, Teófilo. *Contos fantásticos*. 2.ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, p. 201-208, 1894.

LEAL, Gomes. Do grotesco na arte. In: DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 688-699, 1984.

MIRAGLIA, Gianluca. Gomes Leal e o fantástico. In: MIRAGLIA, Gianluca. *Língua e Cultura*, n.5/6, p. 118-135, 1997.

MIRAGLIA, Gianluca. Nótula sobre a recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo português. In: *Anais Série Línguas e Literatura*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, vol. III, p. 181-192, 2004.

MIRAGLIA, Gianluca. Álvaro do Carvalho. In: CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 267-320, 2004.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1985.

QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

REIS, Jaime Batalha. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 165-198, 2004.

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

SCOTT, Walter. On the supernatural in fictitious composition, and in particularly in the works of E.T.W. Hoffmann. *Art & Popular Culture*. Londres: v. I, n. 1, p. 60-98, 1827. Disponível em: http://www.artandpopularculture.com/On_the_Supernatural_in_Fictitious_Composition. Acesso em: 20 maio 2021.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O horror na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VOLOBUEF, Karin. Introdução. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. São Paulo: Hedra, p. 9-18, 2009.