



TEÓFILO BRAGA E A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO

Jean Carlos Carniel¹

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO

Mais conhecido por seus estudos historiográficos, Teófilo Braga (1843-1924) também é o autor de *Contos fantásticos* (1865), atualmente, uma obra pouco conhecida do público leitor. Objetiva-se analisar publicação e ressaltar a contribuição de Teófilo no desenvolvimento do conto fantástico em Portugal. Para entender como se dá o efeito do fantástico no trabalho de Teófilo, dialogaremos com diversos autores, como Todorov (2014), Ceserani (2006) e Roas (2006; 2011). São objetivos específicos destacar a importância dessa publicação de Teófilo dentro do contexto oitocentista em Portugal e, em seguida, evidenciar alguns contatos com outros autores do fantástico, como Hoffmann e Poe. Mais precisamente, comentaremos a terceira edição de *Contos fantásticos* (1914), pois esse volume específico se diferencia dos anteriores, por reforçar o efeito do fantástico. É possível concluir que Teófilo se inclui na tradição do conto fantástico tradicional, não só pela escolha do título da obra, mas também por certas temáticas, como o duplo, que eram utilizadas por autores oitocentistas.

Palavras-chave: Conto fantástico. Literatura portuguesa. Teófilo Braga.

ABSTRACT

Most known for his historiographical studies, Teófilo Braga (1843-1924) is also the author of literary works such as *Contos fantásticos* (1865), which, nowadays, is a little-known book by reader. I aim to analyze this publication, and highlight Teófilo's contribution to fantastic tale development in Portugal. To understand how the fantastic effect is in Teófilo's work, I reference diverse authors such as Todorov (2014), Ceserani (2006), and Roas (2006; 2011). My specific objectives are to highlight the importance of this Teófilo publication in reference to the 19th century context in Portugal, and then, point out contacts with other fantastic tales' authors such as Hoffmann and Poe. Precisely, I will comment on the *Contos fantásticos* (1914) third edition because this specific volume is different from the others once it increases the fantastic effect. It is possible to conclude that Teófilo included himself in the fantastic tale tradition, not only by his work's title, but also by some themes like the double, which are utilized by some 19th century authors.

Keywords: Fantastic tale. Portuguese literature. Teófilo Braga.

INTRODUÇÃO

Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924), mais conhecido como Teófilo Braga, foi um escritor que se destacou na segunda metade do século XIX em Portugal. Além de ter publicado diversas obras literárias, dedicou-se a outros campos do conhecimento, como estudos históricos e políticos, chegando a ser, inclusive, eleito Presidente da República Portuguesa em 1915. Autor de uma obra vasta, sua produção fantástica, ainda hoje, costuma ser pouco conhecida do público leitor, pois a historiografia literária tende a deixar em segundo plano os seus *Contos fantásticos*.

¹ É doutorando em Letras pela 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.



Como exemplo da inferiorização destinada a sua prosa, destacamos a crítica feita por Massaud Moisés, ao afirmar que “Teófilo cultivou a poesia, o conto, a doutrinação filosófica e política, mas foi na historiografia e na crítica literária que se destacou.” (MOISÉS, 1983, p. 252). De um modo geral, as tradicionais histórias literárias quase não mencionam as narrativas de Teófilo compiladas em *Contos fantásticos*. Todavia, numa outra perspectiva, quando nos referimos a estudos mais específicos, acerca da literatura fantástica portuguesa, verificamos que pesquisadores tendem a reconhecer a contribuição de Teófilo no desenvolvimento do conto fantástico oitocentista.

Flavio Garcia (2009, p. 150), por exemplo, critica a imagem cristalizada que a tradição historiográfica insistentemente tem feito de Teófilo. Devemos lembrar que isso acontece porque a maioria dos historiadores tendem a reduzir Teófilo a um autor relacionado ao positivismo, ainda que essa vinculação tenha ocorrido após a publicação da prosa fantástica de Teófilo. García (2009) defende que a coletânea *Contos fantásticos* é quase o único produto ficcional do autor e, para ele, pode parecer paradoxal e contraditório que um positivista, conhecido por suas obras científicas, também tenha se aventurado pelo fantástico, uma literatura que não segue a ordem natural do mundo, tal como o conhecemos, ao contrário do positivismo, ancorado nos conceitos de “razão” e de “verdade” (cf. GARCÍA, 2009, p. 143). O pesquisador conclui, ao cotejar algumas histórias literárias, como a de Fidelino de Figueiredo e a de António José Saraiva e Óscar Lopes, que se tem “[...] dois Teófilo Braga. Um, genericamente, anterior a 1872, autor de *Contos fantásticos* [...] e outro, mais visível pela tradição crítica e historiográfica, posterior a 1872 [...]” (GARCÍA, 2009, p. 143), reconhecido pelas produções de teor positivista.

Sendo assim, é nosso objetivo lançar luz à produção pouco conhecida de Teófilo, mais precisamente, os seus *Contos fantásticos*, de modo a destacar algumas características de sua obra. A hipótese a ser desenvolvida é a de que esse autor mantém um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, não só pelo título da coletânea, mas também pela presença de temas comuns ao fantástico.

1 TEÓFILO BRAGA: PRECURSOR DO CONTO FANTÁSTICO EM PORTUGAL

O crítico oitocentista Sampaio Bruno já reconhece a importância de Teófilo, quando afirma que a literatura fantástica só teria despontado em Portugal, “[...] com os *Contos* de Álvaro do Carvalho e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga.” (BRUNO, 1984, p. 95). Carvalho e Teófilo publicam suas narrativas num período considerado “fértil” para o fantástico naquele país. Mais precisamente, a obra de Carvalho foi lançada, em formato de livro, em 1868; enquanto a de Teófilo, em 1865. Além desses dois, vale ressaltar a contribuição de outros, como Eça de Queirós, que publicou diversos folhetins fantásticos, na imprensa, entre 1866 e 1867, posteriormente compilados em *Prosas bárbaras* (1903). Manuel Pinheiro Chagas lançou algumas narrativas na imprensa, no decorrer da década de 1860 e reuniu-as em *A lenda da meia-noite* (1874). Ainda nessa época, destacaram-se Gomes Leal, por ter publicado algumas narrativas, como “O cão preto” e “O castelo deserto”, no periódico *Boudoir* (1865), e Silva Pinto, autor de *Horas de febre* (1873) e *Contos fantásticos* (1875).

A prosperidade do fantástico nesse período mencionado pode ser motivada pela recepção de obras estrangeiras, como as de E. T. A. Hoffmann e as de Edgar Allan Poe, dois escritores considerados mestres da literatura fantástica. O primeiro teria tido uma relevância nas primeiras décadas do Oitocentos, pois a crítica francesa, ao traduzir as produções de Hoffmann, atribuiu-lhes a designação “contos fantásticos”. Assim, a partir daí, conforme explica Italo Calvino, essa literatura



passou a ser seguida e imitada por outros autores: “[...] 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). Por outro lado, Poe também contribuiu para o desenvolvimento do conto fantástico, principalmente, na segunda metade do século XIX. Para David Roas (2011, p. 100), Poe deu um novo modelo de realismo nunca visto anteriormente na literatura fantástica. Embora Hoffmann já tivesse ambientado suas narrativas em espaços cotidianos, familiares do leitor, ainda havia uma atmosfera estranha no comportamento das personagens; uma deformação que se assemelharia a um sonho ou à visão transtornada de um louco. Roas defende que essa visão alucinatória, por outro lado, desaparece nos contos de Poe. Assim sendo, segundo Roas (2011, p. 101-102), nas narrativas de Poe, tem-se uma análise da angústia, o horror e outros estados mórbidos da consciência. O autor norte-americano trata dos terrores mais íntimos do homem, aproveitando-se de um tratamento positivista do fantástico, como as práticas científicas e pseudocientíficas e os avanços da psiquiatria, para se atingir o efeito do fantástico.

É inegável que o desenvolvimento dessa literatura, em Portugal, no período destacado, tenha sido importante, com a incidência de diversas obras, incluindo a de Teófilo Braga. Sendo assim, não seria exagero afirmar que tais produções podem ser consideradas tentativas de vinculação a essa tradição em voga. Por exemplo, Noélia de Lurdes Vieira Duarte ressalta que, “[...] por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência [...] 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).

Seguindo uma perspectiva similar à de Sampaio Bruno, Moisés defende que, em Portugal, “[...] dois autores se enfileiram nessa vertente [conto fantástico]: Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho.” (MOISÉS, 1995, p. 17). Ao comentar a coletânea de Teófilo, Moisés defende que esse escritor teria sido leitor de Hoffmann e de Poe:

Teófilo Braga monta uma série de contos ultrarromânticos acerca de paixões frenéticas que arrastam a suicídios, mortes, envenenamentos, traições, num clima macabro, que reflete leituras atentas e assimiladas de Hoffman, Poe e Baudelaire, os dois primeiros expressamente mencionados no prefácio da primeira edição de *Contos fantásticos*. (MOISÉS, 1995, p. 17).

Todavia, para Jacinto do Prado Coelho, os contos de Teófilo, “[...] sugeridos por Hoffmann e Edgar Poe, valem só como documento dum estádio cultural [...]” (COELHO, J. P., 1978, p. 120). Por um lado, o crítico faz uma aproximação entre Teófilo, Hoffmann e Poe, mas rebaixa as narrativas do escritor português, sugerindo que elas teriam poucas qualidades literárias, pois interessariam apenas como marco histórico para a produção do fantástico, um ponto de vista similar ao de Moisés: “O conto fantástico, tal como o praticaram Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho, embora não apresente senão interesse histórico, se manteria no último quartel do século XIX [...]” (MOISÉS, 1995, p. 17).

Ao contrário dessas afirmações severas, acreditamos que, além de serem importantes para a periodização da literatura fantástica portuguesa, os contos de Teófilo também podem estar vinculados à tradição em voga, tendo Hoffmann e Poe como principais cultores, mas não podemos reduzir tal produção ao modelo desses dois. Por outro lado, devemos considerar que ambos os autores estrangeiros mantêm uma relação intrínseca, pois, segundo 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, 2004, p. 192). Sem nos deter ao estudo de fontes e influências, ressaltaremos como Teófilo dialoga com a tradição do fantástico oitocentista, um contato que pode evidenciar uma adaptação aos gostos e modas literárias da época.

2 CONTOS FANTÁSTICOS: UM TÍTULO PROMISSOR

A primeira edição de *Contos fantásticos* foi publicada em 1865 e foi composta por “As asas brancas” e “O véu”, que já tinham sido lançados na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil* (1864), além de “A estrela d’alva (conto marítimo do século XVI)”, “Lava de um crânio”, “Beijos por facadas (conto de uma serenada em Espanha)”, “A ogiva sombria”, “As águias do norte (conto polaco)”, “O relógio de Strasburgo (conto de 1352)”, “Um erro no calendário (episódio da história da inquisição em Espanha)”, “A adega de Funck (conto tirado das notas de Hoffmann)”, “Revelação de um caráter” e “O sonho de Esmeralda”, editados no *Jornal do Comércio* (1865) e, por fim, duas narrativas inéditas, “O evangelho da desgraça” e “Aquela máscara” (cf. BASTOS, 1892, p. 458).

Em 1894, é lançada a segunda edição da referida obra, uma versão “correta e ampliada”, conforme a folha de rosto, porque são feitas mudanças estilísticas e são inseridos dois novos textos: “A rosa de Saron (poema em prosa)”, originalmente lançado numa revista acadêmica de Lisboa (cf. BASTOS, 1892, p. 459) e “Os quatro filhos de Aymon”, anteriormente publicado, sob o título “No cerco do Porto”, no periódico *A renascença* (1878).

Posteriormente, em 1914, publica-se a terceira edição (“correta”, segundo a folha de rosto) de *Contos fantásticos*, num volume integrante das *Obras Completas* de Teófilo Braga, que traz, além dos contos já mencionados, outros três: “Pirronismo catedrático”, “Pegadas de sangue” e “Ela amou-me”. Essa edição diferencia-se das anteriores, por reordenar os textos. Por exemplo, Moisés, ao apresentar a obra *Contos fantásticos*, menciona que os contos de Teófilo são

[...] divididos em duas partes: “As Confidências de Flávio” e “O Espólio de Flávio”. Na primeira se enfeixam diálogos entre o Narrador e Flávio, a respeito da Morte, Poesia, Estética, Filosofia, Amor, etc.; na segunda, as narrativas deixadas por Flávio, que se aproveitam de temas medievais e quinhentistas, incluindo a *História Trágico-Marítima* (como se pode ver em “A estrela d’Alva”), e giram em torno das mesmas personagens. Baseando-se na ideia de que o fantástico se define como o reino da ironia, do humor e do grotesco, e de que “o génio é uma nevrose, uma disformidade”. (MOISÉS, 1995, p. 17).

Comentaremos acerca da sistematização da terceira edição de *Contos fantásticos* posteriormente, mas, por ora, ressaltamos que essa edição nos interessa particularmente, pois a reordenação dos contos dá organicidade à obra e permite novas possibilidades de leitura. Sendo assim, para um leitor desavisado, a apreciação de Moisés pode alterar a leitura dos contos, caso opte por lê-los na primeira ou na segunda edições, pois ambas não estão divididas em duas partes.

Neste momento, interessa-nos compreender como Teófilo dialoga com a tradição do fantástico oitocentista. Para isso, comentaremos a carta ao editor José Fontana, compilada na primeira edição de sua coletânea. Na ocasião, Teófilo faz uma síntese histórica do conto, desde as fábulas indianas de Bidpai, até as produções do século XIX, como as de Hoffmann e Poe. Ainda, reproduz uma visão estereotipada desses dois autores:



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. Os contos de Edgar Poe, a imaginação mais extraordinária da América, têm o fantástico da insolubilidade dos problemas filosóficos que constituem a ação; tocam às vezes a alta metafísica. Tendo de transigir com as materialidades da vida, na esterilidade da indigência pede a inspiração ao álcool; ele sente a excitação lúcida que lhe dá a força espantosa da invenção, mas conhece já em si a tremulência, que é a decomposição inevitável, e exclama no tédio da fadiga – Não há pior inimigo do que o álcool! Edgar Poe é a força da imaginação e do ideal suplantada pelo positivismo de uma sociedade manufatureira e orgulhosa do seu caráter industrial; nos seus contos há a alucinação profética da doídice. (BRAGA, 1865, p. x-xi, grifo do autor).

Como destacamos em outro trabalho (CARNIEL, 2022), Teófilo reproduz alguns estereótipos dos mestres do fantástico, como a hipocondria de Hoffmann, e o alcoolismo de Poe. A título de ilustração, relembremos o ensaio escrito por Walter Scott, em 1827, acerca do sobrenatural na literatura. Em dado momento, o escritor escocês comenta acerca da obra de Hoffmann e considera que o fantástico pode ser compreendido como uma escrita fantasiosa do autor alemão. Em outras palavras, para ele, o efeito do fantástico estaria limitado à biografia e à imaginação desse escritor. Esse olhar redutor, no qual mescla biografismo com a escolha por um modo de narrar, perdura até o fim do Oitocentos, como demonstra Selma Calasans Rodrigues, ao mencionar que, naquela época, o fantástico ainda era associado à patologia. A pesquisadora menciona o volume *Poètes et névrosés* (1898), de Arvède Barine, afirmando que tal obra “[...] 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). Apesar de apreciar algumas características do escritor alemão, como as observações psicológicas e as impressões instintivas, Teófilo afirma que suas obras seriam frutos de um homem doente. Em relação a Poe, é destacada a genialidade, mas a sua imaginação seria inspirada pelo alcoolismo.

Por sua vez, Duarte (2013, p. 140) defende que a consideração de que os contos de Hoffmann seriam o diagnóstico de uma alma doentia poderia indicar uma projeção à própria obra de Teófilo, pois, na segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), ele comenta essa produção, mas relega-a. Tais narrativas parecem ser depreciadas pelo próprio escritor, pois ele afirma que, até aquele momento, isto é, quase trinta anos depois do lançamento da primeira edição, não tinha tido muito interesse pela sua prosa juvenil, nem tinha intenção de publicá-la: “[...] nunca mais passei os olhos por este livro, que me aparece agora como obra de um estranho. Não tornei a ler esses contos, não por um afetado desdém pela minha obra [...] mas porque este pobre livro ficara ligado a impressões dolorosas cuja renovação evitava.” (BRAGA, 1894, p. v). Segundo a apreciação de Teófilo, sua obra poderia lhe ser estranha, provavelmente por ele ter adotado, posteriormente à publicação dos contos, outros estilos e outros interesses. Todavia, uma outra possibilidade pode estar relacionada à vinculação ao fantástico, pois, segundo Duarte, essa depreciação confirmaria “[...] 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). Portanto, nesse sentido, a “imaturidade” dos *Contos fantásticos* pode ser justificada pelo fato de Teófilo ter tentado seguir a tradição de Hoffmann e de Poe. Contudo, esse contato não deve ser visto como algo negativo (imaturidade), tampouco os contos devem ser reduzidos à mera cópia dos autores estrangeiros.

Um indício da tentativa de filiação à tradição do conto fantástico oitocentista é o título da coletânea de Teófilo. Gérard Genette, ao comentar acerca dos paratextos editoriais – termo que designa as produções, verbais ou não, que acompanham uma obra literária, tais como o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações etc. – explica que o título de uma obra literária pode ser composto por um subtítulo e por uma indicação genérica. Para Genette (2009, p. 73), o título, de um modo geral, tem três funções: designação, indicação do conteúdo e sedução do público. No que se refere à designação, o estudioso chama a atenção de que muitos livros dividem o mesmo título homônimo. Ele exemplifica com uma anedota: se alguém perguntar a um livreiro se ele vende as *Sátiras*, ele responderia com uma pergunta de volta, interrogando sobre a autoria da referida obra. Dessa forma, Genette (2009, p. 73) também considera que a designação, tal como a indicação do conteúdo e a sedução do público, é frágil, pois ela depende, muitas vezes, da competência do receptor. Por fim, o crítico se atenta que o título pode indicar algo diferente de seu conteúdo, como a forma genérica, como *Odes*, *Elegias*, *Sonetos*. Portanto, no que diz respeito à segunda função, além da indicação de conteúdo, o título pode se referir à indicação de sua forma. Genette explica que o título de um livro, como o nome de uma pessoa, serve para “[...] designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão.” (GENETTE, 2009, p. 76). Todavia, pondera que, mesmo os títulos ou nomes mais motivados podem não ser os mais eficazes, sobretudo quando ocorre homonímia, como é o caso de *Contos fantásticos*.

Tendo em vista as considerações acima, adaptamos a anedota mencionada no estudo de Genette: se, hipoteticamente, perguntássemos a um leitor se ele teria lido os *Contos fantásticos*, poderíamos ser questionados sobre a autoria do volume. Devemos lembrar que a designação “conto fantástico” [*conte fantastique*] foi atribuída, pela crítica francesa, às diversas edições da produção literária de Hoffmann naquele país, por volta da década de 1830. A partir de então, tem-se o desenvolvimento de uma moda ou, mais precisamente, de um gênero literário, no qual, muitas vezes, os autores seguiam o estilo de Hoffmann, chegando a intitular suas próprias produções de forma homônima. Pierre-Georges Castex comenta que

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 sua obra com muito mais precisão. (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifo do autor, tradução nossa).

Segundo David Roas (2006, p. 117), Ampère teria utilizado a expressão *contes fantastiques*, para se referir à obra de Hoffmann, visando cumprir dois objetivos: o primeiro deles foi a adaptação do termo alemão *Fantasiestücke* (fantasias), com o qual Hoffmann nomeava algumas de suas narrativas; o segundo deles, a distinção do novo estilo literário de outros, como o romance gótico ou o conto de fadas. Assim, o conto fantástico diria respeito a uma nova maneira de se cultivar o



sobrenatural. Em Portugal, o título *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, é pioneiro, mas não o único, pois, Silva Pinto também publicou os seus *Contos fantásticos*, em 1875, ou seja, dez anos após a primeira edição de Teófilo. Ademais, conforme evidencia o levantamento bibliográfico presente no estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978), o subtítulo “conto fantástico” já era utilizado pelos escritores, a exemplo de “O quarto fronteiro: conto fantástico” (1842), publicado no periódico *Biblioteca familiar e recreativa*, que inclusive se referia a uma história envolvendo Hoffmann.

Esse novo modo de representar o sobrenatural diz respeito ao advento do fantástico, conhecido no seu sentido mais estreito. De um modo geral, para Todorov, o fantástico está delimitado à hesitação, ou seja, entre os limites de duas escolhas (uma, racional; outra, sobrenatural), está cercado por ameaças interpretativas, ou seja, o texto literário não pode ser lido de modo alegórico ou poético. Além do mais, a dissolução da hesitação leva a outros gêneros. Assim, se o leitor, quando não a personagem decide

que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p. 48).

De acordo com o postulado todoroviano, o estranho é o acontecimento que parece sobrenatural, mas que, no fim, é explicado racionalmente, portanto ele não altera as leis da natureza. Já o maravilhoso é o evento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural; por fim, no fantástico, a dúvida entre o real e o sobrenatural deve permanecer após o término da narrativa.

Teófilo mantém um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, que tem Hoffmann como um precursor, pois sua coletânea é intitulada de modo homônimo, como outras compilações da época. Enfatizamos que Teófilo conclui a carta a José Fontana, citada anteriormente, enfatizando que o estudo do conto, naquela época, estava em voga nos outros países europeus, e o seu texto inspira “[...] a boa vontade de corresponder ao movimento que observamos lá fora.” (BRAGA, 1865, p. xi). A intenção de Teófilo parece ir além de esboçar um panorama do conto literário, pois ele também apresenta dois autores célebres, Hoffmann e Poe, o que pode sinalizar um indício do interesse por essas produções e um desejo de se incluir nessa tradição.

Dessa forma, o título *Contos fantásticos*, empregado para denominar um grupo de narrativas diversas, parece conciliar as três funções discutidas por Genette (2009). Em outras palavras, *Contos fantásticos* é um título promissor, pois, no decorrer do século XIX, foi utilizado para nomear diversas obras literárias e, assim, sinaliza uma tentativa de vinculação, por parte de Teófilo, em se incluir nessa voga. Se, por um lado, a obra traz, em seu título, a sua própria forma genérica (conto); por outro lado, também é atrativo, pois o público leitor oitocentista conhecia outras obras literárias homônimas e tinha uma expectativa de leitura no que se referia a esse gênero literário em desenvolvimento.

Por seu turno, o próximo questionamento diz respeito ao modo como Teófilo recupera a tradição do fantástico. Primeiramente, a chave de leitura mais óbvia diz respeito ao próprio título. Para além disso, não podemos ignorar um diálogo com Hoffmann em alguns contos, como “A adega de Funck”, que tem o próprio alemão como personagem e que foi estudado por nós em outro trabalho (CARNIEL, 2022). Destacamos aqui que o subtítulo, “Conto fundado nas notas de Hoffmann”, já sinaliza uma vinculação a ele, pois, nessa narrativa, Hoffmann é convidado por Funck,



seu editor, a passar alguns dias de descanso na Baviera e lá acaba se embriagando na adega de seu amigo.

Outras narrativas recuperam o contexto cultural germânico, como “A ogiva sombria” e “O relógio de Strasburgo”. Nesses dois textos, há a sugestão do pacto diabólico, um tema explorado literariamente por Hoffmann, como em *Os elixires do diabo* [*Die Elixiere des Teufels*], mas que também fora utilizado por outros escritores da literatura fantástica. Ademais, nesses dois contos, o efeito do fantástico está relacionado ao gótico e ao lendário. Em “A ogiva sombria”, o arquiteto da Catedral de Colônia é retratado como um homem idealista que almeja a conclusão de sua obra, mas morre, vítima de sua ambição e da influência satânica. Em “O relógio de Strasburgo”, o relojoeiro dessa catedral é acusado de ter feito um pacto diabólico, devido à engenhosidade desse projeto. Também em outros contos verificamos um contato com Hoffmann; por exemplo, a consideração de Álvaro Manuel Machado, de que “As asas brancas” é exemplar de um conto “[...] à la manière de Hoffmann [...]” (MACHADO, 1986, p. 373) sintetiza essa perspectiva de que os textos de Teófilo seguem a moda de Hofmann.

Por outro lado, a chave de leitura para o fantástico na coletânea do escritor português não deve ser vista exclusivamente por meio do diálogo com esse autor estrangeiro. António de Macedo, por exemplo, afirma que Teófilo foi motivado pela produção estrangeira da época, mas enfatiza que não podemos nos restringir a Hoffmann e a Poe; tampouco os contos devem ser lidos estritamente como fantásticos, mas também como góticos:

Os estudiosos literários, talvez induzidos pelo prefácio (disfarçado sob a aparência duma carta ao editor) que o próprio Teófilo escreveu a anteceder os presentes *Contos fantásticos*, costumam citar como influenciadores óbvios deste livro os nomes de Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) e de Edgar A. Poe (1809-1849). Sem dúvida que outros se poderiam acrescentar, por quem quisesse dar-se ao trabalho; a atmosfera irreal e exacerbada que envolve a maioria dos contos, mais sepulcral, tantas vezes, do que fantástica, acusa a voga do “gótico” que então assolava a Europa. (MACEDO, 2001, p. 10).

Para exemplificar o contato com outros escritores estrangeiros, Macedo (2001, p. 14) comenta que, no conto “As asas brancas”, Teófilo teria se aproveitado das leituras de obras estrangeiras, como a do cientista, filósofo e místico Emanuel Swedenborg, bem como o romance *Séraphita* (1835), de Balzac. Nesse conto, temos uma personagem feminina que comete suicídio. Podemos sintetizar que o efeito do fantástico é motivado pela abordagem de questões internas do sujeito, como a melancolia.

Alguns críticos tendem a questionar a presença do fantástico na referida coleção. António do Prado Coelho, por exemplo, defende que Teófilo teria cultivado “[...] o conto histórico, nos *Contos fantásticos*, em que há muito que apreciar.” (COELHO, A. P., 1921, p. 204). Para Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, apesar do título,

[...] estas histórias nem sempre se desenrolam sob os auspícios do fantástico, não devendo, portanto, este ser entendido como extensivo a todos os textos. A par disso, a própria manifestação meta-empírica tanto pode ser acolhida com relativa naturalidade, passando a personagem a aceitar de um modo pacífico a aparição do sobrenatural (‘A ogiva sombria’), como pode dar azo ao manuseamento da ambiguidade e a uma leitura interrogativa ou flutuante sobre os acontecimentos que colocam frente a frente dois mundos que se desmentem (‘O véu’). (CARNEIRO, 1992, p. 29).



Portanto, *Contos fantásticos*, de Teófilo, pode não satisfazer as expectativas de leitura de um público comum que pretenda encontrar, nessas páginas, narrativas estritamente fantásticas, se levássemos em consideração a acepção de fantástico de Todorov, uma vez que nem todas trazem a irrupção de um acontecimento que causa hesitação e, por isso, para alguns críticos, como Carneiro (1992), a coletânea do escritor português se afastaria do modelo fantástico, por não conter as precisões teóricas do gênero literário. A estudiosa supracitada, por exemplo, deixa como sugestão que o sobrenatural, em “A ogiva sombria”, pode ser aceito pela personagem, aproximando-se, dessa forma, daquilo que os teóricos definem como maravilhoso, mas afirma que, em “O véu”, pode ocorrer uma falha na manutenção da ambiguidade. Em outras palavras, para ela, nem todos os contos de Teófilo teriam a hesitação, traço que costuma definir o fantástico.

Da nossa parte, preferimos reconhecer, em *Contos fantásticos*, não somente o modelo de Hoffmann e de Poe, mas considerar a presença do gótico e do lendário, por exemplo. Dessa forma, concordamos com a perspectiva de António do Prado Coelho (1921), acima transcrita, que reconhece o histórico nos contos de Teófilo. De um modo geral, o aspecto histórico prevalece sobretudo na segunda parte de *Contos fantásticos* (1914), mas ainda assim mantém-se um diálogo com o universo da literatura fantástica, pois há outros modos de narrar que trazem um elemento insólito, como o gótico e o lendário. São tratados, por exemplo, temas acerca de construções medievais góticas, pactos diabólicos e o terror causado pela Inquisição.

Na contística de Teófilo, notamos alguns temas comuns do fantástico, como o duplo (comentado a seguir), que pode ser uma chave de leitura para a primeira parte da terceira edição da obra, o suicídio feminino, o pacto diabólico, a solidão, a desilusão e a infelicidade do homem moderno, mas também encontramos narrativas, sobretudo as da segunda parte da coleção, que tratam de assuntos históricos. Sendo assim, sob a denominação *Contos fantásticos*, estão agrupadas narrativas diversas, o que torna a titulação dúbia, pois ora estabelece contato com a tradição do conto fantástico oitocentista, ora é análoga à narrativa histórica ou até mesmo ao gótico e ao lendário.

Em contrapartida, o título da obra de Teófilo não parece leviano, mas proposital, porque, 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). Ou seja, a utilização desse termo não se restringe ao modelo de Hoffmann, mas indiscriminadamente a textos com variadas acepções, como é o caso das narrativas históricas de Teófilo. Devemos lembrar que a própria designação dos *Contos fantásticos*, de Hoffmann, muitas vezes, não se limita a conteúdos estritamente fantásticos, pois algumas de suas narrativas não trazem o elemento insólito ou são escolhidas com base no critério de um editor. Portanto, sob o título genérico de *Contos fantásticos*, Teófilo demonstra conhecimento da obra dos escritores precursores, mas reúne outros modos de narrar, como o gótico e o lendário.

3 O EFEITO DE UNIDADE E A PRESENÇA DO DUPLO NA TERCEIRA EDIÇÃO DE *CONTOS FANTÁSTICOS*

Como afirmamos, a terceira edição de *Contos fantásticos* (1914) se diferencia das duas anteriores, pois reorganiza as narrativas. Esse volume faz parte das *Obras Completas* de Teófilo Braga e lá encontramos uma nota, na qual se discute a questão da unidade:

Quando foram publicados estes Contos em 1865, no *Jornal do Comércio* de Lisboa, e *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, lembrou-se o livreiro José Fontana



de reuni-los em volume; ele os coligiu sem coordenação conforme obteve os folhetins, e assim apareceram nesse mesmo ano com o título de *Contos fantásticos*. [...] Pediu-nos o editor Antonio Maria Pereira em 1894, para incorporar na sua Coleção os *Contos fantásticos*; aí apareceram com alguns retoques de estilo e acrescentados com mais duas narrativas, 'A rosa de Saron' e 'Os quatro filhos de Aymon'.

Hoje os *Contos fantásticos* vão ocupar nas OBRAS COMPLETAS, o lugar que lhes compete na seção das *Juvenília*; ficam sistematizados em uma ação fundamental, com capítulos que se relacionam entre si, dando mais relevo às situações vagas e interesse às expansões subjetivas, com a unidade de um romance. (BRAGA, 1914, p. v-vi).

A nota deixa explícito o desejo de dar unidade à coletânea e, assim, a reestruturação dessa edição pode ter sido uma forma de aprimorar as duas edições anteriores, pois os responsáveis por essas publicações compilaram as narrativas conforme recebiam os materiais, ou seja, parece que não houve a interferência direta do autor, com exceção da ampliação e da inserção de novos textos, na segunda edição.

Na terceira edição de *Contos fantásticos*, ocorre o efeito da unidade, por intermédio do procedimento do manuscrito encontrado. No volume, as narrativas são divididas em duas partes. Na primeira, elas passam a ser produções literárias envolvendo Flávio, personagem recorrente dessas narrativas; enquanto na segunda parte, uma nota intitulada "Antes de ler" explica que, após a morte de Flávio, um antigo amigo dele tivera conhecimento do espólio do falecido e, como os alfarrabistas não tinham interesse por esses textos literários, ele mesmo resolveu compilá-los, com o título "O espólio de Flavio", atribuindo-lhes o subtítulo *Cyclorama*, vocábulo que, segundo ele, estaria presente num dos contos e que remete a narrativas ambientadas em tempos passados:

A autoridade administrativa que tomou conhecimento *ex-officio* do falecimento daquele rapaz sem família, sem assistência médica, entregou-me ao hospital para o mandar para a morgue e para a vala, e fez venda em praça do seu mesquinho espólio. Os ferros-velhos e os alfarrabistas pouco dispenderam na aquisição dos lotes das suas especialidades. A papelada foi acumulada a oito em um saco de serapilheira; o alfarrabista lamentava os seus cobres, porque nem para embrulho servia. Era o seu critério. Extraíndo do saco uma folha à ventura, li o título *Cyclorama*, que encontrara no Conto da *Adega de Funck*. Por um impulso intuitivo paguei duas vezes ao alfarrabista o que ele dera pelos papéis do pensador isolado, e meu antigo amigo. Com vagar os fui coordenando, e pude inteirar entre esboços de Sátiras, e elencos de futuras cenas de tragédias, os Contos, a que dera o título de *Cyclorama*, por serem representação de épocas e idades passadas inteiramente reconstituídas. (BRAGA, 1914, p. 116, grifo do autor).

O efeito da unidade utilizado na terceira edição de *Contos fantásticos* dá novas possibilidades de leitura à obra de Teófilo Braga. Em relação às edições anteriores, a reordenação dos contos contribui para o desenvolvimento de uma narrativa maior, que se concentra em dois personagens: Flavio e seu alter ego que não tem o nome revelado. Por meio dessas narrativas, sabemos de diferentes momentos da vida desses dois amigos, como a infância deles, a descoberta do primeiro amor (Olnira, moça que se suicida, por não ser amada por Flavio); a desilusão amorosa de Annita (uma antiga paixão de Flavio), que se torna uma prostituta; o amor de Flavio por Emma, moça que se casa com um primo, uma vez que Flavio é um homem pobre, e, posteriormente, tem



um filho que se parece com o amante e morre, angustiada pelo ciúme doentio do marido. Por seu turno, Flavio morre pobre e desprezado pela sociedade. Por fim, o narrador parece ser o suposto editor ficcional que teria reunido os escritos de Flavio.

Na primeira narrativa de *As confidências de Flavio*, “O véu”, o narrador afirma que Flavio seria seu alter ego, uma afirmação que reforça a temática do duplo na coletânea, uma vez que há uma relação intrínseca entre eles:

Tive apenas um amigo na infância.

Sinto abrir este conto com a minha personalidade; e, sem pretensões a *humorismo* nem a estilo digressivo, conheço que a pessoa de um autor inculcando-se na sua obra produz o efeito desagradável, que o senso estético original de João Paulo nota no quadro em que o pintor agrupasse também a palheta, o cavalete e os pincéis. O valor da personalidade pouco é; os antigos compreenderam-na perfeitamente, quando deram o nome de *persona* à máscara que o ator trazia para reforçar a voz. A personalidade que se toca, serve para o trato da rua; a individualidade, o caráter, revelado na vontade, são imanes no livro, são o livro. Antes porém de fechar o parêntesis aí vão algumas linhas sobre a pessoa do meu único e primeiro amigo, um *alter ego* ou *fidus Achates*, como diriam dois estudantes de seleta. Não nos demos de repente. Tínhamos o mesmo nome de batismo, fazíamos anos no mesmo dia, começamos a versejar ao mesmo tempo; a afinidade eletiva entre nós não provinha destas coincidências, nunca reparamos nelas; era uma amizade de terror, respeitávamo-nos. Na escola fomos sempre antagonistas; quando passamos a estudar latim, ficamos surpreendidos ao vermo-nos algemados ao *hora*, *horæ*. Ainda os mesmos desforços, o mesmo orgulho. Então já nos consultávamos sobre alguma dúvida de sintaxe, como de potência a potência. Mais tarde encontramos sobre o mesmo banco a ouvir preleções estúpidas de lógica, a lógica que nos havia de tornar maus, capiciosos, ergotistas. Já não nos temíamos, éramos amigos, tínhamos necessidade um do outro. Depois vieram as confidências estreitar mais esta afeição. Foi ele o primeiro a fazê-las. Não sei se era amor, compaixão ou cinismo a primeira aventura que me contou. (BRAGA, 1914, p. 1-2, grifo do autor).

Tem-se aqui um narrador que aparecerá em outros contos e narrará sobre a personagem Flavio, considerada por ele seu único e primeiro amigo. Porém, antes mesmo de relatar o que acontecera com Flavio, ele já se demonstra preocupado com o fazer literário, ponderando-se que a personalidade do escritor transparece em sua obra. Por escolher iniciar a narração comentando acerca de sua personalidade, nota-se que o tema do duplo já se mostra presente, por meio do campo lexical, como “personalidade”, “*persona*”, “máscara”, “caráter”, “individualidade” e “vontade”, palavras que remetem à questão da complexidade da personalidade humana.

Para Remo Ceserani (2006, p. 83), aspectos como o desdobramento de corpos, gêmeos, sócias e a duplicidade da personalidade não são exclusivos da literatura voltada ao fantástico, mas da literatura universal, desde o teatro antigo, seja na comédia ou na tragédia. Todavia, de acordo com o pesquisador, o duplo ganha novos estatutos na literatura fantástica, por intermédio de alguns motivos recorrentes, como o retrato, o espelho, a refração da imagem humana, a duplicação do indivíduo e a sombra, e está presente em obras diversas da literatura fantástica, como “O homem da areia” de Hoffmann, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, “William Wilson”, de Poe, entre outros.

Tal como em obras clássicas da literatura fantástica, como “William Wilson”, de Poe, o narrador tem uma relação próxima com o seu duplo, considerando-o seu único amigo,



compartilhando a mesma data de nascimento e algumas experiências da infância, mas essas semelhanças não eram notadas por eles. Embora se respeitassem, ambos não eram amigos, chegando a serem antagonistas, quando eram estudantes. Todavia, é no tempo da escola que eles estreitam a amizade e sentem a necessidade de estarem um com o outro. Acreditamos ser pertinente mencionar esses paralelos entre “O véu” e “Willian Wilson”, pois, na obra do autor estadunidense, também há um narrador que se identifica com seu duplo, que teria aparecido na infância, mais precisamente na época em que era estudante, como no conto de Teófilo. Percebe-se ademais, que, nos dois textos, tem-se um comportamento similar entre as personagens, isto é, primeiramente, um estranhamento pela coincidência dos nomes e da personalidade e, em seguida, um sentimento de inimizade e, por fim, um sentimento complexo.

A manutenção do duplo é reforçada devido à reordenação dos textos e às correções estilísticas, já que, na terceira edição de *Contos fantásticos*, são feitas algumas alterações, de modo semelhante ao que já tinha ocorrido na segunda edição (1894). Todavia, as mudanças vão além de uma questão estilística, pois são acrescentados alguns trechos que contribuem para a manutenção do efeito da unidade, como novas passagens e a menção (ou alteração) de nome de alguns personagens.

Além disso, a terceira edição é a “versão correta” de *Contos fantásticos*, segundo consta na contracapa do respectivo volume. Portanto, a reordenação e as mudanças podem ter sido intencionais como uma forma de aperfeiçoar as duas edições anteriores. Devemos ainda lembrar que, na obra de 1914, há uma nota explicativa mencionando que o livreiro José Fontana teria coligido sem coordenação os folhetins obtidos. Pelo tom de lamentação da nota presente na terceira edição, é muito provável que Teófilo não ficou satisfeito com o resultado da ordenação do livreiro e, com isso, a nova disposição das narrativas pode ter sido uma forma de satisfazer os desejos do próprio escritor. Também podemos questionar quem teria intitulado a coletânea. Infelizmente, não foi possível averiguar se o adjetivo “fantásticos” do título de contos de Teófilo foi escolhido pelo editor, no caso o livreiro José Fontana, ou pelo próprio autor. Independentemente, precisamos considerar que esse título estava em voga no século XIX, sobretudo após a tradução da obra de Hoffmann na França, e foi utilizado por diversos escritores, também em Portugal.

Sendo assim, Teófilo pode ter realizado essas alterações, como a estratégia do manuscrito encontrado e o desenvolvimento da história de um homem com seu alter ego, como uma forma de manter a unidade na coletânea, pois “O véu” é a primeira narrativa da primeira parte, *As confidências de Flavio*, e nela se tem a apresentação do narrador e de Flavio; por sua vez, “Lava de um crânio” é a última e nela se tem a morte de Flavio, ou seja, essa disposição parece intencional, por manter uma verossimilhança cronológica, como a infância e a morte da personagem supracitada. Como a primeira narrativa trata de um duplo, essa temática se destaca na disposição da terceira edição, pois a alteração e a oscilação de narradores (Flavio e o alter ego) mantêm a ambiguidade e a dúvida. Por fim, precisamos considerar que o duplo pode se perder nas duas edições anteriores, porque nelas não há o desenvolvimento de uma narrativa maior, como ocorre no volume de 1914.

Por outro lado, os contos compilados em *O espólio de Flavio* parecem ser a parte restante que Teófilo não teria conseguido incluir em *As confidências de Flavio*, talvez pela dificuldade em manter um elo narrativo entre eles. Todavia, para garantir o efeito de unidade, ele pôde ter preferido compilá-los numa parte separada, com a justificativa de que esses textos são escritos de seu personagem ficcional, Flavio, portanto, um espólio, uma escolha que parece ser coerente, uma vez que essas narrativas tratam, em sua maioria, de temas históricos, mas que não estão totalmente



desconectadas, já que o próprio aspecto histórico lhes dá organicidade. Não podemos deixar de comentar que alguns textos mantêm um diálogo com a tradição do fantástico, pois tratam de assuntos como o pacto diabólico, e podem ser considerados góticos, por abordarem a Idade Média e por conterem certos elementos de terror e de suspense; já outros se aproximam da lenda, por serem recriações de acontecimentos históricos. Por fim, alguns deles apresentam personagens ou fatos que são recuperados em outros textos da segunda parte da coletânea, um tipo de intertextualidade que mantém a unidade.

De um modo geral, o predomínio do elemento histórico se dá nas narrativas compiladas posteriormente à publicação da primeira edição de *Contos fantásticos*, isto é, “A rosa de Sáron” e “Os quatro filhos de Aymon” aparecem na segunda edição (1894). Ambas tratam de acontecimentos relativos à história portuguesa, como a expulsão dos judeus e o Cerco do Porto, respectivamente. Já os três agrupados na edição de 1914 também têm um fundo histórico, mas tratam de acontecimentos que teriam ocorrido num tempo pouco distante do leitor oitocentista, a saber a morte da Rainha Maria II, em 1853, a relação entre dois professores da Universidade de Coimbra, na década de 1860, e uma conferência que supostamente teria ocorrido em 1888.

CONCLUSÃO

Foi objetivo deste trabalho a apresentação da produção fantástica de Teófilo Braga. Embora tenha sido um autor de certo destaque no Oitocentos, seus *Contos fantásticos* ainda hoje são pouco conhecidos do público leitor e ainda carecem de novos estudos. Sendo assim, fez-se necessária a discussão acerca do papel desempenhado por Teófilo no desenvolvimento de uma moda literária em voga naquela época.

É inegável a contribuição de Teófilo na produção da literatura fantástica em língua portuguesa oitocentista, como apontam alguns estudiosos. Todavia, mais do que um marco na historiografia do fantástico – aliás, um tipo de historiografia que merece novas pesquisas –, os contos de Teófilo também evidenciam um contato com outros escritores do fantástico tradicional, como Hoffmann e Poe, mas não podemos estreitar o diálogo a apenas esses dois autores, pois o que nos interessa não é o estudo de fontes e influências, mas como Teófilo se insere nessa tradição.

Por isso, por meio da análise da escolha do título de sua coletânea, percebe-se que essa preferência não é aleatória, porque *Contos fantásticos* foi um título amplamente difundido no século XIX, principalmente após a publicação da obra de Hoffmann na França. Ainda que alguns críticos argumentem que esse título não faz jus ao conteúdo dos contos, pois parte deles não traz o sobrenatural, não podemos ignorar que o fantástico deve ser compreendido como plural. Como aponta Castex, em certo momento do Oitocentos, esse termo passa a se referir a narrativas diversas, em que não há o elemento insólito. Sendo assim, poderíamos também refletir acerca do significado de fantástico. Sabemos que esse conceito é permeado por uma flutuação teórica e, atualmente, ele deve ser visto como um termo plural, pois ele já não se restringe ao fantástico tradicional oitocentista, um gênero literário que foi estudado por Todorov, mas também a outras formas de narrar, que pode, portanto, englobar o gótico e o lendário, por exemplo.

Em se tratando de Teófilo, a vinculação ao fantástico tradicional não se restringe ao título de sua coletânea, mas também ao diálogo com autores da época, como a menção a Hoffmann e a Poe na carta que serve de prefácio. Ademais, Teófilo utiliza certas temáticas recorrentes da época, como o duplo, que ganha novos estatutos na terceira edição de sua obra, devido à reorganização dos contos. Além de ampliar essa temática, tal volume merece destaque pela forma como Teófilo dá unidade aos textos, criando uma narrativa maior, acerca de Flavio e seu *alter ego*.



REFERÊNCIAS

BASTOS, Teixeira. **Teófilo Braga e sua obra**. Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Tipografia Universal, 1865.

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

_____. **Contos fantásticos**. 3. ed. correta, com inéditos e as versões francesas e italianas. Porto: Livraria Chardron, 1914.

BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. *In*: BRUNO, Sampaio. **A geração nova: ensaios críticos – os novelistas**. Porto: Livraria Chardron, 1984. p. 93-105.

CALVINO, Italo. Introdução. *In*: CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

CARNIEL, Jean Carlos. Hoffmann e o conto fantástico português. **Abusões**, v. 18, p. 251-296, 2022. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/61718/43556>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant**. Paris: Librairie José Corti, 1962.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COELHO, António do Prado. **Teófilo Braga**. Lisboa: Tip. Eduardo Simões & C., 1921.

COELHO, Jacinto do Prado. Joaquim Teófilo Fernandes Braga. *In*: COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). **Dicionário de literatura**. 3 ed. Porto: Figueirinhas, 1978. p. 119-121.

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. **O conto literário: a memória da tradição**. 2013. 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.

GARCÍA, Flavio. Um duplo e insólito Teófilo Braga. *In*: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 141-155.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MACEDO, António de. Introdução. *In*: BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Hugin, 2001. p. 7-16.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Les romantismes au Portugal : modèles étrangers et orientations nationales**. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986.



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, 2004. vol. III, p. 181-192.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. O conto na literatura portuguesa. *In: MOISÉS, Massaud. O conto português*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 11-30.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROAS, David. **De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

ROAS, David. **La sombra del cuervo**. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX. Madrid: Devenir Ensayo, 2011.

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

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)**. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.

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