



Reprodução/Domínio público

# **No rastro da meia-noite: moldura e paródia do gótico em Pinheiro Chagas**

*Cleber Vinicius do Amaral Felipe*



### resumo

O artigo analisa a obra *A lenda da meia-noite* (1874) e a maneira como o letrado português Manuel Pinheiro Chagas recorreu à técnica da moldura com o propósito de parodiar tópicos e dispositivos do gênero gótico.

**Palavras-chave:** Pinheiro Chagas; moldura; gênero gótico.

### abstract

*This article analyzes the work *A lenda da meia-noite* (1874) and the way in which the Portuguese scholar Manuel Pinheiro Chagas used the frame technique with the purpose of parodying topics and devices of the Gothic genre.*

**Keywords:** *Pinheiro Chagas; frame; Gothic genre.*

**N**o que se refere ao campo literário, o termo “gótico” abarca, a princípio, romances escritos entre as décadas de 1760 e 1820 por autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Mary Shelley. Embora a história literária tenha agrupado esses e outros escritores em um corpo particular da ficção, suas obras não apresentam características idênticas. Dentre elas, destacam-se o uso do sobrenatural, a descrição de acontecimentos aterrorizantes, a adoção de cenários arruinados e medievais e a presença de personagens estereotipadas. Conforme David Punter, a literatura gótica “é a ficção do castelo assombrado, das heroínas atacadas por terrores indescritíveis, do vilão sombrio, dos fantasmas,

vampiros, monstros e lobisomens” (Punter, 1996, p. 1)<sup>1</sup>. Além disso, o gênero passa a abranger outros aspectos, como a explicação racional de episódios estranhos, a presença de tramas amorosas, o comparecimento de elementos históricos.

Em seus primórdios, o gótico é encarado como uma resposta ao empirismo e racionalismo iluministas. De acordo com Botting, o termo condiz com uma “escrita de excesso” e, por esse motivo, recorre a formulações sublimes e contraria perspec-

---

1 Este trecho, assim como os dois fragmentos citados na sequência, foram traduzidos pelo autor deste artigo.

---

**CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE**

é professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e autor de *Heroísmo na singradura dos mares* (Paco Editorial).

tivas idealistas, individualistas e realistas a partir da segunda metade do século XVIII. Seus temas, muito abrangentes, podem incluir delírios da imaginação, polêmicas com base religiosa, corrupção espiritual e forças sobrenaturais. Trata-se, assim, de um fascínio pela transgressão. Se, no início, a atenção recai sobre espectros, monstros, demônios, cadáveres e esqueletos, no século XIX a trama incorpora cientistas, loucos, criminosos. Dos castelos com seus subsolos e passagens secretas, passou-se a priorizar casas isoladas e arruinadas.

“Nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. A paixão, a excitação e a sensação transgridem as propriedades sociais e as leis morais. A ambivalência e a incerteza obscurecem um significado único. Baseando-se nos mitos, lendas e folclore dos romances medievais, o gótico evocou mundos mágicos e contos de cavaleiros, monstros, fantasmas e aventuras e terrores extravagantes. Associado à selvageria, o gótico significa uma superabundância de frenesi imaginativo, indomado pela razão e desenfreado pelas exigências convencionais do século XVIII de simplicidade, realismo ou probabilidade. A ilimitação, bem como a ornamentação excessiva dos estilos góticos, faziam parte de um afastamento das regras estéticas estritamente neoclássicas que insistiam na clareza e na simetria, na variedade englobada pela unidade de propósito e designer. Gótico significa uma tendência para uma estética baseada no sentimento e na emoção e associado principalmente ao sublime” (Botting, 1996, p. 3).

Seu potencial transgressor, que repercute em excessos e ambivalências no nível

da trama e estilo, desafiou a crítica, que costuma encontrar na literatura elementos desagregadores da ordem social. Entretanto, ainda segundo Botting, essa ficção não celebra os descomedimentos do homem, mas se interroga sobre os limites do comportamento. Conforme o autor,

“em meados do século XIX há uma difusão significativa de traços góticos através da ficção literária e popular, em meio às formas realistas, romances de sensação e histórias de fantasmas especificamente. A maquinaria gótica do século XVIII e as paisagens selvagens do individualismo romântico dão lugar a terrores e horrores que estão muito mais próximos aos lares, interrupções insólitas das fronteiras entre o interior e o exterior, realidade e ilusão, propriedade e corrupção, materialismo e espiritualidade. Esses são significados pelo jogo de fantasmas, duplos e espelho” (Botting, 1996, p. 74).

Como veremos, Manuel Pinheiro Chagas dominava esse repertório e recorreu a ele com o propósito de parodiar tópicos provenientes do gênero gótico.

## A VISÃO DO PRECÍPIO

Em 1863, Chagas publicou “A visão do precipício”. Os quatro capítulos desse breve texto ficcional foram editados nos números 28, 29, 30 e 32 do jornal *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*. O narrador, a princípio, adverte: “O meu romance anuncia-se de um modo terrível. Começa por uma tempestade. Estou obrigado moralmente a apresentar alçapões,

subterrâneos, e donzelas perseguidas. Se não invento por aí uns quatro assassinatos, estou perdido no conceito de certos leitores” (Chagas, 1863a, p. 221). Convém destacar a suposta preocupação com a recepção, o elenco de lugares-comuns góticos e o tom paródico do fragmento, o que sugere a proposição de um decoro “forçado” com o intuito de ajustar a matéria a um auditório particular. Na sequência, o relato cumpre o prometido, figurando um *locus horrendus* a subsidiar a história e antecipar seu teor: “Feita esta declaração, vou introduzir os meus leitores... num lagar de azeite, por uma noite tempestuosa de dezembro, quando o vendaval açoita rijamente os pinheirais frementes, e os relâmpagos iluminam com pálido fulgor as campinas inundadas pelas chuvas copiosas de uma noite de invernia” (Chagas, 1863a, p. 221).

Ao final da descrição, o narrador confessa: “A mim agrada-me o quadro medonho das fúrias da invernia! Contemplo com delícias a fisionomia terrivelmente fantástica das planícies e dos bosques, onde paira, batendo as asas flamejantes, o sinistro arcanjo da tempestade. São estes os episódios grandiosos do poema da natureza! São estas as páginas sublimes do livro da criação” (Chagas, 1863a, p. 221). Após esse prólogo, que mobiliza/parodia uma série de *topoi* comuns às histórias de horror, a trama se volta para um grupo de homens reunido em uma dependência de produção de azeite. Confere-se destaque a dois indivíduos: José Augusto de Albuquerque era alto, elegante e apresentava uma palidez sintomática de uma imaginação exaltada, com olhos cintilantes cujo fulgor revelava “o ardor daquela organização simpática,

que devia ser ou a de um grande poeta, ou a de um grande doido, se estas duas ideias não são sinônimas, segundo a opinião de muita gente” (Chagas, 1863a, p. 222). A associação entre poesia e loucura não é incomum em textos românticos, tampouco a ideia de que a palidez seria indício de uma mente propensa à imaginação. Na sequência, Chagas menciona Xavier de Maistre para assegurar que, diferentemente do ânimo de José Augusto, em que o espírito (*l'âme*) dominava a fera (*la bête*), o seu amigo, o inglês John Williams, apresentava o perfil oposto: seus olhos emitiam uma luz fria e sem expressão, e o corpo obeso fazia lembrar a emblemática figura de Sancho Pança, personagem de Cervantes.

Enfim, diante do clima tempestuoso, as personagens começam a conversar e um camponês, identificado como João Moeedor, narra a lenda do fantasma do Açude: “Há de haver um par de anos, muito antes do terremoto, e talvez antes que tivessem nascido os pais dos nossos bisavós, governavam os mouros a maior parte da nossa terra abençoada” (Chagas, 1863a, p. 223). Convencido do teor verídico do relato, João insiste que ele “não é conto da carochinha” e que “o mais pimpão do sítio tremia, como varas verdes” (Chagas, 1863a, p. 223), caso tivesse que passar ao pé do Açude à noite.

A tomar pelo que afirma o narrador, trata-se de um evento ocorrido na Idade Média, quando boa parte do território português se encontrava ameaçada pela presença moura. Àquela altura, depois de muito pelejar na companhia de cruzados, o cavaleiro Inigo Paes e um companheiro de armas, afastados da guerra devido à

idade avançada, resolvem dedicar seus últimos anos a recordar suas façanhas e educar seus filhos, Raymundo e Branca. Paes enxerga no filho o vigor de sua mocidade e o prepara para seguir seus passos; seu amigo, sem poder fazer o mesmo quanto à filha, nem por isso lhe dedica menor afeição. A prole de ambos, atingida a idade adulta, se apaixona, mas Raymundo acreditava que esse amor só poderia ser consumado depois que servisse ao rei, enfrentando os inimigos da fé e conquistando sua honra. Antes de partir, ambos prometem, ao pé de um crucifixo, que se reencontrariam para concretizar o casamento. Distante de casa e durante um ataque contra infiéis, o jovem português acaba seduzido por Zoraida, uma moura, e Branca, ao tomar conhecimento do ocorrido, acaba cometendo suicídio, se lançando do despenhadeiro do Açude. Tempos depois, o novo casal passa pelo local onde Raymundo prometeu regressar e zomba do crucifixo diante do qual a promessa foi firmada. Então, Zoraida se transforma em uma figura demoníaca e se atira, agarrada a seu consorte, no precipício. O fantasma de Branca então aparece e reza por seu amado, apesar da traição. Em noites de tempestade, segundo João Moedor, é possível testemunhar os fantasmas dos envolvidos repetindo as ações daquele dia fatídico.

José Augusto é quem demonstra maior interesse no assunto e chega mesmo a confessar que gosta do clima hostil e de histórias terríveis:

“[...] sabe você, sr. Manuel dos Reis, que eu gosto de noites assim? Que diabo! Quando atravesso a galope a clareira de

um bosque inundado pela chuva, e que vejo, à luz do relâmpago, as árvores nuas de folhas estenderem-se os braços descamados, e formarem em torno de mim, guiadas pelo furacão, danças fantásticas e extravagantes, imagino ver as danças da meia-noite, travadas pelos espectros nos cruzeiros dos cemitérios, e, lembrando-me dos contos lindíssimos que a minha ama me contava quando eu era pequeno, chego a acreditar na sua realidade, e acho prazer naquilo. Então que quer?” (Chagas, 1863a, p. 222).

O trecho permite constatar não apenas as preferências da personagem por ambientes tempestuosos e cenários noturnos, mas também sua propensão a tomar narrativas aterrorizantes como sendo verdadeiras e prazerosas. Ou seja, José Augusto alega não resistir aos seus efeitos, o que sugere uma imaginação ávida por fantasias.

Os dois primeiros capítulos consistem no encontro entre os homens no lagar e na história contada por João Moedor. O terceiro, intitulado “Loucura!”, começa introduzindo uma casa elegante, com sua dona, uma viúva de 27 anos, a entreter convivas durante um café, em particular o doutor Vidigal, que lhe fazia a corte. A viscondessa, Amélia de São Cristóvão, no mesmo dia em que João Moedor diverte seus companheiros, discorre sobre a aparição de fantasmas no Açude, estimulando o ceticismo do médico, que trata a lenda com desdém e sugere a leitura de Ann Radcliffe como alternativa, para desconsolo da anfitriã. Repentinamente, uma criada entra na sala e anuncia a presença de dois habitantes de Lisboa, que pediam refúgio contra a tempestade. Com

o assentimento da patroa, entram José Augusto e John Williams. O primeiro, tomado por uma “palidez cadavérica”, foi comparado a Orestes: seus olhos “fulgiam sinistramente, e pareciam dilatados por uma exaltação notável, de uma grandeza desmensurada” (Chagas, 1863b, p. 235). Ao fitar a viscondessa, ajoelha-se e a confunde com Branca, a jovem que se lançou desfiladeiro abaixo no Açude. José Augusto imagina ser o espectro de Raymundo e pede perdão a Amélia, propondo a concretização das bodas.

Williams explica o delírio do amigo e a viscondessa, compadecida, solicita auxílio ao dr. Vidigal. O médico pede para a anfitriã assumir o papel de Branca, para benefício do alienado. Ela resolve incorporar a personagem, pois apreciava romances e encara a performance como uma aventura. O último capítulo da trama descreve melhor Amélia de São Cristóvão, grande apreciadora de livros franceses e portugueses (o narrador menciona as obras *La Petite Comtesse*, de Otávio Feuillet, as *Nouvelles*, de Alfred de Musset, *Amor e melancolia*, de Antonio Feliciano de Castilho, os *Versos de Bulhão Pato*, de Raimundo Antonio de Bulhão Pato, e *D. Jayme*, de Thomaz Ribeiro). Em seguida, o narrador descreve o reencontro entre a viscondessa e o médico, na manhã do dia seguinte:

“– Que tal o acha?

– Mal.

– Então é séria a loucura?

– É.

– Aterra-me com o seu laconismo, doutor.

– O laconismo inventou-se para as ocasiões graves.

– E esta é uma delas?

– É: aquele rapaz tem uma das organizações mais originais que eu tenho encontrado na minha carreira médica; nunca imaginei que a exaltação romanesca de uma imaginação ardente pudesse exercer uma tal influência na parte material do homem; uma febre passageira, que se dissiparia com o repouso, e com a luz do dia principalmente, era natural; mas uma loucura assim com todos os caracteres da alienação mental mais grave, sossegada, meiga, incansável na mesma ideia, é um fato raro. Pois é esse realmente o estado de José Augusto de Albuquerque” (Chagas, 1863c, p. 252).

O único recurso, segundo Vidigal, seria manter a tática da simulação:

“[...] atualmente o sistema que se está empregando com mais frequência, e de que se tem colhido melhores resultados, é o emprego dos remédios brandos; aceder perfeitamente aos desvarios da loucura, condescender com todas as suas exigências, evitar o mais possível o dar a entender o doente que está num estado anormal, e conduzi-lo assim a pouco e pouco à razão, é com efeito o único tratamento possível em casos em que um choque forte é inútil, porque não foi também um choque o motivo da loucura” (Chagas, 1863c, p. 252).

O ardil logo se mostra eficaz e José Augusto, aos poucos, recobra o equilíbrio e abandona a ideia de que seria o espectro de Raymundo. No entanto, se o delírio o fez tomar a viscondessa por Branca, o retorno da sanidade o faz se apaixonar

pela anfitriã, que lhe corresponde o afeto. O jovem lisboeta encara o amor como novo “delírio”, ainda mais arrebatador e implacável. A aventura de fantasmas termina em casamento. O dr. Vidigal tece o último comentário da trama, não sem ironia: “Estou dizendo, minha senhora, que o casamento é um belo estado, e que o senhor José Augusto de Albuquerque deve dar graças a Deus, que lhe transformou em tão esplêndida realidade a Visão do Precipício” (Chagas, 1863c, p. 254). Jocosamente, o médico estabelece uma analogia entre a anedota medieval e a história do novo casal, que cumpre a promessa cujo descumprimento rendeu uma lenda fantasmagórica.

## OUTRA VISÃO DO PRECIPÍCIO

Em *A lenda da meia-noite* (1874), Manuel Pinheiro Chagas reuniu cinco contos: “Julietta: conto fantástico”, “A visão do precipício”, “A igreja profanada”, “Memórias de uma bolsa verde” e “*Dominus tecum...* (conto para crianças)”. Segundo Jean Carlos Carniel, a maioria deles foi editada na imprensa antes de integrar o volume: afora o primeiro, que parece ter saído pela primeira vez, e o terceiro, que foi publicado na *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, em 1864, os outros constam do *Arquivo Pitoresco: Seminário Ilustrado*, nas edições de 1863, 1864 e 1865 (Carniel; Pavanelo, 2022, p. 4).

Uma moldura estabelece a conexão entre essas narrativas, tramada com recursos muito convencionais: a nobre família Fragoza possui uma casa ampla e antiga, cercada de dependências rústicas e situada

num sítio da Beira-Baixa, em Portugal. Por toda parte, nos arredores, existiam “verdura, árvores, águas, o ar puríssimo das serras, os rumores misteriosos das solidões” (Chagas, 1874, p. 4). Entre o outono e o inverno, a paisagem assume tons carregados e lúgubres, promovendo ventanias, trovoadas e relâmpagos; nos salões dos edifícios isolados “ouvem-se rumores sinistros”; o vento, “fazendo ranger os pilares da varanda, entoa a música triste das lendas populares” (Chagas, 1874, p. 4). Depois de descrever o ambiente, o clima e o aspecto do casarão, o narrador se volta para um episódio em que os anfitriões recebem alguns convidados, que pretendiam caçar na propriedade: o doutor Macedo, um escritor chamado Lucio Valença, o comendador Madureira e sua filha, Isaura, o jovem Henrique Osório e um jornalista aposentado, Roberto Soares. A prole dos proprietários (Leonor, Álvaro e Julia) também estava presente.

Nas paredes da ampla sala de estar, os convivas encontram uma série de quadros sombrios; a luz iluminava somente a ampla mesa de pau santo, deixando as adjacências perdidas nas sombras. Os criados irrompiam da penumbra “como se surgissem do chão” (Chagas, 1874, p. 5). Os ruídos noturnos acabam abalando os nervos de uma jovem e pálida senhora, Isaura. Quando Henrique lhe pergunta se gosta de “lendas”, ela afirma que sim, mas prefere lê-las à luz do dia. Dr. Macedo replica: “Sem *mise-en-scène* não prestam” (Chagas, 1874, p. 7). Lúcio explica o termo: “[...] as lendas devem ser lidas e apreciadas à noite, no meio do silêncio geral, quando se está sozinho, num velho castelo de Ann Radcliffe, cheio



de alçapões e de subterrâneos, quando o vento geme lugubrememente nos corredores, e faz oscilar a luz da vela que ilumina a nossa solitária vigília” (Chagas, 1874, p. 7). Isaura, aterrorizada, ressalta: “[...] hoje com toda a certeza não durmo. Que ideia! É necessário que não tenham a mínima dose de sensibilidade para assim estarem zombeteando a respeito de coisas, que me produziriam uma impressão tamanha, que os meus nervos decerto não resistiriam. Estou já toda trêmula” (Chagas, 1874, p. 8). Em seguida, arremata: “[...] levado a esse ponto, o fantástico produziria no meu espírito um funesto efeito. Matava-me ou enlouquecia-me” (Chagas, 1874, p. 8).

A ideia de que enredos aterrorizantes são capazes de abalar os nervos das leitoras foi convertida em um lugar-comum no Oitocentos, sendo notado não apenas na ficção, mas também na crítica jornalística de obras como *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Por sinal, convém reconhecer que o livro de Chagas se articula em torno dessa tópica, afinal, as histórias narradas tinham o propósito de atenuar os receios de Isaura.

Leonor, filha dos proprietários, cita Almeida Garret, Shakespeare e Victor Hugo para salientar, não sem alguma ironia, que seres angélicos são propensos a grandes comoções, como é o caso das personagens Ofélia, Maria de Noronha e a irmã do bispo Myriel, personagem de *Os miseráveis*. As badaladas do sino de uma vila próxima soaram 12 vezes, anunciando o momento sobre o qual pairam receios e superstições. Diante da aflição de Isaura, Macedo garante que não havia perigo: “[...] v. ex.<sup>a</sup> está no meio dum batalhão de gente viva capaz de afrontar dois subterrâneos de Ann Radcliffe,

três conventos de Lewis, reforçados ainda pelos mil e um fantasmas de Alexandre Dumas” (Chagas, 1874, p. 12). Mesmo assim, Isaura manifesta seu receio, o que leva o médico a propor a abolição da meia-noite e dos temores da jovem aflita por meio de uma contação de histórias à maneira de *Decameron*, ou seja, zombar das anedotas fantasmagóricas como os narradores de Boccaccio caçoaram da peste em Florença. Cada um poderia compor uma história fantástica, uma lenda, um conto maravilhoso, a ser lido à meia-noite. No dia seguinte, a narrativa ficaria a cargo do jovem Henrique, que concedeu a ela o título “Julieta: conto fantástico”.

Antes de prosseguir, convém ressaltar alguns elementos prévios: no decorrer da trama, o narrador e as personagens, na medida em que dialogam, terminam por revelar as *auctoritates* que orientam o gênero literário mobilizado por Chagas; as referências modelares da literatura de horror; a disposição do enredo (que emula *Decameron*); o núcleo da invenção (seguindo de perto autores como Shakespeare, Ann Radcliffe, Victor Hugo, Alexandre Dumas, dentre outros); os *topoi* associados ao gótico e ao fantástico (clima tempestuoso, instalações sombrias, ambiente noturno, isolamento, ruídos fantasmagóricos). Sem falar que as *personae* são oportunas à trama, performando tipos românticos, céticos, irônicos, aristocratas, patéticos, antiquados, zombeteiros.

Figurar um narrador em ação, de certa maneira, pressupõe a dramatização do gesto de contar histórias, sobretudo quando a trama evidencia os efeitos dessa história num público. A moldura, enquanto expediente retórico, favorece esse quadro

ao propor, justamente, a performance de um grupo que resolve elaborar enredos com a finalidade de entreter amigos e convidados. O sentido moderno de “moldura”, como se sabe, remonta a Boccaccio. Segundo Harold Bloom (2013, p. 119), “o irônico contar de uma história cujo tema é o contar da história é em muito invenção de Boccaccio. Esta descoberta tinha por finalidade libertar as histórias do didatismo e do moralismo, de modo que o leitor ou o ouvinte, não o contador da história, se tornasse responsável pela sua utilização, para o bem ou para o mal”. Talvez o rompimento com o didatismo/moralismo seja, antes, um efeito, e não propriamente uma finalidade, mas o que interessa é a nova posição ocupada pelo leitor/ouvinte, responsabilizado pela maneira como se apropria do relato, e o dispositivo irônico que fundamenta o desempenho das personagens.

De acordo com Erich Auerbach, a técnica da moldura, surgida no Oriente, se tornou uma questão primordial na Idade Média. No século XIII, ela deixa de ser o “texto”, em face do qual as histórias pareciam paráfrases, para se tornar “pretexto” para a narração de novelas e meio artístico capaz de intensificar seus efeitos. Boccaccio teria sido o responsável pela mudança, sobretudo quando, em *Decameron*, reuniu jovens aflitos com a peste negra e dispostos a construir um estado de ordem provisório. A despeito das centenas de mortes e do colapso das instituições, a educação que receberam persevera como paradigma de reconstrução do mundo. Para Auerbach, é “a partir do conceito de forma social que melhor se compreende a moldura do *Decameron*. Percebe-se então

claramente por que Boccaccio deixa a caracterização dos narradores e suas relações mútuas numa zona de penumbra. Se eles fossem bem definidos, não haveria moldura e a narrativa se bastaria a si mesma” (Auerbach, 2020, p. 26). Logo, a moldura não se limita a suplementar as histórias, assumindo papel marginal ou acessório, pois a maneira como articula os narradores e suas respectivas narrações constitui a unidade da obra e seu sentido global. É por meio dela que se formula o contraste entre uma Florença pestilenta e decadente e as amenidades idílicas ocorridas em uma casa de campo. Em meio ao horror, irrompe um *locus amoenus* no qual dez jovens dedicam seu tempo à doçura e ao prazer.

Segundo Carlos Berriel (2013), as histórias do *Decameron* são organizadas por duas molduras: a primeira remete às “mulheres que amam”, a quem Boccaccio dedica a obra. Isso fica explícito no Prólogo, quando se adverte que essas leitoras “poderão colher deleite e conselho útil, das coisas reconfortantes mostradas através das narrativas. Elas ficarão sabendo aquilo de que convém fugir, e aquilo que, semelhantemente, se deve seguir” (Boccaccio, 2018, pp. 23-4). Trata-se de uma apropriação do *topos* horaciano *utile et dulci* (utilidade e deleite) e da história como registro exemplar/instrutivo (*historia magistra vitae*, segundo formulação ciceroniana). A segunda moldura diz respeito à peste, que funciona como enquadramento apocalíptico a contemplar tanto as personagens quanto as temáticas de suas novelas. Há um movimento que parte do caos para atingir a sabedoria: o conhecimento desse “quadro” acaba minando

qualquer suspeita de obscenidade por parte dos protagonistas, traço que se destacaria caso algumas das novelas fossem lidas de forma isolada. O narrador chega a se desculpar pela moldura aterradora que abarca as novelas, mas admite julgá-la indispensável: “A dizer a verdade, se eu pudesse, honestamente, conduzir vocês àquilo a que desejo, por outro caminho que não fosse árduo, como este o é, eu o teria feito. Entretanto, seja qual for a causa pela qual aconteceram as coisas que adiante se vão ler, essa causa nunca poderá ser demonstrada sem rememoração” (Boccaccio, 2018, p. 29).

O *Decameron*, como lembra Doris Cavallari, propõe um diálogo paródico com a tradição, uma vez que as cem novelas reunidas promovem um rebaixamento dos gêneros sérios. Além disso, a obra, ambientada no tempo da peste, figura a “recriação” do mundo através de uma narrativa em língua vulgar. Por meio da antítese Tanatos/Eros, Boccaccio apresenta a morte e as alegrias do amor erótico, necessárias para o nascimento de um novo mundo. Na primeira jornada, por exemplo, sete moças e três rapazes se encontram em local afastado dos distúrbios citadinos, recorrendo aos prazeres da narrativa, toda ela pautada em largas doses de ironia e comicidade, como paliativo contra o medo do contágio, da dor e da morte. Outra inovação, segundo Cavallari, diz respeito à presença de um “hipernarrador”, ou seja, de alguém que controla os aspectos do universo ficcional e cria nuances estilísticas para cada uma das personagens a quem cede a palavra. Sendo assim, o autor concede voz a dez narradores que, por sua vez, outorgam a

palavra às próprias personagens de suas novelas, “para depois as comentarem entre si e com os ouvintes/leitores”. É essa contextualização das novelas que se conhece como *cornice* (moldura) “e encerra as cem novelas em uma arquitetônica textual coerente” (Cavallari, 2010, p. 10). Aliás, outro detalhe interessante é a maneira como os textos reunidos citam lugares reais e pessoas conhecidas para conferir verossimilhança à narrativa, ainda que o autor sempre recorde que está escrevendo peças ficcionais.

“A *cornice* ou moldura é considerada a verdadeira novidade tipológica da obra, porque a coletânea de novelas com moral paródica já era popular na Idade Média e podemos observar muitas das novelas do *Decameron* com base no *novellino* (coletânea de cem novelas, publicadas na Itália um século antes da obra boccaccésca) e no *Fabliaux*, reunião de cerca de 150 novelas produzidas na França, entre os séculos XII e XIV. Esses textos, todavia, não apresentam a coerência temática com a qual Boccaccio apresenta e defende sua obra. A organicidade que as novelas ganham com a temática definida e a *cornice* faz do texto um conjunto de narrativas coligadas a um fim, o de organizar o caos pela narrativa” (Cavallari, 2006, s/p).

Quando resolveu parodiar o gênero do horror, Alexandre Dumas recorreu ao expediente da moldura e, com isso, representou a performance narrativa de algumas personagens. *Os mil e um fantasmas*, que Dumas escreveu com Paul Lacroix e Paul Bocage, é uma trama ambientada na França, no segundo semestre de 1831

(Dumas, 2019, p. 34). Por sinal, o livro é mencionado em *A lenda da meia-noite*, sugerindo que Chagas tenha emulado o romance, cuja moldura organiza as narrativas em torno de assuntos sobrenaturais que sugerem a existência de almas, prodígios, mortos-vivos. Para situar as ocorrências insólitas, a meia-noite comparece como momento privilegiado sobre o qual pairam várias superstições.

Regressando à contação de histórias de *A lenda da meia-noite*, o primeiro conto, “Julietta”, se ambienta em Benfca, durante uma reunião de amigos que discutiam temas sobrenaturais, como a existência de almas do outro mundo. A despeito dos protestos de um jornalista, que preferia assuntos mais amenos, um médico insistia no tema para expressar seu ceticismo, sugerindo que apenas um “doido” imaginaria que laços invisíveis pudessem atar o escravo ao senhor, o corpo material e frágil e a alma etérea e imortal. Uma “sublime tolice”, constata: “[...] quem tal supõe, não sentiu nunca debaixo do escalpelo anatômico o cadáver inerte e desprezível, nem pode avaliar com a vista infalível da ciência o nada imenso das vaidades humanas!” (Chagas, 1874, p. 19). Um jovem entusiasta, em represália, sugere que a primeira vaidade humana é a ciência, zombando do “presunçoso Hipócrates”. Em seguida, o rapaz pede a Roberto que conte a história “do teu espectro”, pois as discussões metafísicas estavam aborrecendo as senhoras presentes:

“Propor a senhoras uma história de fantasmas é despertar-lhes a atenção, é fazer-lhes passar nas veias o estremecimento do entusiasmo. Não sei por que, esses

entes frágeis, pálidos ou rosados, de olhos negros ou azuis, alegres ou melancólicos, esses entes femininos encantadores e tímidos adoram tudo o que os faz tremer, e recreiam-se sobretudo com essas histórias terríveis, em que o leitor estupefato encontra um punhal ao voltar de cada página, um ladrão à esquina de cada período, um fantasma pelo menos em cada capítulo” (Chagas, 1874, p. 20).

Note-se a sobreposição de situações: num primeiro plano, Henrique Osório conta uma história na casa dos viscondes Fragoza; a sua trama retrata, num segundo plano, uma reunião de amigos a discutir temas sobrenaturais, quando um jovem, chamado Roberto, é convidado a relatar sua experiência fantástica. A narrativa de Henrique é abertamente ficcional; a de sua personagem afeta ares de testemunho verídico ao enunciar uma ocasião em que se encontrava assistindo a uma peça de teatro. Roberto acompanha a peça com tamanha entrega que “desaparece o teatro, desaparecem os espectadores, desaparece a ficção” (Chagas, 1874, p. 22). Segundo o narrador:

“[...] arrastada no manto de fogo do ideal, a minha alma sente, enleva-se, palpita, geme, pranteia, soluça com Macbeth o grito do remorso, suspira com Desdêmona a canção da saudade, gorjeia com Helena o hino da desposada, escuta com Rosina a meiga serenata, solta com Lucrécia o rugido da envenenadora, e volta depois à terra, deixando-me ficar pálido, extasiado, porque entrevi em sonhos a deslumbrante claridade de um mundo desconhecido” (Chagas, 1874, p. 22).

O trecho simula a perspectiva patética de um olhar romântico e descreve os voos de uma alma original ávida por experiências transcendentais. Depois de um breve solilóquio sobre as prisões da esfera material e a impossibilidade de vislumbrar a etérea morada, Roberto se depara com uma dama pálida a encará-lo, sozinha em um camarote. Ela apresentava fisionomia impassível e olhos que “emanavam raios magnéticos e deslumbrantes, que enlouqueciam quem se atrevesse a encará-los” (Chagas, 1874, p. 24). À meia-noite, depois do espetáculo, o narrador resolveu segui-la, mas nunca conseguia alcançá-la, mesmo quando corria em seu encalço. Depois de alguns minutos, a mulher cessa o passo e pede a Roberto que a encontre naquele local à meia-noite do dia seguinte. Nos dias que se seguiram, eles se viram e trocaram juras de amor. O rapaz chegou mesmo a dispensar uma pretendente. A certa altura, reconhece que suas ideias pertenciam a um “espírito que procurou sempre em regiões inacessíveis a felicidade, que nunca pude encontrar, e que talvez caminhasse ao meu lado sem eu dar por isso” (Chagas, 1874, p. 36).

Depois de alguns encontros, caminharam por um lindo jardim, que figurava um verdadeiro *locus amoenus*. Entretanto, depois de um beijo e de uma troca de anéis (simulação de um matrimônio), o cenário se desbota e irrompe um *locus horrendus*:

“Desapareceram os floridos canteiros, emudeceu o rouxinol suave, sumiram-se as estátuas, fugiram as acácias. Estendem-se a perder de vista as ruas sombrias de um cemitério, de um lado e de outro avultam as pedras brancas das sepulturas. O vento

da noite faz ondear os ciprestes funerários, e o pálido clarão da lua vem beijar melancólico as cruces tumulares. O grito sinistro do mocho só de vez em quando perturba a paz dos mortos; por entre a relva dos sepulcros fulgura a lúgubre fosforescência dos cemitérios. É tudo silêncio em roda, mas ao longe começa a sentir-se um vago rumor, que parece o longínquo ruído de um exército marchando. E uma aragem de terror parece esvoaçar por entre os túmulos, dando vida às lousas e voz ao ciprestal. Lúgubres clarões abraçam as cruces das campas, e as figuras de pedra que guardam, sentinelas inanimadas, o sono dos finados, agitam-se convulsamente ao sopro de fogo daquela procela desconhecida [...]. E logo uma longa proscição de fantasmas brancos começou a desfilar por diante de mim num silêncio aterrador. Depois deram-se as mãos e formaram em torno de mim uma dança de espectros” (Chagas, 1874, pp. 40-1).

Diante disso, Roberto desmaia e acorda em casa: “Julguei que fora vítima de uma alucinação, mas ainda hoje se me representam tanto ao vivo as cenas, a que assisti, que não posso admitir a possibilidade dessa hipótese” (Chagas, 1874, p. 43). Frederico, um dos ouvintes, depois de ouvir o testemunho, afirma: “As aspirações da alma têm um limite, que não podem ultrapassar. No céu da felicidade há esferas inacessíveis onde a natureza humana desmaia, prostrada pela vertigem. Na família, meu amigo, resume-se a suprema ventura. É prosaica unicamente para os que a não compreendem” (Chagas, 1874, p. 43). O conto é finalizado com uma proposição moral, portanto: Roberto

gostaria de protagonizar grandes aventuras, movido por sua desenvolvida imaginação, mas essa faculdade acaba acentuando sua incapacidade de encontrar felicidade nas ocorrências ordinárias da vida.

Henrique Osório foi aplaudido, exceto por Isaura, que bocejava: “[...] a sua ideia acho-a cada vez pior. Vejam se é admissível falar-se aqui em cemitérios uma hora da noite. Eu, se estou assim mais tranquila é porque a Leonor prometeu que dormia no meu quarto” (Chagas, 1874, p. 44). Em seguida, afirma: “[...] o sr. Osório tratou bem as pálidas! No seu entender, mulher pálida só pode ser mulher desenterrada. Muito agradecida” (Chagas, 1874, p. 44). Leonor também critica a história, mas em particular e com visível despeito: “O teu romance é uma loucura. Estás engraçado com as tuas idealizações constantes. Queres mulheres sobrenaturais, entes fantásticos, damas brancas de Avenel! Se achas que é lisonjeiro para uma mulher perder a sua realidade para agradar ao homem que diz amá-la, morrer primeiro para ser depois desposada por ele em forma espectral, como no *Noivado do sepulcro*, de Soares de Passos...” (Chagas, 1874, p. 45). É prática comum, entre as personagens, a revelação das *auctoritates* imitadas pelos narradores.

Há situações particulares, relativas à moldura do livro, que os contos repercutem: Henrique admira a beleza de Isaura e a maneira como ressaltou a palidez de sua personagem, Julieta, não passava de uma homenagem que, para sua infelicidade, foi mal-recebida pela filha do comendador. Leonor, sua amiga desde a infância, o amava, mas Henrique ignorava seus sentimentos. De certo modo, as intrigas ficcionais figuram os sentimentos

de seus respectivos autores. A recepção por parte dos convivas funciona como crítica (pois ajuíza a respeito dos méritos da narrativa), mas também como uma forma de compreender as relações entre as personagens e seus descompassos.

Quanto à segunda história, Chagas retomou o texto “A visão do precipício”, mas conservou apenas os dois primeiros capítulos, eliminando os episódios que tratam da loucura de José Augusto e do seu casamento com a viscondessa. Em *A lenda da meia-noite*, a anedota foi narrada por Roberto Soares, um jornalista “antiquado” que mobiliza com ironia os lugares-comuns do gênero gótico, mantendo o tom da primeira versão do conto. A recepção do texto pelos convivas, no entanto, não foi desacompanhada de críticas: se o estilo merecia aplausos, a matéria teria sido insuficiente, segundo Lucio Valença: “Era inevitável”, diz ele, “eu estava já prevendo que íamos descambar em plena Idade Média. O nosso amigo Roberto Soares não pôde dispensar-se de consagrar um vivo afeto às couraças da sua adolescência, e às achas d’armas da sua criação. Fez-nos voltar para 1830, o nosso bom amigo” (Chagas, 1874, p. 80). A opinião de Henrique Osório é menos solícita:

“Eu mesmo me vi em ânsias para resistir ao sono. Quem atura hoje um destes solários cansados e gastos que deliciaram a velha geração, com os seus cavaleiros de armas negras, e os seus diabos disfarçados em mulheres formosas, e os seus fidalgos que venderam a alma a Satanás como na *Dama Pé de Cabra*, de Alexandre Herculano, ou na *Torre de Caim*, de Rebello da Silva? Isso foi bom no seu

tempo, hoje está longe do maravilhoso moderno” (Chagas, 1874, p. 81).

Como no primeiro conto, há uma sobreposição de situações: a princípio, Roberto Soares narra sua história diante dos amigos à meia-noite; seu enredo apresenta uma reunião de trabalhadores rurais, quando João Moedor assume o posto de narrador e discorre sobre o fantasma do Açude, lenda associada à Idade Média, com *topoi* românticos que entediam alguns ouvintes, que manifestam seu desapeço por anedotas obsoletas desajustadas ao maravilhoso moderno.

Na terceira noite, dr. Macedo narra “A igreja profanada”, em que um barqueiro e seu passageiro/amo presenciam um evento extraordinário, quando vozes melódicas irrompem do oceano, as águas se afastam e uma igreja surge e logo desaparece. O barqueiro conta a história de Guilherme e Inês, dois irmãos que viveram um amor incestuoso. A certa altura, ambos se abrigam, com sua comitiva luxuriosa, em uma igreja durante uma celebração religiosa. Guilherme assassina o sacerdote e, posteriormente, devido a uma força sobrenatural, a igreja é transportada para o fundo do oceano. O grupo profanador padece afogado. Desde então, toda meia-noite, “acendem-se os círios na igreja sepultada, e, no fundo do mar, os réprobos entoam os salmos da penitência” (Chagas, 1874, p. 109). Ao contrário das narrativas anteriores, o conto é bem recebido pelos convidados. Henrique alega que sentiu medo e Macedo, em seguida, admite que a narrativa não era sua, mas de Leonor, o que impressiona a todos.

Os outros dois contos não se encaixam nos parâmetros dos três primeiros: o

quarto, “Memórias de uma bolsa verde”, escrito por Lucio Valença, é fantástico apenas na medida em que confere vida a um ente inanimado. Dr. Macedo acusa o escritor de fugir ao combinado: “Então isto é um conto fantástico? Você nunca leu Hoffmann? Você nunca leu Carlos Dickens? [...] onde há aqui espectros? Onde há visão? Onde há os terrores legendários da meia-noite?” (Chagas, 1874, p. 202). O outro conto, voltado para um público infantil, foi reservado aos jovens filhos dos viscondes, Álvaro e Julia. Nele aparece um duende malvado que, no final, não conclui seus planos graças à intervenção de Patrício, um camponês que lhe prestava serviço. No final do livro, Henrique Osório se casa com Leonor.

A obra de Pinheiro Chagas apresenta, como fundamento, uma metaficção, afinal, “tem-se uma discussão sobre o conceito de fantástico e uma crítica metalingüística e paródica às narrativas insólitas, isto é, os contos reunidos na coletânea são alvos de comentários feitos pelos personagens da narrativa-moldura” (Carniel, 2021, p. 35). Repare-se que o final feliz do conto “Visão do precipício”, ausente em *A lenda da meia-noite*, mantém analogias com o final do romance, que também termina com um casamento. No entanto, seria um equívoco imaginar que Pinheiro Chagas se limitou a recuperar antigos expedientes do gênero romanesco, pois a matéria é tratada com ironia, muito embora o desfecho faça repercutir os finais felizes das narrativas convencionais. Como, em *A lenda da meia-noite*, o propósito era o de narrar ocorrências insólitas, o final do conto em análise seria um despropósito, mas o fundamento

paródico se encontra tanto no conto de 1863 como no romance de 1874.

Por sinal, em 1876, n'*A varanda de Julieta*, Pinheiro Chagas coleta alguns contos, inclusive “A visão do precipício”, conforme a primeira versão, completa, de 1863. Nesse caso, não há uma moldura, mas uma advertência inicial, a justificar a coleta de narrativas: “Tomou este volume o título do primeiro romance que nele figura, porque todos os outros narram aventuras enamoradas, idílios ou dramas de amor, e todos portanto se passam nos arredores da varanda decantada por Shakespeare, da varanda de cujo parapeito se debruçou Julieta a chamar pelo seu Romeu com a mais apaixonada ânsia, que jamais tem feito palpitar um coração de mulher” (Chagas, 1876, p. 5). A introdução desempenha o papel da moldura e forja um alicerce a reunir os contos coletados, voltados para dramas de amor. A paródia já não mira as ambientações góticas e acontecimentos sobrenaturais, mas os lugares-comuns do gênero romanesco.

No século XIX, tornaram-se recorrentes manifestações literárias que acomodavam, na sua trama, elaborações críticas a respeito dos dispositivos da ficção. Poder-se-ia adotar o termo “metaficção” para referir essa técnica que, por vezes, aparece diluída nos debates entre personagens, sobretudo quando o enredo comporta performances oratórias. Alguns contos de Pinheiro Chagas adotam o expediente ao figurar a atuação de narradores, revelar a recepção dos ouvintes e, com isso, interpelar o/a leitor(a), ditando-lhe os critérios a serem empregados no ato da leitura. Além disso, parodiam práticas letradas obsoletas, explicitam expec-

tativas de certos tipos sociais e definem decoros apropriados a cada circunstância performada no texto literário, ressaltando a importância de um instrumento que, desde Boccaccio, se consagrou entre os escritores: a moldura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em trabalho sobre *The mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, Lainister Esteves (2020) afirma que, desde o trabalho seminal de Edmund Burke sobre o belo e o sublime, publicado em 1757, a associação entre o medo e o prazer passou a integrar os debates estéticos. No caso da obra de Radcliffe, Esteves demonstra como o recurso ao “sobrenatural explicado” gerou polêmicas ao associar os prazeres da imaginação à racionalização do terror. Convém recordar que, à época, além do investimento nas tópicas do sublime, a literatura tendeu a flexibilizar a adesão às prescrições retóricas, contradizendo a centralidade da imitação como paradigma das artes. A explicação do sobrenatural dividiu as opiniões: alguns autores sugeriram que o procedimento atendia ao decoro; outros julgaram a medida desnecessária e capaz de prejudicar os efeitos pretendidos. Walter Scott, por exemplo, assumiu uma postura crítica ao supor a consciência literária dos leitores, ou seja, o público esclarecido poderia receptionar a máquina sobrenatural sem assumir uma postura crédula.

Ou seja, no tempo de Pinheiro Chagas, a paródia dos dispositivos góticos não pretendia alertar o leitor sobre a artificialidade da ficção, debate que, àquela



altura, encontrava-se em estágio avançado; também não se tratava de uma atualização do “sobrenatural explicado”, mas de uma dramatização da narração e recepção de objetos ficcionais. A adoção da moldura favorece a iniciativa e permite encarar lugares-comuns muito convencionais como evidências do artifício. A mobilização de procedimentos góticos continua a sugerir a ideia de transgressão, mas a explicitação das engrenagens do efeito amplifica o prazer ao ressaltar a ironia dos enunciados. O par medo/prazer continua operante, mas o deleite é obtido, sobretudo, pela denúncia da contingência e do arbitrário das

escolhas narrativas. Basta reparar nas três ocasiões em que “A visão do precipício” foi editada: a princípio, a narrativa foi publicada em quatro partes, nas páginas de um jornal; depois, metade do texto foi incorporada em uma moldura que pretendia parodiar os receios que pairam em torno da meia-noite; em *A varanda de Julieta*, o conto foi recobrado na íntegra, mas para compor uma coletânea voltada para idílios amorosos. A funcionalidade da ficção se mostra passível de ajustes conforme o gênero e o elenco de *auctores* mobilizado permite flagrar a inteligibilidade e o decoro da narrativa.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2020.
- BERRIEL, C. “Introdução”, in G. Boccaccio. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, L&PM, 2013.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa, Temas e Debates, 2013.
- BOCCACCIO, G. *O decamerão*. Trad. Raul de Polillo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2018.
- CARNIEL, J. C. “O insólito na narrativa-moldura de *A lenda da meia-noite*, de Pinheiro Chagas”. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 1. São Paulo, jan.-abr./2021, pp. 20-37.
- CARNIEL, J. C.; PAVANELO, L. M. “Duas leituras de ‘Julieta: conto fantástico’, de Pinheiro Chagas”. *Muitas Vozes*, v. 11. Ponta Grossa, 2022.
- CAVALLARI, D. N. “O *Decameron* de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade”. *Recorte*, ano 3, n. 5, 2006, s/p.

- CAVALLARI, D. N. "A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron* de G. Boccaccio". *Bakhtiniana*, v. 1, n. 4. São Paulo, 2010.
- CHAGAS, M. P. *A lenda da meia-noite*. Porto, Livraria Moré, 1874.
- CHAGAS, M. P. *A varanda de Julieta*. Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira, 1876.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 28. Lisboa, 1863a.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 30. Lisboa, 1863b.
- CHAGAS, M. P. "A visão do precipício". *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado*, ano 6, n. 32. Lisboa, 1863c.
- DUMAS, A. *Os mil e um fantasmas*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa, E-Primatur, 2019.
- ESTEVES, L. de O. "The mysteries of *Udolpho*: o sobrenatural como problema literário". *Revista de Estudos de Cultura*, v. 5, n. 16, 2020, pp. 51-64.