



Edgar Allan Poe

**Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre  
*Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne<sup>[1]</sup>  
(Tradução de Charles Kiefer)**

Sempre consideramos que o conto (usamos esta palavra em sua forma popularmente aceita) fornecesse a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau. Possui vantagens peculiares sobre o romance. É, obviamente, uma área muito mais refinada que o ensaio. Chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia. Um acidente privou-nos, neste mês, de nosso costumeiro espaço de resenha, o que matou no nascedouro um desejo há muito acalentado – o de tratar deste assunto em detalhes, tomando os volumes do senhor Hawthorne como tema. Em maio, tentaremos levar a cabo a nossa intenção. Neste momento, somos forçados a ser breves.

Com raras exceções – como no caso de *Tales of a traveller*, do senhor Irving, e de algumas outras obras do mesmo molde – não temos tido contos norte-americanos de elevado mérito. Não temos tido composições habilidosas – nada que pudesse ser considerado obra de arte. De bobagens que foram chamadas de conto já tivemos mais do que o suficiente. Temos tido uma superabundância de efusões do tipo “Rosa-Matilda” – papéis de borda dourada, todos *couleur-de-rose*. Uma plethora de melo-dramatismos forçados e sem quaisquer sutilezas, um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana, muito parecidas com os arenques holandeses e queijos em decomposição de Van Tyssel, mas com metade do seu valor – sobre tu-do isso, *eheu jam satis!*

Os trabalhos do senhor Hawthorne parecem estar com o título errado por dois motivos. Primeiramente, não deveriam ter sido chamados de *Twice-told tales* – pois este é um título que não suporta a repetição. Se na primeira edição completa foram contados duas vezes, é claro que agora são contados três vezes.<sup>[2]</sup> Que possamos viver para ouvi-los sendo contados cem vezes! Em segundo lugar, estas composições não são de maneira alguma *todas* “contos”. A maioria são ensaios propriamente ditos. O autor teria sido mais sábio se tivesse modificado o título, para que fizesse referência a tudo o que compreende. Isto poderia ter sido facilmente arranjado.

Sejam quais forem, no entanto, os erros de título com os quais recebemos este livro, ele é muito bem-vindo. Não temos visto uma composição sequer em prosa escrita por um norte-americano que possa ser comparada com alguns desses artigos, tanto com os de maior mérito quanto com os de menor, ao

mesmo tempo que não há um trabalho sequer que se desonre diante do melhor dos ensaístas britânicos.

"The Rill from the Town Pump" que, devido à natureza *ad captandum* de seu título, tem atraído mais atenção do público do que qualquer outra composição do senhor Hawthorne, é talvez aquela que possui menor valor. Entre os melhores, podemos brevemente mencionar "The Hollow of the Three Hills", "The Minister's Black Veil", "Wakefield", "Mr. Higginbotham's Catastrophe", "Fancy's Showbox", "Dr. Heidegger's Experiment", "David Swan", "The Wedding Knell" e "The White Old Maid". É extraordinário que todos estes, com exceção de um, façam parte do primeiro volume.

O estilo do senhor Hawthorne é de uma pureza singular. Seu *tom* é particularmente impressionante – selvagem, tristonho, pensativo, e em completa harmonia com seus temas. Só podemos nos opor ao fato de haver diversidade insuficiente nestes mesmos temas, ou melhor, em seu caráter. Sua originalidade, tanto em relação aos episódios quanto à reflexão, é extraordinária. Esta característica por si só lhe asseguraria nosso mais caloroso respeito e louvor. Aqui, falamos principalmente dos contos. Os ensaios não são tão marcadamente originais. No conjunto, podemos vê-lo como um dos poucos homens inquestionavelmente geniais que nosso país já produziu. Deste modo, será nosso grande prazer homenageá-lo. Para que não pareça que o estamos homenageando mais do que merece com essa resenha superficial e sem maiores demonstrações, adiaremos qualquer comentário adicional para uma oportunidade mais favorável.

### **Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne<sup>[3]</sup>**

Fizemos alguns comentários apressados a respeito do senhor Hawthorne em nosso último número. Tínhamos o objetivo de falar com mais profundidade neste, mas ainda estamos com pouco espaço. Precisamos, necessariamente, discorrer sobre seus dois volumes com brevidade e mais aleatoriamente do que mereceriam pelo seu valor.

O livro professa ser uma coleção de *tales*, mas, em dois aspectos, esta classificação é equívoca. Esses trabalhos já estão em sua terceira republicação. Logo, estão sendo contados pela terceira vez. Além do mais, eles não são de maneira alguma *todos* contos, seja na forma comum ou no entendimento legítimo do termo. Muitos são puros ensaios, como por exemplo, "Sights from a steeple", "Sunday at home", "Little Annie's ramble", "A rill from the town-pump", "The toll-gatherer's day", "The haunted mind", "The sister years", "Snow-flakes", "Night sketches" e "Foot-prints on the sea-shore". Mencionamos esses problemas brevemente, por conta de suas discrepâncias com à notável precisão e acabamento que distinguem o restante do corpo do trabalho.

Em relação aos Ensaios mencionados há pouco,

precisamos contentar-nos em falar deles brevemente. Cada um, e o grupo todo, é belo, sem a característica de refinamento e adequação, tão visíveis nos contos propriamente ditos. Um pintor imediatamente observaria essa característica principal, ou predominante, e a designaria de *repouso*. Não há aí tentativa de fazer efeito. Tudo é quieto, contemplativo, tênue. Mesmo assim, esse repouso pode existir simultaneamente com um alto grau de originalidade de pensamento, e isto o senhor Hawthorne tem demonstrado. A cada momento deparamo-nos com combinações inusitadas. E, no entanto, estas combinações nunca excedem os limites da quietude. Somos acalmados à medida que lemos. E, assim, ficamos calmamente surpresos de que idéias aparentemente tão óbvias nunca tenham passado pelas nossas cabeças, ou nunca nos tenham sido apresentadas antes. Nesse aspecto, nosso autor diferencia-se significativamente de Lamb, Hunt ou Hazlitt, que, com sua maneira e expressão originalmente vívida, possuem em menor grau do que em geral se supõe a verdadeira novidade de pensamento, e cuja originalidade, na melhor das hipóteses, possui uma qualidade pitoresca, inquieta e superficial, repleta de efeitos surpreendentes e pouco naturais que induzem a linhas de reflexão que não levam a nenhum resultado satisfatório. Os ensaios de Hawthorne parecem-se aos ensaios do mesmo tipo de Irving, com mais originalidade e menor acabamento, mas, quando comparados com *The spectator*, possuem uma vasta superioridade sobre eles, e em todos os aspectos. O senhor Irving e o senhor Hawthorne têm em comum aquela maneira tranqüila e calma que decidimos chamar de *repouso*. Porém, no caso dos dois primeiros ensaios mencionados, este repouso é obtido mais pela ausência de combinações inusitadas, ou de originalidade, do que de outra forma, e consiste principalmente na expressão calma, quieta e sem ostentação dos pensamentos comuns de um não-ambicioso e não-adulterado anglo-saxão. Neles, com grande esforço, somos obrigados a admitir a ausência de tudo. Nos ensaios que estão agora diante de nós, a ausência de esforço é óbvia demais para equivocar-se, e uma forte corrente subterrânea de *sugestão* corre continuamente sob o fluxo superior da tese tranqüila. Em resumo, as efusões do senhor Hawthorne são o produto de um intelecto verdadeiramente imaginativo, comedido e, até, reprimido por meticulosidade de gosto, por melancolia constitucional e por indolência.

No entanto, é sobre seus contos que, principalmente, desejamos falar. O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. Se nos pedissem para dizer de que forma o mais alto gênio pode ser empregado do modo mais vantajoso para a melhor exibição de seu próprio poder, responderíamos sem hesitar que na composição de um poema rimado que não excedesse em extensão o que pudesse ser lido em uma hora. Somente dentro desse limite pode existir a verdadeira poesia da mais alta categoria. É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade

não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada. Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências do sentimento poético, induz a uma exaltação d' alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente tran-sitórias. Assim, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem realizar-se. Os poemas épicos foram o fruto de um sentido imperfeito de Arte e seu predomínio não mais existe. Um poema curto *demais* pode produzir uma impressão viva, mas jamais esta será intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d' água sobre a rocha. De Béranger tem produzido coisas brilhantes, pungentes, que movem o espírito, mas como todos os corpos volumosos, carecem de *momentum*, e deixam de satisfazer o Sentimento Poético. Brilham e excitam, mas, por falta de continuidade, deixam de impressionar profundamente. A brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável. *In medio tutissimus ibis*.

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta. O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da *totalidade*. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de

plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada.

Dissemos que o conto tem um ponto de superioridade até em relação ao poema. De fato, enquanto o *ritmo* deste último é um auxílio essencial no desenvolvimento da idéia mais elevada do poema – a da Beleza –, as artificialidades do ritmo são uma barreira intransponível ao desenvolvimento de todos os pontos de pensamento ou expressão que têm sua base na *Verdade*. Porém, a Verdade é, freqüentemente, e em grande parte, o objetivo do conto. Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio. Assim, o campo desse tipo de composição, se não é uma região tão elevada na montanha da Mente, é uma meseta de muito maior extensão do que o domínio do mero poema. Seus produtos nunca são tão ricos, mas são infinitamente mais numerosos e mais apreciados pela massa da humanidade. Em resumo, o escritor do conto em prosa pode levar seu tema a uma vasta variedade de modos ou inflexões de pensamento e expressão (o de raciocínio, por exemplo, o sarcástico, o humorístico), que não só são antagônicos à natureza do poema, mas absolutamente proibidos por força de um de seus elementos secundários indispensáveis. Falamos, é claro, do ritmo. Pode ser acrescentado aqui, entre parênteses, que o autor que quer atingir o meramente belo num conto em prosa está trabalhando com grande desvantagem, já que a Beleza pode ser melhor elaborada num poema. O que não é verdade quanto ao terror, ou à paixão, ou ao horror, ou a uma miríade de outros elementos. Veremos aqui como as críticas costumeiras contra os *contos de efeito* são extremamente pre-conceituosas. Encontram-se nos primeiros números da *Blackwood* muitos exemplos desses tipos de contos. As impressões produzidas foram elaboradas numa esfera legítima de ação e constituíram-se de um interesse às vezes exagerado mas legítimo. Eram saboreadas por todo homem de gênio, apesar de haver muitos gênios que as condenavam sem fundamento justo. O verdadeiro crítico exige apenas que o plano intencionado seja exemplarmente cumprido, através dos meios mais eficientes.

Temos poucos contos americanos de real valor – podemos dizer, na verdade, que não temos nenhum, com a exceção de *The tales of a traveller*, de Washington Irving, e agora esses *Twice-told tales*, do senhor Hawthorne. Alguns trabalhos do senhor John Neal abundam em vigor e originalidade, mas, em geral, suas composições são excessivamente difusas, extravagantes e indicam um sentimento imperfeito em relação à Arte. De vez em quando, encontram-se em nossos periódicos artigos que podem ser vantajosamente comparados aos melhores exemplares das revistas britânicas. Mas, geralmente, estamos muito atrás de nossos progenitores nesse departamento da literatura.

Podemos dizer, enfaticamente, em relação aos contos do senhor Hawthorne, que pertencem à região mais elevada da Arte, uma Arte subordinada a um gênio de uma ordem muito

nobre. Tínhamos suposto, e cremos que com razão, que ele houvesse sido levado para sua posição atual por uma daquelas *panelinhas* insolentes que acozzam nossa literatura, e cujas pretensões temos a obrigação de expor quanto mais cedo melhor, mas, felizmente, estávamos errados. Conhecemos poucas composições que podem ser tão sinceramente recomendadas pelo crítico como *Twice-told-tales*. Como americanos, orgulhamo-nos desse livro.

A marca distintiva do Sr. Hawthorne é a invenção, a criação, a imaginação, a originalidade, características que, na literatura de ficção, certamente valem por todo o resto. Contudo, a natureza da originalidade, no que diz respeito às suas manifestações em contos, é muito mal compreendida. A mente inventiva ou original mostra-se tão freqüentemente na inovação de *tom* quanto na inovação de *assunto*. O senhor Hawthorne é original em *todos* esses aspectos.

Seria bastante difícil designar qual o melhor conto do conjunto. Repetimos que, sem nenhuma exceção, são belos. "Wakefield" é extraordinário, pela habilidade com que uma idéia antiga – um incidente bem conhecido – é elaborada ou discutida. Um homem cheio de caprichos propõe-se a abandonar a esposa e a morar *incognito*, por vinte anos, nas imediações de sua própria casa. Um incidente deste tipo de fato ocorreu em Londres. A força do conto do Sr. Hawthorne está na análise dos motivos que devem ou podem ter impellido o marido à tamanha loucura, em primeiro lugar. E com as possíveis causas de sua persistência, em segundo. Sobre esta tese um quadro de singular força foi construído.

"The Wedding Knell" está repleto da mais audaciosa imaginação, uma imaginação completamente controlada pelo bom gosto. O crítico mais capcioso jamais poderia encontrar uma falha nesta produção.

"The Minister's Black Veil" é uma composição magistral, cujo único defeito é que, para o vulgo, sua habilidade soberba será como o *caviare*.<sup>[4]</sup> Ver-se-á que o sentido *óbvio* sufoca o que está insinuado, supor-se-á que a moral posta na voz do pastor moribundo carrega o real valor da narrativa. Só as mentes que simpatizam com o autor serão capazes de perceber o crime de coloração negra que foi cometido (fazendo referência à "jovem senhora").

"Mr. Higginbotham's Catastrophe" é vividamente original e manejado com muita destreza.

"Dr. Heidegger's Experiment" é muito bem imaginado e executado com habilidade acima da média. O autor vive em cada uma de suas linhas.

"The White Old Maid" é questionável, em função de seu mistiscismo, ainda mais do que "The Minister's Black Veil". Mesmo entre os leitores mais atentos e analíticos haverá aqueles que terão dificuldade em compreender seu completo valor.

Citaríamos "The Hollow of the Three Hills" por inteiro, se tivéssemos espaço, não por demonstrar maior talento do que qualquer um dos outros trabalhos, mas como exemplo da habilidade peculiar do autor. O assunto é comum. Uma bruxa submete a Distância e o Passado à contemplação de uma pessoa

chorando. Tem sido costumeiro, nestes casos, a descrição de um espelho em que as imagens do ser ausente aparecem, ou uma nuvem de fumaça se levanta e, assim, gradualmente, as figuras se revelam. O senhor Hawthorne enfatizou maravilhosamente seu efeito ao fazer com que o ouvido, em lugar do olho, fosse o meio pelo qual a fantasia é mostrada. A ca-beça do enlutado está envolta no manto da bruxa e, entre suas dobras mágicas, surgem sons que possuem uma inteligência auto-suficiente. Em todo este texto o artista revela-se também notavelmente, tanto em valores positivos quanto negativos. Não só tudo que deve ser feito é feito, mas (o que é um objetivo que se alcança com mais dificuldade), não há nada feito que não devesse ter sido feito. Cada palavra *diz* e não há uma palavra que *não* diga.

Em "Howe's Masquerade" observamos algo que parece plágio, mas que pode ser uma coincidência de pensamento muito lisonjeira. Citamos a passagem em questão.

"Com um rubor escuro de cólera estampado em sua face, eles viram o general *puxar sua espada* e avançar ao encontro da figura *de manto* antes mesmo desta última ter dado um passo no solo.

"*Patife, descubra-se*", ele gritou, "daqui você não passa!"

"A figura, sem se desviar um milímetro da espada que estava apontada para o seu peito, parou solenemente e baixou o capuz do manto de seu rosto, mas não o suficiente ainda para que os espectadores pudessem vislumbrá-lo. Mas Sir William Howe já havia visto o bastante. A austeridade de sua expressão deu lugar a um olhar de surpresa desatinada, talvez de horror, à medida em que recuou vários passos, *e deixou sua espada cair no chão*". (Ver volume 2, página 20).

A idéia aqui é que a figura de manto é o fantasma ou reduplicação de Sir William Howe. Em um texto chamado "William Wilson", um dos *Tales of the grotesque and arabesque*, tivemos não somente a mesma idéia, mas a mesma idéia foi apresentada de forma semelhante em vários aspectos. Citamos dois parágrafos que nossos leitores podem comparar ao que já foi apresentado. Colocamos em itálico, abaixo, os pontos particulares de semelhança.

"O breve momento em que desviei os olhos havia sido o suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material no arranjo da ponta mais distante do salão. Um espelho grande, pareceu-me, estava agora onde antes não se podia perceber nenhum: e a medida em que dele me aproximei, num estado de extremo terror, minha própria imagem, mas com os traços pálidos e cobertos de sangue, *avançou* num passo fraco e cambaleante a meu encontro.

"Assim pareceu, digo eu, mas não era de fato. Era Wilson que parou na minha frente na agonia da dissolução. Não havia uma linha entre todos os traços marcados e singulares daquele rosto que não fossem exatamente os meus. *Sua máscara e seu manto estavam onde ele os havia jogado, no chão*". (Ver volume 2, página 57).

Podemos observar aqui que não somente as duas idéias gerais são idênticas, mas como também existem vários *pontos* similares. Em ambos os casos, a figura que se vê é o fantasma

ou a duplicação daquele que a contempla. Em ambos os casos, a cena acontece num baile de máscaras. Em ambos os casos, a figura veste um manto. Em ambos os casos, há uma discussão, ou seja, há uma troca áspera de palavras entre as partes. Em ambos os casos, a pessoa que contempla está enfurecida. Em ambos os casos, o manto e a espada caem no chão. A frase "Patife, descubra-se", emitida pelo senhor Howe corresponde à passagem da página 56 de "William Wilson".

Difícilmente teríamos alguma palavra de objeção a dizer a respeito desses contos. Existe, talvez, um *tom* muito geral e predominante de melancolia e misticismo. Os assuntos são insuficientemente variados. Não há *versatilidade* suficiente em evidência, o que poderíamos muito bem esperar de um talento tão poderoso quanto o do senhor Hawthorne. Mas, além dessas exceções triviais, não temos realmente nada a dizer. O estilo é a simples pureza. A força abunda. A mais alta imaginação brilha em cada página. O senhor Hawthorne é um homem do mais alto grau de genialidade. Só lamentamos que os limites de nossa revista não nos permitam prestar-lhe a homenagem completa, que, em outras circunstâncias, prestaríamos com o maior prazer.

### **Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne<sup>[5]</sup>**

No prefácio aos meus *sketches de New York Literati*, quando falava da ampla distinção entre a visão do público e a opinião privada a respeito de nossos autores, referi-me assim a Nathanael Hawthorne: "Por exemplo, o Sr. Hawthorne, o autor de *Twice-told tales*, é excassamente reconhecido pela imprensa ou pelo público, e quando é lembrado, é lembrado apenas com tímidos aplausos. Agora, minha própria opinião sobre ele, que já chegou ao limite de sua caminhada e que poderá rapidamente vir a ser acusado de maneirismo, por tratar a todos os assuntos num mesmo tom de cismador *innuendo*, embora nessa caminhada evidencie um gênio extraordinário, é que ele não tem rival na América ou em qualquer outro lugar. Minha opinião nunca foi contestada por nenhum crítico literário no país. Essa opinião, no entanto, foi verbal e não escrita, e referia-se ao fato, em primeiro lugar, de que o Sr. Hawthorne é um homem pobre, e, em segundo, que ele *não* é um charlatão.

A reputação do autor de *Twice told-tales* tem-se confinado, entretanto, até há pouco tempo, aos círculos literários. Espero não estar equivocado ao citá-lo como um exemplo, *par excellence*, em nosso país, de homem de gênio a quem se admira privadamente e a quem o público em geral desconhece. É verdade que nestes últimos dois anos um ou outro crítico sentiu-se animado por uma honrada indignação a expressar seu mais cáldo elogio. O Sr. Weber, por exemplo, a quem ninguém supera em seu fino gosto por esse tipo de literatura que o Sr. Hawthorne ilustra como ninguém, publicou,

num recente número de *The American Review*, um cordial e amplíssimo tributo a seu talento; desde a aparição de *Mosses from an old manse* não lhe tem faltado críticas com um tom parecido em nossos mais importantes periódicos. Recordo-me de poucas resenhas de obras de Hawthorne anteriores a *Mosses*. Citarei uma, de *Arcturus* (dirigido por Matthews e Duyckink), de maio de 1841; outra, de *The American Monthly* (cujos diretores eram Hoffman e Herbert), de março de 1838; uma terceira, no número 96 de *North American Review*. Estas críticas, no entanto, parecem não ter influído muito no gosto popular – pelo menos se nossa idéia do dito gosto fundar-se no modo como os diários o expressam, ou na venda de livros de nosso autor. Nunca foi moda (até recentemente) incluí-lo nas listas de nossos melhores autores. Os críticos diriam, nas suas colunas diárias, em tais ocasiões, “Não há Irving, Cooper, Bryant, Paulding e – Smith?” Ou também: “Não temos Halleck e Dana, Longfellow – e Thompson?” Ou: “Não haveríamos nós de assinalar, triunfalmente, os nossos próprios Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott e – Jenkins?” No entanto, estas incontestáveis enquetes jamais foram encerradas com o nome de Hawthorne.

Não há dúvida de que esta falta de apreciação por parte do público nasce, principalmente, das causas que assinalarei – do fato do Sr. Hawthorne não ser nem um homem rico nem um charlatão –, mas são insuficientes para explicar a questão. Não é pouco o que se deve atribuir às idiosincrasias do próprio Sr. Hawthorne. Em certo sentido, e em grande medida, destacar-se como homem singular representa uma originalidade, e não há virtude literária maior que a originalidade. Mas esta, tão autêntica quanto recomendável, não implica uma peculiaridade uniforme, mas sim contínua, uma peculiaridade que nasça de um vigor da fantasia sempre em ação, e ainda melhor se nascer dessa força imaginativa, sempre presente, que dá seu próprio matiz e seu próprio caráter a tudo o que toca, e especialmente, que *sente o impulso de tudo tocar*.

Costuma-se dizer, irrefletidamente, que os escritores muito originais sempre falham em popularidade – que tais e tais pessoas são demasiadamente originais para serem compreendidas pelas massas. “Muito peculiares”, deveria ser a frase, “muito idiosincráticas”. É, na verdade, a excitável, indisciplinada e pueril mentalidade popular que mais agudamente sente o que é original. É a crítica dos conservadores, dos vulgares,<sup>[6]</sup> dos cultivados velhos clérigos da *North American Review*, e somente ela, que condena a originalidade. “Não é muito divinal” – disse Lord Coke – “ter um espírito feroz e salamandrino”. Como sua consciência não lhes permite mexer-se para nada, estes dignatários têm um horror sagrado de serem movidos. “Dêem-nos *quietude*”, pedem encarecidamente. Abrindo a boca com as devidas precauções, suspiram a palavra “repouso”. E, por certo, é a única coisa que deveria permitir-se-lhes gozar, que mais não fosse para seguir o princípio cristão de dar e receber.

A verdade é que se o Sr. Hawthorne fosse realmente original não deixaria de chegar à sensibilidade do público. Mas ocorre que *não* é, de modo algum, original. Os que assim o

qualificam querem dizer somente que ele difere, em tom e modo, e na eleição de temas, de qualquer um de seus autores conhecidos – sendo evidente que tal conhecimento não se estende ao alemão Tieck, que tem *algumas* obras com um tom absolutamente idêntico ao que é *habitual* em Hawthorne. É claro que o elemento da originalidade consiste na novidade. O elemento de que dispõe o leitor para apreciá-lo é o seu sentido do novo. Tudo o que lhe dá uma emoção tão novidadeira quanto agradável parece-lhe original, e aquele escritor capaz de lhe proporcionar isso será original. Numa palavra, a soma dessas emoções leva-o a pronunciar-se sobre a originalidade do autor. Eu poderia observar aqui, contudo, que há claramente um ponto no qual até mesmo a novidade em si mesma cessaria de produzir a legítima originalidade, se a julgamos, como poderíamos, pelo efeito pretendido: esse é o ponto em que a *novidade transforma-se em nada de novo*, e o artista, *para preservar a originalidade*, incorre em lugares-comuns. Parece-me que ninguém percebeu que, por descuidar desse aspecto, Moore fracassou, relativamente, com seu *Lalla Rookh*. Poucos leitores, e certamente poucos críticos, elogiaram esse poema por sua originalidade, pois, de fato, o efeito que produz não é a originalidade. No entanto, nenhuma obra de igual volume abunda em tão felizes originalidades, individualmente consideradas. São tão excessivas que, ao final, inibem toda capacidade do leitor de apreciá-las.

Uma vez bem compreendidos esses pontos, veremos que o crítico (desconhecedor de Tieck), que tiver lido apenas um conto ou *sketch* de Hawthorne, pode ser perdoado por imaginá-lo original, mas o tom, a maneira ou a eleição do tema que provoca nesse crítico a sensação do novo não deixará de provocar-lhe, à leitura de um segundo conto, ou de um terceiro ou dos seguintes, uma impressão absolutamente antagônica. Ao terminar um volume, e mais especialmente ao terminar todos os volumes do autor, o crítico abandonará a sua primeira intenção de qualificá-lo de “original” e contentar-se-á em chamá-lo de “singular”.

Eu poderia, certamente, concordar com a vaga opinião de que ser original equivale a ser impopular, sempre que meu conceito de originalidade fosse o que, para minha surpresa, possuem muitos que têm o direito de ser chamados de críticos. O amor a meras palavras levou-os a limitar a originalidade literária à metafísica. Eles somente consideram originais em literatura as combinações absolutamente novas de pensamento, de incidentes, etc. É evidente, no entanto, que a única coisa merecedora de consideração é a novidade de *efeito*, e que se logra esse efeito, o prazer, ao final de toda composição ficcional antes evitando que buscando a novidade absoluta da combinação. A originalidade, assim entendida, assalta e sobrecarrega o intelecto, colocando indevidamente em ação as faculdades que na boa literatura deveríamos empregar em menor grau. E, assim entendida, não pode deixar de ser impopular para as massas que, buscando entretenimento na literatura, sentem-se positivamente ofendidas com a instrução. Mas a autêntica originalidade – autêntica em relação aos seus

propósitos – é aquela que, ao fazer surgir as fantasias humanas, semiformadas, vacilantes e inexpressas, ao excitar os impulsos mais delicados das paixões do coração, ou ao dar a luz algum sentimento universal, algum instinto em embrião, combina-se com o prazeroso efeito de uma novidade *aparente*, um verdadeiro deleite egotístico. O leitor, no primeiro dos casos supostos (o da novidade absoluta), fica excitado, mas, ao mesmo tempo, sente-se perturbado, confundido, e, em certo modo, dói-lhe sua própria falta de percepção, sua própria ignorância, por não ter percebido, por si mesmo, a idéia. No segundo caso, seu prazer é duplo. Invade-o um deleite intrínseco e extrínseco. Sente e goza intensamente a aparente novidade de pensamento. Goza-a como realmente nova, como absolutamente original para o autor – e para si próprio. Imagina que, dentre todos os homens, somente o autor e ele tinham pensado nisso. Juntos, eles a criaram. Por isso, nasce um laço de simpatia entre os dois, simpatia que se irradia de todas as páginas do livro.

Há um determinado tipo de composição que, com alguma dificuldade, cabe admitir como de um grau inferior do que se tem denominado de autenticamente original. Quando lemos tais obras, não dizemos a nós mesmos, “como isso é original!”, nem “eis aqui uma idéia que ocorreu somente ao autor e a mim”, senão que dizemos “eis uma fantasia tão evidente, mas tão encantadora!”, e também, “eis aqui um pensamento que não sei se me ocorreu alguma vez, mas que, sem dúvida, ocorreu a todo o resto da humanidade”. Esse tipo de composição (que, todavia, pertence a uma ordem elevada) costuma-se qualificar de “natural”. Tem pouca semelhança exterior, mas grandes afinidades internas com o autenticamente original, a menos que seja, como já foi sugerido, de um grau inferior desse último. Entre os escritores de língua inglesa, seus melhores exemplos encontram-se em Addison, Irving e *Hawthorne*. A “naturalidade”, que costuma ser descrita como seu traço mais distintivo, tem sido considerada por alguns como apenas aparentemente fácil, embora, na realidade, de difícilíssima obtenção. Este critério deve ser recebido, sem dúvida, com certa reserva. O estilo natural é difícil somente àqueles que jamais deveriam tentá-lo, isto é, para aqueles que não são naturais. Nasce de se escrever com a consciência ou com o ins-tinto de que o *tom* da composição deve ser aquele que em qualquer ponto ou em qualquer tema seria sempre o tom da grande maioria da humanidade. O autor que, ao modo dos americanos do Norte, limita-se a mostrar-se *tranquillo* a *todo* momento, não é, na maioria dos casos, senão tonto ou estúpido, e tem tanto direito de considerar-se “simples” ou “natural” como o que poderia ter um *cockney* almofadinha[7] ou a bela adormecida do museu de cera.

A “singularidade”, a uniformidade e a monotonia de Hawthorne, em seu mero caráter de “singularidade” e sem referência ao que *seja* a singularidade, bastariam para tirar-lhe qualquer chance de apreciação popular. Mas é claro que não podemos assustar-nos com seu fracasso neste terreno quando o vemos incorrer na monotonia no pior dos pontos possíveis, nesse ponto que, por ser o mais distanciado da natureza,

encontra-se também mais distante do intelecto popular, de seu sentimento e de seu gosto. Refiro-me à corrente alegórica que envolve por completo a maioria de seus temas e que, em certa medida, interfere no desenvolvimento direto de todos eles.

Pode-se aduzir pouco em defesa da alegoria, seja qual for seu emprego ou sua forma. A alegoria apela, sobretudo, à fantasia, isto é, a nossa aptidão para adaptar o real ao irreal – para adaptar, em suma, elementos inadequados. A conexão assim estabelecida é menos inteligível que a de “algo” com “nada”, e tem menos afinidade efetiva do que podem ter a substância e a sombra. A mais profunda emoção que produz a mais feliz das alegorias, *enquanto* alegoria, é somente uma vaga, muito vaga satisfação pelo esforço do escritor que superou uma dificuldade, e que, a nosso ver, era preferível que nem tivesse tentado superar. A falácia da idéia de que a alegoria, em qualquer de seus modos, possa reforçar uma verdade – que a metáfora, por exemplo, tanto ilustra quanto embeleza um argumento –, pode ser prontamente demonstrada. Sem muito trabalho, pode-se provar que a verdade é justamente o contrário, mas estes são temas alheios a meu atual propósito. Uma coisa é clara: se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção. Ali, onde o sentido alusivo corre através do sentido óbvio, numa corrente subterrânea *muito* profunda, de modo que não interfira jamais com o fluxo superficial, a menos que assim o queiramos, e de modo a não mostrar-se, a menos que a *chamemos* à superfície, somente ali a alegoria pode ser consentida para o uso adequado na narrativa de ficção. Mesmo nas melhores circunstâncias, sempre interferirá na unidade de efeito que, para o artista, vale por todas as alegorias do mundo. Mas o que ela mais prejudica, e da maneira mais vital, é esse ponto de máxima importância para a ficção: a seriedade ou verossimilhança. Que *Pilgrim's Progress* seja um livro ridiculamente superestimado, que deva sua aparente popularidade a esses acidentes da literatura crítica que os críticos compreendem de sobra, é uma questão sobre a qual todas as pessoas bem pensantes hão de estar de acordo, mas todos os prazeres derivados de sua leitura advêm diretamente da capacidade do leitor de esquecer seu verdadeiro propósito, da capacidade de livrar-se da alegoria – ou da sua incapacidade de com-preendê-la. *Undine*, a obra de De la Motte Fouqué, é o melhor e mais notável exemplo de alegoria bem realizada, com visões sugestivas, acercando-se da verdade numa *oposição* nada inoportuna e, portanto, não desagradável.

Não obstante, as razões evidentes que têm impedido a *popularidade* do Sr. Hawthorne não bastam para condená-lo aos olhos dos poucos que pertencem propriamente aos livros, e, aos quais os livros, talvez, não pertençam tão propriamente. Estes poucos estimam um autor não como o público, que se baseia somente no que aquele faz, mas pela capacidade que ele tem de fazer. Sob este ponto de vista, Hawthorne ocupa, entre os literatos da América do Norte, uma posição muito parecida com a de Coleridge, na Inglaterra. Estes poucos a que aludo, além disso, sofrem de certa deformação do gosto, que o longo estudo dos livros como meros livros não deixa jamais de produzir, e não

se acham em condições de perceber os erros de um *scholar* como tais. A todo momento, esses cavalheiros mostram-se propensos a pensar que é o público que está equivocados, antes de supor que um autor educado o esteja. Mas a simples verdade é que todo escritor que se propõe a impressionar o público estará *sempre* enganado se não conseguir fazer o público sofrer essa impressão. Naturalmente, não cabe a mim dizer em que medida o Sr. Hawthorne tem se dirigido ao público, mas seus livros estão cheios de evidências internas de terem sido escritos para si mesmo e para seus amigos.

Tem havido, por longo tempo, um infundado e fatal preconceito literário que nossa época terá a seu encargo aniquilar: a idéia de que o mero tamanho de uma obra deva pesar consideravelmente em nosso exame de seus méritos. O mais mentecapto dos autores de resenhas das revistas trimestrais não o será a ponto de sustentar que no tamanho ou no volume de um livro, abstratamente considerados, haja algo que possa despertar especialmente nossa admiração. É certo que uma montanha, através da sensação de magnitude física que provoca, afeta-nos com um sentimento de sublimidade, mas não podemos admitir semelhante influência na contemplação de um livro, nem que se trate de *The Columbiad*. As próprias revistas trimestrais não admitiriam isso. No entanto, como devemos entender essa contínua conversa fiada sobre o “esforço sustentado”? Admitindo-se que tão sustentado esforço haja criado uma epopéia, admitiremos o esforço (se isso é coisa de se admirar), mas não a epopéia em si por conta daquele. Em tempos vindouros, o bom senso insistirá provavelmente em medir uma obra de arte pela sua finalidade, pela impressão que provoca, antes que pelo tempo que se levou a chegar à finalidade, ou pela extensão do “sustentado esforço” necessário para produzir tal impressão. A verdade é que a perseverança é uma coisa e o gênio outra muito distinta, embora todos os transcendentalistas do paganismo os confundam.

Numa crítica sobre Simms, o último número de *North American Review*, repleto de idéias desajeitadas, “honestamente confessa que tem uma pequena opinião sobre o mero conto”. A honestidade da confissão é, não em pequeno grau, garantida pelo fato de que essa revista até agora nunca foi reconhecida por expressar publicamente uma opinião que *não* fosse mesmo muito pequena.

Para o exercício do mais alto gênio, o conto propicia o melhor campo para o desenvolvimento do domínio completo da prosa. Se me pedissem para dizer em que área esse gênio poderia dispor de seus poderes com maiores vantagens, responderia sem hesitação “que numa composição de um poema rimado que não precisasse de mais de uma hora para ser lido com atenção”. Somente dentro deste limite pode a nobre ordem da poesia existir. Já discuti esse tópico noutros lugares e vou repetir aqui apenas que a frase “um longo poema” contém um paradoxo. Um poema precisa excitar intensamente. O excitação é sua província, é sua essencialidade. Seu valor está no raio de ação de seu (elevado) excitação. Mas toda a excitação é, por uma necessidade psíquica, transitória. Isto não

pode ser sustentado através de um poema de grande extensão. No decurso de uma hora de leitura, no máximo, a excitação esmorece, falha. Um poema, de fato, não pode ser mais longo que isto. Embora cansados com o *Paraíso perdido*, os homens admiram as platitudes que *inevitavelmente* seguem-se a outras planitudes, com intervalos regulares (com depressões entre ondas de excitação), até que o poema (que, considerado adequadamente, não é mais que uma sucessão de poemas breves), tenha sido trazido até o final. Descobrimos, então, que a soma de nosso prazer e desprazer chegou bem perto da igualdade. Por estas razões, o absoluto, derradeiro e acumulado efeito produzido por um poema épico sob o sol é uma insignificância. “A *Ilíada*”, em sua forma épica, tem mas é uma existência imaginária. Admitindo que seja real, entretanto, só posso dizer que se baseia num primitivo senso de Arte. A melhor coisa que se pode dizer sobre o épico moderno é que ele é uma imitação de venda de cabra-cega. Aos poucos, essas proposições serão entendidas como evidentes, e, nesse meio-tempo, suas verdades não serão inteiramente prejudicadas por serem, em geral, condenadas como falsificações.

Por outro lado, um poema *muito* breve pode produzir uma impressão nítida ou vívida, mas jamais profunda ou duradoura. A alma não se emociona profundamente sem certa continuidade de esforço, sem certa duração na reiteração do propósito. Deve haver aquele gotejar constante da água sobre a pedra, aquela pressão firme do sinete sobre o lacre de cera. De Berangér criou brilhantes composições, pujantes e comovedoras, mas como a todos os corpos carentes de peso, falta-lhes impulso de movimento e não chegam a satisfazer o sentimento poético. Brilham e excitam, mas por falta de continuidade, não chegam a impressionar com profundidade. A brevidade excessiva, na verdade, pode degenerar em epigramatismo, mas esse perigo não evita que a extensão excessiva seja um pecado ainda mais imperdoável.

Se me pedissem para designar o tipo de composição que, depois do poema tal como o sugeri acima, preenchesse melhor as exigências de gênio e oferecesse um campo de ação mais vantajoso, pronunciar-me-ia sem vacilar pelo conto breve, em prosa. Deixamos fora dessa questão, é lógico, a História, a Filosofia, e outras matérias do mesmo tipo. Eu disse *é lógico*, e apesar das barbas brancas. Estes tópicos de escultor, no final das contas, serão melhor ilustrados pelo que o mundo discriminador, que torce o nariz para os panfletos monótonos, concordou em designar de *tolerável*. Por razões análogas àquelas que tornam objetável a leitura extensa de um poema, é objetável também a leitura extensa de um romance comum. Quando não podemos lê-lo de uma assentada, deixamos de usufruir dos imensos benefícios da *totalidade*. Interesses mundanos, intervindo durante as pausas de uma leitura atenta, modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas. A simples interrupção na leitura poderá, por si só, ser suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor é capaz de levar adiante seu inteiro propósito sem interrupção. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor

estará sob controle do escritor.

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo *efeito* único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo. Não deveria haver uma só palavra em toda a composição cuja tendência direta ou indireta não se dirigisse ao desígnio pré-estabelecido. Com esses meios, com esse cuidado e habilidade, conseguir-se-ia, enfim, uma pintura que deixaria na mente do contemplador um sentimento de plena satisfação. A idéia do conto foi apresentada sem mácula, pois não sofreu nenhuma perturbação. Isso é algo que no romance não se pode conseguir jamais. A brevidade indevida é aqui tão recusável quanto no romance, mas deve-se evitar ainda mais a excessiva extensão.

Existem muitos espécimes americanos de contos habilmente construídos – não me refiro a outros pontos, alguns deles mais importantes que a construção. Deste conjunto, não conheço nenhum melhor que “Murder will out”, do sr. Simms, e mesmo esse tem evidentes defeitos. As narrativas de “Tales of a traveler”, de Irving, são graciosas e comoventes. “The young Italian” é especialmente bom – mas não há um único na série que possa ser elogiado como totalidade. Em muitos deles o interesse é subdividido e dissipado, e suas conclusões são insuficientemente *climáticas*. No que tange aos mais altos requisitos de composição – vigor do pensamento, pitoresca combinação de incidentes, e assim por diante – as histórias da revista de John Neal distinguem-se, mas elas vagueiam demais e, invariavelmente, falham justamente quando encaminham-se para o final, como se o escritor tivesse recebido um súbito e irresistível chamado para almoçar, e ele impusesse a si mesmo finalizar a sua história antes de ir. Um dos mais felizes e melhor acabados contos que já vi é “Jack Long; or The shot in the eye”, de Charles W. Webber, o editor-assistente da “American Re-view”, de propriedade do Sr. Colton. Mas, na habilidade de composição, os contos de Willis, penso eu, ultrapassam qualquer outro escritor americano, com exceção do Sr. Hawthorne.

Preciso adiar para uma melhor ocasião a discussão completa das peças individuais do volume que tenho agora nas mãos e apressar-me a concluir essa resenha com um sumário de seus méritos e deméritos.

Hawthorne é peculiar, mas não original, exceto nessas fantasias minuciosas e pensamentos detalhados, que seu constante esforço de originalidade priva da devida apreciação, distanciando-o do olhar do *público*. O Sr. Hawthorne ama excessivamente a alegoria e enquanto persistir nela não poderá esperar nenhuma popularidade. Mas não haverá de persistir, pois a alegoria encontra-se em contradição com a natureza dele, que sempre se expressa melhor quando deixa de lado os mistiscismos de seus *Goodman Browns* e suas *The white old maid* para entregar-se ao saudável, jocundo, embora

atemperado, clima de seus *Wakefield's* e *Little Annie's ramble*. Na verdade, sua tendência à "mania" metafórica foi, inequivocamente, bebida na atmosfera de falange e falanstério em que viveu por tanto tempo, lutando para respirar um pouco de ar puro. Hawthorne tem tudo de universal, mas falta-lhe ainda o pessoal, o exclusivo. Possui o estilo mais puro, o gosto mais fino, a erudição, o humor delicado, o dramatismo comovedor, a imaginação radiante e a mais consumada engenhosidade. Tem-se mostrado um bom místico com todas essas qualidades. Mas, por acaso, algumas dessas qualidades poderiam impedir-lhe de ser duplamente bom num mundo de coisas simples, honestas, sensatas, tangíveis, sensíveis e compreensíveis? Que o Sr. Hawthorne emende a sua pena, procure um frasco de tinta visível, abandone sua Velha Morada, rompa com o Sr. Alcott, enforque (se possível) o diretor de *The Dial*, e jogue aos porcos todos os números que tenha de *The North American Review*.

---

[1]Abril de 1842, *Graham's Magazine*. O livro de Hawthorne fora publicado, em dois volumes, por James Munroe & Co, Boston.

[2]Poe faz um trocadilho: "now they are thrice-told".

[3]Maio de 1842, *Graham's Magazine*.

[4] Em italiano, no original. Caviar.

[5]Novembro de 1847, em *Godey's Lady's Book*. Este trabalho de Poe engloba, também, o novo livro de contos de Nathanael Hawthorne, *Mosses from an old manse*, editado por Wiley & Putnam, New York, 1846.

[6]Poe utilizou a palavra *hackneys*, que também significa "cavalo de sela, cavalo de tiro, carro de aluguel". A palavra é duplamente agressiva.

[7]O *malandro* seria um bom equivalente em português. Cortázar, numa tradução de grande beleza, mas de pouco rigor científico, pois misturou, como se fossem uma só duas resenhas, preferiu traduzir por *dandy de arrabal*. Mantive o sentido original porque a expressão *cockney exquisite* trai o preconceito de Poe em relação aos londrinos dos bairros pobres.

imprimir

voltar ao índice