

leYa

Charles Kiefer

a  
poética  
do conto

de Poe a Borges -  
um passeio pelo gênero



# Ficha Técnica

Copyright ©2011, Charles Kieffer

Revisão de textos Ana Marson e Taís Gasparetti  
Capa Mariana Newlands  
Imagem de capa Corbis (DC)/Latinstock

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP-Brasil)  
Ficha catalográfica elaborada por Oficina Miríade, RJ, Brasil.

K47 Kieffer, Charles, 1958-  
A poética do conto : de Poe a Borges – um passeio  
pelo gênero / Charles Kieffer. – São Paulo : Leya, 2011.  
400 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 9788580446920

1. Teoria da literatura. 2. Conto – teoria e crítica. I.

Título.

10-0085 CDD 801.3

2011

Todos os direitos desta edição reservados a

TEXTO EDITORES LTDA.

[Uma editora do grupo Leya]

Av. Angélica, 2163 – Conjunto 175

01227-200 – Santa Cecília – São Paulo – SP – Brasil

[www.leya.com](http://www.leya.com)

*Enquanto os contistas seguem adiante a sua tarefa, já é tempo de falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades. É preciso chegar-se a ter uma ideia viva do que é o conto, e isto é sempre difícil, na medida em que as ideias tendem à abstração, à desvitalização do conteúdo, enquanto que, por outro lado, a vida rechaça com angústia esse laço que quer lançar-lhe a conceptualização, para fixá-la e categorizá-la. Penso que se não temos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo.*

Julio Cortázar, "Do conto breve e seus arredores".

# Introdução

Sem nenhuma ilusão quanto à possibilidade de uma visão totalizadora a respeito do conto, definimos o objeto de nossa investigação com base em uma série de exclusões. Em primeiro lugar, não pretendemos fazer uma poética do gênero, no seu sentido lato, considerando que são muitos os teóricos, especialmente nos continentes americano e europeu, que o fizeram. Temos, por exemplo, em língua inglesa, francesa e italiana, entre outros, Brander Matthews, James Cooper Lawrence, Norman Friedman, Seymour Menton, Mary Rohrberger, Eileen Baldeshwiler, Ian Reid, Clare Hanson, Gerard Gillespie, Italo Tedesco, Alberto Moravia e Raul Piérola. Em língua espanhola, e de distintas nacionalidades – da Espanha, do México, do Chile, da Venezuela, da Argentina, do Uruguai –, podemos citar autores como Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Gustavo Luis Carrera, Carlos Mastrángelo, Horacio Quiroga, Mario Lancelotti, Mariano Baquero Goyannes, Raul Castagnino, María Luisa Rosenblat, Ricardo Piglia, Juan José Millás, Edmundo Valadés, Enrique Anderson Imbert, Juan Bosch, Silvina Bullrich, Guillermo Meneses, Julio Torri, Marco Tulio Aguilera Garramuño, José María Merino, Luis Mateo Diez, José Balza, Alba Lía Barrios, Catalina Gaspar de Marquez, Violeta Rojo, Angel Gustavo Infante, Hernán Lara Zavala, Andrés Mariño Palacio e Oscar de la Borbolla.<sup>1</sup>

Em segundo lugar, não queremos examinar a evolução histórica do gênero, desde suas manifestações orais, passando pelo período de narrativa intercalar, tão frequente na Idade Média, até sua fase contemporânea, pós-moderna, embora reconheçamos a necessidade e a pertinência de um trabalho dessa natureza e envergadura.

Em terceiro lugar, tampouco procuramos fazer a exegese da obra dos autores escolhidos. De tal forma são conhecidos e estudados, que evitamos acrescentar à sua fortuna crítica uma nova interpretação.

Nosso objetivo foi mais modesto, mais exequível e mais compatível com nossas aspirações e afinidades eletivas. Assim, num processo recorrente, circular e concêntrico, examinamos a poética de um determinado tipo de conto – e que chamamos aqui de variante da modernidade ocidental,<sup>2</sup> o conto nascido com a industrialização, filho da locomotiva e da imprensa –, com base na leitura que Edgar Allan Poe faz de Nathaniel Hawthorne, da leitura que faz Julio Cortázar de Edgar Allan Poe e da leitura que faz Jorge Luis Borges dos outros três.

Edgar Allan Poe, pela primazia na discussão de uma poética do conto, por representar como ninguém a emergência de novas formas literárias do capitalismo – as histórias de crime e mistério, de viagens espaciais e de extraterrestres, do *flâneur* e de outras personagens com comportamentos desviantes –, não poderia estar ausente em nosso trabalho. Todas as poéticas, produzidas pelos teóricos já referidos, prestam a sua homenagem ao escritor de Boston. Nele se iniciam, dele se afastam e a ele retornam.

Nathaniel Hawthorne também não poderia deixar de comparecer a estas páginas, por ser o *outro* do par dialético, porque sem ele a teoria do efeito e da impressão não seria possível. Nele, Poe encontrou a resistência e o espelhamento necessários para a produção de sua síntese teórica.

Escolhemos Julio Cortázar por ter sido o escritor latino-americano que melhor encarnou a duplicidade artista/teórico, e por ter sido quem melhor compreendeu seu companheiro de ofício. Se é possível dizer que Charles Baudelaire é, na Europa, o irmão gêmeo de Poe, aqui, na América Latina, esse título cabe a Cortázar.

O segundo par, além das razões geográficas, foi escolhido por conta da qualidade e da influência que exerce sobre os novos contistas. Inúmeros são os seus epígonos, em todos os quadrantes.

Como os extremos de uma ponte, com suas duplas passarelas, Hawthorne/Poe e Cortázar/Borges ligam um período histórico a outro. Por isso, escolhemos eles – porque estão no princípio e no fim de um ciclo: o do capitalismo industrial, depois das diligências, e antes das viagens espaciais.

Além da obra contística dos autores, serviram-nos de material de pesquisa os ensaios, as resenhas, as orelhas, os prefácios, as cartas, os diários e as notas que produziram. Em alguns casos, realizamos as necessárias traduções, que se encontram nos anexos. Depois, procuramos dar a esse conjunto de informações dispersas uma coerência interna, tendo por base os elementos estruturais da narrativa, a personagem, o enredo, o narrador, o tempo e o espaço.

Num segundo momento, separamos, por meio de resumos detalhados, as fábulas (o que se conta) dos contos. Esse procedimento desvela a estrutura do enredo, sem que a trama (a arte de contar do artista) exerça sobre o pesquisador o seu canto de sereia. Dessa forma, conseguimos criar quadros comparativos das histórias curtas de *Twice-told tales*, *Tales of the grotesque and arabesque*, *O bestiário* e *Ficções*, que confirmaram ou renegaram as hipóteses de leitura de A por B. Para que o método resultasse eficaz, fizemos converter a poética de A sobre B sobre o próprio A.

Algumas indagações nortearam a pesquisa.

Em primeiro lugar, tratamos de descobrir se há uma relação necessária e coerente entre o modelo idealizado – o que o contista A gostaria de encontrar no contista B – e o resultado prático – o que o contista A encontra, de si, no contista B. Em segundo lugar, procuramos comprovar se a leitura crítica do contista A em relação ao contista B é produtiva, ajudando-o a melhorar, aprofundar ou a recusar o seu próprio padrão. Em terceiro lugar, examinamos se o resultado dessas poéticas tem utilidade e se elas podem servir de modelo a novos contistas.

Nos três capítulos aqui apresentados, repete-se um mesmo percurso: o exame da obra crítica, o resumo das fábulas do criticado, o exame da obra do crítico com base no modelo estabelecido por este.

No primeiro capítulo, “Edgar Allan Poe lê Nathaniel Hawthorne”, rastreamos as concepções estéticas de Poe. É sintomático que essa primeira poética da história curta nasça de uma tríade de resenhas, escritas em abril e maio de 1842 e

novembro de 1847. Assim como o conto moderno, a própria resenha literária está nascendo, no interior de um processo de rápidas transformações históricas, sociais e econômicas. Ao contrário do plácido mundo agropastoril, o agitado mundo industrial requer cidadãos capazes de ler os manuais de instruções das novas máquinas. Por necessidade interna, o emergente sistema capitalista massifica a educação. A classe média urbana, e parte do proletariado, querem diversão e entretenimento. A energia elétrica encurtou a noite, as novas leis criaram dias santos e feriados. O tédio, que antes morava nas aldeias, transfere-se para as cidades. Assim, multiplicam-se as revistas literárias e as de variedades, e, dentro delas, as seções de ensaio, ficção, poesia, filosofia, crítica. O sistema literário movimenta-se cada vez mais rápido, mimetizando o frenesi das rotativas. As revistas publicam contos de novos autores. As editoras publicam antologias, individuais e coletivas. Os novos livros passam a ser resenhados pelas revistas. Que geram novos leitores. Que geram novos autores. Que geram novos resenhistas.

Edgar Allan Poe, jovem contista, ataca um contista consagrado, e diz ao público o que é um bom conto. Rigoroso, examina os procedimentos construtivos de Nathaniel Hawthorne, indica o melhor tratamento dos meios expressivos. O que gostaria de ler no outro supõe que os seus pares encontrem em seus próprios textos, publicados na mesma revista em que as resenhas são veiculadas: histórias de temática variada, originais e curtas, para que possam ser apreciadas numa viagem de trem, entre Boston e Nova York. Como é um artista, e do artista sempre se exigiu um esforço extremado, é preciso polir a linguagem, economizar as palavras – que agora até o tempo é dinheiro –, adequar o tom da narrativa. Que o texto, de parágrafos leves e frases rápidas, precisa ser um espelho da grande agitação da cidade.

Na sequência, resumimos e classificamos os *sketches* e os contos de Hawthorne, estabelecemos a tipologia de seus narradores e enredos, configuramos a sua temporalidade, sua espacialidade e sua temática. Depois, aplicamos à obra de Poe o mesmo método que este utilizou para criticar Hawthorne.

No segundo capítulo, “Julio Cortázar lê Edgar Allan Poe”, repetimos o processo. As concepções de Cortázar correspondem, no fundo, às de Poe, mas com outra nomenclatura. À totalidade dá o nome de esfericidade; à unidade de efeito denomina de intensidade. Inova, de certa forma, no conceito de significação. Embora a unidade de efeito requeira, também, a excepcionalidade para realizar-se, Cortázar pensa um outro tipo de significação, já que até mesmo o não excepcional, o cotidiano, o banal podem assumir essa característica, decisiva para que o conto adquira estatuto estético. Esse elemento de sua poética torna-se incompreensível se não for pensado como uma *abertura*, uma *passagem*, uma metafísica. A rigor, é o retorno da epifania grega. Se lá a abertura para o divino dava-se no ser, em Cortázar ela se dá no que se chama realidade. Escritor não é apenas aquele que sente em si essa irrupção do numinoso, mas o que é capaz de ler no contingente a suprarrealidade. O mundo, depois de Edgar Allan Poe, mudou. E muito. Os processos que ele intuiu se concretizaram. No entanto, um século depois, Julio Cortázar ainda busca os paraísos artificiais, literários.

No terceiro capítulo, “Jorge Luis Borges lê Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe e Julio Cortázar”, completamos a volta no parafuso. Enquanto Poe, o implacável mensageiro da modernidade, desvelava o anacronismo de Hawthorne, colaborando para que o público passasse a ignorá-lo, Borges, o atento leitor dos mitos, espanou a pó do esquecimento que recobria os contos do recluso de Salem. Borges, que se declarou melhor leitor que escritor, transformou o modo de ler seus pares em elemento estruturante de sua própria poética. Assumiu, desabusadamente, que o novo é impossível e que tudo não passa de sonho, ou literatura – o que vem a dar na mesma. Todos, dos assírios e babilônios a Nathaniel Hawthorne, dos gregos, árabes e judeus a Edgar Allan Poe, dos chineses e tibetanos a Julio Cortázar, todos, indistintamente, escrevem o mesmo conto. Ou sonham que o escrevem.

Este trabalho conta, ao final, com anexos, com as nossas traduções das três resenhas escritas por Edgar Allan Poe a respeito de *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, livro publicado por James Munroe & Co., que datam de abril e maio de 1842 e novembro de 1847. Além disso, traduzimos uma curiosa resenha sobre Poe, escrita pelo próprio Poe. São um testemunho da competência e da preocupação do autor com o gênero. Incluímos, ainda, a tradução de uma entrevista de Jorge Luis Borges, “Borges e o conto”, que desvela também o seu modo de ler e de fazer histórias.

<sup>1</sup> Na bibliografia, encontram-se as referências completas dos autores que têm se dedicado ao estudo do conto.

<sup>2</sup> Em oposição à variante da modernidade oriental, que abre mão do final de efeito, da intensidade e da tensão em nome da criação de uma atmosfera. Nessa variante, se enquadrariam autores como Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver, por exemplo.

# Capítulo um

Edgar Allan Poe lê  
Nathaniel Hawthorne

Um artista que não ensina nada a outros artistas não ensina nada a ninguém, disse Walter Benjamin. Antes de ensinar a seus compatriotas – por quem, aliás, foi ignorado por muito tempo –,<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, ainda no século XIX, influenciou o trabalho de escritores franceses, italianos, espanhóis, portugueses, alemães e russos, e, já no século XX, o de mexicanos, colombianos, peruanos, venezuelanos, brasileiros, argentinos e uruguaios. Na França, os simbolistas, jovens poetas que se reuniam no modesto apartamento de Stéphane Mallarmé, na Rue de Rome, elegeram o autor de “O corvo” e “A queda da casa de Usher” como seu profeta.<sup>4</sup> Mallarmé traduziu os poemas do escritor norte-americano; Charles Baudelaire encarregou-se dos contos, num trabalho que durou 16 anos. *Histoires extraordinaires*, título que deu a *Tales of the grotesque and arabesque*, ajudou a divulgar Poe em outras nações, que atingiu, assim, as regiões geladas da Sibéria, onde foi traduzido por Dostoiévski,<sup>5</sup> e as planuras do pampa argentino, onde influenciou Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, entre uma legião de outros autores. Se é possível dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e consequente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística. Nas resenhas dedicadas a *Twice-told tales*, de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne, estabeleceu os fundamentos de uma poética do gênero.

\*

No texto de abril de 1842, publicado na *Graham's Magazine*,<sup>6</sup> Edgar Allan Poe elabora uma síntese de suas concepções a respeito do conto. A primeira consideração digna de nota aparece já no parágrafo inicial. Segundo o autor, esse gênero de narrativa fornece “a melhor oportunidade em prosa para se exibir o melhor talento”<sup>7</sup> e prossegue dizendo que o conto “possui vantagens peculiares” sobre o romance, além de ser “obviamente uma área mais refinada do que o ensaio”, chegando “a ter pontos de superioridade sobre a poesia”. Nas resenhas seguintes, retomará tais tópicos.

Excetuando-se os contos do livro de Washington Irving, *Tales of a traveler*, e “algumas outras obras no mesmo molde”, Poe não reconhece na contística americana de sua época produções “habilitosas” e que pudessem ser consideradas “obras de arte”. Critica duramente o que chama de “superabundância de efusões do tipo ‘Rosa-Matilda’ – papéis de borda dourada, todos *couleur de rose*: uma pletera de ‘melodramatismos’ forçados e sem quaisquer sutilezas; um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana, muito parecido com os arenques holandeses e queijos em decomposição de Van Tyssel”.

Sem poder passar à análise literária propriamente dita da obra, já que o espaço de que dispõe naquele número da revista é muito curto, debruça-se sobre o seu título, condenando o autor pelo que considera uma escolha equivocada, já que esses contos reeditados “não deveriam ter sido chamados de *Twice-told tales*”, pois se “na primeira edição completa foram contados duas vezes, é claro que agora são contados três vezes”. Em 1837, Hawthorne recolhera 18 contos, que já havia publicado em jornais e revistas – *Salem Gazette*, *The Token*, *New-England Magazine*, *United States Magazine and Democratic Review*, *The Knickerbocker* e *New York Monthly Magazine* –, no volume que, por esse motivo, intitulou *Twice-told tales*. A resenha de Poe, no entanto, refere-se à edição revista e ampliada em 21 contos e publicada em dois volumes em 1842, em Boston, por James Munroe and Company.

O segundo problema detectado por Poe é que o livro de Nathaniel Hawthorne não seria composto somente de contos, mas incluiria também alguns *sketches*: “O autor teria sido mais sábio se tivesse modificado seu título, para que fizesse referência a tudo que contém”, afirma.

Assim, depois de apontar o que lhe parecem os defeitos mais graves, dedica-se à elogiar a obra de seu compatriota, especialmente no que diz respeito ao estilo, “de uma pureza singular”, e ao tom, “particularmente impressionante – selvagem, tristonho, pensativo e em completa harmonia com seus temas”. Embora se opusesse à insuficiente diversidade temática apresentada por Nathaniel Hawthorne, considera extraordinária a sua originalidade, “tanto em relação ao episódio quanto à reflexão”.

Os elementos de uma poética do conto, esboçados nessa primeira resenha – o *tour de force* do contista, as vantagens do conto sobre o romance, o ensaio e a poesia, a recusa do tom melodramático, a necessidade de sutileza, o desbastamento dos excessos do realismo fotográfico, a adequação do título, a pureza de estilo, a harmonização entre tom e tema, a diversidade de assuntos e a valorização da originalidade – retornam, na segunda e na terceira resenhas, com maior riqueza de detalhes e aprofundamento.

\*

No texto de maio de 1842, publicado também na *Graham's Magazine*, Poe torna a criticar o título da obra, mas

acrescenta um dado que remete a sua constante preocupação com a totalidade e o burilamento da composição: “Mencionamos estes assuntos principalmente por causa de sua discrepância em relação à precisão e ao acabamento tão marcado que distinguem o corpo do trabalho”.<sup>8</sup> Depois de analisar com brevidade os ensaios de Hawthorne, apresenta a tese da unidade de efeito ou de impressão, que retomará com mais rigor, em 1846, em “A filosofia da composição”, onde explicará, *a posteriori*, o processo de criação de seu poema “The raven”: “É necessário apenas dizer a respeito deste assunto 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”.<sup>9</sup>

Uma hora de leitura é a medida ideal para que a unidade de efeito não seja quebrada. Por isso, Poe condena com veemência a “brevidade excessiva”, que deriva para o epigramatismo, e a “extensão excessiva”, que considera um pecado “ainda mais imperdoável”. A nova era pode perdoar a reticência e o subentendido, mas não a prolixidade e a dissertação. Assim, da mesma forma que um poema rimado, o conto em prosa é o tipo de narrativa que possibilita ao escritor o exercício de seu *tour de force*, em que ele pode “melhor satisfazer as exigências de grande genialidade”. Mas, adverte, “nos referimos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta”. Condena o romance, porque ele perde a imensa força derivada da totalidade, pois “os interesses mundanos, que intervêm durante a leitura, modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples pausa na 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 qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor”.<sup>10</sup>

Poe imagina a criação de um conto por um artista literário habilidoso. Não se deve – preceitua ele – amoldar as ideias para acomodar os incidentes, mas, depois de ter concebido um “efeito único e singular”, criar os incidentes. Além disso, deve-se combinar tais incidentes de forma a melhor estabelecer o efeito pré-concebido. Nesse aspecto, tudo, no texto, é absolutamente importante. Ou, como ele afirma, “se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido”.

Para Poe, a vantagem do conto sobre o romance é que ele permite a unidade de efeito ou de impressão, a leitura totalizadora. O ponto de superioridade do conto sobre o poema é que este depende do ritmo para o desenvolvimento de seu ideal mais elevado – que é o da Beleza –, enquanto que aquele depende da Verdade.<sup>11</sup> Fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito.

Depois das considerações mais gerais sobre o gênero, afirma que os contos de Hawthorne pertencem “à região mais elevada da arte” e define seus traços distintivos: “a invenção, a criação, a imaginação e a originalidade – uma característica que na literatura de ficção certamente vale por todo o resto. (...) A mente inventiva ou original se mostra tão frequentemente na inovação de *tom* quanto na inovação de *assunto*”.<sup>12</sup>

Enfim, Poe analisa os contos de Nathaniel Hawthorne que mais o impressionaram. Considera “Wakefield” extraordinário pela habilidade com a qual uma ideia antiga, um incidente bem conhecido, é elaborada e discutida. Um homem deixa a mulher e vai morar *incógnito*, por 20 anos, nas proximidades de sua própria casa. O que Poe valoriza nessa obra é a “análise dos motivos” da loucura do marido e “as possíveis causas de sua persistência”. A força da narrativa não advém, pois, do incidente, mas da sua profundidade psicológica, em evidente desacerto com sua própria tese do efeito.<sup>13</sup> Elogia “The Wedding Knell”, em que encontra a “mais audaciosa imaginação – uma imaginação completamente controlada pelo bom gosto”; critica o excesso de subentendido em “The Minister’s Black Veil” e a obtusidade do misticismo de “The White Old Maid”; considera o assunto de “The Hollow of the Three Hills” um lugar-comum, mas admira-lhe o efeito de economia verbal, em que “cada palavra diz, e não há palavra que não diz”. Ao término dos exemplos, demonstra que algumas passagens de “Howe’s Masquerade” foram plagiadas de seu conto “William Wilson”. No entanto, com delicadeza, sugere que talvez tudo não tenha passado de “uma coincidência de pensamento muito lisonjeira”. Antes de finalizar a segunda resenha, apresenta ainda alguns senões, como o tom de melancolia e misticismo “por demais geral e predominante” e a falta de versatilidade nos assuntos. Elogia a “pureza de estilo”, a “força narrativa” e a “alta imaginação” de seu companheiro de ofício.

\*

No texto de novembro de 1847, publicado na *Godey’s Lady’s Book*, Poe sugere que Hawthorne tenha alcançado o seu limite e, por tratar “todos os assuntos num mesmo tom de cismador *innuendo*”, esteja correndo o risco de ser acusado de maneirista. O amadurecimento do espírito crítico de Poe, tendo em vista que cinco anos separavam as primeiras resenhas da terceira, explica a sutil mudança de enfoque. Embora mantenha a admiração, suas reservas aumentaram. Constatada, agora, que Hawthorne é um exemplo, no país, de um homem de gênio admirado na esfera privada, especialmente nas rodas literárias, mas desconsiderado pela sociedade em geral: “Sem dúvida, esta indiferença por parte do público origina-se principalmente das duas causas a que já me referi – do fato dele não ser um homem rico nem um charlatão; mas isso é insuficiente para explicar a questão toda. Em grande parte isso deve ser atribuído à marcante idiossincrasia do próprio sr.

Hawthorne. Em certo sentido, e em grande medida, ser peculiar é ser original. Não há virtude literária maior do que a verdadeira originalidade. Mas esta, tão autêntica como 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*".<sup>14</sup>

Vemos aqui o quanto se acentuaram, nos últimos anos, as influências românticas sobre Poe. Influências, é certo, que já se manifestavam antes, especialmente no seu radical desprezo pelo Realismo, definido por ele como “um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana”.

Imaginação, originalidade e vigor da fantasia são palavras de ordem da nova geração de escritores que produz no alvorecer do capitalismo, escritores beneficiados pelos novos e eficientes sistemas de reprodução e distribuição de livros, jornais e revistas. Se, por um lado, como disse Walter Benjamin, a era da reprodutibilidade técnica destruiu a aura do objeto artístico, produziu, por outro, um artista aureolado pela popularidade. Poe, em pleno processo, talvez não pudesse compreender completamente o fenômeno, mas já o intuía, ao recusar a ideia corrente de que os escritores muito originais sempre fracassam em popularidade: “Na verdade, é a excitável, indisciplinada e infantil mente popular que mais aguçadamente sente o que é original. A crítica dos conservadores, dos vulgares, dos velhos clérigos cultos do *North American Review* é precisamente a crítica que condena, e apenas eles condenam, a originalidade”.<sup>15</sup>

No novo mundo em ascensão, mundo da velocidade e da concorrência, não há lugar para os “velhos clérigos cultos”, que só desejam *quietude e repouso*. Quietude e repouso que as narrativas de Hawthorne, representante também do antigo mundo agonizante, ainda ofereciam aos leitores. No entanto, a “excitável, indisciplinada e infantil mente popular” já começa a dispor dos romances-folhetins, que podiam ser lidos com “emoção nova, incomum e aprazível”.

Para o novo Edgar Allan Poe, ao contrário do que antes pensava, sequer o autor de *Twice-told tales* é original: “Se o sr. Hawthorne fosse realmente original, ele não poderia faltar em se fazer percebido pelo público. A verdade é que ele *não* é original em nenhum sentido. Aqueles que falam sobre ele como sendo original, nada mais querem dizer que ele difere no modo e no tom, na escolha dos temas, de qualquer outro autor que conhecem – conhecimento que não se estende ao alemão Ludwig Tieck, cujo modo, em *alguns* de seu trabalhos, é absolutamente idêntico ao que é *habitual* para Hawthorne”.<sup>16</sup>

Se, por um lado, a referência ao escritor alemão Tieck *rebaixa* ainda mais a pretendida originalidade de Hawthorne, por outro, demonstra o quanto Poe estava sintonizado com os movimentos literários europeus.<sup>17</sup> Seu conceito de originalidade adquiriu outras nuances, mas continua a levar o leitor em consideração: “O elemento da originalidade literária é a novidade. (...) Qualquer coisa que lhe dê (ao leitor) uma emoção nova, incomum e aprazível é considerado original, e quem frequentemente lhe dá tais emoções é considerado um escritor original. Numa palavra, é pela soma total dessas emoções que ele decide a respeito da alegação que o escritor faz sobre sua originalidade”.<sup>18</sup>

Mas a novidade, recorda Poe, pode “cessar de produzir a legítima originalidade” quando a “novidade não se transforma em nada novo” e o escritor, “para preservar a sua originalidade”, precipita-se em lugares-comuns. Segundo ele, a crítica, por “amor a meras palavras”, limitou o “literário à originalidade metafísica”, além de considerar original “somente aquelas combinações de pensamento, incidentes, e assim por diante, que são, de fato, absolutamente novas”. Este tipo de originalidade “sobrecarrega e choca o intelecto”, tornando o escritor impopular para as massas, que estão à procura de divertimento e não de instrução.<sup>19</sup> A originalidade exigida pela crítica dos conservadores envergonha, perturba e até faz sofrer, porque falta à massa a capacidade de percepção. O tipo de originalidade, pois, que Edgar Allan Poe tem em mente é outro: “A verdadeira originalidade – verdadeira em relação a seus propósitos – é aquela que, ao fazer surgir as semiformadas, as relutantes ou as inexpressas fantasias da humanidade; ou ao excitar os mais delicados impulsos das paixões dos corações; ou ao fazer nascer alguns sentimentos universais ou instintos embrionários, junta-se assim ao aprazível efeito da *aparente* novidade, um prazer realmente egoísta”.<sup>20</sup>

Por último, critica a tendência alegorizante de Hawthorne. O que realmente impediria a *simpatia* do leitor por *Twice-told tales* é o “tipo de alegoria que recobre completamente a maior parte de seus temas”. A ideia de que uma alegoria possa reforçar uma verdade é, para Edgar Allan Poe, uma falácia. Mesmo nas “melhores circunstâncias”, ela interfere na unidade de efeito, “que, para o artista, vale toda a alegoria do mundo”. Para ele, a alegoria não tem “nem a metade da afinidade que a substância tem com a sombra” e só é válida quando “o sentido alusivo não interfere com o sentido óbvio do relato”. Em “A filosofia da composição”, afirmou que procurava fazer emergir o simbólico somente ao final da obra, para que o efeito sobre o leitor fosse maior.

Nas três resenhas sobre Hawthorne, Poe não cita Aristóteles, mas considera a verossimilhança o “aspecto mais importante em ficção”. Contudo, em sua produção crítica, é possível encontrar, num artigo de janeiro de 1842, sobre Henry Cockton, uma passagem em que transcreve, em grego, a definição de poesia dada pelo filósofo, *spoudiokaton kai philosophikotaton genos*.<sup>21</sup> A citação de uma breve passagem da *Poética* não prova que Poe a conhecesse em profundidade, mas o exame das três referidas resenhas aponta para uma estreita, embora tardia, filiação estética. Tardia

porque o apogeu das poéticas inspiradas no Estagirita acontecerá já durante a segunda metade do século XVIII, na Europa, especialmente com Boileau e Lessing. Ao tempo de Poe, uma nova estética, “nascida com o espírito do grande período da literatura germânica”, que enformara os trabalhos de Goethe e Schiller, já se instaurara e abria caminho para a fragmentação das regras e dos gêneros da modernidade, fragmentação que Dilthey chamou de “colorida mistura de todos os povos e períodos”.<sup>22</sup>

O exame das resenhas, de um modo geral, apresenta analogias de pensamento entre Aristóteles e Poe. Em primeiro lugar, o método empregado por ambos é semelhante. De um determinado *corpus*, com base na observação, extraem-se certas leis e regras, método que se pode chamar de objetivista. Aristóteles, por exemplo, deriva todos os seus princípios da imitação da ação humana; Edgar Allan Poe, por sua vez, deriva-os da unidade de impressão ou de efeito sobre o leitor. No limite, a catarse, gerada pelo temor ou pela piedade, já era uma teoria do efeito sobre o espectador. Como em ambas as poéticas a finalidade é apriorística, não surpreende que ambas considerem o *plot*, os argumentos e as ações das personagens mais importantes que as próprias personagens. A novidade em Poe é que ele aplicou as regras aristotélicas, antes usadas no teatro e na poesia épica, à estrutura da história curta, com resultados satisfatórios e com repercussões impressionantes.

<sup>3</sup> T. S. Eliot encontrou em suas obras uma “escrita negligente, pensamento pueril sem o apoio de leitura vasta e erudição profunda, experiências fortuitas em vários tipos de escrita, principalmente sob pressão de necessidades financeiras, sem perfeição de qualquer pormenor”, mas reconheceu que o prestígio do escritor, especialmente sobre Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, era “perturbante”. Talvez como desculpa por não compreendê-lo devidamente, afirmou ainda que todos nós “gostamos de acreditar que compreendemos os nossos próprios poetas melhor do que qualquer estrangeiro pode compreender, mas penso que devíamos estar preparados para considerar a possibilidade de que estes franceses viram alguma coisa em Poe que leitores de língua inglesa deixaram escapar” (In: *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992, p. 147-8). Para Edmund Wilson, tanto Poe quanto Hawthorne e Melville “*coagulam* suas fantasias numa prosa viscosa, emperrada” (In: *11 ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 41). Bret Harte, 1836-1902, também contista, referindo-se a Poe, Hawthorne e Irving, disse que “suas obras não são a história curta de nossos dias. Não são apropriadas à vida, costumes ou pensamentos americanos. Não participam, no seu desenvolvimento e tendências, da observação e experiência do modo de ser da América, nem trataram de seguir suas ideias ou de entender sua maneira peculiar de expressar-se, que consideravam vulgar. Também não simpatizavam com os dramáticos contrastes e surpresas que são o mais assombroso da civilização americana, nem consideravam as modificações do meio e os limites geográficos, chegando mesmo à ignorância de sua geografia” (In: *Maravilhas do conto norte-americano*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1963, p. 12).

<sup>4</sup> No estudo crítico à edição de *Os melhores contos de Edgar Allan Poe* (São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 150-1), Lúcia Santaella afirma que “os franceses receberam da teoria e práticas poéticas as primeiras lições sobre o poder de sugestão do indefinido como elemento de verdadeira *poesis*, isto é, a construção precisa do impreciso, que os poetas simbolistas levariam, na França, às últimas consequências. Já na América Latina deste nosso século, por outro lado, é impossível pensar o *boom* da prosa ficcional dita ‘fantástica’ sem pensar em E. A. Poe”.

<sup>5</sup> Em 1861, F. M. Dostoiévski escrevia um prefácio no qual “fazia a apresentação ao público russo da tradução de três contos de E. A. Poe. Estabelecendo diferenças entre Poe e Hoffmann, tecia apreciações sobre o processo construtivo e o poder de imaginação em Poe, elevando-o, por seu talento caprichoso, à categoria de escritor maior” (In: SANTAELLA, Lúcia. Op. cit., p. 145). Segundo Lubov Breit Keefer, A. S. Suvórin, amigo de Anton Tchecov e editor da Revista *Nóvoie Vriémia*, Dostoiévski teria traduzido mal o escritor bostoniano (In: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. *Poe in Foreign Lands and Tongues*. Disponível em: <www.eapoe.org/papers/psblctr/p119411.htm>. Acesso em: 15/2/2003.)

<sup>6</sup> Julio Cortázar, no prefácio à tradução dos contos de Edgar Allan Poe, *Obras em prosa*, publicadas em Porto Rico, em 1956, considerou sensacional a contribuição do escritor americano para essa revista, da qual foi diretor artístico, já que, entre fevereiro de 1841 e abril do ano seguinte, o número de assinantes saltou de 5 mil para 40 mil (In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 296).

<sup>7</sup> POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of the United States. Inc.: 1984, p. 568. Todas as citações das resenhas a seguir são extraídas deste volume. A tradução é nossa.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p. 570.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 571.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 572.

<sup>11</sup> Para Mario Lancelotti, a razão de ser dessa preocupação com a questão da Verdade como um dos “móveis formais” da história curta já se encontraria nas próprias raízes filológicas do termo. O conto, “que provém de *computus*”, seria “não só recapitulação ou reestabelecimento do fato, senão conta, isto é, ‘razão, satisfação de alguma coisa’. Cômputo – que, além disso, é *calculus* – conduz-nos naturalmente a ‘conjetura’, que é a sua segunda acepção” (In: *De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965, p. 8). Lancelotti ignora, no entanto, as razões ideológicas e histórico-sociais do fenômeno. Segundo Márcio Tavares d’Amaral, durante 25 séculos, predominou na arte do Ocidente uma vertente reducionista, de visão ético-pedagógica, que valorizou o Bem e o Belo. Somente na metade do século XIX houve uma ruptura dentro dessa mesma visão de mundo, com a emergência de uma perspectiva sociopsicológica. Edgar Allan Poe, nos limites de seu romantismo, pode ser considerado um dos precursores dessa transformação.

<sup>12</sup> POE, Edgar Allan. Op. cit., p. 574.

<sup>13</sup> Julio Cortázar, no ensaio introdutório às *Obras em Prosa de Edgar Allan Poe*, apontou também para a contradição teórica dessa observação.

<sup>14</sup> POE, Edgar Allan. Op. cit., p. 578-9.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 579.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 579.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges defenderá Hawthorne da acusação de *imitar* E. T. A. Hoffmann. Para o argentino, quem pensa tal coisa não leu com atenção nenhum dos dois

escritores.

[18](#) POE, Edgar Allan. Op. cit., p. 579.

[19](#) Também nesse sentido o século XIX marca a diferença entre a função ético-pedagógica e a sociopsicológica.

[20](#) POE, Edgar Allan. Op. cit., p. 580.

[21](#) Id., *ibid.*, p. 178; “a poesia é o mais filosófico dos gêneros”.

[22](#) DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

A poética de Edgar Allan Poe estrutura-se, pois, em torno do:

1. eixo do procedimento construtivo;
2. eixo do tratamento dos meios expressivos.

No eixo do procedimento construtivo, o escritor apontou a indevida mistura de gêneros, a pouca diversidade temática, a “extraordinária” originalidade dos enredos, a questão da totalidade, da extensão e da tendência de Hawthorne à alegorização, enquanto no eixo do tratamento dos meios expressivos preocupou-se com o burilamento da linguagem, com a economia verbal e com o tom da narrativa – o estilo, mais precisamente.

A crítica de Poe à inclusão de *sketches* em *Twice-told tales* remete, em primeiro lugar, à sua preocupação com a depuração dos gêneros, e, em segundo, à sua concepção de obra como todo orgânico e articulado. Rigoroso e sistemático, em 1840, três anos depois da edição dos contos de Nathaniel Hawthorne, intitulará a *sua* própria reunião de histórias curtas de *Tales of the grotesque and arabesque*, onde não incluirá sequer um *sketch*, fugindo à tradição, que desde Washington Irving, e até mesmo antes dele, assegurava sempre nos livros de ficção curta espaço para esses textos leves e informais.<sup>23</sup> Sequer o próprio Washington Irving, a quem Edgar Allan Poe reconheceu como digno representante do conto norte-americano de seu tempo, percebia qualquer diferença entre os dois tipos de narrativas e considerava “o conto apenas como uma tela” na qual esboçava os seus temas.<sup>24</sup>

A ideia de que o conto não passa de um *esboço* para narrativas mais alentadas ainda persiste. A definição, por exemplo, do *American Heritage Dictionary* é ambígua e considera o *sketch* “uma composição breve, leve ou informal, tal como um ensaio ou um conto”. Por comparação, o importante dicionário reduz o conto a uma dimensão injusta.

À época de Hawthorne, segundo seu biógrafo Mark Van Doren, esperava-se que “um *sketch* fosse típico e discursivo; longe de ser moral ou grave, podia até mesmo ser picante, ou, em todo o caso, completamente secular, com bastante leveza em toda parte, condizente com seu material leve.”<sup>25</sup>

Edgar Allan Poe foi o primeiro a perceber que a instauração de um verdadeiro estatuto estético para o conto passava também por uma criteriosa seleção do material a ser reunido em livro. Para a contista Elisabeth Bowen, quando pode prescindir do enredo (no sentido da fórmula das revistas literárias), uma história, se é para *ser* uma história, precisa ter um instante de transformação psicológica. Um *sketch*, sem este instante, é pouco mais do que uma reportagem. O crítico Herschel Brickell afirma que existem “contos de Tchecov e Mansfield que não podem fugir à designação de *sketches* mais do que de histórias. A distinção não é tão difícil de ser feita, já que o *sketch* é estático e o conto, dinâmico”.<sup>26</sup> Para William Peden, Poe “concebeu o conto como uma obra de arte, como veículo para a discussão da condição humana e como meio de entretenimento no qual os elementos ficcionais básicos, personagem, incidente, espaço e ideia motivadora, são compacta e inseparavelmente combinados”.<sup>27</sup>

Viktor Chklovski, citado por Tzvetan Todorov, em *The poetics of prose*, afirma que “uma simples imagem, um mero paralelo, inclusive a descrição de um acontecimento não são suficientes para nos dar a impressão de que estamos lendo uma história. Se não nos é apresentado um desenlace, não temos a impressão de estar diante de um *plot*”.<sup>28</sup>

Das 39 narrativas lidas por Edgar Allan Poe em *Twice-told tales*, quais teriam sido consideradas por ele como *sketches*? Se levássemos em conta a sua preocupação constante com o *plot*, a ausência, às vezes, de incidente e desenlace nos textos de Hawthorne, e se tomássemos como modelo os próprios contos de Poe, já que ele apenas condenou a mistura de gêneros, sem separá-los, diríamos que encontrou 11 *sketches* na obra de seu companheiro de ofício.

Tracemos uma síntese dessas composições “leves”, que não chegam a constituir *histórias*, no sentido que Edgar Allan Poe lhes dá.

1. Em “Sunday at home” um homem, sentado em seu quarto, descreve a Igreja que vê diante da janela, num sábado de manhã. Seus comentários sobre o dia ensolarado misturam-se a observações de caráter religioso. Descreve as crianças que vão para a escola sabática, as badaladas do sino e o aparecimento dos membros da congregação. Ao final, o narrador declara-se o pastor da Igreja, que precisa *olhar* para sua congregação.

2. “The May-Pole of Merry Mount” é uma crônica sobre as festividades da entrada da primavera na Nova Inglaterra. Apresenta descrição da natureza e do ritual de casamento do Senhor de Maio e da Dama de Maio, na localidade de Merry Mount.

3. “The toll-gatherer’s day” é uma crônica sobre o cobrador de pedágio. A voz narrativa descreve as carruagens sobre a ponte, o ruído das rodas, o resfolegar dos cavalos. Não há, propriamente, um enredo, a não ser a presença do velho cobrador e o passar das carruagens diante de seus olhos. Na medida em que o movimento do dia aumenta, a linguagem torna-se mais fluente. O dia passa, a noite chega e o narrador alegoriza: um dia na ponte é um dia na marcha da Eternidade, e os passantes são peregrinos a caminho do Céu.

4. “The haunted mind” descreve o estado de semiconsciência do narrador num quarto de hotel, próximo às cataratas do Niágara. O texto reproduz, linguisticamente, as oscilações e o torpor da vigília.
5. Em “The Village Uncle” um velho, narrando em primeira pessoa, e dirigindo-se à Susan, sua mulher, rememora o passado e prepara-se para ingressar no Paraíso, que ele compara, saudosamente, ao seu passado. Descreve a vila em que cresceu e as mudanças produzidas pelo passar do tempo.
6. Em “Snow-flakes”, o narrador descreve a neve e declara amar o espetáculo do princípio de uma tempestade. Descreve duas ou três pessoas caminhando nas ruas sob a nevasca, o solo castigado pelas semanas de inverno. Depois, abandona a descrição da natureza para descrever o interior do quarto em que se encontra e tecer considerações sobre o quanto um dia de neve é favorável para o pensamento imaginativo. Na sequência, divaga.
7. “Nights sketches” é a descrição de um “prazeroso dia de chuva de inverno”, sob um guarda-chuva, e as andanças do narrador pelas ruas de uma cidade.
8. “Foot-prints on the sea-shore” é narrado em primeira pessoa e descreve os passeios do narrador pela praia. Faz a apologia da solidão.
9. “Edward Fane’s rosebud” critica a incapacidade dos velhos de olhar para o passado com alegria. Descreve a dedicação da enfermeira Toothaker, que morrera recentemente, em paz. Ao final, o narrador faz a ligação entre o botão de rosa do título e a vida da enfermeira, esperando que seu exemplo possa reflorescer.
10. “A rill from the town-pump” é uma espécie de fábula, em que a bomba-d’água de uma cidade conclama a população, entre outras coisas, a abandonar a cerveja, o conhaque, o uísque, o rum, e a beber apenas água, pura e de graça. A bomba dirige-se ora a um bêbado tresnoitado, ora a um viajante sedento, e vai tecendo considerações morais e emitindo julgamentos, enquanto conta a história da cidade e da construção de si própria.
11. “Sights from a steeple” é uma espécie de fábula em que um campanário de Igreja descreve a paisagem e o clima de uma tarde de verão, o movimento das pessoas pela cidade, enquanto tece considerações morais.

A partir disso, podemos montar um quadro comparativo dos *sketches* de Nathaniel Hawthorne:

Quadro I – *Twice-told tales*

Título	Narrador	Enredo	Tempo	Espaço	Tema
1. “Sunday”	Eu-protagonista	Realista	Min.	Quarto	Verão
2. “May-Pole”	Autor-onisciente	Alegórico	Min.	Montanha	Primavera
3. “Toll-gathere’s”	Autor-onisciente	Alegórico	Dia	Ponte	Trabalho
4. “Hauted mind”	Autor-onisciente	Realista	Min.	Quarto	Vigília
5. “Village Uncle”	Eu-protagonista	Realista	Min.	Quarto	Velhice
6. “Snow-flakes”	Autor-onisciente	Realista	Min.	Quarto	Inverno
7. “Night-sketches”	Autor-onisciente	Realista	Min.	Ruas	Chuva
8. “Foot-prints”	Autor-onisciente	Realista	Min.	Praia	Solidão
9. “Edward Fane’s”	Autor-onisciente	Realista	Min.	Quarto	Solidariedade
10. “Rill...”	Eu-testemunha	Alegórico	Min.	Praça	Pureza
11. “Sights”	Eu-testemunha	Alegórico	Min.	Praça	Verão

A espécie de narrador mais frequente nos *sketches* de *Twice-told tales* é o que Norman Friedman chamou de autor onisciente intruso,<sup>29</sup> em que predominam as “palavras, pensamentos e percepções” do próprio autor. Em constantes intrusões, desvelam-se os comentários pessoais de Hawthorne sobre a vida, os costumes, a moral da época. Em “The May-Pole of Merry Mount”, “The toll-gathere’s day”, “Haunted mind”, “Snow-flakes”, “Night sketches”, “Foot-prints on the sea-shore”, “Edward Fane’s rosebud”, não há a presença da figura do narrador. Já em “Sunday at home”, “The Village Uncle”, “A rill from the town-pump” e “Sights from a steeple”, a responsabilidade pelo narrado é de um pastor, de um velho, de uma bomba-d’água e de um campanário. Nos dois últimos casos, há uma antropomorfização de objetos, o que caracterizaria ainda tais narrativas como fábulas.<sup>30</sup>

Não há, propriamente, personagens nos 11 *sketches*, se por personagem se entender o “ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo”.<sup>31</sup> Como em todos os casos a ação se restringe ao movimento do olhar do “autor onisciente intruso”, os seres sobre os quais esse olhar pousa podem ser caracterizados como figurantes, em geral transeuntes, passantes. Em “The May-Pole of Merry Mount” aparece um par de figuras alegóricas, representações do mês de maio, mas

que não podem ser consideradas personagens já que não atuam, sendo apenas descritas. Há ainda duas outras exceções: Susan, a mulher do narrador de “The Village Uncle”, e a enfermeira, de “Edward Fane’s rosebud”, que são *tipos*, personagens-coajuvantes apenas referidos.

Por sua própria natureza – ausência de *plot* –, não se pode dizer que haja tempo narrativo no *sketch*. Melhor talvez fosse falar-se em tempo de descrição. Assim, em sete exemplares de *Twice-told tales*, o “autor onisciente intruso” enquadrou suas imagens, seus “acontecimentos”, em reduzidas unidades temporais como minutos e, num único caso, dia. Embora tais quadros aconteçam em espaços de tempo determinados, a rigor, são estáticos. Em outros quatro, em que se instaura a figura do narrador, a presença de temporalidade dinamiza as cenas e compõe enredos, embora tênues. No limite, tais textos são formas larvares do tipo de conto que Poe tem em mente. Teriam adquirido outro estatuto se Hawthorne lhes acrescentasse um conflito, uma “transformação psicológica”, um pequeno incidente que fosse. A meio caminho entre o *sketch* puro e o conto, são histórias embrionárias.

É interessante observar o confinamento espacial dos *sketches*. Ou a descrição parte de um quarto em que se encontra o “autor onisciente intruso” – e nesses casos a janela é o meio de comunicação com o exterior, astúcia do inconsciente do autor para significar o desejo? –, ou se reduz a uma praça, praia, montanha ou rua. A alternância de espaços, a sucessão de quadros, traria à descrição a temporalidade imanente da narrativa, transformando o *sketch* inapelavelmente em conto.

Os temas dos *sketches* de Hawthorne são genéricos, com forte tendência à descrição de estados de ânimo, conjugados a variações climáticas e de estações: a introspecção e a angústia existencial manifestam-se com mais força nos quadros que descrevem o inverno e a chuva, por exemplo. Ao verão e à primavera, correspondem estados psicológicos mais animados e coloridos, inclusive do ponto de vista linguístico. Encontra-se aqui um bom exemplo da adequação entre assunto e tratamento dos meios expressivos que Edgar Allan Poe denominou *tom*. Enfim, os *sketches* de *Twice-told tales* são descritivos, breves e leves, enquadrando-se com perfeição ao modelo em voga no século XIX. Sem *plot*, sem ação e praticamente sem personagens, são *telas*, descrições de estados de ânimo, de paisagens naturais e de estações.

Tomemos os 28 textos restantes, que, estruturalmente, superam a definição de *sketch*.

1. “The gray champion” transcorre durante uma manifestação de puritanos contra a Coroa Inglesa, no período da administração de Sir Edmund Andros, em que se reproduzem diálogos entre o governador atual, um homem jovem, um ancião e o velho governador Bradstreet, de 90 anos. Subitamente, surge no meio da multidão um homem estranho, com a aparência de um *fantasma*, que os interrompe e profetiza a queda de Andros. A população, animada pelas suas palavras, reage e ataca os soldados com pedras. O governador e os soldados recuam. Anuncia-se, no dia seguinte, que o governador e a sua comitiva foram presos, o Rei James abdicara e William fora proclamado novo rei. O *gray champion* desaparece sem deixar rastros. A alegoria se revela ao final, quando o narrador afirma que o povo da Nova Inglaterra herdou seu espírito libertário e que este *espírito* retornará sempre que uma tirania os oprimir.

2. “The gentle boy” inicia com a história do estabelecimento e da perseguição sofrida pela seita Quaker na região de Massachusetts Bay. Em 1659, depois de três anos de conflito, o governo local condenou dois de seus membros ao martírio da crucificação. Descreve-se ainda a maldade do governador, homem de mente obscura e de educação imperfeita. Sob a árvore do martírio, um viajante, à noite, depois da morte dos dois Quakers, encontra um menino de seis anos, chorando. O viajante promete levá-lo à sua mãe. O menino afirma que sua casa é ali, no lugar onde seu pai foi crucificado e enterrado. Mas, faminto, acaba acompanhando o homem. A adoção da criança gera grandes problemas para a família. Ao final da longa narrativa, o menino e sua mãe são transformados em emblemas de gentileza e coragem, vítimas da impiedade e da injustiça religiosas.

3. “The great carbuncle” é a reescritura de uma lenda indígena. Um grupo de aventureiros, sete homens e uma mulher, está em busca do Grande Carbúnculo, uma pedra preciosa de intenso brilho e de poderes miraculosos. No começo da história, estão reunidos numa cabana no alto de uma montanha. O mais velho, de 60 anos, foi atingido, na sua juventude, pela “peculiar loucura” do Grande Carbúnculo e, desde então, procura-o. Por isso, é conhecido como Seeker. O outro é o Dr. Cacaphodel, que se mumificou com produtos químicos e experiências alquímicas. Desde que drenou seu próprio sangue para fazer com ele estranhas experiências, não “se sente *muito bem*”. Outro é Ichabod Pignort, que tem o hábito de chafurdar nu em uma imensa quantidade de moedas de prata. A quarta personagem não tem nome, mas é reconhecido pelos outros pelo ar zombeteiro que sempre traz estampado na face. O quinto, também sem nome, comia nevoeiro, cerração e pedaços mais densos de nuvens. Era poeta e por isso sua poesia sempre continha tais ingredientes naturais. Outro era Lord de Vere, que usava uma espada e tentava recuperar a tradição medieval da família. Os últimos, Matthews e Hannah, eram pessoas comuns.

Cada um explica seu desejo de encontrar o Grande Carbúnculo. O Seeker apenas quer morrer, abraçado à pedra, como coroamento das buscas de sua vida inteira; o Dr. Cacaphodel quer reduzir, no seu laboratório, a pedra a seus elementos essenciais e escrever um livro sobre o assunto; Pignort quer a pedra para vendê-la e enriquecer. Indignado, o poeta declara que deseja a pedra para fechar-se com ela em seu quarto em Londres e fitá-la dia e noite para inspirar-se e tornar-se famoso; Lord de Vere, que deseja construir um castelo, usará a pedra como símbolo da glória de seu nome; Matthews declara que, ambos, ele e a mulher querem a pedra apenas para iluminar sua casinha em Crystall Hill e para mostrá-la aos visitantes; o Cínico quer a pedra para provar ao mundo que ela não vale nada, que não passa de uma ilusão. Depois, todos

adormecem.

Na manhã seguinte, o casal acorda sozinho na cabana. Os outros adiantaram-se. Após as orações, os dois também saem à procura da pedra. Acabam perdendo-se na montanha. Subitamente, veem um brilho, que confundem com o brilho do sol. Reconhecem a pedra e encontram Seeker morto junto ao Grande Carbúnculo. Chega o Cínico, que é incapaz de *ver* o brilho da pedra. Matthews convence-o a tirar os óculos para vê-la melhor. Ao aproximar-se dela, o Cínico fica cego. A esposa convence o marido a voltar para casa sem a pedra. Eles descem a montanha, ajudando o novo cego. O narrador resume o destino de todos os aventureiros: Pignort foi aprisionado pelos índios e viveu, desde então, em extrema pobreza; o Dr. Cacaphodel voltou ao seu laboratório, decompôs um pedaço de simples granito e publicou um livro sobre o assunto; o poeta levou para casa uma pedra de gelo e jurou que ela correspondia, idealmente, ao Grande Carbúnculo; Lord de Vere voltou com um candelabro para decoração. O Cínico fez uma peregrinação à Roma, para tentar curar a cegueira e acabou morrendo no incêndio de Londres. O casal viveu em paz por muitos anos, contando e recontando a história do Grande Carbúnculo.

4. “Howe’s Masquerade”, que Edgar Allan Poe julgou “inspirado” em seu conto “William Wilson”, é a primeira das quatro histórias de *Province-House*. O narrador descreve parcimoniosamente a velha mansão. Depois, entra e é recebido pelo mordomo, que lhe conta a história, e que ele reconta aos leitores.

Durante o cerco de Boston, na guerra civil, acontece, na mansão de Howe, um baile de máscaras, a que comparecem oficiais ingleses e cidadãos fiéis ao Rei. No meio da festa, ouve-se uma marcha fúnebre, vinda da rua. A seguir, um cortejo entra na mansão. Os participantes do baile aos poucos vão reconhecendo as figuras históricas representadas na mascarada, velhos heróis do governo puritano. Os oficiais ingleses querem chamar a Guarda, mas Howe não o permite. Diz apenas que é melhor rir-se daquilo tudo. Novo grupo, repentinamente, entra na mansão: patriarcas puritanos, velhos governadores. O narrador passa a descrevê-los, a partir deste ponto, como fantasmas. Os participantes do baile, perplexos, veem-nos assim também. Subitamente, aparece outra figura, logo reconhecida como o atual governador. Da mesma forma como surgiu, o estranho cortejo desaparece na escuridão. Howe diz ao coronel Joliffè que cuide de sua cabeça branca, pois o Império Britânico está para cair. Ele tinha compreendido que aquele cortejo não passava do futuro funeral do velho governo. O coronel e a filha deixam o baile apressados. O narrador anuncia que aquela foi, realmente, a última festa da coroa britânica em terras americanas. Na noite de aniversário da queda de Boston, diz a lenda, os fantasmas do velho governo de Massachusetts repetem a mascarada na velha mansão. O narrador volta a falar do mordomo, da sua atenção e simpatia, e deixa a mansão, perdendo-se na rua Washington.

5. Em “Edward Randolph’s portrait”, segunda história de *Province-House*, o narrador volta à mansão para ouvir o mordomo contar outro esquecido “fato histórico”. Mas antes, descreve as ruas e imagina como teriam sido as velhas casas durante o governo britânico, casas devoradas por um grande incêndio. O mordomo o recebe com alegria, já que ele é um “bom ouvinte”. Bebem à saúde um do outro e o velho conta várias histórias, mas o narrador fica impressionado com uma delas, que ele reconta.

Havia, na mansão, uma velha pintura, coberta de fuligem, negra como a moldura, que pertencera ao governador Hutchinson. Numa tarde, ele senta-se diante dela, pensando sobre os três regimentos que tinham vindo de Halifax para auxiliá-lo a conter a insubordinação popular. As tropas esperam autorização para ocupar o castelo William e a própria cidade. Na sala, além do governador, estão o seu sobrinho, capitão do castelo, e a sua sobrinha. Ela pergunta-lhe o que a pintura representa. O primo se antecipa e conta numerosas fábulas e fantasias a respeito do quadro, que seria o retrato do diabo e que fora confiscado de uma bruxa de Salem. O tio afirma que é apenas a pintura de Edward Randolph, o fundador da mansão. No passado, ele traíra a causa democrática e fora amaldiçoado pelo povo. O mal o perseguira durante toda a vida e deformara-lhe o rosto. Na sequência, o governador pergunta ao sobrinho se devia deixar que as tropas tomassem o castelo, ao que este replica que não, somente os nascidos na Nova Inglaterra tinham o direito de possuir a chave da cidade. Sem ouvi-lo, o tio anuncia que as tropas farão o que têm de fazer e que ele, o capitão, deve segui-las. Depois disso, o governador deixa a sala. Os sobrinhos o seguem, mas, à porta, Alice para diante da pintura e exclama: “Sai daí, escura e maligna Forma, tua hora chegou!”.

A cena seguinte passa-se no outro dia, com o governador sentado na mesma sala e cercado pelos Selectmen of Boston, discutindo a questão da autorização para as tropas. Depois de ouvir os discursos contra a ocupação, o governador decide assinar a autorização. Nesse momento, quebrando o protocolo, seu sobrinho coloca a mão no seu ombro e aponta na direção da pintura, que estava coberta por um pano. O governador supõe que aquilo seja obra da sobrinha e chama-a. Ela sai das sombras e retira o pano sobre a pintura. O que todos veem é terrível. Se o espírito de Edward Randolph aparecesse do *lugar dos tormentos*, não poderia ter um rosto mais infeliz do que aquele. O narrador se põe a descrever a figura pintada no quadro, em detalhes. Depois de discutir com a sobrinha e o presidente do Conselho, Hutchinson assina, enfim, a autorização. Novamente o narrador intervém e explica que, na hora da morte, depois do Massacre de Boston, o sobrinho encontrou no rosto do governador o mesmo semblante assustador do quadro, que, estranhamente, tinha voltado à escuridão anterior.

6. “Lady Eleanore’s mantle” é a terceira história de *Province-House*. O narrador é convidado, certa noite, a tomar uma sopa de ostras na mansão. Refere-se ao sr. Tiffany, o mordomo, como um “engenhoso contador de histórias”, e a si mesmo

como um “simples tomador de notas”. Repetindo o mesmo procedimento narrativo das histórias anteriores, põe-se a recontar o que ouviu. O governador de Massachusetts, coronel Shute, recebe em sua casa uma parente distante, Eleanore Rochcliffe, rica e bem-nascida, que lhe pedira proteção e abrigo. Eleanore é recepcionada em Newport pela guarda do governador. A população a vê na carruagem, esplêndida, vestida com uma manta finamente bordada por um famoso artista londrino. Corre o boato de que o manto é mágico. Na hora do desembarque, o sino da igreja anuncia um funeral. O capitão fica furioso, ela deveria ser recebida com um toque de boas-vindas. O médico da corte diz-lhe que “um morto plebeu tem preferência sobre uma rainha viva”. A carruagem chega, enfim, à mansão. Na hora em que Eleanore está para descer, um homem joga-se no chão, oferecendo o próprio corpo como escada. O governador quer enxotá-lo, mas ela não permite e desce, pisando nas costas do estranho. Curiosos aplaudem. Pelo diálogo entre o capitão e o médico, descobre-se que ele já a conhecia da Inglaterra e que tinha sido apaixonado por ela.

Dias depois, há um baile em homenagem à visitante. O narrador volta a falar do manto, dizendo que fora tecido por uma moribunda. Descreve Eleanore, na festa, como desdenhosa e superior. Afastada da multidão, ela forma ao seu redor um pequeno círculo. No entanto, seu desdém é tamanho que, aos poucos, vai ficando sozinha, até restar ao seu lado apenas o capitão, um fazendeiro da Virgínia, um jovem bispo e o secretário do governador. Cansada e entediada, ela senta-se numa poltrona e fecha os olhos. Algum tempo depois, tocada por alguém, abre-os e encontra ali Jervase Helwyse, o homem que se jogara no chão diante da carruagem. Ela pergunta-lhe por que a perseguia assim e ele pede-lhe que beba um gole do cálice de vinho que tem nas mãos. O bispo, aproximando-se, quer saber quem era o louco que roubara aquela taça sagrada! O homem é acusado por todos. Depois, ele se joga novamente aos pés de Eleanore e implora-lhe que se livre do manto. Desdenhosa, ela diz-lhe adeus, murmurando: “Mantenha a minha imagem na tua lembrança”. “Nos encontraremos de novo”, ele responde, “quando teu rosto tiver um outro aspecto. E será essa a imagem que me acompanhará”.

O baile transforma-se no assunto preferido da população. Imediatamente depois dele, surge uma peste na cidade que ataca milhares de pessoas. As primeiras vítimas são os aristocratas, especialmente os que tinham estado no baile, em primeiro lugar os quatro homens que conversaram com Eleanore. A seguir, a cólera atinge também a população em geral. Espalha-se a suspeita de que o manto trouxera a doença da Europa. Um dia, Jervase volta à mansão, que agora tem a bandeira vermelha da peste hasteada. Ele a arranca e entra no casarão. O governador tenta impedi-lo, mas sem sucesso. Jervase sobe a longa escadaria e encontra o médico. Este o adverte de que Eleanore está muito doente. Jervase quer vê-la assim mesmo. Entra no quarto e a encontra, sedenta, delirando, completamente deformada. O homem arranca o manto de Eleanore e corre para fora do quarto e da mansão. O narrador explica que, depois daquele gesto, a peste amainou e, por fim, cessou. Às vezes, um fantasma de mulher ainda aparece na mansão, enrolado num manto bordado.

7. “Old Esther Dudley” é a quarta história de *Province-House*. O narrador, o sr. Waite, atual dono da mansão, e o mordomo estão na sala, ouvindo a nova história deste último. Desta vez, o “contador de histórias” chora nas passagens mais patéticas. Chegara a hora da partida do governador deposto, sr. William Howe. O barco britânico o esperava. Na mansão, ele clama a Deus em voz alta, desejando que seu sangue seja derramado por um rebelde, como testemunho de sua lealdade ao Rei. Uma velha dama, Esther Dudley, que vive na mansão desde “tempos imemoriais”, responde-lhe que a causa do Céu e do Rei são uma só, e que ele, Howe, ainda há de regressar triunfalmente. Comovido com a manifestação de solidariedade da velha dama, Howe oferece-lhe um punhado de moedas de ouro, para que ela compre um novo abrigo para sua velhice. Ela afirma que a mansão é o seu único abrigo. O governador tenta convencê-la a ir-se com ele, mas ela resiste. Enfim, dá-lhe a chave da mansão, para que ela a cuide até a sua volta, ou até a chegada de um novo governador, quando as forças britânicas tiverem derrotado os rebeldes.

A velha fica morando na mansão, e o governo democrático, diante de sua amorosa dedicação, permite-lhe ficar ali como uma espécie de governanta do antigo prédio histórico.

A lenda logo se forma: a solitária sra. Dudley recebe a visita dos fantasmas das antigas família reais, Olivers, Hutchinsons, Dudleys. As crianças que a visitam voltam para suas casas dizendo que tinham visto “sombrias” na mansão. Apesar das constantes vitórias das forças revolucionárias, a velha continua acreditando na volta do governo real.

Certa noite, a mansão aparece toda iluminada por lâmpadas e candelabros. No balcão, a sra. Dudley colocou as iniciais do Rei sob uma coroa de luz. Os comentários correm a cidade, até que alguém recorda que aquele é o dia do aniversário do Rei. Um majestoso visitante aparece às portas da mansão, algum tempo depois. A mulher, já muito velha, confundindo-o com um enviado do Rei, ou o novo governador enviado ao continente, prostra-se diante dele, abençoa-o e entrega-lhe a chave que guardara com tanta fidelidade. Subitamente, ela o reconhece: é o antigo mercador Handock, transformado em governador pelos rebeldes. Ele a homenageia como legítima representante do passado, enquanto apresenta a si próprio como o do futuro. A velha, desfalecendo, deixa cair a chave. O narrador interrompe a narrativa e faz um final explicativo, forçando uma alegoria inexistente.

8. Em “The prophetic pictures”, Walter Ludlow e a jovem Elinor, que estão para casar-se, conversam sobre um pintor excepcional que se encontra de passagem por Boston. Ela o tinha convidado a visitá-los no dia seguinte, para que os retratasse. Já no estúdio, o casal, maravilhado com o requinte do artista, discute a perenidade da beleza na pintura, enquanto a vida envelhece os retratados.

Chega o pintor, que, de imediato, os vê como personagens de uma tela, como que saídos de um quadro. Apesar de seus

muitos compromissos, aceita pintá-los. Ele deseja fazer uma só tela dos dois, mas o casal já tem o espaço na futura casa reservado para duas pinturas. Walter comenta com a noiva que as pinturas desse artista eram proféticas, que o que ele imaginava como tema acabava realizando-se na vida. Cita o exemplo de uma velha senhora de Boston. Elinor não crê no poder do pintor.

O artista pinta o casal ao mesmo tempo, dando uma pincelada em cada retrato, porque para ele um “rosto lança luz sobre o outro”. No dia seguinte, o casal volta e encontra os quadros prontos. Surpreso, Walter fita o retrato de Elinor sob todos os ângulos. A pintura é perfeita, mas algo mudou na expressão da mulher. Enfim, ele vê uma estranha frieza e ansiedade em seu olhar, e, depois, mágoa e verdadeiro terror. Ao olhar para a noiva, que por sua vez examinava o rosto dele, Walter parece perceber no seu rosto o que há pouco tinha visto no retrato dela, mas a impressão é fugidia. O mesmo ocorre com Elinor, que vê a expressão do noivo mudada na tela. Ao perguntar ao pintor sobre a mudança, ouvem-no dizer que o verdadeiro artista enxerga além da aparência exterior, que ele vê as profundezas da alma, os pensamentos e os sentimentos. O pintor dispõe-se a refazer as pinturas, mas pergunta se isso ajudará a mudar o futuro. Ela responde, rispidamente, que se o seu rosto no quadro é triste servirá como um bom contraste para a sua atual alegria. Que assim seja, responde o pintor.

Os jovens casam-se. Os quadros são colocados na sala de jantar. Os amigos consideram as telas admiráveis exemplos de moderna pintura. Dia após dia, no entanto, eles vão percebendo que a expressão de Elinor estava se transformando e se aproximando cada vez mais da expressão pintada. Um dia, Elinor coloca uma cortina na sala, de seda vermelha, encobrindo os retratos. Os amigos dão-se conta de que, por uma questão de bom tom, não devem mais falar dos quadros na presença do casal.

O tempo passa e o pintor retorna a Boston. Andara pelo país, observando a vida selvagem, a natureza exuberante, mas jamais esquecera o casal que pintara. Quer ver, ainda uma vez, antes de voltar à Europa, as suas obras-primas. Depois de uma rápida busca pela cidade, encontra a casa de Walter Ludlow. Após ser admitido pelo mordomo, entra na sala de jantar e encontra o casal, sentado diante das duas telas, cuja proteção fora removida. Sem ser percebido, fica a contemplar a cena. Subitamente, Walter, com um olhar selvagem, com o mesmo olhar do quadro que pintara, ataca a mulher com uma faca. Elinor cai no assoalho, agonizante. O pintor interfere, mas é tarde demais. “Não te avisei?”, ele pergunta à moribunda, que responde: “Mas eu o amava”. Neste ponto, a narrativa é interrompida e o narrador indaga se não há uma moral no conto.

9. O narrador de “Little Annie’s ramble” descreve as caminhadas da pequena Annie pela cidade de Londres e rememora sua própria infância. Dirigindo-se à menina, acompanha-a por ruas, lojas, um circo, alternando terceira pessoa do singular e plural. Ao final, descobre-se que a menina havia se perdido, mas que o narrador, como se fosse um anjo da guarda, tomara conta dela e a devolvera à família.

10. Em “The vision of the fountain”, o narrador debruça-se sobre uma fonte de águas cristalinas e vê, num primeiro instante, a própria face, que depois se transforma no rosto de uma mulher. É o rosto da fonte, a sua antropomorfização. A miragem some e deixa o narrador desolado. Ele a espera por mais de uma hora, mas ela não volta. Terá mesmo existido ou tudo fora fruto da imaginação? Não teria sido uma ninfa? Num arvoredo, revê a mulher, por um breve instante. Chove e aparece um lindo arco-íris, que a envolve e a faz desaparecer novamente. Alegoria da Esperança, sentencia o narrador. Dias e meses se passam, e ele continua a procurá-la. Chega o inverno. Certo dia, a caminho de casa, o jovem detém-se na residência do pastor, durante uma tempestade de neve. O pastor tem duas filhas. Uma, corpulenta e saudável; a outra, doente. Estão todos ao redor do fogão a lenha. Subitamente, na fraca luz das achas incendiadas, o narrador vê a *visão da fonte*. Dirigindo-se às leitoras, ele interrompe a história e pergunta se é preciso ainda transformar Raquel, a filha doente do pastor, num anjo, como fazem todos os jovens amantes com suas amadas.

11. Em “The Wedding-Knell”, o narrador recorda um casamento ocorrido durante a meninice de sua avó. Um homem de 65 anos, sr. Ellenwook, tímido, orgulhoso, tido por louco pela comunidade de Nova York, casa-se com uma viúva, quase da sua idade, mas que fazia de tudo para parecer mais jovem. No dia do casamento, quando a noiva está entrando na igreja, o sino começa a bater um dobre de finados. O espanto é geral, mas a noiva, depois de quase sofrer um desmaio, segue em frente até o altar. Subitamente, entra na igreja uma comitiva fúnebre. Júlia pensa reconhecer nos rostos dos acompanhantes antigos amigos mortos. Um deles, de lábios pálidos, com aparência fantasmagórica, lhe diz: “Vem, minha noiva, vamos casar! Depois, direto para o nosso caixão!”. Ao final, revela-se que tudo não passara de um trote do noivo, que resolvera vingar-se pela vida dissoluta da noiva e pelos 40 anos que tivera de esperar para poder casar-se com ela. Arrependida de seus “pecados”, Júlia aceita o matrimônio, sob a choradeira dos presentes, que também aprenderam a lição.

12. A história de “The minister’s black veil” principia no sábado de manhã em que o pastor Hooper entra na igreja com o rosto coberto por um véu preto, para espanto de seus fiéis. Com o rosto encoberto, sobe ao púlpito, lê as escrituras, prega o sermão. O efeito é tão grande que algumas mulheres de nervos mais delicados veem-se obrigadas a retirar-se do templo. O ministro, que tinha reputação de ser bom pregador, mas sem energia, transforma-se. Ou a audiência, impressionada pelo véu, assim o pensa. Embora utilizando a suave persuasão de sempre, suas palavras, agora, têm outro poder. E ele fala, neste sermão, de pecados secretos. Cada membro da congregação sente como se, sob o véu, o pastor pudesse *ver* até mesmo seus pensamentos mais escondidos. Pela primeira vez, após o serviço religioso, ele não é convidado a almoçar na casa de algum paroquiano, ao contrário do que sempre acontecia.

Na mesma tarde, há o funeral de uma jovem senhora. Durante o cortejo fúnebre, um casal imagina que o pastor caminhe

de mãos dadas com o espírito da morta. À noite, realiza-se um casamento, ao qual o ministro, mais uma vez, comparece de véu. Neste segmento narrativo, o narrador recorda outro casamento, conhecido naquela comunidade como *Wedding-Knell*. Depois da cerimônia, o pastor some na escuridão. No dia seguinte, os moradores de Milford não falam de outra coisa. Uma delegação de membros foi enviada à casa do ministro para tirar-lhe satisfações. Durante o encontro, contudo, ninguém foi capaz de falar-lhe sobre o véu. Sequer a esposa do pastor, mais tarde, conseguiria demovê-lo da decisão de jamais deixar de usar o véu sobre o rosto. Nem mesmo a ameaça de abandoná-lo para sempre fez efeito. Solitário, o pastor do véu preto passeia pela cidade, vai ao cemitério, prega, vive, enfim, cercado por uma aura de mistério. Esconde um crime horrendo ou um terrível sofrimento? Transforma-se, aos poucos, numa espécie de santo para os piores pecadores que, na hora da agonia, não conseguem morrer sem a sua presença. De longas distâncias, novos fiéis acorrem à igreja para vê-lo pregar. Até os políticos, em época de eleições, procuram-no. Os anos se passam e ele se transforma em Father Hooper, amado e admirado por todos. No leito de morte, o ministro recusa as tentativas de um colega de retirar-lhe o véu. Morre com ele, sem que o mistério seja revelado e é enterrado com o rosto encoberto.

13. Em “Mr. Higginbotham’s catastrophe”, um vendedor-ambulante de tabaco, Dominicus Pike, encontra-se com outro viajante e pede notícias de Parker’s Falls. Embora não viesse daquela região, o outro caixeiro-viajante conta-lhe a história do sr. Higginbotham, de Kimballton, que teria sido assassinado em seu próprio pomar, numa tocaia preparada por um negro e um irlandês, às oito horas da noite. O viajante continua a viagem, e Dominicus, montado em sua mula, segue-o, indagando mais detalhes sobre a morte de seu conhecido e cliente. Pike desconfia da veracidade da história, afinal, são apenas sete horas da manhã. O outro recorda-lhe a velocidade do trem. Supondo haver engano de um dia na história contada, já que no dia anterior não havia trem, Dominicus se convence. Assim, por onde passa, Pike vai recontando a história ouvida.

Um dia, numa taverna, depois de ter divulgado mais uma vez o caso do assassinato, e que a estas alturas já tinha crescido muito e já lhe tomava uma hora de narração, um velho fazendeiro aproximou-se e afirmou que tomara café da manhã com o suposto morto. Desanimado, sem ter sua boa história para contar, Dominicus segue adiante e encontra no caminho outro viajante, de origem oriental, que lhe repete o caso, excluindo, no entanto, o negro. Os dois separam-se e Pike chega a Parker’s Falls. Com variações, o caixeiro-viajante faz circular pela cidade a nova versão, que se espalha como fogo em palha seca. Até o jornal anuncia a catástrofe de Higginbotham, com descrições da marca da corda em seu pescoço e da quantia de dólares que lhe teria sido roubada. O poeta municipal escreve um réquiem em memória do morto. A comunidade oferece uma recompensa de 500 dólares para quem capturar os assassinos. Pike, entusiasmado, declara ter estado ele próprio em Kimballton, logo após o crime.

Uma carruagem chega à cidade, trazendo um advogado, acompanhado de uma jovem. Ele traz uma nota assinada pelo comerciante Higginbotham, em que afirma estar vivo e bem de saúde e que os boatos apenas tentam prejudicar os seus negócios. A jovem diz que é sobrinha do velho tido como morto, de quem recebera, *naquela manhã*, dinheiro para a viagem até Parker’s Falls. A população revolta-se contra o mentiroso, que é salvo e retirado da cidade pela sobrinha de Higginbotham. Na sequência, Pike já se encontra em Kimballton, mas duvidando ainda de que o advogado e a sobrinha estivessem falando a verdade. Por intermédio de outro viajante encontrado no caminho, ele descobre que o sr. Higginbotham tem, mesmo, um empregado irlandês. Ao dirigir-se à casa do comerciante, para vender-lhe tabaco, Pike descobre três homens de tocaia no pomar, à espera do comerciante para assassiná-lo. A intervenção de Dominicus salva o sr. Higginbotham, que, agradecido, acaba por transformar o vendedor em genro. Após a morte natural do velho, Pike muda-se para Kimballton, onde instala uma grande empresa beneficiadora de tabaco. No final do conto, o narrador declara-se habitante da cidade.<sup>32</sup>

14. “David Swan” tem por subtítulo “Uma fantasia”. Principia em primeira pessoa, mas passa, em seguida, para a terceira, quando o narrador põe-se a contar a história de Swan. Num dia muito quente de verão, a caminho de casa, David senta-se sob uma árvore para descansar e adormece profundamente. Muitas pessoas passam pela estrada, ao lado da árvore. Algumas o veem, outras não. Uma carruagem, com uma roda defeituosa, é obrigada a deter-se. Um comerciante e sua esposa descem e observam o jovem adormecido. Ficam impressionados com a profundidade de seu sono, pois, apesar dos ruídos que fazem, ele não acorda. O sol castiga-lhe o rosto e a mulher faz-lhe uma proteção com galhos e folhas. Nesse momento, a velha sente-se mãe novamente e diz ao marido que a Providência os trouxera ali, para que adotassem aquele rapaz, em substituição a um filho morto. Sem acordar o dorminhoco, no entanto, vão-se embora, pensando em como seria bom ter outro filho. Depois, uma moça vê que uma abelha está para picar o olho do rapaz e ela a escorraça com a manta. Ele continua a dormir. Ela parte e o narrador divaga sobre o que poderia ter acontecido entre eles, casamento, riqueza, se o rapaz tivesse acordado. Alguns instantes depois, aproximam-se dois perigosos assaltantes, que revistam os bolsos de David. Se acordasse, um deles puxaria o gatilho da pistola que tem apontada para o seu peito. Nada encontram e seguem adiante. Enfim, o dorminhoco acorda, toma a carruagem para Boston, enquanto o narrador extrai de sua hora de sono considerações sobre o Amor, a Morte e a Providência Divina.

15. “The hollow of the Three Hills” principia com a clássica expressão popular “Naqueles estranhos velhos tempos”, que caracteriza o início das parábolas. Duas bruxas, uma jovem e outra velha, encontram-se num precipício cercado por três montanhas. A primeira ajoelha-se diante da outra, e fatos de seu passado, vozes e sons especialmente atravessam a sua mente. Ao final, a velha ri e diz que ambas tiveram mais uma “ótima hora de bom esporte”.

16. O que é a culpa?, indaga-se o narrador de “Fancy’s show box”. Uma mancha na alma, ele mesmo responde. Para ilustrar alegoricamente o seu assunto, descreve o sr. Smith, comerciante rico, a beber um bom vinho e a ouvir o crepitar do fogo na lareira, quando Fantasia, Memória e Consciência fazem-lhe uma súbita visita. As três aproximam-se e cercam-no. Fantasia coloca sua caixa de tintas sobre a mesa. O narrador encarrega-se de descrever os variados quadros que ali se desenham. Ao final, prega penitência e arrependimento, para que, por Misericórdia de Deus, as portas do Céu se abram.

17. Em “Dr. Heidegger’s experiment”, encontram-se quatro velhos amigos, no escritório do dr. Heidegger: o sr. Medbourne, o coronel Killigrew, o sr. Gascoigne e a viúva Wycherly. Na juventude, os três haviam sido amantes da mulher, informa o narrador. No consultório, há livros, fotos e um esqueleto. Numa das fotos, sorri a noiva do dr. Heidegger, morta há mais de 50 anos. Ela adoecera e, ao ser tratada pelo noivo, morrerá na véspera do casamento.

Sentados ao redor de uma pequena mesa central, o médico inicia a experiência já anunciada desde o título do conto. Depois de levantar-se, atravessa a sala e traz consigo um grande livro de couro, com cantoneiras de prata. Abre-o e retira do meio de suas páginas uma rosa esmagada e ressequida. Pergunta ao grupo se é possível fazer reflorescer aquela flor passados 55 anos. Impossível, diz a viúva. O médico mergulha a rosa num vaso de água e, milagrosamente, ela se transforma, torna-se tão fresca quanto uma rosa recém-apanhada. O dr. Heidegger declara, então, ter descoberto a Fonte da Juventude e propõe-se a fazer a mesma experiência com os quatro velhos. Ele próprio, afirma, não desejava voltar a ser jovem, por isso ficará apenas a observar. Despeja o fluido mágico nas taças de champanha. Os quatro bebem. A mulher torna-se rosada e saudável outra vez, o coronel volta a ser o amigo galanteador, Gascoigne fala de política como há meio século e Medbourne faz planos para enriquecer com a venda de gelo para os índios. Eles pedem mais do fluido mágico e o médico enche-lhes os copos por três vezes. A viúva convida o dr. Heidegger para dançar, mas ele diz que é velho e reumático, ela pode convidar um daqueles jovens ali na sala. Todos se candidatam, os três a abraçam, mas ela tenta livrar-se deles. Um espelho no canto da sala, no entanto, reflete a imagem de três velhos ridículos disputando uma velha enrugada, que acabam brigando e quebrando o vaso com a Água da Juventude. O líquido escorre pelo assoalho e toca as asas de uma borboleta morta, que renasce e pousa na cabeça branca do dr. Heidegger. O médico solicita aos convidados que parem com a confusão. Os quatro tornam a sentar-se. De repente, a rosa renascida começa a envelhecer nas mãos do médico. E os quatro jovens voltam à velhice. O dr. Heidegger diz que aprendeu a lição, jamais tentará rejuvenescer. O narrador interrompe a história para afirmar que os velhos decidiram fazer uma peregrinação em busca da Fonte da Juventude.

18. Em “The ambitious guest”, uma família – o pai, a mãe, os filhos e a avó – está reunida ao redor da lareira, numa noite de inverno, numa casa em White Hills. Ouve-se o vento e os passos de alguém na estrada. A casa situa-se numa rota de intenso comércio, entre o Maine e as Green Mountains. Sabe-se, enfim, que a casa é uma hospedaria. A porta se abre e entra no salão um jovem de rosto melancólico e cansado, que é descrito pelo narrador como “extremamente ambicioso”. Troca amabilidades com o dono da pousada. Subitamente, um forte ruído se faz ouvir. É uma pedra que rola da montanha, como acontece com frequência, e que põe a vida de todos em perigo. A conversa muda de tom e eles passam a falar da Morte. As crianças, atentas, apenas escutam. A avó conta um estranho sonho que tivera na noite anterior, envolvendo mortes e mortalhas. O jovem fala de sua ambição de ter um dia uma estátua enfeitando a praça de alguma cidade. Ouvem-se ruídos novamente, mas desta vez é uma verdadeira avalanche. Todos correm para fora da pousada e abrigam-se numa espécie de barreira, construída pelo dono da casa. O esforço é inútil. Os corpos jamais seriam encontrados, e a história trágica de White Hills se transforma em lenda.

19. Em “The sister years”, o Ano Velho é descrito como uma mulher que se prepara para dormir um longo sono e que tem nas mãos um grande livro, que ela se põe a folhear sem muito prazer. Tudo se passa entre as 11 e 12 horas da noite. Depois, outra mulher chega, com uma cesta dependurada no braço. É a alegoria do Ano Novo. As duas conversam sobre política em geral, abolicionismo, problemas do Tesouro Nacional. A segunda pergunta à primeira o que ela fez pela cidade e pelo país, e a outra responde que construiu estradas de ferro, pontes.

20. O narrador de “The seven vagabounds”, na “primavera da sua vida e no verão do ano”, encontra-se numa encruzilhada de três direções, diante de uma espécie de vagão de trem transformado em residência-sobre-rodas. Dentro dele, estão um velho e um jovem, com ar intelectual, “literário”. Há uma espécie de teatro de bonecos e uma grande quantidade de livros. Depois, o narrador descobre que o *intellectual* é o autor de um deles e que ele alugava uma parte do vagão para circular pelo país com sua biblioteca-ambulante. No vagão há, ainda, uma espécie de câmara obscura com a qual o velho trabalha. Chega um casal de “vagabundos”. Ela é cantora e contadora de histórias. Depois, aparece um mendigo, que troca cinco dólares para o narrador. Este descobre que o pedinte carregava um verdadeiro tesouro. O mendigo lê o futuro nas cartas e, além disso, descreve acontecimentos passados da vida do narrador com espantosa exatidão. Um índio, carregando arco e flecha, também surge. Todos, por coincidência, dirigem-se a um *encontro* na cidade de Stamford. Questionado pelos outros para onde se dirigia, o narrador afirma que está indo para *lá* também. Depois de muita conversa, os sete decidem ir juntos à cidade do encontro. No caminho, encontram um pastor que vem de Stamford e que lhes avisa que o *encontro* foi cancelado. O conto termina, abruptamente.

21. Em “The white old maid”, o narrador descreve uma velha morta sobre uma cama. A noite está enluarada. Entram no quarto uma jovem e uma velha. A velha deita-se ao lado da morta e ordena que a outra vá viver e que volte um dia para contar sobre sua vida. Ao descer a escada, a jovem encontra um pastor e um escravo, que acabaram de chegar. Passam-se

os anos e a jovem transforma-se na “Old Maid in the Widding Sheet”, meio lunática, mas pacífica. Vive sozinha e jamais aparece à luz do dia, exceto para ir a funerais, aos quais vai sob qualquer tempo. Certo dia, ela retorna à mansão do início da história. O narrador descreve a cena final em que o pastor e o escravo, que estavam subindo as escadas há muitos anos, encontram duas velhas mortas.

22. Em “The Lily’s quest”, que tem por subtítulo “Um apólogo”, um casal apaixonado resolve construir um Templo da Felicidade, uma casa de verão, onde possam amar-se com tranquilidade, receber os amigos. Assim, Adam Forrester e Lílias Fay saem à procura de um lugar onde possam construir tal palácio sagrado. No entanto, uma estranha figura persegue-os pelas ruas, o que permite ao narrador fazer a sua alegoria. Eles são a Esperança e a Alegria, e o perseguidor, a figura estranha e assustadora, é a Sombra da Aflição.

23. Em “The threefold destiny”, o narrador anuncia que a história pode ser tomada como uma alegoria. Um dia, aparece numa cidade uma figura escura, alta, usando uma bengala das selvas do Hindustão, um chapéu dos sóis da Espanha, com o rosto queimado nos desertos da Arábia, um homem que respirou até o ar gelado da região ártica. Uma jovem o reconhece numa palestra, trata-se de Ralph Cranfield, tinham sido colegas de infância. Ele acreditava que o destino lhe daria três presentes. O primeiro, encontrar uma linda mulher com um broche com o desenho de um coração, que o amaria muito. A mulher que o reconheceu usava um broche assim. O segundo, desenterrar um tesouro que estava escondido para ele em algum lugar, tesouro que buscara por todos os países por onde andara. O terceiro, ter o dom de exercer profunda influência sobre as pessoas ao seu redor. Dias depois, Ralph recebe a visita de três veneráveis anciãos que lhe oferecem o cargo de professor na escola da vila. Depois, os três partem e ele fica lembrando o passado e as suas viagens, pensando na realização de seu destino. Subitamente, chega a amiga de infância, que lhe deseja as boas-vindas à casa e à terra natal. E o narrador anuncia que com aqueles outros desejos realizados e com o auxílio da Providência, ele encontraria o *Tesouro da Prosperidade*.

24. Em “Peter Goldthwaite’s treasure”, conta-se a história de Goldthwaite, que fora sócio de Brown por mais de 30 anos, mas de quem se encontra separado. Os dois tinham visões comerciais completamente diferentes. O primeiro enriquecera e o segundo continuava proprietário apenas de uma velha casa num bairro bem-localizado da cidade. Brown tenta comprar a casa de Goldthwaite, para construir em seu lugar um edifício. Há uma longa descrição da casa e de seu passado. Uma velha, sentada num canto escuro da cozinha, é descrita como uma bruxa. É uma velha amiga da família, que encontrou abrigo no casarão há muitos anos. Por meio de um diálogo entre ela e Goldthwaite, sabe-se que um antepassado, homônimo do atual proprietário, teria escondido ali um grande tesouro. Peter decide procurá-lo, para dar uma lição a Brown. Começa por escavar o porão e praticamente destrói toda a residência. Algum tempo depois, Brown chega para uma nova visita e encontra os dois na cozinha, tentando abrir uma velha arca que haviam encontrado. Para surpresa dos três, encontram na arca apenas notas promissórias, algumas moedas e títulos do Tesouro Nacional já sem nenhum valor. O feitiço vira contra o feiticeiro e quem dá uma lição é Brown, que acaba convencendo o outro a vender-lhe o imóvel e a aplicar o dinheiro não em especulação, mas em algo sólido e produtivo. Como, por exemplo, os empreendimentos imobiliários.

25. “Chipping with a chisel” é narrado em primeira pessoa. Conta a história de um gravador de túmulos, amigo do narrador e seu inquilino, que chega a Edgartown para fazer fortuna. São descritos o cemitério, os túmulos, a oficina de Wigglesworth, o gravador. Um dia, uma velha senhora encomenda-lhe um serviço, a inscrição para o túmulo de seu primeiro amor, morto no Oceano Pacífico por uma baleia, há mais de 40 anos. O narrador faz longas meditações sobre esse amor que sobreviveu ao casamento da mulher e ao nascimento de seus filhos. Depois, um velho solicita uma inscrição para o túmulo das três mulheres com as quais viveu simultaneamente. O narrador observa que viúvos encomendam mais lápides que viúvas. Ao final, depois de várias outras situações do mesmo tipo, o próprio narrador trabalha na inscrição de uma *Bíblia* para uma cristã.

26. Em “The shaker bridal”, Father Epharaim, líder da seita Shaker, encontra-se em assembleia com outras lideranças do movimento religioso, a examinar o pedido de casamento de Adam, de meia-idade, e de Martha, de 30 anos. Os dois se amam desde crianças. Descreve-se a fé Shaker, as exigências de “pureza” entre casais. O patriarca, que percebe a chama do desejo ainda ativa nos dois, julga-os muito jovens para o casamento. Ao final, o líder autoriza-os a viverem juntos, mas apenas como “irmãos na fé”. O choque é tão violento para a noiva que ela desfalece, e seu coração para.

27. “Endicott and the Red Cross” é a história de John Endicott e da cruz vermelha usada pelos puritanos da Nova Inglaterra. Nessa narrativa, curiosamente, aparece, de passagem, a mulher com a letra *A* bordada na blusa e que mais tarde virá a ser a personagem central de *A letra escarlate*. Os crentes estão reunidos diante de seu líder quando chega o pastor de Salem, Roger Williams, com uma carta do governador Withrop. Os soldados-puritanos – crianças, homens, mulheres e velhos – são convocados a resistir às tropas que acabaram de chegar da Inglaterra. Um oficial discute com Endicott, que acaba banindo-o do grupo. Com a espada, o líder arranca a insígnia da cruz vermelha do casaco do oficial. No final, o povo ovaciona Endicott.

28. “Wakefield” tem um argumento simples, retirado de uma notícia de um jornal inglês: um homem abandona a esposa e vai morar, *incógnito*, nas redondezas de sua própria casa. O narrador examina, minuciosamente, sua “loucura”, tentando explicá-la. Depois de 20 anos de ausência, como se nada tivesse acontecido, Wakefield retorna para o lar e vive feliz com a esposa pelo resto de seus dias.

Com base nessas sínteses, montamos o quadro comparativo.

Quadro II – *Twice-told tales*

Título	Narrador	Enredo	Tempo	Espaço	Tema
1. “Champion”	Eu-testemunha	Alegórico	Hora	Praça	Liberdade
2. “Gentle boy”	Onisciência neutra	Realista	Meses	Vários	Intolerância
3. “Carbuncle”	Onisciência neutra	Alegórico	Dias	Montanha	Ambição
4. “Howe’s”	Eu-testemunha	Alegórico	Horas	Mansão	Antecipação
5. “Edward”	Eu-testemunha	Alegórico	Dias	Mansão	Tela mágica
6. “Lady Eleanore”	Eu-testemunha	Alegórico	Meses	Mansão	Manto mágico
7. “Old Esther”	Eu-testemunha	Realista	Anos	Mansão	Fidelidade
8. “Proph. Pictures”	Onisciência neutra	Alegórico	Anos	Casa	Tela mágica
9. “Little Annie’s”	Eu-testemunha	Realista	Horas	Rua	Infância
10. “Fountain”	Eu-protagonista	Alegórico	Meses	Vários	Esperança
11. “Wedding-Knell”	Eu-testemunha	Realista	Minutos	Igreja	Vaidade
12. “Black Veil”	Onisciência neutra	Realista	Anos	Vários	Pecado
13. “Higginbotham”	Onisciência neutra	Realista	Meses	Vários	Antecipação
14. “David Swan”	Onisciência neutra	Alegórico	Horas	Floresta	Destino
15. “Hollow Hills”	Onisciência neutra	Alegórico	Minutos	Montanha	Bruxaria
16. “Fancy’s show”	Onisciência neutra	Alegórico	Minutos	Casa	Culpa
17. “Heidegger’s”	Onisciência neutra	Alegórico	Horas	Casa	Licor mágico
18. “Ambitious guest”	Onisciência neutra	Realista	Horas	Casa	Ambição
19. “Sister Years”	Onisciência neutra	Alegórico	Horas	Casa	Ano novo
20. “Vagabounds”	Eu-protagonista	Realista	Horas	Trailer	Viagem
21. “White old maid”	Onisciência neutra	Alegórico	Anos	Vários	Velhice
22. “Lily’s quest”	Onisciência neutra	Alegórico	Meses	Vários	Felicidade
23. “Threefold”	Onisciência neutra	Alegórico	Dias	Vários	Antecipação
24. “Goldthwaite’s”	Onisciência neutra	Realista	Dias	Casa	Especulação
25. “Chipping with”	Eu-protagonista	Realista	Dias	Vários	Morte
26. “Shaker bridal”	Onisciência neutra	Realista	Minutos	Igreja	Intolerância
27. “Edicott”	Onisciência neutra	Realista	Minutos	Praça	Lealdade
28. “Wakefield”	Autor-editor	Alegórico	Anos	Vários	Matrimônio

Dos 28 contos de *Twice-told tales*, sete são narrados por eus-testemunhas, três por eus-protagonistas, 17 por onisciências neutras (em terceira pessoa) e um por narrador autor-editor. No conjunto de histórias, por exemplo, de *Province-House* – “Howe’s masquerade”, “Edward Randolph’s portrait”, “Lady Eleanore’s mantle” e “Old Esther Dudley” –, o narrador não testemunha os fatos, mas reconta-os a partir da narração do mordomo, que se poderia chamar de *homem-narrativa*, na expressão de Tzvetan Todorov. Temos, assim, a narração dentro da narração, ou o *encaixe*, recurso de antiga tradição. Para Todorov, “o encaixe evidencia a propriedade mais essencial de toda a narrativa. É que a narrativa englobante é a *narrativa de uma narrativa*. Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge o seu tema fundamental, ao mesmo tempo que se reflete nesta imagem de si mesma; a narrativa enquadrada é, simultaneamente, a imagem dessa grande narrativa abstrata de que todas as outras são apenas ínfimas partes, e também a imagem da narrativa englobante que diretamente a precede.”<sup>23</sup>

Por outro lado, em “The gray champion” e em “The Wedding-Knell”, os próprios descendentes dos atores das tramas são os narradores. Recontam histórias que ouviram contar. E, por fim, o interessante uso do narrador autor-editor em

“Wakefield”, obra que chamou a atenção não só de Edgar Allan Poe, mas também de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. O narrador dessa peça singular é um eu-leitor, que reconta uma história lida num jornal londrino. Ele faz uma acurada análise das motivações psicológicas do protagonista, área de grande interesse para Poe. Não importa se a notícia é verdadeira ou não, se o jornal realmente existiu, ou se foi inventado por Hawthorne, importa sim o procedimento narrativo, de espantosa modernidade. Num futuro distante, Jorge Luis Borges utilizará a mesma técnica com frequência. A originalidade do conto não se encontra no enredo, nem sua unidade de efeito é conseguida pela sequência peripécia-reconhecimento. Desde o primeiro parágrafo, o leitor conhece o *plot*, do princípio ao fim. O que ele lê é a detalhada análise dos motivos da ação do senhor Wakefield. Onde estaria, assim, o gancho de interesse? Na sutil exploração do desejo inconsciente do leitor de abandonar também os seus deveres, sua vida regrada, e viver fora, a distância, numa morte aparente? Poe trabalhou fartamente, em seus próprios contos, esse desejo.

Em “The vision of the fountain”, o narrador é o próprio protagonista, narrando em primeira pessoa. Já em “The seven vagabounds” e em “Chipping with a chisel”, temos narradores que participam da trama como personagens secundárias e que recontam as histórias que vivenciaram.

O narrador de “Little Annie’s ramble”, embora seja também um eu-testemunha, possui um componente de onisciência paradoxal: como se fosse o anjo da guarda de Annie, acompanha-a, de cima, como uma câmera, descrevendo todos os seus movimentos. Tal narrador, contudo, não se enquadra no narrador-câmera de Friedman, já que se prevê para esse tipo de técnica o máximo de exclusão do narrador na transmissão de *flashes* da realidade como que apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. E o que temos aqui é o máximo de inclusão do narrador.

Não se pode negar que o exame dos enredos comprova a crítica de Poe a respeito da tendência alegorizante de Hawthorne. Ela é um fato. Quando a fábula não é alegórica, o narrador encarrega-se de lembrar ao leitor que é necessário ler-se aí um outro sentido. No entanto, nesse jogo de xadrez que é o conto, em que cada elemento da história é subordinado à ação em conjunto, e o conjunto subordinado às determinações históricas, o que para Poe foi um defeito, para nós, contemporaneamente, pode ser uma virtude.

Para Walter Benjamin, a alegoria é uma “representação do outro” e necessita ser reativada para que seu contexto histórico adquira significação. Assim, por exemplo, o conto “The gray champion” precisa ser lido como alegoria dirigida aos leitores do século XIX, como mitificação de lendas históricas e geográficas dos colonizadores da Nova Inglaterra. Desenraizada, a história do “Paladino grisalho” – na tradução brasileira –, alegoria do espírito libertário da população puritana, perde em atrativo. No entanto, recontextualizada, emerge como “ruína da história”, monumento linguístico aos heróis anônimos responsáveis pela libertação norte-americana do jugo da coroa britânica. A alegorização levada a efeito por Hawthorne faz recuperar o caráter épico da revolução, historiciza-a e fixa-a num espaço e tempo bem delimitados. A alegoria como que dá um endereço à História, torna possível localizar a luta particular dos puritanos no universal das lutas contra as opressões.<sup>34</sup>

Longamente excluída, acusada por Hegel de ser uma “produção fria e nua”,<sup>35</sup> a figura retórica que *diz o outro* precisou esperar o advento de um pensador do porte de Walter Benjamin para recuperar espaço. O próprio Nathaniel Hawthorne, em carta ao amigo Fields, de 1854, afirma não “ter certeza de compreender perfeitamente” o que quis dizer “nalgumas dessas malditas alegorias”.<sup>36</sup> Para o biógrafo Mark Van Doren, contudo, não poderia haver “maior loucura em matéria de crítica do que negar o poder dessas coisas só pelo fato de tratar-se de poder simbólico”.<sup>37</sup> É interessante, ainda, observar a opinião que tem Nathaniel Hawthorne a respeito da tendência alegórica de seus *sketches*, em artigo publicado em jornal, em 1851: “Eles têm a pálida tonalidade de flores que desabrocharam numa sombra retirada demais – a frialdade do hábito da meditação que se difunde pelo modo de sentir e de observar em cada *sketch*. Em vez de paixão, há sentimentalismo; mesmo naquilo que pretende ser pintura da vida atual, encontramos alegoria, nem sempre calidamente coberta com trajes de carne e sangue, para poder ser lida sem um estremecimento. Não se sabe se por falta de poder, ou por uma invencível reserva, as pinceladas do autor dão de vez em quando uma impressão de fraqueza; o mais alegre dos homens mal consegue rir de sua maior pilhéria; a mais terna das mulheres não derramará lágrimas nos trechos mais tristes. Para se ver alguma coisa no livro, é preciso que ele seja lido na atmosfera pouco nítida, marrom, crepuscular em que foi escrito.”<sup>38</sup>

A veemente recusa que Poe faz das alegorias hawthornianas tem um polo oposto, a sua não menos veemente defesa do *símbolo*. O escritor que afirmou, no final de “A filosofia da composição”, que o leitor devia “encarar o corvo como simbólico”, não podia valorizar o uso frequente de alegorias em seu conterrâneo, tão embebido que estava dos ideais românticos. No entanto, as alegorias dão aos contos de Hawthorne uma inquietante modernidade, contos que, de certa forma, pavimentam o caminho para outros grandes alegoristas, como Charles Baudelaire e Franz Kafka.

Em nossa tipificação dos enredos, evitamos a oposição simbólico  $\times$  alegórico e optamos pela oposição alegórico  $\times$  realista. Para nossos propósitos, *realista* não se refere, absolutamente, à escola literária de mesmo nome, mas caracteriza a narração que reproduz a causalidade natural, narração que se atém à representação, que não exige do leitor dobras de significação, cujos enredos não remetem a simbolizações, que não requerem a construção secundária de um sentido. Nesse aspecto, os contos fantásticos, que têm uma causalidade não natural, uma outra lógica interna, são classificados como alegóricos.

Se nos *sketches* de *Twice-told tales* constataram-se o confinamento espacial e o estreitamento temporal, nos contos, por

outro lado, o espaço e o tempo são ampliados e variam conforme a necessidade do narrador de utilizar a cena ou o sumário. Na definição do crítico inglês Percy Lubbock, na *cena*, em que o narrador não deve fazer intervenções, os acontecimentos são mostrados (*showing*) ao leitor, e, no sumário, o narrador conta (*telling*) os fatos e os resume. No primeiro caso, o tratamento é dramático, e, no segundo, pictórico.<sup>39</sup> Lígia Chiappini Moraes Leite, sintetizando as ideias de Lubbock, afirma, em *O foco narrativo*, que a “*cena* restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o sumário a amplia, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado”.<sup>40</sup> Em contos como “The gentle boy”, “The minister black’s veil” e “Mr. Higginbotham’s catastrophe”, por exemplo, alterna-se o uso de cenas e de sumários de tal forma que grandes arcos temporais são abarcados pelas narrativas. No limite, tal técnica cria a impressão de o conto ser uma espécie de romance condensado.

Tomemos exemplos de cena e sumário no conto “The minister black’s veil”. Logo ao início, e como que a distância, o narrador pinta o ambiente (espaço carregado de características sociais, econômicas, morais, psicológicas e culturais em que se movimentam as personagens), e instaura o clima dominical: “Estava o sacristão no alpendre da igreja de Milford, puxando diligentemente as cordas do sino. Os velhos da aldeia vinham curvados pela rua afora. Crianças de rostos risonhos caminhavam alegremente ao lado dos pais, ou arremedavam um andar mais austero, côncias da dignidade de suas roupas de domingo. Solteirões alinhados olhavam de soslaio para as bonitas garotas, imaginando que o sol domingueiro as fazia ainda mais bonitas do que nos dias de semana.”<sup>41</sup>

A esta cena, como que aproximando o leitor da narrativa, alternando também o tempo verbal, de um distante pretérito imperfeito para um perfeito mais próximo no tempo, segue-se um sumário: “Quando o povo em sua maior parte se reuniu no alpendre, o sacristão começou a tocar o sino, espichando a vista para a porta da casa do reverendo Hooper. O primeiro indício do vulto do ministro era o sinal para o sino deixar de tocar sua chamada. – Mas o que tem o páraço Hooper diante do rosto? – perguntou de súbito, atônito, o sacristão. Todos quantos ouviram a pergunta se voltaram para fitar o sr. Hooper, que, a passo lento e com um ar pensativo, se dirigia para a casa de oração. O espanto foi unânime, e não exprimia mais perplexidade, caso algum ministro estranho estivesse chegando ali para espanar o pó das almofadas do sr. Hooper.”<sup>42</sup>

Imediatamente depois dessa cena, um sumário fornecerá ao leitor maiores informações sobre o sr. Hooper, seu estado civil, sua idade, detalhes mais precisos sobre o estranho véu. Nova cena vem quebrar a monotonia da descrição, dinamizando a narrativa. Até o final do conto, cenas e sumários vão-se alternando.

São frequentes, nos contos de *Twice-told tales*, o que Doren chamou de “símbolos controladores”, também largamente utilizados pelos romancistas góticos, tais como John Neal, Charles Brockden Brown, William Godwin, Mrs. Radcliffe, Horace Walpole e Maturin: o retrato misterioso, o pergaminho embolorado, o vilão deformado, o crime secreto, o elixir proibido, a busca esotérica, o riso do diabo, o olhar reluzente, a palavra agourenta.<sup>43</sup>

O exame dos temas apresentados no Quadro II desautoriza a afirmação de Poe de que há, em *Twice-told tales*, “pouca diversidade temática”. Hawthorne discute a liberdade, a intolerância, a ambição, a fidelidade, a esperança, a vaidade, a culpa, a especulação, a felicidade, a velhice e a lealdade, entre muitos outros assuntos.

Além dos procedimentos construtivos, que dizem mais respeito à estrutura das próprias narrativas de *Twice-told tales*, Edgar Allan Poe observou, ainda, nas suas resenhas, o tratamento dispensado pelo escritor de Salem aos meios expressivos, relacionados diretamente com a linguagem.

Segundo os biógrafos de Nathaniel Hawthorne, entre eles Mark Van Doren e Raymona Hull, que tiveram acesso aos originais do autor, ele burilava seus contos incansavelmente. Reescrevia-os dezenas de vezes. Mesmo depois das provas tipográficas compostas, infernizava os editores com emendas e correções. No entanto, o que Poe chamou de economia verbal, passado mais de um século e meio, transformou-se, para os padrões atuais, em prolixidade. Ocorre que Poe tem em mente outros autores do período, como Irving e Melville, ou mesmo Scott e Brown, que são bem mais verborrágicos e descuidados em suas narrativas do que Hawthorne. Seu estilo, “tão lento, tão lamuriante, tão misterioso”, como o caracterizou Doren, e seu tom, lúgubre, monocórdio e penumbroso, reproduzem o contexto histórico e social de Salem. Que, aliás, já era uma cidade morta, com seu “porto silencioso e coberto de limos”,<sup>44</sup> quando Hawthorne ali nasceu. Além das muitas leituras de autores góticos, conforme atestam seus cadernos de apontamentos, que cobrem o período da juventude até a velhice precoce, há que se considerar também o clima intelectual da Nova Inglaterra onde viveu, clima carregado de teorias unitaristas e transcendentalistas. As cenas crepusculares de tantos de seus enredos podem ser, como aponta a crítica, pastiches de Scott, e sua tendência a usar situações de fundo histórico podem ter o velho historiador Cotton Mather como fonte, mas isso não diminui o prazer que ainda hoje nos proporciona a leitura de *Twice-told tales*, nem retira de Hawthorne o mérito de ter sido, com Poe, um dos “mestres iniciadores da *short story* americana”.<sup>45</sup>

<sup>23</sup> Meio século depois, certos elementos do *sketch* retornarão com grande vigor. A sondagem introspectiva e a diluição do enredo serão fatores determinantes na contística cultivada desde Anton Tchecov, a que chamamos, aqui, de variante da modernidade oriental do conto, em oposição à variante da modernidade ocidental, introduzida por Edgar Allan Poe.

<sup>24</sup> RON, Danforth. *O conto norte-americano*. São Paulo: Martins Fontes, 1961, p. 20.

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p. 83.

[26](#) In: PEDEN, William. *Short fiction: shape and substance*. Boston: Houghton Mifflin, 1971, p. 9.

[27](#) Id., *ibid.*, p. 7.

[28](#) In: TODOROV, Tzvetan. *The poetics of prose*. New York: Cornell University Press, 1984, p. 259-60.

[29](#) Norman Friedman, num importante estudo que dedicou ao ponto de vista (“Point of view in fiction: the development of a critical concept”). In: *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1975), apresentou uma extensa e minuciosa classificação das modalidades possíveis de ponto de vista: a) *Onisciência do autor-editor*, em que o autor goza de direitos ilimitados sobre a narrativa, multiplicando as intrusões mais ou menos relacionadas com a história; b) *Onisciência neutra*, em que o autor abstém-se de intromissões na narrativa, falando de modo impessoal na terceira pessoa, mas revelando onisciência dos fatos narrados; c) *Eu como testemunha*, em que o narrador é uma personagem periférica, narrando em primeira pessoa; d) *Eu como protagonista*, em que o narrador é a personagem principal, narrando em primeira pessoa; e) *Onisciência multisseletiva*, em que desaparece o narrador e a história é apresentada diretamente pelas personagens que a vivem; f) *Onisciência seletiva*, em que o ponto de vista que comanda a organização da narrativa é o ponto de vista de uma personagem, sendo, por isso, fixo; g) *Modo dramático*, em que são representados apenas os atos e as palavras das personagens; h) *Câmera*, caracterizado pelo propósito de captar *une tranche de vie*, à margem de qualquer processo artístico de seleção e de organização.

[30](#) Até o século XIV, o apólogo, o exemplo, a fábula, a parábola, o relato e o conto eram indistintos. A partir de Boccaccio (1313-1375), começaram a adquirir autonomia formal. A fábula, evolução da fábula, por seu caráter de *exemplaridade*, serve perfeitamente aos propósitos moralizantes de Hawthorne.

[31](#) GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

[32](#) Borges considerará este conto o precursor das histórias de detetive, em detrimento das histórias de raciocínio de Poe, tidas pela crítica como iniciadoras do gênero.

[33](#) TODOROV, Tzvetan. *A poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 87-8.

[34](#) Para Hegel e Goethe, somente os símbolos seriam representações dos “universais concretos”. A querela é interminável. Dependendo do contexto histórico, e portanto da ideologia, valoriza-se o símbolo em detrimento da alegoria, e vice-versa.

[35](#) HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

[36](#) DOREN, Mark Van. *Nathaniel Hawthorne*. São Paulo: Martins Fontes, 1967, p. 64. Observe-se que um dos problemas da questão é a própria confusão dos termos. O biógrafo, para falar das alegorias de Hawthorne, refere-se ao seu “poder simbólico”. Talvez seja necessário admitir a insolubilidade da discussão, já que não há síntese possível entre idealismo e materialismo. Para os reducionistas, ou idealistas, o símbolo é mais importante; para os autonomistas, ou materialistas, é a alegoria.

[37](#) Id., *ibid.*, p. 63.

[38](#) Id., *ibid.*, p. 62.

[39](#) In: LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

[40](#) LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985, p. 14-5.

[41](#) In: SILVA, Fernando Correia da. *Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, p. 21.

[42](#) Id., *ibid.*, p. 21.

[43](#) DOREN, Mark Van. *Op. cit.*, p. 36.

[44](#) Segundo Fernando Correia da Silva, “Hawthorne ou A depuração do puritanismo”, in: *Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne* (São Paulo: Círculo do Livro, 1996).

[45](#) Id., *ibid.*, p. 9.

Edgar Allan Poe tem uma concepção de fatura de livro de contos que leva em consideração até mesmo o título da obra. Há, nessa postura, uma evidente preocupação com o leitor. Esse respeito demonstra o quanto estava atento às novas relações sociais no interior da sociedade capitalista. Nela, o leitor é um cliente, um consumidor do produto artístico, e não quer, e não deve, e não pode ser enganado. O título, proclama o contista, deve fazer referência a tudo o que a obra contém. *Sketches* são *sketches*, contos são contos. Poe intitulou sua própria coleção de histórias curtas de *Tales of the grotesque and arabesque* e pretendeu, dessa forma, ser fiel ao seu conteúdo.

Tracemos, mais uma vez, uma síntese completa do que o livro contém.

1. Em “A queda da Casa de Usher”, o narrador viaja, a cavalo, durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio e silencioso, até chegar a uma velha mansão, cujas janelas assemelham-se a olhos vazios. Atende a um chamado de seu amigo de infância, Roderick Usher, que sofre de uma doença aguda, um transtorno mental inexplicável. A casa, desde o princípio, gera no visitante uma completa depressão.

Passam-se os dias e a agitação nervosa de Roderick Usher aumenta. O narrador percebe a influência nefasta da casa sobre o ânimo de seus habitantes, inclusive sobre si mesmo. Subitamente, tomamos conhecimento de um outro habitante, Madeline, irmã do proprietário, um ser fantasmático, que percorre os aposentos sem aproximar-se do visitante. As preocupações de Usher com a enfermidade da irmã – depressão e epilepsia – pioram a sua própria situação.

As semanas transcorrem num clima doentio, miasmático, com Roderick e seu amigo entretidos com leituras e passatempos. No meio da narrativa, há a transcrição de um poema, cuja estrutura visual fende, literalmente, o conto em dois blocos. Significativamente, os versos intitulam-se “O palácio assombrado”. Após a sua leitura, o narrador expressa a crença de Usher na sensibilidade dos seres vegetais e minerais. Poe faz uma nota de rodapé citando alguns químicos da época que pensavam da mesma forma.<sup>46</sup>

Na sequência do conto, são referidos vários livros e autores que teriam ajudado, também, na formação da vida mental de Roderick Usher. Abruptamente, o narrador informa a morte de Madeline e o desejo do irmão de conservar seu corpo, numa das criptas da mansão, por 15 dias, pois ela sofre de uma enfermidade rara, catalepsia – a morte aparente. Sob os aposentos do visitante, o *fardo lígubre* é depositado, numa cripta que servira, no passado, de masmorra e depósito de pólvora. O estado físico e mental de Usher deteriora-se. Dias depois, o visitante começa a ouvir ruídos vagos e indefinidos. Numa noite de tempestade, Roderick, transtornado, faz-lhe uma visita. Para acalmá-lo, o narrador lê um romance, *Mad Trist*, de Launcelot Cuning. Ouvem-se, no meio da leitura, estalidos, ruídos de madeira quebrada, rangidos de caixilhos e batentes. Os sons no interior da narrativa têm correspondência no exterior, dentro da mansão. Ao grito sobrenatural do dragão, no romance de Cuning, corresponde um som áspero, prolongado, agudo e dissonante em algum lugar. O narrador prossegue a leitura, sem deixar de notar o estado catatônico do amigo, que olha fixamente para o nada e balança-se como um autômato na cadeira. Subitamente, o doente sai de seu mutismo e faz a grande revelação: ele também ouvia os estranhos ruídos. Tinham enterrado a sua irmã viva! E agora ela queria vingar-se. Roderick Usher grita, dizendo que ela está ali, atrás da porta. Como num passe de mágica, as pesadas portas do aposento abrem-se e ela surge, com suas alvas vestes manchadas de sangue. Há sinais, em seu corpo, de violenta luta para sair do túmulo. Ela avança e, enfim em agonia, cai sobre o irmão, que tem um ataque cardíaco fulminante. O narrador, em pânico, foge da mansão. Já na área externa da propriedade, vê as grossas paredes da casa desmoronarem. Sob um estrondo medonho, os escombros afundam no lago fétido e profundo.

2. Em “O barril de amontillado”, o narrador, depois de ter sido injuriado por Fortunato, decide vingar-se. Durante os festejos de carnaval, Montresor atrai o outro até o seu *palazzo* com a desculpa de experimentar um vinho, pois Fortunato é *expert* no assunto. A adega situa-se nas antigas catacumbas do castelo. Lá, depois de um longo diálogo, num pequeno nicho dentro de uma cripta, o bêbado é acorrentado à parede de pedra. O narrador assenta lentamente os tijolos que escondera sob um monte de ossos humanos, até enterrar o outro vivo, sob seus gritos de pavor. Ao final, há um surpreendente e, a rigor, falso *forward*, que reorganiza a temporalidade da narrativa. Montresor diz que durante meio século nenhum mortal perturbou a muralha de ossos com que escondera a entrada da tumba de Fortunato. A passagem é a chave para a compreensão do conto. Ao se reler o princípio, compreendemos, *a posteriori*, que ele está sendo julgado e que a narração do crime é a sua confissão. Os que tão bem conhecem o seu caráter são os jurados de seu julgamento.

3. Em “O gato preto”, o narrador decide contar a sua história para aliviar o espírito, para certificar-se de que não está louco, embora saiba que as pessoas não acreditarão nele. Declara que, na infância, tinha sido paciente, dócil, terno e humano com os animais. Inclusive durante boa parte da vida adulta portara-se dessa forma. Ele casa-se com uma mulher que também estima os animais. Assim, eles acabam por cuidar de pássaros, peixes dourados, um cão, um macaquinho e um gato.

Por vários anos, ele dedica-se a Pluto, o bichano, com desvelo, mas seu caráter e seu temperamento são profundamente

modificados pela intemperança alcoólica. Torna-se indiferente, mal-humorado, irritadiço e violento com a esposa e com os animais domésticos. Um dia, ao chegar em casa bêbado, depois de ter sido mordido pelo gato, que se defendia da violência de que era vítima, arranca-lhe um olho com um canivete. Na manhã seguinte, sente um pouco de remorso, mas o vício o faz naufragar outra vez nos excessos.

A vida prossegue. O gato, cego de um olho, evita o dono, o que só o irrita ainda mais. Um dia, tomado pelo que chama de *espírito da perversidade*, enforca-o num galho de árvore. Naquela mesma noite, a residência arde em chamas. Tudo se perde no incêndio. Na manhã seguinte, uma multidão de curiosos visita as ruínas para ver um estranho fenômeno. Numa das paredes, em baixo relevo, surgira a figura de um gato gigantesco, com uma corda em torno do pescoço.

O narrador encontra uma explicação plausível para o caso. Alguém jogara o gato enforcado pela janela, durante o incêndio, para despertar os habitantes da casa. A cal do muro, construído recentemente, sob o efeito das chamas e do amoníaco despreendido da carcaça, produziu a imagem. Durante meses, a lembrança do gato persegue o narrador, que busca um animal parecido para substituí-lo. Um dia, num antro, encontra um gato preto quase idêntico a Pluto, exceto por uma mancha branca que lhe cobre o peito. É um gato sem dono. Depois de alguns afagos, o bichano acompanha o narrador à sua casa. A mulher apaixona-se pelo animal. No entanto, quanto mais o gato manifesta carinho, mais o narrador passa a odiá-lo, especialmente depois que descobre que ele é cego de um olho, como Pluto. A mancha branca, no peito do gato, começa a gerar-lhe um verdadeiro pavor. Aos poucos, aqueles contornos vão se definindo, até aparecer a imagem exata de uma força.

O narrador transforma-se num colérico, que odeia tudo e todos. Sua fúria volta-se contra a esposa, que sofre calada. Um dia, no porão da casa em que passaram a morar, depois de tentar matar o gato com uma machadada, o narrador mata a mulher, partindo-lhe o crânio. Após imaginar diversas formas de livrar-se do corpo, o homem opta por emparedá-lo na adega, como faziam os monges com suas vítimas na Idade Média. Acabado o serviço, sente-se satisfeito com o resultado. O novo reboco confunde-se com o anterior, por causa da unidade do porão. Ao procurar o gato para matá-lo também, não o encontra em lugar algum. À noite, pela primeira vez desde que o felino o acompanhara da taverna à casa, consegue dormir tranquila e profundamente.

Passam-se dois ou três dias, e as investigações sobre o desaparecimento da mulher dão em nada. O narrador sente-se confiante na sua felicidade futura. No quarto dia, uma caravana policial chega e faz nova e minuciosa investigação. Cada canto da casa é esquadrihado. Descem, pela terceira ou quarta vez, ao porão. O narrador, como um inocente, não se altera, auxilia os policiais na sua pesquisa. Quando estes já estão na escadaria, de saída, resolve fazer um pequeno discurso, desejando-lhes saúde e mais cortesia. Entusiasmado com a própria tranquilidade, elogia a construção da casa, a solidez das paredes. Movido por uma pura e frenética fanfarronada, bate a bengala exatamente onde se encontra o corpo emparedado da esposa. E então, lá dentro, ouve-se um choro abafado e entrecortado, um grito prolongado e estridente, um uivo. Os policiais, depois do susto, correm e derrubam a parede. Sobre a cabeça do cadáver já em estado avançado de decomposição, está o gato, com a boca vermelha escancarada e o único olho chamejante.

4. Em “Berenice”, Egeu, o narrador, diz-se descendente de uma linhagem de visionários. Suas primeiras lembranças acham-se ligadas à biblioteca da mansão de propriedade da família. Ele cresce ali, distante da realidade, na terra dos sonhos, como chama o mundo dos livros. Berenice é sua prima, e vive com ele, na casa paterna. Mas ela é diferente dele, é ágil, saudável, enérgica. Vive em contato com a natureza. No entanto, um dia, uma doença fatal a atinge. Uma grande série de enfermidades assolam-na, entre as quais a catalepsia. Egeu, por seu turno, é acometido de uma estranha monomania, uma nervosa *intensidade de interesse*, uma fixação obsessiva. Fica dias e noites a contemplar, em absoluta imobilidade, um desenho num livro, uma sombra no chão, uma lâmpada, algumas brasas na lareira. Por semanas, dedica-se à leitura de Coelius Secundus Curio, Santo Agostinho, Tertuliano. Enquanto a prima fora bela, não a amara, mas agora, na sua decadência e no seu atual triste estado, propõe-lhe casamento.

Numa tarde de inverno, próxima das núpcias, Egeu, que meditava na biblioteca, vê, entre os lábios de Berenice, os seus dentes. Ela sai da sala, mas o espectro daqueles dentes não saem da memória do noivo. A monomania instala-se e ele não vê outra coisa, somente os dentes, em todos os objetos, em todos os lugares. Fica nesse estado de prostração por dois dias, até que uma criada avisa-lhe que Berenice morreu em meio a uma crise de epilepsia, naquela manhã, e que seu túmulo já está preparado. Angustiado, Egeu dirige-se ao quarto da morta. Ele tem a impressão de tê-la visto mexer um dedo sob o sudário. Seus olhos fixam-se nos lábios de Berenice e nos seus dentes. Como um louco, ele sai correndo, desesperado. Horas depois, dá-se conta de que já é meia-noite, e de que está, outra vez, sentado na biblioteca. Tenta lembrar-se das horas anteriores, mas tudo é confuso, vago, ambíguo. Suas recordações são atroz e ininteligíveis. De vez em quando, um grito de mulher, penetrante e estridente, parece soar em seus ouvidos. Ele sabe que realizou um ato, mas não sabe que ato foi esse. Na mesa, perto da lâmpada que arde, vê uma caixinha. Subitamente, chega um criado, com aspecto de extremo horror, e conta-lhe que, depois que ouviu um grito, a criadagem foi até a tumba e encontrou o túmulo violado, o corpo desfigurado, mas respirando, palpitando ainda, *ainda vivo*. O criado aponta para as roupas de Egeu, manchadas de lama e de sangue coagulado. Encostada a uma parede da biblioteca há uma pá. Egeu atira-se à caixinha, mas não consegue abri-la, tão trêmulo que está. Deixa-a cair e ela se quebra. Ouve-se, então, o barulho tilintante de 32 dentes espalhando-se pelo assoalho.

5. Em “Manuscrito encontrado numa garrafa”, o narrador declara-se distante da pátria e da família por má conduta. Os bens que herdou permitiram-lhe uma educação rigorosa. Considera-se um racionalista, superior aos filósofos alemães. Insiste nessas explicações, pois o que vai contar poderia ser considerado produto de imaginação. Embarca para um passeio pelo arquipélago de Java. Numa noite, uma estranha calma desce sobre o mar. O narrador expressa as suas preocupações ao capitão, que não se digna a responder-lhe. A tripulação, constituída de malaios, deita-se no convés, tranquilamente. O narrador desce ao camarote, mas, até a meia-noite, não consegue dormir, pois tem a viva sensação de uma desgraça iminente. Ao retornar ao convés, ainda na escada, ouve um ruído forte e depois sente o navio estremecer, sacudido com violência. Um grande vagalhão aderna perigosamente o barco e varre o convés, de popa à proa. O impacto da água arranca os mastros, mas o navio, milagrosamente, não afunda. Sobrevivem o narrador e um velho sueco. Os malaios foram varridos para o mar, o capitão e os marinheiros morreram afogados nas cabines. A âncora partira-se e o navio viaja a grande velocidade, impelido pelo tufão. Durante cinco dias e cinco noites, seguem assim, em direção à Nova Holanda. No quinto dia, começa a fazer muito frio. O sol torna-se opaco, enfermigo, subindo poucos graus no horizonte. Ao sexto dia, mergulham numa escuridão espessa, um negro deserto de ébano derretido. A certa altura, o sueco dá um grito. Tinha visto um navio gigantesco, no alto de uma onda enorme, avançar sobre eles. Depois do choque, só o narrador sobrevive, conseguindo agarrar-se ao cordame do navio desconhecido. Sem ser pressentido pela tripulação do novo barco, esconde-se no porão. Mais tarde, sobe ao convés e descobre que aqueles homens envelhecidos *não o veem*. Retira da cabine do capitão o papel, a tinta e a pena com que escreve o manuscrito. Segue-se minuciosa descrição do navio, de sua tripulação velha e trêmula, da estranha porosidade do casco. O narrador conclui que o navio está condenado a vagar naquele mar de breu por toda a eternidade. Ao ficar, novamente, diante do capitão, observa que ele parece ter mil anos. Seu camarote está coberto de estranhos volumes *in folio* com cantoneiras de ferro, instrumentos científicos fora de uso e cartas de navegação obsoletas. Tudo, no navio, está saturado de outras épocas. Às vezes, o navio flutua sobre o mar, com as velas enfunadas. No final do relato, o navio afunda no precipício gelado do polo, como que caindo através de uma fenda.

6. Em “William Wilson”, o narrador principia afirmando que seu nome é um pseudônimo e que ele está à beira da morte. Conta-nos sua história, como quem pede um pouco de simpatia. Confessa ter, já desde a infância, um caráter perverso, de paixões indomáveis. Descreve, com grande riqueza de detalhes, a casa em estilo elisabetano onde estudou, na Inglaterra. Foi ali, conclui, que recebeu as primeiras advertências do destino. Recordando-se, no presente da narrativa, dá-se conta de como aquele mundo restrito – acordar, deitar, aprender as lições, os recitativos, as férias, os passeios, as idas à missa, onde o diretor da escola, Bransby, exercia também a função de pastor, o pátio de recreio – era um universo de emoções variadas e de excitações apaixonadas e embriagadoras.

Na escola, William Wilson destaca-se, tem forte ascendência sobre os colegas, menos sobre um, que tem seu próprio nome de batismo e de família, embora não sejam parentes. O homônimo rivaliza em tudo com o narrador, nos estudos, nos jogos, nas discussões, e resiste a sua ditadura de menino de gênio. Wilson, o duplo, age com suficiência perfeita, condescendência e até com certa afetuosidade, o que deixa William enfurecido. São tão parecidos que os colegas pensam tratar-se de irmãos gêmeos. Contraditoriamente, apesar das brigas diárias, tornam-se companheiros inseparáveis. Um detalhe físico dá ao primeiro superioridade sobre o segundo: este tem a voz débil, pouco acima do sussurro. No entanto, sua maestria em imitar o outro é tão perfeita que esse detalhe passa despercebido. O homônimo procura proteger Wilson, aconselha-o. Este, ao narrar, reconhece que teria sido um homem melhor se tivesse seguido aquelas admoestações. Aos poucos, a camaradagem transforma-se em ódio. Em meio a uma violenta discussão, o narrador descobre, ou imagina descobrir, que conhece Wilson desde antes da formação de sua própria consciência.

Numa noite, resolve pregar uma peça no outro. Com uma lâmpada acesa, atravessa o labirinto de estreitos corredores do internato e chega ao pequeno quarto ocupado por Wilson. Ao focar a luz sobre o rosto do menino adormecido, sente uma angústia intolerável e inexplicável. O mesmo nome! Os mesmos traços! A entrada na escola no mesmo dia! Aquilo tudo não pode ser fruto de simples imitação ou coincidência! Tomado de horror, William Wilson foge da escola, para nunca mais voltar.

Vive alguns meses na casa dos pais e depois é mandado para Eton. Por três anos, entrega-se à dissolução. Numa noite, durante uma orgia em companhia de colegas da escola, recebe uma visita. Desce ao vestibulo, bêbado. A voz *sussurrada* do visitante assusta-o de tal forma que desmaia. Ao recobrar-se, o outro havia desaparecido. Durante semanas, medita sobre quem seria esse William Wilson. Descobre que, no mesmo dia em que fugiu da escola de Bransby, o outro também deixara o lugar, motivado por problemas familiares. Passada essa rápida crise de consciência, William entrega-se ao vício do jogo.

Dois anos depois, chega à universidade um jovem arrivista chamado Glendinning. Wilson decide depená-lo no jogo de cartas. Primeiro, deixa-o ganhar, para incentivá-lo. Certa noite, leva o adversário à ruína econômica. Subitamente, as portas escancaram-se e entra um estranho, cuja voz faz o sangue de William gelar nas veias. Sem cerimônia, ele revela o método de Wilson, as cartas escondidas nas mangas e nos bolsos do roupão. Assim que termina de falar, o estranho parte, tão bruscamente quanto chegara. William Wilson é agarrado com violência e expulso dos aposentos de Glendinning e da própria Universidade, depois que lhe entregam uma capa de pelica. Aterrado, Wilson percebe, então, que já está vestido com a *sua* capa, e que a outra é uma reprodução exata da sua. Sem que os outros percebam, coloca uma sobre a outra e retira-se,

coberto de vergonha.

Wilson tenta fugir do duplo, mas não consegue. Em Paris, Roma, Viena, Berlim, Moscou, o outro sempre antecipa-se e estraga os seus negócios. No entanto, jamais deixa revelar seu rosto, mas Wilson sabe que *ele* é o William de Bransby. Enfim, em Roma, num baile à fantasia, quando William está prestes a encontrar-se com a jovem esposa do velho Di Broglio, o duplo pousa a mão em seu ombro. Encolerizado, Wilson segura-o com violência pelo colete e arrasta-o até uma pequena antecâmara do salão principal. Desafia-o para um duelo. Lutam e o narrador golpeia o peito do outro várias vezes. Cambaleante, o duplo diz que William Wilson acabara de assassinar a si próprio.

7. Em “Os crimes da Rua Morgue”, o narrador principia com um longo comentário sobre os jogos de xadrez, dama e *whist*. Conclui que o último é um jogo muito superior aos outros, já que nesse sobressai-se a necessidade de uma verdadeira faculdade analítica e de observação.

Depois desse preâmbulo descritivo, a narrativa tem, realmente, início. O narrador apresenta-nos Auguste Dupin, um jovem cavalheiro de finanças arruinadas, que conhecera na primavera de 1800 e tanto, numa pequena livraria de Montmartre, quando ambos buscavam o mesmo livro raro. Imediatamente, veem-se envolvidos numa grande comunhão espiritual e decidem morar juntos, para dar prosseguimento às discussões e análises. O narrador aluga um velho casarão em Faubourg Saint-Germain. Passam a viver em absoluta reclusão. Dupin ama a noite, a luz das estrelas. Por isso, durante o dia, fecham as janelas e acendem velas, para melhor sonhar, ler, escrever e conversar. À noite, saem pelas populosas ruas de Paris, atrás das excitações mentais que a observação pode proporcionar. De vez em quando, Dupin exerce sua invulgar capacidade analítica e desvela coisas a respeito do próprio narrador. Chega, mesmo, a descobrir em que este pensa. Diante de seu pasmo, Dupin descreve uma coerente concatenação de fatos e ideias que o levaram a descobrir sobre o que o amigo refletia.

Depois da transcrição do insólito diálogo, o narrador apresenta uma notícia publicada na *Gazette des Tribunaux*. No quarto andar de uma casa da Rua Morgue, ocorreu um crime terrível. Depois de gritos espantosos, moradores encontraram madame L’Espanaye com a cabeça praticamente amputada, num pequeno quintal de cimento, nos fundos do edifício. No quarto andar, os móveis estavam quebrados e jogados pelos cantos. Por fim, acharam Camille, a filha, entalada de cabeça para baixo no interior da chaminé. Nos dias seguintes, os jornais transcrevem diversas declarações contraditórias de pessoas que ouviram os gritos, análises dos jornalistas, opiniões dos inspetores de polícia. Dupin, sem sair de casa, desvenda o mistério ao analisar esse conjunto de informações. O orangotango enfurecido de um marinheiro era o responsável pelas mortes.

8. “O mistério de Marie Roget” é uma continuação das aventuras dedutivas de Auguste Dupin. Dois anos depois dos trágicos acontecimentos da Rua Morgue, a jovem Marie Roget, *grisette* de uma perfumaria no subsolo do Palais Royal, é assassinada. Dupin, depois de desvendar o mistério da Rua Morgue, foi procurado várias vezes pela polícia de Paris para que os ajudasse. O caso de Marie Roget foi um deles. Um dia, após trabalhar um ano como balconista, a jovem sumiu. Monsieur Le Blanc, o patrão, não soube explicar o paradeiro da empregada. A polícia investiga, os jornais aproveitam o assunto para fazer sensacionalismo. Uma semana depois do sumiço, a perfumista reaparece, dizendo que havia passado alguns dias em casa de um parente, no campo. Marie abandona o emprego e volta para a casa da mãe, na Rua Paveé Saint-Andrée.

Cinco meses depois, a jovem desaparece pela segunda vez. No quarto dia, um cadáver é encontrado boiando no Sena. O assunto vira a sensação do momento, pela atrocidade do crime, pela beleza da mulher, pela notoriedade alcançada com o desaparecimento anterior. Todos os esforços da polícia em desvendar o caso mostram-se infrutíferos. Diante das dificuldades, uma recompensa é oferecida. Lentamente, a oferta vai subindo, até chegar a uma pequena fortuna.

Dupin e seu amigo andam tão absortos e enclausurados que sequer tomam conhecimento do caso. O delegado, certa tarde, vai visitá-los. Sua honra e sua reputação estão em jogo. Conversam por mais de sete horas. O narrador sugere que Dupin dormira durante boa parte da longa exposição do delegado. Dupin aceita uma proposta para trabalhar no caso, mas o narrador não a revela. É algo mais que a simples recompensa. Um posto na hierarquia policial parisiense? Outro tipo de sinecura? No dia seguinte, o amigo de Dupin obtém, na delegacia, um relatório completo sobre o caso. Ele faz, então, um resumo do que julga significativo.

Marie saiu de casa às nove horas da manhã de domingo, 22 de junho de 18... para visitar uma tia, a duas milhas de distância. O noivo ficou de buscá-la no final da tarde. Como choveu muito, e era hábito dela dormir na casa da tia em tais circunstâncias, o jovem não cumpriu o prometido. Soube-se, em seguida, que Marie não estivera na casa da tia. Começam as buscas, que se estendem até o aparecimento do cadáver no Sena. A partir do relatório e das notícias de vários jornais, Dupin desvenda o crime e recebe o dinheiro da recompensa.

Antes do final do conto, surge uma observação escrita pelo próprio Poe, colocada ali como se fosse uma nota dos editores da revista em que o *artigo* sobre a morte de Marie Roget teria sido publicado. Já desde o título, o autor chamava notas para explicar que a história baseava-se em fatos reais, ocorridos em Nova York, com Mary Cecília Rogers, jovem empregada em uma empresa de tabaco, também brutalmente assassinada. Outras notas indicam a correspondência entre ambas as histórias, como os rios Sena e Hudson, os bairros Barrierè du Roule e Weehawken, as ruas Paveé Saint-Andrée e Nassau Street etc. Segundo o autor, depois da publicação do conto, o crime americano teria sido desvendado graças às

conclusões anunciadas por ele por meio da ficção.

9. “A carta roubada” é o terceiro conto da série de histórias policiais. Inicia-se numa noite de outono, em que as duas personagens principais estão meditando e cachimbando, quando recebem, mais uma vez, a visita do delegado de polícia de Paris. Casualmente, o narrador acaba de pensar em alguns tópicos sobre o caso da Rua Morgue e de Marie Roget. Havia anos que não viam o delegado, e este os procurou por conta de um crime envolvendo altas figuras políticas. Uma carta fora roubada dos aposentos de alguém da realeza, e por um ministro! A questão envolvia chantagem, e era preciso reaver o documento sem escândalo. No entanto, a polícia já vasculhara cada centímetro do hotel em que o ministro morava e nada havia encontrado. Até batedores de carteira tinham examinado os seus bolsos, sem sucesso. O delegado oferece uma grande recompensa a quem o auxilie. Sua honra e seu emprego estão, mais uma vez, em perigo. Dupin aconselha-o a fazer uma nova e rigorosa investigação no hotel, onde a carta deve estar. Antes de partir, o delegado faz uma descrição da carta roubada. Um mês depois, ele retorna, ainda mais desolado. Agora oferece, além da recompensa, 50 mil francos do próprio bolso a quem o levar a resolver o enigma. Dupin diz-lhe que, assim que assinar o cheque, receberá, ali mesmo, a carta. O delegado hesita, mas assina. Dupin abre uma gaveta e devolve-lhe o objeto roubado. Surpreso, o delegado examina o envelope, confere o seu interior e vai embora sem despedir-se. Dupin explica ao narrador que bastou raciocinar com o intelecto do ministro, que era matemático e poeta, para descobrir que ele deixara a carta perfeitamente à vista. Os policiais, ingênuos, procuraram-na por todos os cantos do prédio. Depois, bastou fazer duas visitas ao ministro, uma para descobrir onde estava a carta, e ela estava absolutamente visível, num porta-cartas de cartolina azul, e outra visita para substituí-la por uma carta falsa, de tal forma que não despertasse as suspeitas do perigoso ministro e assim pudesse deixar o hotel calmamente.

10. “Metzengerstein” passa-se na Hungria, numa época indefinida. O narrador anuncia, nas primeiras linhas do relato, tratar-se de um caso de metempsicose. Duas famílias vivem, há séculos, em conflito. Há, inclusive, uma profecia sobre essa inimizade, que dá a vantagem final na luta à família Metzengerstein. O conde de Berlitzing está velho e caduco; o barão de Metzengerstein tem 18 anos, e, com a morte do pai, recém assumiu a posse dos muitos bens da família. Frederick cedo revelou-se um pequeno Calígula, por suas atrocidades, libertinagens e traições. No quarto dia após a posse de seus bens, os estábulos do castelo rival incendiavam-se. Os vizinhos concluem que se trata de mais um crime do barão. Enquanto as cavaliças de Berlitzing ardem, Metzengerstein contempla um cavalo enorme em sua sala, desenhado numa tapeçaria. A cena reproduz um antigo combate entre as duas famílias, com a vitória do ramo Metzengerstein. Frederick está completamente fascinado. É com esforço que desvia os olhos para o clarão rubro que as chamas do estábulo lançam sobre as janelas de seus aposentos. Ao olhar outra vez para a tapeçaria, percebe com horror e espanto que a cabeça do gigantesco cavalo havia mudado de posição e seus olhos, antes invisíveis, tinham agora uma expressão enérgica e humana, de um vermelho vivo e incomum. Ao sair apavorado da sala, o conde vê uma sombra, que assume exatamente os contornos do matador triunfante da tela. Já ao ar livre, vê três cavaliços tentando refrear um cavalo gigantesco, cor de fogo, que é uma reprodução exata do animal da tapeçaria. Apanharam-no quando fugia dos estábulos em chamas, mas os empregados de Berlitzing garantem que não pertence ao velho conde. Por isso, os cavaliços supõem que o fabuloso animal pertença ao barão. No entanto, o cavalo tem as iniciais WVB marcadas na testa, as iniciais de Wilhelm Von Berlitzing. Apesar disso, no castelo do conde, ninguém reconhece o cavalo, de modo que o barão aceita que o levem para os seus próprios estábulos.

Um criado de quarto chega e avisa-o de que um pedaço da tapeçaria desapareceu subitamente. Frederick manda fechar aquele quarto, ficando ele mesmo com a chave em seu poder. Um dos vassalos informa-lhe, então, a morte do velho conde em meio às chamas. Depois disso, isola-se no castelo, saindo apenas para montar o impetuoso cavalo. Aos poucos, diante das recusas, a nobreza local não o convida para mais nada. As proezas do cavalo espalham-se: seu salto é descomunal. O barão cria um estábulo exclusivo para o portentoso corcel e ele próprio o trata, sem permitir que ninguém mais se aproxime. Um pajem deformado afirma que sempre que o barão retorna de sua cavalgada os músculos de seu rosto vêm deformados numa expressão de maldade. Numa noite de tempestade, Metzengerstein sai a cavalgar na floresta. Um incêndio irrompe no castelo e toma conta de tudo. Subitamente, diante da multidão que contempla as chamas, o cavalo retorna com o cavaleiro tentando inutilmente controlá-lo. O cavalo sobe as escadas semidestruídas e desaparece no torvelinho de chamas, levando o cavaleiro consigo. A tempestade cessa e sobre o castelo destruído sobe uma coluna de fumaça, que toma a forma de um *cavalo*.

11. “Nunca aposte sua cabeça com o diabo” inicia com uma dura crítica do narrador aos críticos que sempre encontram, na ficção, uma moral. Cansado de ser acusado de nunca ter escrito um conto moral, oferece esse ao público, que já em seu título, diz ele, contém uma lição moral. É a história de seu amigo Toby Dammit, que muito apanhou da mãe, mas que, apesar disso, só se tornou pior. Aos cinco meses, ficava tão enfurecido que não conseguia nem gritar; aos seis, mordida baralhos de cartas; aos sete, agarrava-se aos bebês-fêmeas; aos oito, recusou-se a assinar um documento em que se comprometia a ser temperante. Com um ano, usava bigode, praguejava, blasfemava e dizia “aposto isso, aposto aquilo”. Na vida adulta, não conseguia falar sem apostar. O narrador adverte-o de que aquele é um hábito imoral. Faz de tudo e o que consegue é que o outro aposte a própria cabeça com o diabo. E, desde então, Dammit passou a usar sempre essa fórmula. O narrador tenta salvar-lhe a alma, mas o outro persiste com suas blasfêmias. Dammit ofende o amigo e este desiste de incomodá-lo com os

seus conselhos, embora continue fazendo-lhe companhia. Um dia, vão passear e chegam a uma ponte coberta, num rio qualquer. Dentro dela, o narrador fica ofuscado com o contraste de luz e escuridão. Dammit mostra-se com um bom humor incomum, quase transcendental. Na ponte, há uma cancela para pedestres. O narrador a atravessa, e Dammit aposta a cabeça com o diabo que é capaz de saltar sobre ela com os dois pés juntos. O narrador não acredita que ele seja capaz de tal feito. No mesmo instante, ouve-se um “hei”. Depois de saltar para trás assustado, o narrador vê, num canto da armação da ponte, um velhinho coxo, de aspecto venerável, de terno preto, camisa muito limpa, colarinho engomado e gravata branca. O velhote veste sobre as calças um estranho avental. Sorrindo, aperta a mão de Dammit e diz-lhe que está certo de que ele ganhará a aposta. Dammit, sempre loquaz, pronuncia apenas “hei, hei” e deixa-se conduzir pelo velho, que o leva a tomar distância da cancela para que possa correr antes de saltar. Dammit corre, projeta-se no ar e cai verticalmente. Apesar da pouca luz do ambiente, o narrador consegue ver o velhote manquitolá aparar alguma coisa com o avental. Só mais tarde perceberá que seu amigo, na queda, perdeu a cabeça. Procura-a, mas não a encontra. Ao abrir uma janela da ponte, o narrador descobre que Dammit decepcionou a cabeça numa barra de ferro. Tratado com homeopatia, Dammit não consegue sobreviver sem a parte superior do corpo. O narrador afirma ter orvalhado seu túmulo com lágrimas e ter esculpido uma barra sinistra no seu escudo de família. Manda a conta do enterro aos transcendentalistas, mas, como eles recusam-se a pagar, desenterra o cadáver e vende-o como comida para cachorro.

12. Em “O poço e o pêndulo”, o narrador encontra-se diante de inquisidores, que o condenam à morte. Está exausto, em virtude da longa tortura que sofrera. Resiste, ainda, num semideliúrio e depois desmaia. Acorda e tenta recordar o que aconteceu, mas só tem sombras de lembranças. Grandes figuras carregam-no para uma espécie de calabouço. Ali, sente monotonia e umidade. Lentamente, suas sensações retornam, ouve o som das batidas do coração, sente o tato, tem consciência da própria existência, consegue pensar, mover-se. Recorda-se dos juizes, das tapeçarias negras, da sentença, da fraqueza, do desmaio. Sem abrir os olhos, compreende que está deitado de costas. Lembra de outros detalhes: aquilo é um calabouço, em Toledo, sofrera um auto de fé. E agora? Qual é o seu estado? Morto, não está. Uma ideia terrível, que não revela ao leitor, o faz desmaiar outra vez. Ao acordar, põe-se de pé, estica os braços para os lados, para o alto. Horrorizado, não dá um passo, julga-se num túmulo. Vence o medo e movimenta-se. Pensa em histórias de calabouços e no caráter implacável de seus algozes. Sabe que está ali para morrer e da forma mais amarga possível. Suas mãos encontram, enfim, algo sólido, úmido e limoso. O calabouço é circular. Desmaia outra vez. Acorda e encontra, a seu lado, um pedaço de pão e um púcaro com água. Contando os passos, conclui que a prisão tem 50 metros de diâmetro. Descobre que as paredes têm ângulos, está numa caverna. Afasta-se da parede, caminha dez passos, cai, enrosca-se no camisolão de sarja que veste. Descobre que se tivesse avançado teria caído num poço. Joga uma pedra pela abertura e ouve-a cair na água, muito tempo depois. Retorna à parede e fica acordado por várias horas. Adormece. Ao acordar, reencontra o pão e a água. Deram-lhe um sonífero, conclui. Sente sonolência e mal-estar. Agora, há um forte clarão de enxofre no calabouço. Com a luz, percebe que a prisão é bem menor, tem 25 metros, os ângulos são nichos nas paredes e ela é retangular. O que ele imaginara ser de pedra é de ferro. As reentrâncias são produzidas por enormes pranchas. As paredes estão cheias de demônios esculpidos. No centro há, realmente, um poço. Adormece de novo e ao acordar encontra-se fortemente amarrado de costas num andaime, com a cabeça e o braço esquerdo livres. A água sumiu e há agora, no prato, apenas carne muito salgada. A sede é abrasadora. No alto, uma espécie de pêndulo move-se lentamente. No chão, há ratos enormes, saídos do poço, que avançam sobre o prato de carne. Com esforço, e somente com o braço esquerdo, consegue afugentá-los.

Uma hora depois, percebe que o pêndulo aumentou a oscilação e *desceu*. Observa, também, que a base do pêndulo é uma espécie de cimitarra afiada e que ela assobia ao mover-se. São longas horas de terror a que é submetido, vendo o pêndulo descer lentamente sobre seu peito. Como está amarrado por uma correia de couro inteiriça, besunta-a com o que sobrou da gordura do prato de comida. Atrai, assim, centenas de ratos, que sobem sobre seu corpo, quase o sufocando, mas que acabam por libertá-lo ao roerem a correia. O pêndulo roça-o já, mas ele consegue esgueirar-se para o lado, salvando-se da morte iminente. Observa, então, que a fonte de luz é uma espécie de mirante, atrás do qual os olhos demoníacos de seus inquisidores o observam. A cela, que no princípio tinha uma *forma* circular, e que depois ficara quadrada, agora assume o formato de um losango e está incandescente. O objetivo óbvio é empurrá-lo para o poço, onde o horror maior o espera. Chamuscado e já à borda do poço, no instante final ouve o ruído de vozes humanas e o som de trombetas. As paredes de fogo recuam e um braço agarra-o e o salva. É o general francês Lassale, que acaba de conquistar Toledo e derrotar as forças da Inquisição.

13. Em “A aventura sem paralelo de um tal Hans Pfaall”, o narrador apresenta notícias recentes de Rotterdam, onde, num dia qualquer, dez mil pessoas viram descer do céu um objeto voador. Quando se aproxima do solo, percebe-se que é um balão, fabricado com folhas de jornal velho. No formato do balão, uma senhora, Grettel Pfaall, reconhece o chapéu do marido, desaparecido há cinco anos. Por um momento, ela exulta de alegria. Depois, vê-se no balão um ser estranho, muito pequeno, praticamente redondo, de mãos monstruosamente gordas, cabeça cinzenta e sem orelhas. Mantendo o balão a certa altura do solo, o extraterrestre joga aos pés do burgomestre da cidade uma volumosa carta, lacrada com cera vermelha e com uma fita da mesma cor. O estranho ser joga sacos de areia para fora da cesta da nave para tornar a subir, sacos que caem sobre Superbus van Underduck, o líder de Rotterdam. O balão sobe e desaparece das vistas dos fascinados cidadãos. O burgomestre e o professor Rudabud, que dirigem o Colégio Astronômico de Rotterdam, leem o conteúdo da

carta para a massa de populares. Assim, ao longo de mais de 50 páginas, Hans Pfaall conta a sua aventura, de como estava endividado e de como resolveu fazer uma viagem à Lua, a bordo de um balão dirigível.

A narrativa é minuciosa e eletrizante, com descrições técnicas detalhadas, baseadas no conhecimento científico da época. A certa altura, a carta transforma-se num diário de bordo. Em 19 dias, Hans Pfaall faz o percurso entre a Terra e a Lua. Ao final, o viajante propõe uma correspondência científica entre os dois mundos, pois ele tem informações privilegiadas sobre o clima e sobre os habitantes da Lua: usos, costumes, tradições, ausência de linguagens e de orelhas etc. Propõe uma barganha. Em troca desse conhecimento, pede perdão ao crime involuntário praticado na partida, quando matou os credores que o perseguiram com a explosão do lançamento de seu balão. Hans Pfaall quer retornar à Terra, à família, a uma vida normal. Caso a proposta fosse aceita, o homenzinho do balão levaria a resposta de volta.

O primeiro narrador reassume a sua função e passa a descrever os acontecimentos após a leitura da longa carta. Espantados e admirados, o burgomestre e o professor vão para suas casas, com a intenção de conseguir o perdão para Hans Pfaall. No entanto, o homenzinho do balão não retorna e tudo acaba num grande falatório. O narrador elenca cinco versões surgidas após o aparecimento do balão: 1) que os brincalhões de Roterdã têm antipatias por burgomestres e astrônomos; 2) que um ladrão, anão e sem orelhas, sumira recentemente da cidade vizinha de Bugres; 3) que os jornais que envolviam o balão eram holandeses. Da própria Roterdã, como garantiu Gluck, o tipógrafo; 4) que Pfaall e seus credores haviam sido vistos, três dias antes, nas redondezas, com os bolsos cheios de dinheiro, depois de terem regressado de uma expedição marítima; 5) que o Colégio de Astrônomos não é tão bom, esclarecido e competente como deveria ser.

14. O narrador de “O escaravelho de ouro” é amigo de William Legrand, um protestante que já fora rico e que deixara Nova Orleans para fixar-se na Ilha de Sullivan, na Carolina do Sul. Ele descreve a vegetação da ilha e a cabana construída pelo amigo, sua solidão, formação, cultura e instabilidade emocional. Acompanha-o um velho negro, chamado Júpiter, que o segue por toda parte. O narrador mora em Charleston, a uns 15 quilômetros da ilha e, de vez em quando, visita-os.

Num dia muito frio, chega na cabana e encontra-a vazia, mas com fogo na lareira. Mais tarde, os hospedeiros chegam. Legrand está numa de suas crises de entusiasmo. Havia descoberto um novo tipo de escaravelho, que deixara no Forte, com um tenente. No dia seguinte, Legrand mostraria ao amigo o extraordinário inseto. Descreve a cor e o formato do escaravelho. Legrand, que não encontra nenhum pedaço de papel na cabana, retira do bolso um velho pergaminho sujo que encontrara na praia e desenha sobre ele.

Próximo ao fogo, o narrador, já com o pergaminho na mão, é interrompido pelos afagos de um cão que acaba de entrar. Depois, vê uma caveira no pergaminho, e não o desenho do escaravelho de ouro. Legrand retoma o pergaminho e seu humor se altera completamente. Diante disso, o amigo parte, apesar de já ser noite, mudando seus planos de dormir na cabana.

Um mês depois, Júpiter aparece em Charleston, muito abatido e preocupado com a saúde de Legrand. Seu patrão anda pensativo, desenhando algarismos numa lousa, quieto e pálido. Júpiter acredita que Legrand fora mordido pelo escaravelho e que aquela mudança era sintoma de envenenamento.

O negro traz uma carta para o narrador. Legrand chama o amigo, precisa vê-lo com urgência. Já no barco, descobre que o negro comprara uma foice e três enxadas. Na cabana, o narrador pergunta a Legrand se o tenente devolvera-lhe o escaravelho. Sim, diz este, e acrescenta que Júpiter tem razão, aquele é um escaravelho de ouro maciço, e que o levará ao ouro de que é um indício. Enfim, o narrador vê o inseto. É grande, pesado, reluzente, com um desenho às costas que lembra, vagamente, uma caveira. Legrand revela a intenção de fazer uma expedição às colinas, no continente, e que precisa de ajuda. Partem. O negro leva as enxadas e a foice, o narrador, as lanternas, e Legrand, o escaravelho dependurado num longo barbante. Atravessam uma baía na extremidade da ilha e embrenham-se em densa floresta. Lá, Legrand ordena que Júpiter suba num tulipeiro, que o narrador afirma ser uma das mais belas árvores do continente americano, e que leve consigo o escaravelho no barbante. O negro sobe e Legrand diz-lhe que vá até o sétimo ramo do lado direito, muito acima do solo, no meio da densa copada. De baixo, Legrand pede que o negro confirme se o galho está morto, seco. Ele o confirma. Deve seguir, então, até a sua ponta mais extrema. O negro segue e vê uma caveira, invisível para quem está sob a copada da árvore. Legrand exulta. A caveira está pregada no galho. Legrand manda o negro fazer descer o escaravelho por dentro do olho esquerdo da caveira, mas sem soltar o barbante.

Depois de uma discussão entre os dois sobre o lado esquerdo e o direito, o escaravelho surge no meio da folhagem. Legrand crava uma cavilha exatamente sob o escaravelho e faz em torno dela um círculo com a foice. Depois de executar algumas medições, manda que os outros cavem no local indicado. Eles trabalham durante duas horas, inutilmente. No caminho de volta, Legrand tem um acesso de fúria contra o negro. Dá-se conta de que Júpiter trocara o olho esquerdo da caveira pelo direito. Retornam. Legrand muda a posição da cavilha e refaz as medições com a fita métrica. O resultado é um ponto afastado do local onde tanto cavaram. Novo círculo é feito, e novas escavações. De repente, o cão descobre dois esqueletos enterrados. Perto deles, os homens descobrem três ou quatro moedas de ouro e prata. Cavam mais, com nova energia, e acham uma arca com um grande tesouro em ouro e jóias. Esvaziam dois terços desse cofre e transportam-no para a cabana. Depois, buscam a parte que haviam escondido na mata e descansam por quatro horas. Acordam e põem-se a avaliar o conteúdo da arca. Calculam haver ali mais de um milhão e meio de dólares.

Enfim, Legrand começa a descrever como resolvera o enigma. O calor da lareira, na noite da primeira visita do narrador,

fizera surgir no verso do pergaminho o desenho da caveira e mais um complicado criptograma numérico. Com paciência e raciocínio claro, Legrand decodificara a chave secreta. O tesouro pertencera ao capitão Kidd, um famoso pirata que assolara os mares e que escondera seu tesouro naquela região. O escaravelho, seu formato de caveira e a caveira desenhada num dos lados do pergaminho e revelada pelo fogo não passaram de uma feliz coincidência. Não fosse o cachorro entrar e brincar com o narrador, fazendo com que o fogo aquecesse o pergaminho e fizesse surgir o desenho da caveira e o código secreto, o tesouro continuaria escondido. Talvez para sempre.

15. Em “Uma descida ao Maelström”, o narrador e um velho acabam de alcançar um elevado cume. O homem garante que é jovem e que sua aparência é o resultado de uma terrível experiência que não teve uma duração maior que seis horas. O narrador apavora-se com o descuido do velho à beira do precipício em que se encontram. Joga-se ao chão, longe da borda. Mas é instado pelo outro para que assista àquele extraordinário espetáculo da natureza. Eles estão na Noruega, no município de Loføden, na montanha Helseggen, a Nublada. Animado pelo outro, o narrador levanta-se e, apesar da vertigem, descreve o mar distante, as falésias, as ilhas e ilhotas. Sua descrição é sombria, depressiva. Ouve-se um ruído, como de búfalos na pradaria, e é o vento sobre o mar, e o começo de uma grande agitação, de uma fúria indomável. O mar se enche de espuma, que começa a girar, formando um grande redemoinho, de cujo funil projeta-se um ruído pior que o das cataratas do Niágara. O narrador joga-se outra vez ao chão e o velho diz-lhe que aquilo deve ser o grande redemoinho de Maelström. Seguem-se as citações do narrador às descrições do fenômeno feitas pelo escritor Jonas Ramus. Ele critica-as, cita a *Enciclopédia Britânica*, Kircher e outros que escreveram sobre o canal do Maelström.

O velho discorda dessas opiniões e convida o narrador a ouvir sua própria história. Ele e dois irmãos tinham um pequeno barco, com que pescavam no canal. Os redemoinhos violentos, segundo ele, são muito bons para a pesca. Os três costumavam aventurar-se por ali. Apanhavam, num dia, o que os outros, em lugares mais calmos, levavam uma semana. O velho descreve situações de perigo das quais os três irmãos safaram-se. Jamais levavam os filhos, embora pudessem ajudá-los muito, tão grandes eram os riscos. Enfim, o velho conta o que aconteceu há três anos, a pior tempestade da história da Noruega, na qual ele perdeu os dois irmãos, salvando-se por milagre, ao agarrar-se a uma barrica e ser devolvido pelo turbilhão à superfície e depois jogado pela tempestade em direção à costa, no meio dos pesqueiros. A narração encerra-se com o pedido do pescador para que o narrador lhe dê mais crédito do que lhe dão os seus companheiros de Loføden, que duvidam de que ele tenha envelhecido de terror em apenas seis horas.

16. Em “O jogador de xadrez de Maelzel”, o narrador descreve com minuciosa precisão uma espécie de robô primitivo que circulou pelos Estados Unidos no século XIX. O engenho mecânico jogava xadrez, e jogava bem. Raramente perdia. Atraía multidões aos salões em que se apresentava. Partindo da opinião de que uma máquina é incapaz de raciocinar, o narrador trata de desmascarar a fraude. Para tanto, como um repórter, passa a acompanhar as apresentações do autômato de Maelzel, até deduzir, com base em sua acurada observação, o funcionamento do mecanismo: um pequeno homem escondido em seu interior. O proprietário do robô, Maelzel, morreu em 1854, depois de vendê-lo para o professor J. K. Mitchel. Nesse mesmo ano, o autômato foi destruído no incêndio do Museu Chinês da Filadélfia.

Com base nesses dados, montamos o quadro comparativo.

**Quadro III – Tales of the grotesque and arabesque**

Título	Narrador	Enredo	Tempo	Espaço	Tema
1. “Usher”	Eu-testemunha	Alegórico	Dias	Mansão	Catalepsia
2. “Amontillado”	Eu-protagonista	Realista	Horas	Catacumbas	Vingança
3. “Gato preto”	Eu-protagonista	Realista	Anos	Vários	Alcoolismo
4. “Berenice”	Eu-protagonista	Realista	Anos	Vários	Catalepsia
5. “Manuscrito”	Eu-protagonista	Alegórico	Anos	Mar	Fantasma
6. “William Wilson”	Eu-protagonista	Alegórico	Anos	Vários	Fantasma
7. “Morgue”	Eu-testemunha	Realista	Dias	Gabinete	Assassinato
8. “Marie Roget”	Eu-testemunha	Realista	Meses	Gabinete	Assassinato
9. “Carta Roubada”	Eu-testemunha	Realista	Um mês	Gabinete	Chantagem
10. “Metzengerstein”	Autor-editor	Alegórico	Meses	Castelo	Vingança
11. “Nunca aposte”	Eu-testemunha	Alegórico	Anos	Vários	Misticismo
12. “Poço e pêndulo”	Eu-protagonista	Realista	Meses	Calabouço	Tortura

13. "Hans Pfaall"	Eu-testemunha	Alegórico	Anos	Praça	Viagem
14. "Escaravelho"	Eu-testemunha	Realista	Meses	Vários	Piratária
15. "Maelström"	Eu-testemunha	Alegórico	Horas	Mar	Natureza
16. "Maelzer"	Eu-protagonista	Realista	Dias	Salão	Fraude

O exame das narrativas revela, em primeiro lugar, o acerto do autor a respeito do título da obra, que faz referência a tudo o que ela contém. Observemos, inicialmente, a expressão grotesco. O adjetivo que define o que é monstruoso, anormal, e até o que é ridículo, por si só, não dá conta da sutileza da escolha de Edgar Allan Poe. Atento aos duplos sentidos, ele o escolheu também por sua origem etimológica. *Grottesco* é o estilo utilizado por pintores renascentistas, como Rafael Sanzio e Giovanni da Udine, entre outros, e que anuncia o advento do Romantismo. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a palavra italiana "originou-se na imitação de ruínas de edificações descobertas no século XIV, em Roma, e que foram tidas como grutas; nelas se encontraram pinturas que retratavam, sob forma de arabescos e linhas sinuosas, homens e animais".<sup>47</sup> Mais do que definir o tema de alguns contos, como "A queda da casa de Usher", "O barril de amontillado", "O gato preto", "Berenice", "Manuscrito encontrado numa garrafa", "William Wilson", "Metzengerstein", "Nunca aposte sua cabeça com o diabo", "O poço e o pêndulo" e "Uma descida ao Maelström", Poe ainda se dá ao luxo de brincar com um requintadíssimo detalhe: os arabescos dentro das grutas. Ao traduzir *Tales of grotesque and arabesque* para *Histoires extraordinaires*,<sup>48</sup> Charles Baudelaire errou duas vezes. A primeira, ao trair a vontade expressa do autor, de que o título de um livro deve mostrar tudo o que contém; e a segunda, por não perceber a enorme riqueza semântica do original. Quando criticou o título *Twice-told tales*, Poe também não tinha percebido, ou não quisera perceber, que, para além da intenção óbvia, podia haver uma dobra de sentido, embora inconsciente, já que o narrador é sempre um duplo do autor e que contar uma história é duplicar a realidade.<sup>49</sup>

Tomemos, ainda, o outro termo, arabesco. Há, no vocábulo, duas acepções básicas. A primeira é a de ornato de origem árabe, em que se entrelaçam flores, frutos, grinaldas, ramagens e linhas; a segunda é a de rabisco, garatuja. A primeira gerou o adjetivo exótico e é para essa significação que o autor orientou a sua atenção quando, em dezembro de 1839, publicou a coletânea de contos. Haveria, para a época, algo mais exótico do que aqueles cinco contos de raciocínio, que dariam origem a um novo gênero de literatura – "Os crimes da Rua Morgue", "O assassinato de Marie Roget", "A carta roubada", "O escaravelho de ouro" e "O jogador de xadrez de Maelzel"? Haveria algo mais exótico do que a descida, na Terra, de um extraterrestre redondo e sem orelhas, como o que aparece em "A aventura sem paralelo de um tal Hans Pfaall"? Ou a própria viagem de Pfaall à lua, a bordo de um balão? Nesse conto, embora distante, conserva-se um pouco do orientalismo da expressão, já que a aventura de Pfaall pode ser lida como uma paródia da viagem marítima de Simbad, o marujo. Assim, comprova-se o rigor do título escolhido por Poe à sua própria coletânea de histórias. Dos 16 textos,<sup>50</sup> dez são contos grotescos e seis são arabescos.

Lembremos que Poe, em sua crítica a *Twice-told tales*, apontou alguns aspectos sobre o procedimento construtivo, tais como a pureza do gênero, a pouca diversidade temática, a originalidade dos enredos, a questão da totalidade e da extensão, a alegorização. E se fizermos o caminho inverso, aplicando a *sua* poética a seus próprios contos?

No primeiro aspecto, seu rigor é exemplar. Mesmo quando tende à dissertação, como no preâmbulo de "Os crimes da Rua Morgue", em que faz um demorado exame das faculdades mentais analíticas, ela é absolutamente funcional e enquadrada no contexto maior da narração. *Tales of the grotesque and arabesque* são contos, exclusivamente. Mesmo "O jogador de xadrez de Maelzel", baseado em fatos reais, e que poderia ser visto como uma reportagem de jornalismo investigativo, é uma *short storie*. Emoldurando a descrição e a análise da fraude do autômato, temos um narrador e um enredo com sua dupla face, a fábula e o assunto. O fato de que a base da história seja histórica pouco importa, já que o que define um gênero é a sua estrutura. Poe não incorre no defeito de Irving e Hawthorne, que reuniram indistintamente esboços, *sketches* e contos em suas coletâneas. De certo modo, essa "especialização", de que seu livro é modelar, reflete o início do surto de desenvolvimento capitalista de uma América industrial que terá no fordismo e na produção seriada a contraparte econômica dessa opção estética.

Os temas de *Tales of the grotesque and arabesque* vão desde a clássica história de aventura, inovada por não ocorrer mais no mar, mas no espaço sideral, até o crime de vingança, a fraude, o furor da natureza, a busca do tesouro escondido, a tortura por motivos ideológicos, o misticismo popular, a chantagem política, a metempsicose, o estupro, a violência animal, a esquizofrenia, a fantasmagoria, a monomania, a obsessão paranoica, o incesto, a catalepsia e a fria racionalidade. Um espectro temático extraordinário, a que se soma uma multiplicidade espacial e geográfica impressionante, que vai de catacumbas e calabouços a escarpas e montanhas, passando por mares e gabinetes, mansões e castelos, estalagens e salões artísticos; das pradarias da América do Norte à Espanha, Inglaterra, França, Itália, Hungria, Noruega, chegando ao Polo Ártico. Nesse sentido, a crítica de Bret Harte, de que não há, praticamente, na obra de Poe, cor local e temas nacionais, não deixa de ser verdadeira. Foge, no entanto, ao outro contista norte-americano que esse internacionalismo e que essa universalidade sejam os indícios antecipatórios do novo mundo que está nascendo nas placas de impressão dos caracteres tipográficos das revistas e dos jornais e nos pistões e mancais das locomotivas a vapor.

Os enredos de Poe são originais tanto na fábula (o que efetivamente ocorreu) como na trama (a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disso). Retomemos o conceito de originalidade defendido pelo escritor bostoniano, não sem antes lembrar de Freud, para quem o terror só é possível diante do já conhecido, mas ainda não formulado. Para Poe, a originalidade verdadeira, diferente da simples novidade, faz surgir as semiformadas, relutantes e inexpressas fantasias da humanidade porque elas excitam os mais delicados impulsos das paixões e fazem nascer os sentimentos universais ou instintos embrionários. Que outro nome daríamos a isso, senão retorno do reprimido? O que há de mais inexpresso na consciência humana do que o desejo de vingança, de morte, de incesto, de necrofilia e de tantos outros sentimentos “semiformados” e “relutantes”, como os que sentem, e que executam, as próprias personagens de Poe? Os seus enredos são originais se lidos na perspectiva que ele próprio estabeleceu, e que só se pôde realmente compreender com o advento da psicanálise. Sem os conceitos de consciente, inconsciente, ego, *alter ego*, neurose, psicose, esquizofrenia, obsessão, clivagem, pulsão, deslocamento, transferência, lapso, condensação, introversão, complexo, significante, estranheza, suas histórias reduzem-se a fantasias românticas, nascidas de um cérebro superexcitado pelo álcool e pelo ópio, ou a frutos decadentes de suas leituras dos autores góticos – Hoffmann, Kleist e Tieck. Fossem apenas isso, não teriam permanecido no imaginário artístico por tanto tempo. A rigor, elas são o anúncio profético de um novo tempo, as sementes que germinaram a estética da desventura – como a chamou Octávio Paz –, na qual a “exceção, a beleza irregular, é a verdadeira regra”, e com o que se minaram “as bases éticas e metafísicas do classicismo”,<sup>51</sup> abrindo passagem à modernidade.

Se William Shakespeare inventou o humano, como o afirmou Harold Bloom, Edgar Allan Poe inventou o homem moderno, esse centauro desesperado, meio máquina, meio homem, meio anjo, meio fera.

Dos 16 contos de *Tales of the grotesque and arabesque*, sete são protagonizados pelos narradores, oito são por eles testemunhados, e um, “Metzengerstein”, como que fazendo contraponto ao narrador de “Wakefield”, de Hawthorne, é uma história editada, recontada. No entanto, em Poe, o uso da técnica autor-editor é um elemento de composição da representação, já que a fábula é inventada. Hawthorne baseou-se numa história real, um caso ocorrido em Londres e noticiado pela imprensa da época. Imaginava estar fazendo um *sketch*, um comentário autoral de cunho moralístico, uma reflexão edificante. Seu conto só adquiriu estatuto estético *a posteriori*. Ao passo que Poe criou a lenda, localizando-a na Hungria, e para dar-lhe aparência de verdade, para construir a verossimilhança, espalhou pelo texto referências a livros reais, históricos, método que viria a ser amplamente utilizado por Jorge Luis Borges, um século depois. São três, pois, os tipos de narradores na obra em estudo, conforme a tipologia de Friedman: eu-protagonista, eu-testemunha e autor-editor, com absoluta predominância dos dois primeiros e com a exclusiva voz narrativa em primeira pessoa.<sup>52</sup> O narrador autor-editor, na verdade, é um subtipo, pois podemos entender a leitura como um testemunho, já que ler uma história, e recontá-la, é uma forma de fazer parte dela, com os evidentes acréscimos e supressões que tal processo comporta. Este tipo de narrador, que em Hawthorne e em Poe é ainda forma embrionária, em Borges virá a adquirir estatuto de função organizadora do relato.<sup>53</sup>

Ao examinarmos a questão da totalidade e da extensão dos contos, é necessário retornar às correlações de pensamento entre Poe e Aristóteles. O filósofo grego afirmou, na *Poética*, que não poderia ser belo algo de dimensão reduzidíssima, porque a visão tornar-se-ia confusa, nem poderia ser belo algo que fosse imenso, já que faltaria ao espectador a visão de conjunto, que permite contemplar a unidade e a totalidade. Por isso, para Aristóteles, os mitos devem ter uma extensão que a memória consiga reter. O limite, pois, de uma tragédia deve ser o tempo necessário para que se dê a passagem da infelicidade para a felicidade ou vice-versa. Poe apenas não faz referência, na sua transposição do conceito, à memória, por ser desnecessário. O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser reaccessado a qualquer instante, basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto. Hoje, temos não apenas as *sudden-stories*, como minicontos, microcontos etc.<sup>54</sup>

De certa forma, Poe inventou a relatividade literária, ao conjugar o tamanho do texto com a aceleração do tempo de leitura. No novo mundo, não há mais espaço para as composições vagarosas e enfadonhas de Irving e Hawthorne. O leitor, que trocou as lentas carruagens pelos rápidos trens, quer conhecer o destino, ditoso ou infeliz, de seus heróis antes da chegada à estação ferroviária. Fiel às suas próprias premissas, Poe, nas 16 histórias de *Tales of the grotesque and arabesque*, não o decepciona.

Como sabemos, Walter Benjamin, um século depois de Poe, procurou “isolar e caracterizar quatro momentos da arte: arte ligada à magia, arte simbólico-aurática, arte alegórica e arte ligada à reprodução técnica”.<sup>55</sup> Não se pode compreender a crítica de Poe à tendência alegorizante de Hawthorne, nos primórdios da era da reproduzibilidade técnica, sem se recuperar a imagem de alegoria no contexto daquela sociedade. Na Nova Inglaterra de clérigos fundamentalistas, ela é uma forma literária desgastada e retrógrada, sem força dialética e transformadora. E é contra isso que Poe se insurge. Ele não quer que a literatura sirva a propósitos religiosos, a lições de moral, a propaganda cívica. Como se pode ver na comparação entre o Quadro II e o Quadro III, tanto os enredos de Nathaniel Hawthorne como os de Edgar Allan Poe, às vezes, são alegóricos. Em Poe, no entanto, eles perderam o caráter ético-pedagógico. A literatura não quer mais ensinar, mas divertir.

Se, por meio do prazer, alguém vier a aprender alguma coisa, tanto melhor.<sup>56</sup>

\*

O segundo eixo criado por Poe para a análise de Hawthorne, o do tratamento dos meios expressivos, leva em consideração o burilamento da linguagem, a economia verbal e o tom. A escritura de Hawthorne, Melville, Thoreau, Emerson, entre outros autores norte-americanos de meados do século XIX, é herdeira das formas do diário e do sermão e satisfaz às necessidades do velho mundo pré-industrial, mas, para expressar o novo mundo eletroquímico,<sup>57</sup> é necessário reduzir a “pletora verbal”, dar à frase um andamento mais firme e mais rápido. Escrever, enfim, numa linguagem mais eficiente e mais funcional.<sup>58</sup> É o culto da brevidade, da intensidade e da unidade de efeito que possibilitam essa modificação profunda no tecido verbal narrativo. Para Arthur Nestrovski, que estudou as influências do escritor sobre a música de Debussy, “Poe é um escritor agudamente consciente do artesanato da escrita, da função que relaciona o produto do artesão à sua finalidade específica, o que Barthes chamava de ‘moralidade da forma’”.<sup>59</sup> Embora a alternância de tipos de personagens em *Tales of the grotesque and arabesque* seja pequena, a linguagem transforma-se substancialmente de um conto para outro. Em “A queda da casa de Usher”, por exemplo, há um uso da antropomorfização que não se verá em nenhuma outra história. É que a palavra serve aos propósitos alegóricos da trama: a mansão é um ser vivo e em decomposição. A linguagem de “A aventura sem paralelo de um tal Hans Pfaall” é carregada de termos técnico-científicos, enquanto os quatro contos de raciocínio, protagonizados pelos narradores-detetives, o francês Dupin e o franco-americano Legrand, são escritos com clareza e coerência cartesianas. Já “O poço e o pêndulo” e “O gato preto”, que mergulham no inconsciente, são narrados com metáforas obscuras, carregadas de simbologias e antinomias.

Num estilo rápido, econômico, e num tom adequado ao enredo, em que a palavra é precisa e exata, Poe deu ainda um dos maiores exemplos de honestidade intelectual e de integridade moral da história da literatura: num tempo em que os escritores recebiam por página, recusou a prolixidade, as descrições panorâmicas, os nós e desenlaces folhetinescos, para concentrar-se em histórias curtas, com absoluto controle formal. Preferiu receber, em vida, seis dólares, em média, por conto, com o que sequer sustentava os próprios vícios, para ser digno, no futuro, da admiração apaixonada dos grandes contistas que ajudou a formar.<sup>60</sup>

<sup>46</sup> Esse método, em Poe, periférico, será central na poética de Jorge Luis Borges.

<sup>47</sup> *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>48</sup> Não terá se deixado traír pela rima de Baudelaire-extraordinaire?

<sup>49</sup> Nesse sentido, o conto pode ser lido como uma alegoria do mundo.

<sup>50</sup> Trabalhamos com a edição brasileira, na tradução de Breno Silveira, que repetiu o título escolhido por Charles Baudelaire (POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978).

<sup>51</sup> PAZ, Octávio. El lenguaje. In: *La Casa de la Presencia*. México: Círculo de Lectores/FCE, 1995, p. 69.

<sup>52</sup> Apenas três dos protagonistas têm nome: Montresor, em “O barril de amontillado”, Egeu, em “Berenice”, e William Wilson, no conto homônimo. Observe-se, ainda, que este último é um pseudônimo.

<sup>53</sup> Para Iuri Tinianov, nenhum elemento literário desaparece com a automatização, com o desgaste provocado pelo seu uso excessivo, mas apenas muda de função, que se torna auxiliar. Neste caso, a função auxiliar passou a ocupar a posição de função principal (Evolução literária. In: *Teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 133).

<sup>54</sup> Alfredo Monterosso, conhecido mundialmente, é autor de um conto de sete palavras: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”.

<sup>55</sup> In: KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59.

<sup>56</sup> Não devemos nos esquecer que Poe não abriu mão da Verdade.

<sup>57</sup> No dizer de Arthur Rosenblat Nestrovski. In: *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

<sup>58</sup> Vide WILSON, Edmund. *11 ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 40.

<sup>59</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>60</sup> Conforme QUIROGA, Horácio. A honestidade artística. In: *Heroísmos – Biografias exemplares*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

# Capítulo Dois

**Julio Cortázar lê  
Edgar Allan Poe**

No final da década de 1940, Jorge Luis Borges, então secretário de redação da *Revista Anales de Buenos Aires*, recebeu a visita de um jovem estranho, que lhe trazia um conto inédito, manuscrito, para leitura. Além da insólita altura do autor, impressionou-o a qualidade do relato. E assim, com a publicação de “A casa tomada”, nascia o escritor Julio Cortázar, sobre cuja obra o mestre argentino diria, meio século depois, que “ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar”, porque se “tentarmos resumi-lo, verificaremos que algo precioso se perdeu”.<sup>61</sup>

Aquele rapaz, que sofria de uma doença rara – não parou de crescer até a sua morte em 1984 –, viria a destacar-se, entre os escritores que também produziram poéticas sobre o conto, como um dos renovadores do gênero, por seus enredos quase inapreensíveis, por sua linguagem encaracolada, escorregadia, por suas ousadias sintáticas. Para Davi Arrigucci Jr., a admirável arte do contista já está toda em *O bestiário*, publicado em 1951. O crítico aponta a “perfeita naturalidade com que seu mundo cotidiano sofre a ruptura abrupta do fantástico”, “o gosto por animais insólitos”, “as brechas insuspeitadas no cotidiano mais banal”.<sup>62</sup> Volodia Teitelboim lembra a poética da esponja e do camaleão, referida pelo próprio Cortázar: “A esponja como figura da porosidade de uma realidade intersticial; o camaleão como a figura da confusão e da alteridade, ligada a épocas obscuras”.<sup>63</sup>

A poética do conto de Julio Cortázar é tomada, lenta e progressivamente, pela presença de Edgar Allan Poe. Em artigos, ensaios, prefácios, notas às traduções, o escritor do Sul procurou desvendar os mecanismos de funcionamento da história curta, acrescentando novas formulações teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo autor do Norte. Segundo Jaime Alazraki, a “relação de Cortázar com a obra de Poe é tão precoce quanto sua descoberta do fantástico: remonta à sua infância e à suspeita de que toda criança seja ‘essencialmente gótica’”.<sup>64</sup>

Em “A ilha final”, Cortázar afirma que são “inegáveis os rastros de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos de meus contos, e creio que sem *Ligeia* ou *A queda da casa de Usher* eu não teria sentido essa predisposição ao fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e me impulsiona a escrever, apresentando-me esse ato como a única forma possível de ultrapassar certos limites e me instalar no território do ‘outro’. Mas desde o começo algo me indicava que o caminho formal dessa outra realidade não se encontrava nos recursos e truques literários dos quais a literatura fantástica tradicional depende para seu tão celebrado *pathos*.”<sup>65</sup>

\*

Cortázar traduziu, analisou, organizou antologias das obras de Poe, citou-o em seus próprios textos, desenvolveu e ampliou conceitos latentes em sua poética. Em 1956, publicou, pela Universidade de Porto Rico, a tradução das *Obras em prosa*, do escritor bostoniano, em dois volumes, com uma introdução biográfica. A esse trabalho, anexou notas com comentários sobre cada um dos contos. Classificou o conjunto em oito grupos, como:

- Contos de terror
- Contos do sobrenatural
- Contos do metafísico
- Contos analíticos
- Contos de antecipação
- Contos de retrospecto
- Contos de paisagem
- Contos do grotesco
- Contos satíricos

É importante destacar que a ordenação dos relatos em grupos temáticos, tais como a propõe Cortázar, tem por base uma carta de Poe, em que este diz que, embora escritos com longos intervalos de tempo, sempre teve em mente a unidade de um livro. Afirma que cada um deles foi escrito tendo como objetivo “seu efeito como parte de um todo”.<sup>66</sup> Escreveu-os com a intenção de mostrar a “máxima diversidade de temas, pensamentos e, sobretudo, *tom* e apresentação”. Chega a imaginar a antologia em que todos os seus contos estariam reunidos. Leria o grande volume como se fosse “obra alheia”.<sup>67</sup> Tinha certeza de que sua atenção seria despertada pela diversidade e pela variedade.

Os principais trabalhos ensaísticos de Julio Cortázar sobre o criador do conto moderno são “Vida de Edgar Allan Poe” e “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, escritos como introduções a antologias de contos traduzidos por ele. Os outros ensaios, “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, sofrem visível influência das ideias do autor da “Filosofia da composição”.

“Vida de Edgar Allan Poe”, escrito em 1956, segue as linhas gerais da biografia de Harvey Allen, *Israfel, the life and times of Edgar Allan Poe*. Divide-se em “Infância”, “Adolescência”, “Juventude”, “Maturidade” e “Final”. Cortázar elaborou fichas para cada um dos contos da antologia, destacando o título original, o local, a data e a ordem cronológica de publicação.

A rigor, não interessa, aos propósitos desta investigação, o exame da vida dos autores. No entanto, alguns comentários de Cortázar iluminam aspectos da poética de Poe, o que basta para que os observemos com maior cuidado.

Embora nascido no Norte, Edgar Allan Poe cresceu no Sul. Isso, para o autor de *O bestiário*, é importante, já que “muitas de suas críticas à democracia, ao progresso, à crença na perfectibilidade dos povos nasceu do fato de ser um *cavalheiro do Sul*, com arraigados hábitos mentais e morais moldados pela vida virginiana”. Para Cortázar, muito da temática de Poe tem origem no fato de ele ter crescido numa região em que as amas de leite negras eram comuns. O menino Poe passou sua infância e sua adolescência junto a criados escravos, ouvindo-os contar histórias de assombrações, de mortos-vivos. Esse “repertório sobrenatural” da comunidade negra influenciou profundamente na imaginação do autor de “O barril de amontillado”.<sup>68</sup>

A esses fatores da cultura oral, típica das sociedades agrárias, devem acrescentar-se outros, da cultura livresca. O pai adotivo de Poe, comerciante escocês emigrado para Richmond, entre outras atividades, vendia revistas europeias. No escritório de Ellis & Allan, o menino Edgar entrou em contato com um mundo erudito e pedante, gótico e novelesco, no qual os restos de “engenhosidade do século XVIII se misturavam com o romantismo em plena eclosão”. Johnson, Addison e Pope preparavam a emergência de Byron e de Wordsworth. Enquanto isso, Poe lia com avidez romances e contos de terror. Aos quatro ou cinco anos, declamava extensas composições poéticas às amigas da mãe, na hora do chá. Para Cortázar, contudo, a obsessão pela escansão e magia rítmica viria de sua *mammy*, a ama de leite negra. Os ritmos da gente de cor aparecem em “O corvo”, “Ulalume”, “Annabel Lee”. Todo o “ar marinho” que circula em sua literatura – as imagens de “Arthur Gordon Pym” e o redemoinho do Maelström – fora trazido pelos capitães de veleiros que frequentavam o escritório do pai. Mais tarde, uma viagem à Inglaterra e à Escócia daria ao futuro escritor o “prestígio das singraduras, os crepúsculos em alto-mar, a fosforescência das noites atlânticas”. Desse período em Irvine e Londres, de suas lembranças escolares entre 1816 e 1820, nasceria o “estranho e misterioso cenário inicial de ‘William Wilson’”.

A adolescência é o tempo dos amores impossíveis, matriz, talvez, do amor eternamente irrealizado dos contos de Poe. *Helen*, senhora Stanard na vida real e mãe de um colega seu, é a “primeira mulher” por quem Edgar Allan Poe iria se apaixonar “sabendo que era um ideal, apenas um ideal”, e pela qual “se apaixonava porque era esse ideal e não meramente uma mulher conquistável”.<sup>69</sup>

Mais tarde, na universidade fundada por Thomas Jefferson, Poe mergulharia numa vida desregrada. Jogava, perdia quase invariavelmente, e bebia. Cortázar faz uma analogia entre Poe e Púshkin, o grande romântico russo, dipsômano também.<sup>70</sup> Ao contrário deste, sobre Poe o álcool tem um efeito devastador, misterioso e terrível. A única explicação para essa hipersensibilidade seriam as “taras hereditárias”. Poe, o “feixe de nervos à flor da pele”, intoxicava-se com um único copo de rum. Antes da depressão, transformava-se num conversador brilhante, um gênio momentâneo. Não são poucos os contos em que esse estado de hiperlucidez se manifesta. “A queda da casa de Usher” talvez seja o mais emblemático. Além do estado de intoxicação de Roderick Usher, sua profunda depressão, os elementos dos ambientes descritos, tanto os da natureza, no exterior, quanto os do mobiliário, no interior da mansão, estão vazados de estranha e sonambúlica melancolia, que os exegetas identificam como um quadro delirante produzido pelo uso do ópio.

No seu período acadêmico, Poe estuda história antiga, história natural, livros de matemática, de astronomia. Sua paixão pelo cálculo e pela circunvolução das estrelas encontrará nos contos de raciocínio e de aventura campo fértil para desenvolvimento. Dívidas de jogo levam-no a abandonar os estudos e a retornar para casa.

No entanto, as brigas com o padrasto forçam-no a partir para Boston, onde inicia carreira literária, com a publicação de *Tamerlão e outros poemas*, em maio de 1827. A miséria absoluta a que se viu submetido obrigou-o a alistar-se como soldado raso no Forte Moultrie, na Carolina. Da experiência, e do cenário pitoresco, reuniu material para a composição de um de seus melhores contos analíticos, “O escaravelho de ouro”, que se transformaria na matriz estrutural e ideológica da literatura policial moderna, de enredos misteriosos, detetives intelectualizados e auxiliares-narradores.

Sobre o período de juventude, Cortázar descreve Poe guindado à posição de sargento, depois de prestar bons serviços ao exército como soldado raso. O “tédio insuportável daquela medíocre companhia humana” leva-o a reatar relações com o padrasto, a quem pede ajuda para ingressar em West Point. Nesse meio-tempo, sua mãe adotiva morre, sem que ele participe do velório.

Após a entrada na Academia de West Point, aproximou-se de sua família verdadeira. Tenta, em vão, publicar “El Aaraaf”, um longo poema. Para Cortázar, esse momento é crucial na sua vida, pois lhe dá um pouco de estabilidade para escrever. Poe é acolhido pela tia Maria Clemm. Passa a viver com ela, a avó paterna, o irmão mais velho e os sobrinhos Henry e Virgínia. Graças ao sótão que compartilhou com o irmão tuberculoso, pôde escrever em paz e estabelecer relações com editores e críticos. A vida de caserna, por outro lado, é “vulgar, tosca, carente *ad nauseam* de imaginação e

capacidade criadora”.<sup>71</sup> Diante desse quadro, isola-se e estuda em Coleridge, mas não consegue suportar o ambiente militar. Acaba por provocar a própria expulsão, tantos eram os seus atrasos e as suas desobediências. Apesar disso, com a ajuda de um coronel, consegue que os alunos financiem seu novo livro de poemas, *Israfel, a Helena e Leonore*.

Em fevereiro de 1831, rompe com o padrasto definitivamente. Parte, então, no dia 19, para Nova York, “envolto na capa de cadete que o acompanhou até o fim de seus dias”. Faminto e angustiado, pensa em alistar-se no Exército da Polônia, em guerra contra a Rússia, mas acaba voltando para a casa de Maria Clemm. Depois da morte do irmão, consegue instalar-se e “trabalhar com relativa comodidade no desvão que compartilhava com o doente”. Dedicou-se a escrever histórias curtas, mais vendáveis, e que além disso interessam-lhe mais como gênero literário. Percebe que, no conto, seu talento poético pode criar uma atmosfera especialíssima, subjuguante. É só não confundir conto com poema, ou conto com fragmento de romance. Para Cortázar, “Metzengerstein”, a primeira história curta publicada por Poe, já tem “todas as qualidades que alguns anos mais tarde chegariam à perfeição”.

Na casa da tia, Poe comportou-se sobriamente, ajudando-a tanto quanto possível. Esse período, entre 1831 e 1832, selou definitivamente a sua carreira de escritor. Em abril de 1833, com “Manuscrito encontrado numa garrafa”, venceu um concurso de contos do *Baltimore Saturday Visiter*. A publicação rendeu-lhe os primeiros admiradores e 50 dólares. Em 1835, publicou “Berenice”, na revista *Southern Literary Messenger*, de Richmond. Um pouco mais tarde, regressou a essa cidade virginiana e assumiu seu primeiro emprego estável, na redação da revista. A saudade da mulher, que permanecera em Richmond, e a companhia de amigos que também bebiam, fez com que mergulhasse, outra vez, no seu Maelström particular. Perdeu o emprego. A conselho do diretor de *Messenger*, buscou a família. Reassumiu o posto na revista. Começou a fazer fama com suas “resenhas críticas, ácidas, instigantes, muitas vezes arbitrarias e injustas, mas sempre cheias de talento”. A revista publicou, em forma de folhetim, *Narração de Arthur Gordon Pym*.<sup>72</sup> Nos meses em que trabalhou na redação, a tiragem da revista octuplicou. Poe retornou às bebedeiras e acabou perdendo o emprego outra vez. Partiu para Nova York. Desempregado, instalou-se numa precária pensão com a família. Aproveitou a ociosidade para escrever uma nova série de contos. A grande depressão econômica do governo Jackson obrigou-o a migrar mais uma vez. Refugiou-se na Filadélfia, então o principal centro editorial e literário dos Estados Unidos. Em 1831, suas dificuldades financeiras eram tantas que envolveu-se num lamentável episódio de plágio. Justo ele, o agressivo denunciador de outros plagiários. Publicou, como sendo seu, refundido, um livro inglês sobre conquiologia.

Para Cortázar, a publicação do conto “Ligeia”, em 1838, marca o início da maturidade artística de Poe. No ano seguinte, nasceria outro, ainda mais extraordinário, “A queda da casa de Usher”, em que “os elementos autobiográficos proliferam e são facilmente discerníveis, mas no qual, sobretudo, revela-se – depois do anúncio em ‘Berenice’ e da explosão terrível em ‘Ligeia’ – o lado anormalmente sádico e necrofilico do gênio de Poe, assim como a presença do ópio”.<sup>73</sup>

Torna-se assessor literário da *Burton’s Magazine*, colocando-a “à frente das outras em termos de originalidade e audácia”. Em 1839, reúne as histórias publicadas em jornais e revistas no volume *Tales of the grotesque and arabesque*. A *Burton’s Magazine* funde-se com a *Graham’s Magazine* e Poe consegue uma posição mais vantajosa. Com seu talento editorial, faz a revista passar de 5 mil assinaturas para mais de 40 mil, em apenas 14 meses. Deixa a revista e atravessa uma “época brilhantíssima”.

Em janeiro de 1842, uma hemoptise revelou a seriedade do estado de saúde de sua esposa, lançando Poe em profundo desespero.

De acordo com Cortázar, esta “foi a tragédia mais terrível de sua vida. Sentiu-a morrendo, sentiu-a perdida e sentiu-se perdido também. De que forças horrendas ele se defendia ao lado de ‘Sis’? A partir desse momento, seus traços anormais começam a mostrar-se abertamente. Bebeu, com os resultados conhecidos. Seu coração falhava, ingeria álcool para estimular-se e o resto era um inferno que durava dias.”<sup>74</sup>

Nesse ambiente carregado, o estribilho de “O corvo” começou a persegui-lo. “Pouco a pouco, o poema nascia, larval, indeciso, sujeito a mil revisões”. Em 1844, alternando períodos de lucidez e delírio, retorna a Nova York, com Virgínia doente. Publica a “Balela do balão” e faz um grande sucesso. Seu relato é tão verossímil que uma multidão reúne-se para saudar a chegada do balão fictício tripulado por ingleses, que teria acabado de cruzar o Atlântico. De uma varanda, Poe contempla a cena com um sorriso irônico e superior. Seu poder narrativo era capaz de subjugar multidões. Conseguiu, com o dinheiro de seu labor jornalístico, alugar uma casa de campo, em Bloomingdale. Foi um pequeno paraíso na vida do casal.

Segundo Cortázar, “ali havia ar puro, pradarias, alimento em abundância e até mesmo alegria. (...) Edgar começou a escrever regularmente e os contos e os artigos se sucediam e até mesmo eram publicados rapidamente, porque bastava o nome do seu autor para interessar os leitores de todo o país. O ‘Enterramento prematuro’, mistura de conto e crônica, foi escrito no ‘perfeito céu’ de Bloomingdale e prova a invariável ambivalência da mente de Poe; é um de seus relatos mais mórbidos e angustiantes, cheio de uma doentia fascinação pelos horrores do túmulo.”<sup>75</sup>

Naquele verão, “O corvo” recebeu uma nova versão, quase definitiva, mas que sofreria ainda infinitos retoques. O inverno chegou, e Poe retornou a Nova York, onde passou a trabalhar no *Evening Mirror*, recém-inaugurado. Em 1845, afastou-se desse jornal e ingressou no *Broadway Journal*. Publicou “O corvo” e transformou-se no “homem do momento”. Segundo Cortázar, o poema teria abalado os círculos literários e todas as camadas sociais “a um ponto que atualmente é difícil imaginar”.

O contista argentino prossegue: “A misteriosa magia do poema, seu apelo obscuro, o nome do autor, satanicamente aureolado por uma ‘legenda negra’, uniram-se para fazer de ‘O corvo’ a própria imagem do Romantismo na América do Norte e uma das mais memoráveis instâncias da poesia de todos os tempos. As portas dos salões literários abriram-se imediatamente para o contista e poeta. O público comparecia a suas conferências com o desejo de ouvi-lo recitar ‘O corvo’ – experiência inesquecível para muitos ouvintes e da qual há testemunhos inequívocos”.<sup>76</sup>

No auge da fama, o álcool ressurgiu na sua vida. No final de 1845, o *Broadway Journal* deixou de circular, e o escritor viu-se, mais uma vez, desempregado. Durante o ano seguinte, frequentou as rodas literárias de Nova York. Depois, como que enfiado daquela vida artificial, passou a publicar críticas contundentes sobre a obra dos escritores da moda, no *Godey's Lady's Book*. Uma série de mais de 30 resenhas, “quase todas implacáveis, que provocou uma comoção terrível, réplicas furibundas, ódios e admirações igualmente exageradas”.

Em 1846, escreveu “Annabel Lee”, um canto de amor à esposa moribunda. No cortejo fúnebre, em janeiro do ano seguinte, usou a velha capa de cadete militar, que fora o único agasalho na cama de Virgínia, e que ele usaria até a sua própria morte. Depois disso, sua vida ingressou num turbilhão de desespero: bebedeiras, idealizações amorosas e nenhuma produção literária.

Morreu às três da madrugada do dia 7 de outubro de 1849, sozinho.

\*

O segundo ensaio de Julio Cortázar, “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, é considerado por Davi Arrigucci Jr., com “A urna grega na poesia de John Keats”, um trabalho de cunho acadêmico, por apoiar-se num aparato erudito e rigoroso. Nele, Cortázar observa que há duas tendências gerais da crítica norte-americana sobre o escritor bostoniano. Uma que submete a obra “às circunstâncias de caráter pessoal e psicológico que puderam condicioná-la”; e outra que “traduz uma certa depreciação da poesia e da literatura de Poe”.<sup>77</sup>

Entre os dois caminhos que se bifurcam – o do caso clínico e o da simples série de textos literários –, Cortázar opta por outro, quase metafísico, que se coaduna melhor com sua própria visão de literatura: “Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza humana profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos”.<sup>78</sup>

Cortázar situa o ambiente em que Poe vivia, compadecendo-se de sua pouca sorte, pois “à sua aristocracia intelectual teria sido conveniente um meio de alta cultura”. A industrialização e o progresso mecânico destruíam o antigo mundo pastoril e ingênuo; a guerra civil entre abolicionistas e escravistas principiava; a literatura, em descompasso com a modernidade emergente, agarrava-se às “elegâncias retóricas”; Poe, provinciano da Virgínia, sentia-se “incômodo e fora de mão” em grandes cidades como Nova York, Baltimore, Filadélfia. Enquanto os intelectuais de Boston elaboravam uma filosofia transcendentalista sem “maior originalidade”, o mesmerismo, o espiritismo e a telepatia faziam “bons negócios nos salões das senhoras inclinadas a buscar no além o que não viam a dois passos no aquém”.<sup>79</sup>

Cortázar imagina seu companheiro de ofício diante de uma página em branco, num dia qualquer de 1843: “Que inevitáveis fatores pessoais vão desembocar nesse novo conto, e que elementos exteriores se incorporarão à sua trama? Qual é o processo, o silencioso ciclone do ato literário, cujo vórtice está na pena que Poe apoia neste instante sobre a página? Era um homem que amava seu gato, até que um dia começou a odiá-lo e lhe arrancou um olho... O monstruoso está de imediato aí, presente e inequívoco. A noção de normalidade se destaca com violência da totalidade de elementos que integram sua obra, seja poesia, sejam contos. (...) Mas nada, diurno ou noturno, feliz ou infeliz, é normal no sentido corrente que aplicamos mesmo às anormalidades vulgares que nos rodeiam e nos dominam e que já quase não consideramos como tais. O anormal, em Poe, pertence sempre à grande espécie”.<sup>80</sup>

Do ponto de vista dos recursos composicionais, essa técnica de apresentar o monstruoso de chofre, “presente e inequívoco”, corresponde, na prática, à sua teoria do efeito para atrair a atenção do leitor. Para suportar a realidade, “precária, insuficiente e falsa”, o caranguejo ermitão, o orgulhoso refugiado “num caracol de violência luciferina”, que só se abre diante do carinho e do cuidado das mulheres, refugia-se na literatura, sem prestar atenção aos outros. Cortázar justifica esse egotismo cabal de Poe. É que só consigo mesmo ele dignava-se a falar. Sem interlocutores, transformou o espaço nas revistas e nos jornais em tribuna, onde era “um ‘pequeno deus’, miúdo árbitro num mundo artístico miúdo”. Compensação que talvez o acalmasse, mas que não foi capaz de salvá-lo da loucura.

O escritor argentino encontra uma explicação psicologizante para o que a crítica, especialmente nos Estados Unidos, sempre apontou como o maior defeito do contista de Boston. Por causa desse orgulho e desse egotismo, Poe não teria sido capaz de compreender o humano, de se “aproximar dos outros”, de “medir a dimensão alheia”, de criar uma “só personagem com vida interior”. Segundo Cortázar, o romance psicológico o teria desconcertado. No entanto, para outros críticos – e especialmente nas últimas décadas –, além de ser o criador do romance policial e da novela de ficção científica,

Poe seria o criador também do romance psicológico.<sup>81</sup>

Para Cortázar, é o mundo onírico que impulsiona as narrativas de Poe: “Os pesadelos organizam seres como os dos seus contos; basta vê-los para sentir o horror, mas é um horror *que não se explica*, que nasce tão só da presença, da fatalidade a que a ação os condena ou a que eles condenarão a ação. E a escotilha que põe diretamente em comunicação o mundo do inconsciente com o palco das narrativas de Poe não faz mais que transmutar os personagens e os acontecimentos do plano sonhado ao plano verbal; mas ele não se dá ao trabalho de olhá-los a fundo, de explorá-los, de descobrir as molas que os impelem ou de tentar uma explicação dos modos de agir que os caracterizam”.<sup>82</sup>

Cortázar crê que a antipatia dos ingleses e norte-americanos pelo trabalho de Poe advém de sua incapacidade de fazer humor. Quando o tenta, deriva para o macabro ou o grotesco. Da mesma forma que Lúcia Santaella pôde dizer que a literatura fantástica criou, borgianamente, Edgar Allan Poe como seu precursor, pode-se dizer que o atual público consumidor da estética da violência cria-o como seu ideólogo.

Para o autor de *Bestiário*, esse “fraco cheio de orgulho e egotismo precisa dominar com suas armas, intelectualmente”, o meio social que lhe é hostil. Por isso, desde cedo organizou um “sistema de notas, de fichas, onde, no decorrer de suas leituras variadíssimas e indisciplinadas, vai registrando frases, opiniões, enfoques heterodoxos ou pitorescos”. Nas revistas inglesas, teria aprendido um pouco de “francês, latim e grego, hebraico, italiano, espanhol e alemão”.<sup>83</sup> Assim, em cada página de crítica ou de ficção de Poe, aparece “uma cultura vastíssima, *particular*, com tons de mistério e vislumbres de iniciação esotérica”, sem que haja, no entanto, uma organização sistemática e orgânica desses dados. Poe, que defendeu a informação contra a dissertação, intuía o poder da imagem. Parecer sábio, profundo e muito ilustrado, no novo mundo em construção, é tão importante quanto ser. A maneira de Borges, quando lhe é necessário, inventa autores, obras e citações. Transformar falsas referências bibliográficas em elementos constitutivos do próprio fazer literário é mais uma das invenções do escritor norte-americano, processo que Borges transformaria em uma das funções dominantes de seu estilo.

No cerne da teoria do efeito, na submissão da vontade do leitor ao autor durante o período de leitura, Cortázar encontra a justificativa para a sua teoria do egotismo poeano: “Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual. Seu egotismo e seu orgulho encontrarão no prestígio especial das narrativas curtas, quando escritas como as suas, instrumentos de domínio que raras vezes podia alcançar pessoalmente sobre seus contemporâneos.”<sup>84</sup>

Cortázar revela o calcanhar de aquiles do método de Poe de subordinar os incidentes à intenção de obter um efeito único: “Na prática, ocorrerá com quase todos os contos de Poe o mesmo que com os poemas, isto é, o efeito obtido depende, em suma, de episódios ou de atmosferas que escapam originariamente ao seu domínio, o qual só se impõe *a posteriori*. Mas certas narrativas – as de puro raciocínio, por exemplo – aparecem mais bem subordinadas a esta técnica pragmática que devia satisfazer profundamente o orgulho de seu autor”.<sup>85</sup>

Cortázar aponta como importante na teoria de Poe “a liquidação de todo propósito estético do conto” e a coerência de sua obra nesse sentido, já que, como se pode ver “pela leitura de seus contos completos”, não há “um só conto que possa ser considerado nascido de um impulso meramente estético – como tantos de Wilde, de Henri de Régnier, de Rémy de Gourmont, de Gabriel Miró, de Darío. E o único que toca neste campo no plano verbal, no seu ritmo de poema em prosa – aludimos a *Silêncio* –, tem como subtítulo: *uma fábula*”.

Para o contista argentino, Poe teve uma perfeita compreensão dos princípios que regem o gênero: “Às suas observações teóricas se agregam as que podemos deduzir da sua obra, e que são, como sempre, as verdadeiramente importantes. Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. (...) Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para a *coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse.”<sup>86</sup>

Para Cortázar, o critério da intensidade é, no fundo, o “critério da economia, de estrutura funcional. No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento”.<sup>87</sup>

A “propriedade magnética dos grandes contos” – o ambiente – é trabalhada por Edgar Allan Poe com perfeição, pois ele tem a aptidão de “nos introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros”. Essa aptidão nasce da sua concepção de economia narrativa: “A economia não é ali somente uma questão de tema, de ajustar o episódio ao seu miolo, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para que não ultrapasse os seus limites. Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso *sobre* a coisa. (...) Para ele, um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é o acontecimento”.<sup>88</sup>

Entre os recursos técnicos empregados por Edgar Allan Poe na composição de suas obras, Julio Cortázar indica ainda a sua capacidade de fazer o “desenvolvimento temático” repetir-se na moldura tonal, no cenário, e a “perfeita coerência” que

ele consegue entre duração e intensidade. Com isso, finaliza o exame dos aspectos doutrinários da poética do escritor norte-americano, para ele secundários, e passa para o “terreno muito mais amplo e complexo”, onde se encontram “os elementos profundos” que dão aos contos de Poe “sua inconfundível tonalidade, ressonância e prestígio”: as obsessões inconscientes.

Para Cortázar, o material inconsciente se “impõe irresistivelmente a Poe e *lhe dá o conto*”, sob a forma de “sonhos, alucinações, ideias obsessivas”. O álcool e o ópio, ao mesmo tempo que colaboram na irrupção no plano consciente desse material inconsciente, ajudam o escritor a iludir-se e a pensar que tudo é fruto de “achados imaginativos, produtos da idealidade ou faculdade criadora”. As obsessões fundamentais que assolam o espírito de Poe – necrofilia, sadismo e desforra da inferioridade social – aparecem nos seus contos “refletindo-se umas nas outras, contradizendo-se aparentemente e dando quase sempre uma impressão de ‘fantasia’ e ‘imaginação’ marcadas por uma tendência aos traços grossos, às descrições macabras”, com que o público da época estava acostumado. Para Cortázar, somente hoje em dia, com o devido distanciamento do modelo gótico, podemos julgar o que, em Poe, é fruto da criação e o que é fruto da imposição técnica.

Cortázar recusa, parcialmente, a tese de Krutch – de que a mania analítica de Poe não seja senão “o reconhecimento tácito de sua neurose, uma superestrutura destinada a comentá-la num plano aparentemente livre de toda influência inconsciente” –, ao indagar se basta a neurose para “explicar o efeito desses relatos sobre o leitor, a existência deles como literatura válida. Os neuróticos capazes de refletir sobre suas obsessões são legião, mas não escrevem *O homem da multidão* nem *O demônio da perversidade*”. Depois de admitir que neuróticos possam produzir fragmentos poéticos, recusa-se a crer que possam escrever contos: “Já é tempo de dizer com certa ênfase aos clínicos de Poe que se este não pode fugir das obsessões, que se manifestam *em todos os planos* dos seus contos, mesmo nos que ele julga mais independentes e mais próprios da sua consciência pura, não é menos certo que possui a liberdade mais extraordinária que se possa dar a um homem: a de encaminhar, dirigir, enformar conscientemente as forças desatadas do seu inconsciente. Em vez de ceder a elas no plano expressivo, as situa, hierarquiza, ordena; aproveita-as, converte-as em literatura, distingue-as do documento psiquiátrico. E isto salva o conto, cria-o como conto, e prova que o gênio de Poe não tem, em última análise, nada que ver com a neurose, que não é o ‘gênio enfermo’ como foi chamado, e que, pelo contrário, seu gênio goza de esplêndida saúde, a ponto de ser o médico, o guardião e o psicopompo da sua alma enferma”.<sup>89</sup>

Cortázar reprova em Poe – como Edmund Wilson – o “vocabulário enfático”, influência direta da leitura de romances *negros* de autores como Charles Brockden Brown, autor de *Wieland*, e de narrativas em que aparecem também “sonâmbulos, ventríloquos, loucos e seres fronteiriços”. As personagens de Poe “levam ao limite a tendência noturna, melancólica, rebelde e marginal dos grandes heróis inventados pelo Romantismo alemão, francês e inglês; com a diferença de que estes agem por razões morais ou passionais que carecem de todo interesse para Poe. A influência precoce de Byron na sua formação não se discute, e é evidente que os romances ‘góticos’ alemães e ingleses, a poesia noturna francesa e germânica, deixaram marcas num temperamento avidamente disposto a compartilhar essa atitude romântica cheia de contradições, na qual, porém, as notas dominantes são o *cultivo da solidão por inadaptação e a busca de absolutos*. Se a isto se soma o isolamento precoce de Poe de toda comunicação autêntica com os homens, seu contínuo e exasperante choque com o mundo dos ‘demônios’, e seu refúgio fácil no dos ‘anjos’ encarnados, não será difícil explicar esta total falta de interesse e capacidade para mostrar caracteres normais, que é substituída por um mundo especial de comportamentos obsessivos, de monomanias, de seres *condenados*”.<sup>90</sup>

Para Edgar Allan Poe “não há beleza rara sem algo de estranho nas proporções”, conceito que ele foi buscar em Bacon. Não surpreende, pois, que sua obra seja “um afastamento de todo cânon, de todo denominador comum”. Cortázar aponta ainda um outro traço que torna diferentes as personagens de Poe, a ausência de uma sexualidade normal: “Não é que os personagens não amem, pois com frequência o drama nasce da paixão amorosa. Mas esta paixão não é um amor dentro da dimensão erótica comum; pelo contrário, situa-se nos planos de angelismo ou satanismo, assume os traços próprios do sádico, do masoquista e do necrófilo, escamoteia todo processo natural, substituindo-o por uma paixão que o herói é *o primeiro a não saber como qualificar* – quando não cala, como Usher, aterrado pelo peso da culpa ou da obsessão”.<sup>91</sup>

Cortázar conclui o ensaio lembrando que Poe prescindiu da dimensão humana em seus contos, pôde ignorar o riso, a paixão, os conflitos do caráter e da ação porque “seu próprio mundo é tão variado e tão intenso, tão assombrosamente adequado à estrutura do conto como gênero literário, que cabe afirmar paradoxalmente que, se ele tivesse  *fingido* todas as suas incapacidades, teria agido em legítima defesa da sua obra, satisfatoriamente realizada em sua própria dimensão e com recursos apenas seus. No fundo, seus inimigos de ontem e de hoje são os inimigos da literatura de ficção (e que bem se aplica o termo aos contos de Poe!), os ávidos de *tranche de vie*”.<sup>92</sup>

\*

A palestra “Alguns aspectos do conto”, proferida por Julio Cortázar em Cuba, em 1963, forma, segundo Jaime Alazraki, “uma verdadeira poética cortazariana do gênero breve”.<sup>93</sup> Em primeiro lugar, o contista argentino define sua própria ficção como pertencendo ao gênero fantástico, “por falta de um nome melhor”, e que se opõe ao “falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de

relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas”.<sup>94</sup>

Reconhece a sua particular preferência por tudo o que é excepcional em literatura, “quer se trate dos temas ou mesmo das formas expressivas”. Embora isso explique a sua visão de mundo, não é suficiente para definir o gênero. Ele próprio tem certeza da existência de “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos”. Tratará, pois, de examinar tais elementos.

Diante da “importância excepcional” que os países de língua espanhola dão ao conto, diante da “enorme quantidade de contos do passado e do presente” produzidos em tais países, é possível “fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”.<sup>95</sup>

Como Poe, Cortázar examina a noção de tamanho, para estabelecer a diferença entre romance e conto. Aquele, diz o escritor, “se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada”. O conto, por seu turno, “parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as 20 páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. A analogia entre cinema/fotografia e romance/conto é automática. Filme e romance são ordens abertas. Fotografia e conto, por oposição, são ordens fechadas, em que há “limitação prévia” imposta tanto pelo narrador quanto pelo tema.

Segundo Cortázar, grandes fotógrafos definem “sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”.<sup>96</sup>

Agrega outra analogia, a da luta de boxe, creditando-a a um escritor argentino. “Um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”, diz. Recomenda que se tome um grande conto e que se examine a sua primeira página: “Surprender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”.<sup>97</sup>

Quanto ao tempo e ao espaço, afirma que eles devem estar “condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” para provocar essa “abertura” a que se referia anteriormente.

Quando um conto é ruim? Quando é escrito sem tensão. A tensão deve manifestar-se desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas. Nesse ponto, elenca os três elementos que são a base de sua poética: significação, intensidade e tensão.

Por significação, entende a “misteriosa propriedade” que determinados acontecimentos têm de “irradiar alguma coisa para além deles mesmos”. Para explicar melhor seu conceito, refere-se a outros contistas – Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Anton Tchecov –, cujos vulgares “episódios domésticos” transformam-se no “resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”.<sup>98</sup> Afirma que um conto é significativo “quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. A significação não reside “somente no tema do conto”, mas depende da intensidade e da tensão, elementos de natureza técnica, resultantes do tratamento literário que o contista dá ao tema. Independentemente da forma como um contista chega ao tema, ele precisa ser excepcional, sem o que não se teria um bom conto. Não necessariamente “extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito”. Pode até tratar-se de uma história trivial e cotidiana.

Onde estaria, então, a excepcionalidade?

“O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um Sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela a sua existência”.<sup>99</sup>

Depois de citar a lista de seus contos inesquecíveis, e, portanto, *significativos* para si próprio, admite que essa noção é problemática, já que um “mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro”. Há algo, pois, “fora do tema em si”, algo que “está antes e depois do tema”. Antes está o escritor, com sua “carga de valores humanos e literários” e sua

“vontade de fazer uma obra que tenha um sentido”, e depois, “o trabalho literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente”. Como saber, pois, se um tema é insignificante ou significativo? Por ser o “primeiro a sofrer esse efeito indefinível mas avassalador de certos temas” é que o escritor é escritor. A tautologia da explicação recebe ainda uma carga de mistificação, quando afirma que “todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador”. Para chegar ao tema, o contista precisa valer-se “dessas sutis antenas capazes de lhe permitir reconhecer os elementos que logo haverão de se converter em obra de arte”.

Ao final do processo, espera-o o leitor, “juiz implacável”. Mas para que o tema volte “a criar no leitor essa comoção” que levou o contista a escrever o conto “é necessário um ofício de escritor”. E esse ofício “consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela”.<sup>100</sup>

E isso só se consegue “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”.<sup>101</sup>

A tensão, para Cortázar, é uma variação da intensidade, “é uma intensidade de outra ordem”, que se exerce “na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta”. Ainda se está longe de saber o que vai ocorrer no conto, mas o leitor não consegue subtrair-se à sua atmosfera. Ao contrário da intensidade, que joga o leitor de chofre na narrativa, em que “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram”, a tensão organiza as “forças que os desencadeiam na malha sutil que os precedeu e os acompanha”.

Se os contos de Poe e Hemingway apresentam exemplos indiscutíveis de intensidade de ação, os de Conrad, Henry James, Lawrence e Kafka são modelares no uso da tensão interna da narrativa.<sup>102</sup>

\*

O escritor uruguaio Horácio Quiroga, confesso admirador do autor de “O gato preto”, escreveu um *Decálogo do perfeito contista*,<sup>103</sup> cujos dez mandamentos são:

- 1) Crê num mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekov – como na própria divindade;
- 2) Crê que sua arte é um cume inacessível. Não sonha dominá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem que tu mesmo o saibas;
- 3) Resiste quanto possível à imitação, mas imita se o impulso for muito forte. Mais do que qualquer coisa, o desenvolvimento da personalidade é uma longa paciência;
- 4) Nutre uma fê cega não na tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como amas tua amada, dando-lhe todo o coração;
- 5) Não comeces a escrever sem saber, desde a primeira palavra, aonde vais. Num conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas;
- 6) Se queres expressar com exatidão esta circunstância — “Desde o rio soprava um vento frio” —, não há na língua dos homens mais palavras do que estas para expressá-la. Uma vez senhor de tuas palavras, não te preocupes em avaliar se são consoantes ou dissonantes;
- 7) Não adjetives sem necessidade, pois serão inúteis as rendas coloridas que venhas a pendurar num substantivo débil. Se dizes o que é preciso, o substantivo, sozinho, terá uma cor incomparável. Mas é preciso achá-lo;
- 8) Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor. Um conto é um romance depurado de excessos. Considera isso uma verdade absoluta, ainda que não o seja;
- 9) Não escrevas sob o império da emoção. Deixa-a morrer, depois a revive. Se és capaz de revivê-la tal como a viveste, chegaste, na arte, à metade do caminho;
- 10) Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto”.

Julio Cortázar principia “Do conto breve e seus arredores” afirmando que os nove primeiros mandamentos de Quiroga são “precindíveis”, mas o último, o que recomenda que se deve narrar como se a narrativa tivesse interesse apenas para o pequeno ambiente das personagens e como se o próprio narrador fosse uma delas, é de uma “lucidez impecável”. A noção de “pequeno ambiente” de Quiroga reforça a ideia, com a qual Cortázar compartilha, de que o conto é uma “forma fechada”. A esse fenômeno, o escritor argentino chamou de “esfericidade”. É também significativa a tese do contista

uruguaio de que o narrador deve ser uma das personagens da história que conta.

“A situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica”.<sup>104</sup>

A “máquina infalível” que é o conto contemporâneo, que “nasce com Edgar Allan Poe”, cumpre sua “missão narrativa com a máxima economia de meios”. Cortázar estabelece, mais uma vez, a diferença entre o conto, a *nouvelle* e o romance: “a diferença (...) se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado: basta pensar em ‘The casc of amontillado’, ‘Bliss’, ‘Las ruínas circulares’ e ‘The killers’. Isto não quer dizer que contos mais extensos não possam ser igualmente perfeitos, mas me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos”.<sup>105</sup>

A noção de ser uma das personagens lança o narrador de “roldão” num plano interno da narrativa. O uso da primeira pessoa, por motivos óbvios, é a técnica mais adequada a essa internalização da esfera, já que “narração e ação são aí uma coisa só”. Mesmo em suas narrativas em terceira pessoa, Cortázar afirma evitar as “tomadas de distância que equivalem a um juízo sobre o que está acontecendo”. A relação entre o narrador e o narrado, entre o contista e o conto, é uma “polarização”, uma “ponte” entre a vontade de expressão e a própria expressão. A metáfora da bolha de sabão e do canudo é uma síntese desse processo. A narrativa precisa autonomizar-se, desprender-se do autor como a bolha do canudo, por intermédio da linguagem. Assim, “escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha de seu pipo de gesso. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a translação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto possível e da maneira mais absoluta de sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a”.<sup>106</sup>

Para livrar-se dessas “criatura obsedantes” não basta a “mera técnica narrativa”, é preciso arrancá-las de si: “Um contista eficaz pode escrever narrativas literariamente válidas, mas se alguma vez tiver passado pela experiência de se livrar de um conto como quem tira de cima de si um bicho, saberá a diferença que há entre possessão e cozinha literária, e por sua vez um bom leitor de contos distinguirá infalivelmente entre o que vem de um território indefinível e ominoso, e o produto de um mero *métier*. Talvez o traço diferencial mais marcante – já o assinalei em outro lugar – seja a tensão interna da trama narrativa. De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação. O homem que escreveu este conto passou por uma experiência ainda mais extenuante, porque de sua capacidade de transvasar a obsessão dependia o regresso a condições mais toleráveis; e a tensão do conto nasceu da eliminação fulgurante de ideias intermédias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo, estava ali, e só com um tapa podia arrancá-la do pescoço ou da cara”.<sup>107</sup>

Segundo Cortázar, certos contos nascem de um “estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente”. Para reforçar o argumento, lembra que as melhores histórias de Edgar Allan Poe também foram escritas nesse estado, que os franceses chamam de *état second*. A possessão se dá em meio às insignificâncias do cotidiano, no dentista, ao ler um jornal, no teatro, no metrô, num café, num sonho, no escritório: “(...) sem aviso prévio, sem a aura dos epiléticos, sem a crispação que precede as grandes enxaquecas, sem nada que lhe dê tempo para apertar os dentes e respirar fundo, é um conto, uma massa informe sem palavras nem rostos nem princípio nem fim, mas já um conto, algo que somente pode ser um conto e, (...) este homem porá uma folha de papel na máquina e começará a escrever”.<sup>108</sup>

Sem nenhuma ideia prévia do enredo,<sup>109</sup> essa massa amorfa é um “enorme coágulo”, um “bloco informe”, que só ao ser escrito transforma-se num “conto coerente e válido *per se*. (...) Há a massa que é conto (mas que conto? Não sei e sei, tudo é visto por alguma coisa minha que não é minha consciência mas que vale mais do que ela nessa hora fora do tempo e da razão), há a angústia e a ansiedade e a maravilha, porque também as sensações e os sentimentos se contradizem nesses momentos, escrever um conto assim é simultaneamente terrível e maravilhoso, há um desespero exaltante, uma exaltação desesperada; é agora ou nunca, e o temor de que possa ser nunca exacerba o agora, torna-o máquina de escrever correndo a todo o teclado, esquecimento da circunstância, abolição do circundante. E então a massa negra se aclara à medida que se avança, incrivelmente as coisas são de uma extrema facilidade como se o conto já estivesse escrito com uma tinta simpática e a gente passasse por cima o pincelzinho que o desperta. Escrever um conto assim não dá nenhum trabalho, absolutamente nenhum; tudo ocorreu antes e esse antes, que aconteceu num plano onde ‘a sinfonia se agita na profundeza’ para dizê-lo com Rimbaud, é o que provocou a obsessão, o coágulo abominável que era preciso arrancar em tiras de palavras. E por

isso, porque tudo está decidido numa região que diurnamente me é alheia, nem sequer o remate do conto apresenta problemas, sei que posso escrever sem me deter, vendo apresentar-se e suceder-se os episódios, e que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial como o ponto de partida”.<sup>110</sup>

Enfim, reconhece que o processo de criação desse tipo de conto-possessão é semelhante ao da poesia simbolista, e cita o exemplo de Charles Baudelaire, não por acaso o responsável pela divulgação de Edgar Allan Poe na Europa. No entanto, apesar da gênese comum, o conto não tem “intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma mensagem”. Nascido de um “repentino estranhamento”, de um deslocamento que “altera o regime ‘normal’ da consciência”, o tipo de conto proposto por Cortázar “não tem uma *estrutura de prosa*”. Como o poema ou o *jazz*, tais estruturas narrativas dependem de valores como a tensão, o ritmo, a pulsação interna, a imprevisibilidade e a improvisação, a *liberdade fatal*. Esses contos são “criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados”.

Ao final do ensaio, o escritor argentino acrescenta duas observações específicas sobre a questão do fantástico: 1) que a “suspensão da incredulidade” atua como uma trégua sobre o determinismo que aprisiona o homem; e que o fantástico é uma saudade; 2) que o fantástico exige “um desenvolvimento temporal ordinário”, que o “excepcional deve ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu”. O processo se daria por uma espécie de osmose, de deslocamento de uma ordem à outra, sem a introdução de “cunhas instantâneas e efêmeras na sólida massa do habitual”, como são as situações de tantos maus contos do gênero, de casas mal-assombradas, de cavaleiros sem-cabeça etc. Não deve haver justaposição entre o fantástico e o habitual. A *passagem* de um para outro precisa acontecer da forma mais natural possível.

<sup>61</sup> In: BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal: prólogos*. Madri: Alianza, 1988, p. 10.

<sup>62</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.14.

<sup>63</sup> In: *Los dos Borges – vida, sonhos, enigmas*. Santiago do Chile: Editorial Sudamericana, 1996, p. 97.

<sup>64</sup> JULIO CORTÁZAR. *Obra Crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 9-10.

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p. 10.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p. 313-4.

<sup>67</sup> Poe, aliás, *leu* seus próprios contos como se fossem escritos por outro. Em outubro de 1845, a revista *Aristidean* publicou uma resenha sobre o livro *Tales*, que reunia 12 de suas histórias mais famosas, em edição de Wiley and Putnam. Nos Anexos, incluímos a tradução dessa singular resenha escrita pelo próprio Poe.

<sup>68</sup> CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 274.

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p. 278.

<sup>70</sup> Aleksander Púshkin, em *Contos de Belkin*, escrito em 1830, utiliza um procedimento narrativo que se tornaria lugar-comum durante o Romantismo: a criação de um autor fictício, Ivan Petróvich Belkin, que teria escrito o próprio livro, e a criação de um editor, A. P., que comenta e transcreve uma carta de um suposto amigo de Belkin, que funciona como uma espécie de biografia do falso autor. Jorge Luis Borges, mais de um século depois, recuperaria o método.

<sup>71</sup> CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>72</sup> Poe, ao contrário do que fez com seus contos e poemas, nunca reuniu em livro a produção crítica. G. R. Thompson, o editor de *Essays and Reviews*, recompilou seus ensaios, suas críticas, seus artigos e suas colunas. O mercado editorial ainda não estava suficientemente maduro para consumir esse tipo de bibliografia.

<sup>73</sup> CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 295.

<sup>74</sup> Id., *ibid.*, p. 297.

<sup>75</sup> Id., *ibid.*, p. 301.

<sup>76</sup> Id., *ibid.*, p. 301.

<sup>77</sup> Id., *ibid.*, p. 103-4.

<sup>78</sup> Id., *ibid.*, p. 104.

<sup>79</sup> Id., *ibid.*, p. 105.

<sup>80</sup> Id., *ibid.*, p. 107-8.

<sup>81</sup> Não se pode esquecer que Dostoiévski, considerado um dos criadores do romance psicológico, *leu* e traduziu alguns contos de Poe para o russo.

<sup>82</sup> CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, p. 110.

[83](#) Id., *ibid.*, p. 111.

[84](#) Id., *ibid.*, p. 121.

[85](#) Id., *ibid.*, p. 121.

[86](#) Id., *ibid.*, p. 122.

[87](#) Id., *ibid.*, p. 124.

[88](#) Id., *ibid.*, p. 125. Da forma como Cortázar coloca a questão, o *ambiente*, de Poe, confunde-se com a *atmosfera*, de Tchecov. A rigor, são diferentes. E exercem diferentes funções. O ambiente é uma propriedade magnética da linguagem descritiva de Poe, de suas antropomorfizações, enquanto a atmosfera, de Tchecov, advém mais de um determinado estado de espírito das personagens, dos silêncios e vazios do texto. O ambiente, em Poe, é fruto do excesso, herdeiro ainda do barroquismo. Em Tchecov, já é fruto da falta, da melancolia, da angústia da modernidade.

[89](#) Id., *ibid.*, p. 128-9.

[90](#) Id., *ibid.*, p. 131.

[91](#) Id., *ibid.*, p. 133.

[92](#) Id., *ibid.*, p. 134. O realismo melancólico de Tchecov, por outro lado, que deu origem a outra variante do conto moderno, satisfaz a esse público plenamente. Cortázar é injusto com a parcela de leitores que prefere um outro tipo de ficção.

[93](#) In: Prólogo à Julio Cortázar. *Obra Crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 11.

[94](#) In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 148.

[95](#) CORTÁZAR, Julio. Op. cit., p. 149.

[96](#) Id., *ibid.*, p. 151-2.

[97](#) Id., *ibid.*, p. 152.

[98](#) Como Cortázar elabora seu conceito com base no acontecimento em si e não de algum elemento interno da narrativa, a significação ajusta-se tanto à variante da modernidade ocidental (Poe) quanto à variante da modernidade oriental (Tchecov).

[99](#) CORTÁZAR, Julio. Op. cit., p. 153.

[100](#) Id., *ibid.*, p. 156.

[101](#) Id., *ibid.*, p. 157.

[102](#) Parece ter escapado a Cortázar que a intensidade de ação corresponde à unidade de efeito, enquanto a tensão interna é dada pela atmosfera. No limite, são resquícios da oposição entre épica e lírica, dinâmica e estática.

[103](#) KIEFER, Charles. *A última trincheira*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2002, p. 31-4.

[104](#) In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 228.

[105](#) Id., *ibid.*, p. 228.

[106](#) Id., *ibid.*, p. 230.

[107](#) Id., *ibid.*, p. 231.

[108](#) Id., *ibid.*, p. 232.

[109](#) Nesse aspecto, a poética de Cortázar entra em flagrante contradição com a poética de Poe, que preconiza exatamente o contrário.

[110](#) CORTÁZAR, Julio. Op. cit., p. 233-4.

Apesar da advertência de Jorge Luis Borges, tracemos uma síntese das tramas de *Bestiário*.

1. Em “A casa tomada”, dois irmãos, solteiros e velhos, moram juntos, há anos. A casa é herança de família. Sobrevivem com o arrendamento dos campos que possuem. Ele passa os dias a ler; ela, a tricotar. Um dia, a casa é invadida, não se sabe bem por quem ou pelo quê. Trancados na parte frontal, os dois adaptam-se à nova situação. O irmão sente falta dos livros de literatura francesa, que ficaram na biblioteca, na parte invadida; Irene sente pela falta de umas toalhas, de um par de chinelos, de um frasco de remédio. Conformam-se com o fato de que o trabalho de limpeza da casa simplificara-se. Assim, têm mais tempo disponível. Sem os livros, ele dedica-se à velha coleção de selos do pai. Aos poucos, ambos começam a não pensar mais. Pode-se viver sem pensar, afirma o narrador. Certa noite, ao levantar-se para tomar água, ele ouve ruídos do lado de *cá* da porta, na cozinha, no banheiro, no corredor. Fogem. No saguão, percebem que não trouxeram nada, sobrara-lhes apenas as roupas que vestem, pijamas provavelmente, e um relógio de pulso, que lhes permite saber que são onze horas da noite. Saem à rua. Antes de partir, ele fecha a porta de entrada e joga a chave num bueiro, para que um ladrão não cometa o erro de invadir uma casa tomada.

2. Em “Carta a uma senhorita em Paris”, o narrador vai morar no apartamento de Andrée, a proprietária, enquanto esta permanece no exterior. Na epístola, que não enviará à França, conta sobre a mudança, a resistência que teve em entrar nessa nova ordem que é uma casa alheia, e sobre os coelhinhos que têm tirado da garganta. À noite, os animaizinhos sujam tudo, quebram vasos de porcelana. Para que a empregada não perceba a existência deles, passa as madrugadas a limpar e a colar os cacos. Até o décimo coelhinho, as coisas andam bem. Quando nasce o décimo-primeiro, o narrador se desespera e diz que se jogará da sacada, junto com os coelhinhos.

3. Em “A distante”, Alina Reyes, que gosta de anagramas e palíndromos, escreve um diário, em que registra suas impressões de jovem sonhadora. Cria, ao escrever, um duplo, que vive em Budapeste, e a quem se refere como *A distante*. Registra, em dias não sucessivos, o cotidiano das duas. Alina é filha de Nora, apaixonada por Luís Maria, e frequenta a ópera. Durante as apresentações, tece a existência da outra, a sua vida de mendiga que apanha, que ama, que sente frio, numa praça de Budapeste. No último segmento do texto, assume um narrador em terceira pessoa, onisciente, que conta a história de Alina Reyes e seu marido, que chegaram a Budapeste no dia 6 de abril. Na tarde do segundo dia, a senhora Alina saiu para conhecer a cidade e o degelo. Numa ponte sobre o Danúbio, encontra uma mulher andrajosa, que a espera de braços abertos. Abraçam-se, fundem-se, separam-se. Alina transforma-se na mendiga e vê a *outra* seguir seu caminho, lindíssima em seu vestido cinza, enquanto ela sente o frio gelar seus pés, exatamente como imaginava em seu diário.

4. Em “Ônibus”, Clara, uma jovem que cuida de uma senhora doente, tem o sábado de folga e sai para passear. Toma o ônibus 168. Senta-se à janela. É observada, atentamente, pelo cobrador e pelo motorista. Outros passageiros, todos com ramalhetes de flores nas mãos, encaram-na. Sente-se constrangida, vigiada. Concentra-se na alavanca da porta de emergência. Pela janela do ônibus, vê terrenos baldios e charcos onde pastam cavalos amarelos. Sempre que dirige o olhar para o interior do ônibus, dá com as rosas vermelhas, os copos-de-leite, os gladiolos, os cravos, os crisântemos e as dalias. Duas meninas de narizes cruéis, sentadas à frente, fitam-na com altivez. Tenta encará-las, mas desiste. São muitos os olhares fixos nela. Entra um rapaz, que passa a ser observado por todos também e com quem Clara estabelece uma fraterna solidariedade. Ambos tiraram passagens de quinze centavos. Ela sente vontade de tocar-lhe o braço e dizer-lhe que não dê atenção àqueles metidos e bobos, com seus ramalhetes de flores. Ele também não carrega flores, como ela. O ônibus para no cemitério, todos descem, exceto Clara e o rapaz. Ele vem sentar-se ao seu lado. O 168 prossegue, com tanta velocidade que ela sente um peso no estômago. O motorista e o cobrador continuam a fitar os dois, agressivamente. Clara não reage quando o rapaz pega a sua mão. Conversam. O ônibus continua em alta velocidade. Para numa barreira policial. Segue adiante. Clara e o rapaz elaboram um plano para descer. Enquanto ele barra o caminho do corredor, ela joga-se porta a fora. Depois, ele também consegue safar-se. O motorista tenta alcançá-los, mas a porta de saída prende-lhe a mão. Da rua, Clara ainda vê o cobrador jogar-se sobre o volante abandonado e mexer na alavanca da porta que prendia a mão do motorista.

5. Em “Cefaleia”, os narradores, em terceira pessoa do plural, são criadores de mancuspias. Descrevem o trabalho: cuidar dos animais enfermos e examinar as crias depois da sesta. Uma noite de descuido seria fatal para as mancuspias e uma ruína irreparável para seus criadores. À noite, da cama, eles ouvem as mancuspias adultas andando em círculo. Não se sentem bem. Descrevem os sintomas de suas doenças com definições extraídas de um manual de homeopatia, *Aconitum*, *Nux Vomica*. Sofrem de cefaleia, que se agrava com a escuridão. Durante o dia, retiram as mancuspias-mães das gaiolas da inverno e as reúnem no curral de pastos secos. Um as retouça por 20 minutos, enquanto o outro examina os filhotes. Os que têm mais de 37,1 graus de temperatura retornam às suas casinhas numeradas, os outros são postos a mamar. Para os narradores, é o momento mais lindo do dia. Leonor e Chango, os peões da estância, ajudam em tudo. Às oito, é hora do banho. As mancuspias-mães não gostam de banhar-se. Leonor dá-lhes aveia maltada e, duas vezes por semana, leite com

vinho branco. Os narradores desconfiam que Chango esteja a beber o vinho. Tudo é monótono, repetitivo, mas nos últimos dias algo está mudando – é o período crítico da desmama –, um deles reconhece no outro um quadro *silica* em progresso. Falta ao doente *silica*, o silício, a areia. E eles ali, no vale ameaçado por dunas imensas, cercados de areia, sem areia homeopática na hora de ir dormir! Depois da sesta, tosquam as mancuspías. Enquanto um acasala as jovens, o outro pesa os filhotes. Chango lê em voz alta os resultados da pesagem do dia anterior. As mais fracas são submetidas a superalimentação. Ocupam-se nisso até o anoitecer, quando separam os filhotes das mães e isolam-nos para dormir. À noite, os narradores não se sentem bem. Leem o manual *Estude-se a si mesmo* e o *Guia homeopático*. As notas que escrevem, e que lemos, estão sendo feitas para documentar as fases de suas doenças, para que o dr. Herbín possa anexá-las às suas histórias clínicas, em Buenos Aires. No começo, estavam otimistas, esperavam ganhar um bom dinheiro com as mancuspías. Chango e Leonor fogem da fazenda, levando o cavalo e a charrete, o cobertor de uma delas (há mulheres entre os narradores), o lampião a carbureto, o último número de *Mundo Argentino*. Descrevem novos sintomas, como *Cyclamen* e *Belladonna*. As mancuspías começam a emagrecer. Os narradores vão dormir, dividindo entre si a última dose do tratamento homeopático. Um novo quadro *Aconitum* instala-se. Sentem cefaleias violentas, enquanto ouvem ruídos ao redor da casa, no teto, dentro do próprio quarto. De madrugada, batem à porta. É a polícia. Prenderam Chango. Os narradores assinam uma declaração. Os policiais tapam os narizes e saem correndo. Os narradores decidem que um deles irá ao povoado buscar comida. Descobrem que não eram as mancuspías que faziam ruído à noite, mas ratos. As mancuspías famintas disputam restos de alimento e ferem-se umas às outras. Os narradores dividem-se, uns tentando ir, de charrete, ao povoado, mas retornando, e os outros permanecendo na fazenda. Na varanda, um filhote que escapulira do cercado está morrendo. Mancuspías adultas caem diante dos olhos dos narradores. As cefaleias aumentam, sentem agora *Apis*, dores como que de picadas de abelhas. Eles tratam de completar as suas anotações para o dr. Herbín, enquanto ainda há luz. Outras mancuspías morrem. Misteriosamente, dez gaiolas ficam vazias. A noite cai. Recolhidos à casa, os narradores leem em voz alta. Tentam precaver-se de um novo ataque de *Apis*. Fora, as mancuspías uivam mais alto.

6. Em “Circe”, o narrador conta-nos uma história testemunhada por ele aos 12 anos. Délia era magra e loura, lenta de gestos, e usava saias rodadas. Em 1923, o jovem Mário apaixonou-se por Délia, cujos noivos anteriores haviam morrido. Grande boataria cerca a moça, mas o rapaz persiste na corte. Passa a frequentar a casa dos Mañara. Délia veste luto, apesar da contrariedade dos pais, que veem naquilo um exagero injustificado. O próprio Mário julga que seria melhor se ela sofresse apenas no seu íntimo, mas trata de fazê-la esquecer o passado com passeios, desvelos, atenções de namorado. Os gatos a perseguem, os cães submetem-se a sua vontade. A mãe de Délia conta a Mário que, na infância, ela brincava com aranhas. Ao saírem a passear, mariposas pousam nos seus cabelos. O primeiro noivo dera-lhe um coelho, que morrera logo, antes do próprio noivo, que se suicidara com um tiro, de madrugada. O segundo noivo, Rolo Médicis, morreu de síncope. Por isso, os falatórios centram-se mais no suicida. De vez em quando, morre alguém de infarto, é morte natural, mesmo num jovem. Mas o suicídio sempre origina especulações. Rolo morreu na casa da noiva, no saguão. Ao cair, ainda rachou o crânio nos degraus da escada. Ela foi a primeira a gritar por socorro. O outro morreu cinco horas depois de deixá-la, numa noite de neve, distante e sozinho. O narrador lembra-se muito pouco de Mário, mas diz que eles formavam um belo par. Como a junção dos nós de um tapete, que formam uma imagem, nas suas noites de insônia, Mário consegue ver com horror os motivos do suicídio, do acidente, da morte do coelho. Uma vizinha garantia que Rolo chorara antes de despencar na escada e quebrar a cabeça. Contra a boataria, Mário criava outras explicações. Esperava que um dia a própria Délia se manifestasse, já que ela e a família deviam saber do assunto. Seus pais referiam-se aos noivos mortos com naturalidade, como se eles estivessem viajando. Aos poucos, Délia foi abandonando o luto, recuperando a vivacidade. Seus pais oferecem licor ao noivo, mas ela diz que jogou tudo fora. Um dia, traz-lhe bombons. Fora promovido no banco em que trabalhava. Os pais de Délia dizem-lhe que fizera mal em presenteá-la com aquilo, mas conformam-se. Délia passa a fazer, ela própria, novos bombons. Mário compra-lhe novas essências, novos sabores. Ao mastigá-los, percebe a ansiedade da noiva, e identifica, no fundo do paladar, lágrimas, dores, mágoas. Mário recebe cartas anônimas, avisando-lhe do perigo que corre. Angustiado, convida o futuro sogro para tomar uma cerveja. No restaurante, ouve o velho dizer que Délia é mais dura do que ele imagina. O velho vai embora apressado, depois de sugerir-lhe que antes, com os outros noivos, tinha sido assim também. Na última noite, antes do rompimento, diante da exagerada expectativa de Délia, diante de seu rosto branco e de seus olhos esbugalhados, resolve abrir um dos bombons. Encontra uma barata no meio da menta e do maçapão. Ele atira os pedaços no rosto de Délia, que começa a chorar, como na noite com Rolo. Para sufocar seus soluços, que podem ser ouvidos pela vizinha, começa a esganá-la. Percebe que seus pais estão escondidos na cozinha, assistindo a tudo. Enfim, deixa-a cair sobre o sofá, convulsionada e roxa, mas viva. O namorado diz que ele parte com pena dos Mañara, que estavam esperando que alguém fizesse cessar o infundável pranto de Délia.

7. Em “As portas do céu”, o narrador recebe a notícia da morte de Celina, companheira de Mauro. No velório, encontram-se vários amigos. O narrador descreve o ambiente, o ar pesaroso, o cheiro azedo. Recordam-se do casal, no carnaval de 1942. Ele acompanhou a dura e quente felicidade de Mauro e Celina, a tuberculose desta. Ela o chamava de “doutor”, por ser advogado. Iam juntos aos bailes populares, ao boxe, ao futebol. Aos domingos, tomavam mate. Celina já manifestava os sintomas da doença. No velório, o advogado-narrador encontra Mauro, que chora desesperadamente pela morte da mulher. Há um corte temporal na narrativa e a história avança uma semana. Nesse meio-tempo, o advogado viaja a

Rosário. Na volta, no trem, ele vê duas bailarinas do Moulin Rouge, e reconhece a mais jovem. Ao vê-las, pensa na carreira de Celina e em como Mauro a retirara do cabaré, para ir viver com ele. Aos poucos, ela fora adaptando-se à nova vida, saía menos, tornou-se mais caseira. Quando cantava, o narrador percebia, na sua voz, saudade do passado, especialmente de Casidis. Dias depois do velório, o narrador visita o viúvo. Ambos saem a passear por Palermo. No fundo de um café, Mauro e o advogado bebem e se recordam de Celina. Depois, vão ao cabaré Santa Fé Palace. O narrador descreve o lugar, decadente e escuro. Faz comentários sobre o ser humano. Bebem aguardente e cerveja. Três conjuntos tocam em três ambientes diferentes, a banda típica, a característica e a nortenha. Os casais dançam. Eles bebem. O advogado gosta de ir a esse cabaré por causa dos “monstros”. São anões e anãs que vêm de todos os cantos da cidade, com grandes e altos penteados. Gozando afinal a igualdade, dançam, bebem, esbofeteiam-se. Recendem a talco molhado, a fruta passada, maquiados com loções, rímel, pó-de-arroz. As morenas e negras oxigenam o cabelo. Fitando Mauro, que tem traços italianos, o narrador se dá conta de que Celina estava mais próxima dos monstros, racialmente, do que deles. Casidis, dono da boate, devia tê-la contratado para agradar aos clientes achinesados. O advogado via, agora, o quanto Celina era o cabaré Santa Fé Palace. Mauro a tirara da promiscuidade, mas Celina nascera para cantar tango, para a farra. O narrador mede a grandeza de Celina, que pagara um preço alto por alguns anos de cozinha e mate-doce. Em troca de alguns bailes de vez em quando, abandona o seu céu de cabarés, sua ardente vocação para o anís e para as valsas crioulas. Mauro dança com uma negra mais alta que os outros “monstros”. A cantora anuncia um tango, há aplausos e gritos de satisfação. Mauro e o advogado trocam olhares e recordam de uma noite no Racing, com Celina. Subitamente, ambos concentram-se num casal que dança no meio dos outros pares. Como dois mergulhadores numa piscina, ambos encaram-se sob as águas do passado. O narrador descreve Celina a dançar no salão, como que renascida. Mauro pergunta ao advogado se também a vira. Ele confirma. A mulher parecia-se muito com Celina. Mauro procura-a pelo salão. O advogado fica fumando e observando, certo de que o outro perdia o seu tempo.

8. Em “Bestiário”, que dá título ao volume, conta-se a história da menina Isabel, que ouve a mãe e a empregada comentando que a mandarão, no verão, para Mar del Plata, para tratar dos pulmões. Na cama, a menina lembra das brincadeiras com Nino, o menino, filho de Rema e Luís Funes. Pensa que tudo não passa de um sonho, mas ouve a mãe conversando na grande sala de jantar, ultimando os preparativos para a viagem. Levada à Constituição, embarca na plataforma 14, sozinha, com 20 pesos na bolsa. Sente-se dona do vagão, da janelinha, dos espelhos. E se ninguém estivesse à espera dela, no final da viagem? Mas seu Nicanor, florido e respeitoso, esperava-a. Os Funes dão-lhe um quarto no segundo andar, todo para ela, um quarto de gente grande. Isabel escreve uma carta à mãe, cujos fragmentos são transcritos intercalados à narrativa. À mesa do almoço, sentam-se Luís, Rema, Nino, Nenê e Isabel. Um adulto em cada ponta e dos dois lados um adulto e uma criança. Rema conduz as crianças pela casa, examinando antes as salas, para ver se estavam livres do tigre. As crianças brincam no bosque dos salgueiros, no jardim dos trevos, na margem do riacho. Não iam ao escritório de Luís, onde ele lia. Nem ao de Nenê, porque tinham medo de suas fúrias. Era uma vida triste. Um dia, Isabel perguntou por que os Funes a convidaram para veraneiar na casa deles. Não tinha idade para compreender que ela não passava de um brinquedo de verão para Nino. Luís dá um microscópio de presente ao filho. As crianças entretêm-se criando bichos numa bacia com água parada e examinando as larvas ao microscópio. Rema dá-lhes um caleidoscópio, mas elas preferem examinar os micróbios. Isabel anota tudo numa caderneta. As crianças fazem uma farmácia no quarto de Nino. Buscam coisas pela casa. Luís dá-lhes pastilhas, algodão, um tubo de ensaio. Nenê, uma bolsa de borracha, um frasco de pílulas verdes. Nino, ou Isabel, teve a ideia de montar um herbário. No jardim dos trevos, colheram folhas e flores. Dias depois, fizeram o *formicário*, com um grande e fundo cofre de vidro, que Luís lhes emprestou. Passavam os dias no quarto, observando o trabalho incessante dos insetos. Estavam proibidos de descer à sala de jantar até que Rema autorizasse. Uma tarde, saíram ao jardim. Brincaram com uma bola e raquetes, até que quebraram o vidro da janela do escritório de Nenê. À noite, depois da surra que Nino levou de Nenê, Isabel fica na cama, pensando nas formigas, que trabalhavam dentro do formicário como se tivessem esperança de sair. O capataz, seu Nicanor, prevenia os membros da família sobre os movimentos do tigre. Todos ajudavam, comunicando uns aos outros sobre as áreas livres da casa. Isabel continua a escrever cartas à mãe, contando-lhe sobre o veraneio e sua vida com os Funes. Numa noite, um gafanhoto enorme pousa num cobertor e as crianças examinam-no com uma lente de aumento. Luís mostra-lhes como o gafanhoto segue sua mão, pois é o único inseto que move a cabeça. Depois, Isabel vai dormir e ouve passos no andar de baixo. Não são os passos de Luís, nem de Rema. De manhã, Nino convida-a a ir buscar caracóis no riacho. Isabel, nesse passeio, vê o outro como uma criança, um garotinho entre caracóis e folhas. Ao meio-dia, enquanto todos comem, Nenê vai ao escritório, onde está o tigre. Havia sido avisado, mas foi assim mesmo. Ouvem-se os gritos, todos correm, Luís tenta derrubar a porta. Ouvem-se os gemidos de Nenê entre os latidos furiosos dos cachorros. Rema passa a mão no cabelo de Isabel para acalmá-la.

Partindo disso, podemos montar o quadro comparativo dos contos de Cortázar:

Quadro IV – O bestiário

Título	Narrador	Enredo	Tempo	Espaço	Tema
--------	----------	--------	-------	--------	------

1. “Casa tomada”	Eu-protagonista	Alegórico	Semanas	Casa	Invasão
2. “Senhora em Paris”	Eu-protagonista	Alegórico	Semanas	Casa	Invasão
3. “A distante”	Eu-protagonista	Alegórico	Meses	Vários	Duplo
4. “Ônibus”	Onisciente neutro	Alegórico	Horas	Casa-ônibus	Viagem
5. “Cefaleia”	Eus-protagonistas	Alegórico	Semanas	Fazenda	Homeopatia
6. “Circe”	Eu-testemunha	Alegórico	Meses	Casa	Loucura
7. “As portas do céu”	Eu-testemunha	Alegórico	Semanas	Vários	Amor
8. “Bestiário”	Onisciente neutro	Alegórico	Semanas	Vários	Férias

Por uma questão de método, retomemos o processo, já empregado, de fazer a poética explicitada voltar-se para o explicitador, lendo Cortázar com o instrumental teórico por ele produzido: esfericidade, intensidade, tensão e significação.

A esfericidade em Cortázar corresponde à unidade de efeito em Poe. Se para produzir no leitor o efeito planejado o contista precisa concentrar todo o seu labor na economia verbal, no rigor da organização das partes, na austeridade e na simplicidade da linguagem, para se chegar à esfericidade o contista precisa também comprimir o universo narrativo em pequeno espaço e trabalhar com temas realmente significativos, liberando as forças míticas e os arquétipos mentais para que se produza a polarização, que conduzirá à autonomização da criatura em relação a seu criador. Os seres assim gerados são mais que personagens, são símbolos ou metáforas da essência da própria condição humana.

Examinemos melhor essa ideia “quase geométrica” que Julio Cortázar faz do conto, num trecho de uma entrevista concedida a Omar Prego: “Vejo o conto mais ou menos como uma forma platônica, uma forma pura. Quero dizer, o símbolo, a metáfora do conto perfeito é a esfera, essa forma da qual não sobra nada, que envolve a si mesma de maneira total, na qual não há a menor diferença de volume, porque nesse caso já seria outra coisa, já não seria uma esfera...”.<sup>111</sup>

Poe subordinava tudo – a pureza do gênero, a diversidade temática, a originalidade do enredo, a totalidade, a extensão, o burilamento da linguagem, a economia verbal, o ambiente, a atmosfera, o estilo e o tom – à busca da unidade de impressão. Essa teleologia acabava por gerar uma estrutura fechada, compacta e eficiente, a que Julio Cortázar chamou de máquina infalível. A rigor, a teoria da esfericidade trabalha com os elementos composicionais do mesmo modo, mas sem levar o leitor em consideração. O capitalismo, de Poe a Cortázar, desenvolveu-se e produziu uma reificação estrutural, em que tudo e todos transformaram-se em mercadorias. Para resistir a essa desumanização, Cortázar elimina o leitor do processo, ignora-o, internaliza-o. O conto-esfera não pode fazer nenhuma concessão ao gosto, à moda, sob pena de trair sua ética de resistência. Ele recoloca o artista, o demiurgo solitário, na torre de vidro, a enfrentar as fúrias com o poder de sua alquimia. E o resultado desse processo de decantação – poesia ou conto – será uma estrutura perfeita, um ideal platônico, a pairar acima das vicissitudes históricas. Obviamente, os temas de um autor iluminado, que se propõe a ser a “antena da raça”, que não pode fugir ao seu destino literário, não serão os do realismo comezinho, a *tranche de vie*, mas as narrações fantásticas, as alegorias, as ressemantizações dos mitos fundadores, que permitem a abertura do particular ao universal, do pequeno ao grande, do individual e circunscrito ao essencial e eterno.<sup>112</sup> Nesse sentido, o conto torna-se alegoria do mundo, da arte, de valores incorruptíveis. Dialeticamente, sua estrutura cerrada, maciça, abre-se para a alteridade. Aproximar-se de uma obra formalmente perfeita, e executá-la, produz no artista o *estado de hiperlucidez* (Poe) e de *possessão* (Cortázar). O próprio conto, assim, se faz *passagem*, ponte entre os dois universos, o das desatadas forças do inconsciente e o das calmarias da razão.

São esféricos, intensos, tensos e significativos os contos de *Bestiário*?

Podemos encontrar na primeira coleção de contos de Julio Cortázar o mesmo rigor formal que descobrimos em Edgar Allan Poe?<sup>113</sup>

Começemos pelo título, como já o fizemos com o escritor norte-americano.

*Bestiário* é o gladiador que, no circo, combate as feras. E pode ser, também, o espaço em que elas são reunidas. Um livro que reúne variadas feras, alegóricas ou não, é um bestiário. E bestiário pode ser, também, o autor que as arrebanhou. Apesar de tais relações, o título de Cortázar permite, ainda, a passagem do exterior para o interior, da moldura para a tela: num dos contos, que não por acaso chama-se “Bestiário”, a protagonista, Isabel, com um colega, monta herbários, formicários. Como o autor faz uso do narrador onisciente, em terceira pessoa, nada nos impede de imaginar que seja Isabel a narradora do conto que empresta o nome ao conjunto. Se na esfera a linha curva retorna a si mesma, do ponto de vista estrutural, temos aqui um elemento dobrando-se sobre si, sendo, a um só tempo, significante e significado. A fábula reflete-se no título, o título antecipa a estrutura da fábula. No bestiário organizado por Cortázar, encontramos um variado conjunto de animais. São coelhinhos, em “Carta a uma senhorita em Paris”; mancupias, em “Cefaleia”; cães, gatos e peixes em “Circe”; tigres, em “Bestiário”. Além disso, em “Ônibus”, o próprio veículo de transporte coletivo tem algo de animalesco, bufa, morde. Em “As portas do céu”, são os anões e as anãs que se animalizam, transformando-se em “monstros”.

Havia, em Poe, a ideia de que o autenticamente imaginativo – e portanto original – escondesse um sentido oculto e

profundo. Por isso, um bom contista não precisaria recobrir seus enredos com alegorias simplistas e evidentes. Por mais que se force o “realismo” da existência de Roderick Usher e sua irmã Madeleine, não podemos aceitar, como causalidade natural, o desabamento físico de um castelo de paredes sólidas, por mais rachaduras que tenha, por mais poderosos que sejam os ventos, por mais instável que seja o chão sobre o qual está assentado. A mansão Usher é secular e viu nascer e morrer várias gerações da família. Seu desabamento, obviamente, é alegórico. Nele, é preciso ler outra coisa: o desmoronamento da psiquê ou de uma classe social. O conto, que começa com a chegada do narrador e termina com a sua partida, é um exemplar perfeito do que Cortázar chamou de esféricidade. Sua estrutura e sua dinâmica reverberam, como num salão de espelhos, na estrutura e na dinâmica de “A casa tomada”. O autor argentino, antes de ocultar a filiação, desvelou-a desde o título. Em ambos, convive um casal de irmãos, numa relação veladamente incestuosa. Tanto num quanto noutro, há uma progressiva antropomorfização da casa, de tal forma que se pode dizer que esta é protagonista e seus inquilinos, coadjuvantes. O fantástico penetra na realidade cotidiana aos poucos, instaurando uma nova ordem, sem ruptura lógica. Ao sairmos do círculo da leitura, no final do conto, sentimo-nos aliviados. Em ambos os casos, o efeito sobre o leitor é de sufocamento, de estranhamento. O casal de Cortázar, mais verossímil, menos anormal – em que pese o grotesco da sugestão de incesto –, viverá na memória do leitor como metáfora dos exílios, dos banimentos, dos medos opressivos e paralisantes. A saída, parece enunciar o narrador, é a rua, o espaço público, a dissolução do pessoal no coletivo.

A técnica da primeira pessoa, ao tornar simultânea a narração e a ação, ao eliminar a mediação e o distanciamento de uma voz alheia à fábula, presta-se melhor à polarização e ao exorcismo das obsessões inconscientes. O insólito da situação – um casal aristocrático, que vive de rendas, que historicamente detém os aparatos de repressão do Estado para sua autodefesa, vê-se na contingência de abandonar bens e hábitos herdados, expulso por uma “presença” insidiosa, crescente, invisível e indeterminada – irradia a “misteriosa propriedade” que faz o conto adquirir significação e ultrapassar o seu enredo simples e convencional. O ritmo e a melodia da linguagem, articulados sintaticamente, produzem a intensidade e a tensão que Cortázar preconizou para os grandes contos. Não deixa de ser sintomático, quase profético, que tenha sido exatamente “A casa tomada” que apresentou a Borges. Nesse conto, há como que uma síntese da poética de Cortázar, a visão do fantástico como *passagem*, deslizamento do numinoso à realidade, presentificação que é puro acontecimento.

O signo da *invasão* reaparece, em “Carta a uma senhorita em Paris”, com outras nuances. Aqui, temos um apartamento vago que é ocupado, consentidamente, por um amigo da proprietária que se encontra noutro país. Por seu turno, o ocupante é ocupado por pequenos inquilinos – os coelhos – que, uma vez extraídos da boca, passam a ocupar, também, o espaço. A reprodução incessante dessas ocupações levará o protagonista ao desespero e à morte. Não há saída: o próprio corpo transforma-se numa *casa tomada*. Mais uma vez, a solução é a dissolução. Estruturalmente, refaz-se a esfera. O que começou com a chegada da personagem ao apartamento terminará com a sua saída, pela janela. O ingresso do narrador na nova ordem, na outra ordem que é o apartamento da amiga, desorganizou o sistema de produção de coelhos, alterou o ritmo dos nascimentos dos animais. E esta é a tragédia. O fantástico não está no insólito, no inusitado, mas na *passagem* de uma ordem à outra.

A natureza da *invasão* em “Distante”, terceiro conto do volume, é mais complexa, temática e estruturalmente. Alina Reyes escreve um diário e acontece-lhe, às vezes, sentir a existência de uma outra Alina Reyes. Por meio da polarização, a personagem dentro da personagem toma forma e relaciona-se com a hospedeira. Um dia, Alina vai a Budapeste e encontra seu duplo. Abraçam-se, trocam de alma.

À ubiquidade de Alina corresponde uma ubiquidade estrutural – uma parte da história é dada a conhecer por intermédio do diário, em primeira pessoa, e a outra, por meio de uma narrativa em terceira pessoa, com narrador onisciente neutro –, o que duplica o próprio *doppelgänger*, que emerge assim na superfície linguística do texto. São duas Alinas, são dois narradores, são dois textos. Em “William Wilson”, de Poe, que também tematiza o duplo, não houve a duplicação da fábula.

O que faz de “Ônibus”, a história banal e cotidiana de uma empregada doméstica em seu passeio de sábado, uma obra extraordinária? Davi Arrigucci Jr. apontou a “simultaneidade porosa” do universo cortazariano como um dos fatores de significação de sua prosa melódica e encaracolada. O fantástico de Cortázar é ubíquo, sem a exigência dicotômica do ser ou não ser. Regido pelas mesmas leis de causa e efeito da vida real, seus contos permitem, sempre, uma dupla leitura. No entanto, para que o fantástico se instaure, é preciso encontrar as *passagens* de um universo a outro.

Nada há de anormal no passeio de Clara, nem em seu flerte adolescente com o jovem passageiro, mas, desde o instante em que ela ultrapassa a porta de entrada do ônibus da linha 168, pressentimos que deixou o mundo das coisas sólidas e conhecidas e que sua vida corre perigo. Essa ameaça velada, potencial, que não se concretiza no nível superficial das ações, vibra, no entanto, em nervosa expectativa a cada curva, a cada freada, a cada novo passageiro que sobe no coletivo, e abre, na consciência do leitor, *passagens* para a vasão dos medos inconscientes, das frustrações, das latências. E é nesse espaço, ou não espaço, entre narrativa e leitura, que se polariza a “ubiquidade dissolvente”. Para *ver* esse fantástico é preciso surpreendê-lo em seu próprio movimento de vir a ser, frágil bolha de sabão desprendida do canudo, translúcido, aurático. O leitor, antes ignorado por uma ética rigorosa, agora é reentronizado, pois dele se exige que seja poeta também, que saiba, como o artista, secularizar a transcendência. A rigor, a trama é realista – Clara sobe no ônibus, sente-se mal em ser observada pelos outros, encontra um passageiro com que estabelece uma relação silenciosa, fraterna e solidária, e que, no futuro, evoluirá para um possível caso amoroso ou namoro mais sério; depois, desce, acompanhada do rapaz, e sente-se

aliviada por ter escapado da porta automática, que bufá ao se fechar.

A fábula, não custa repetir, é rigorosamente realista. Resumida, como previu Jorge Luis Borges, perde sua essência, seu modo mesmo de ser. Porque o fantástico, em Cortázar, está noutra espaço, no modo de composição do *mythós*, na poesia da linguagem, que se faz ponte entre o real e suprarreal, nos interstícios do não dito, na aura obliquamente entrevista. Em “Ônibus”, sofisticada ainda mais o signo da *invasão*, já que são os leitores que são, lenta e inexoravelmente, invadidos pela estranha atmosfera de “ar verde e claro” que flutua no espaço da narração. Esfericidade, intensidade, tensão e significação conjugam-se para compor uma pequena obra-prima, rigorosa alegoria do mistério do mundo.

Se um conto fantástico pode ser a objetivização de uma alucinação, uma neurose ou um pesadelo, não poderia ser também a polarização de uma dor? Que forma artística assumiria, por exemplo, uma cefalalgia? As alucinações, as neuroses e os pesadelos, por mais surrealistas que sejam, têm uma sintaxe, “contam” uma história, organizam-se sobre um *mythós*. Uma enxaqueca, com seus fluxos rajados, com suas oscilações de intensidade, não comporia, também, um enredo? A leitura de “Cefaleia” parece confirmar a hipótese. Se pudéssemos isolar sua estrutura, descarnando o conto do que conta, e se isolássemos o ritmo da linguagem, registrando apenas as variações de intensidade e tensão, talvez tivéssemos o desenho, como num sismógrafo, do percurso da dor dentro de um cérebro. Infelizmente, o significante não pode separar-se do significado, ao menos não na literatura, não no conto, que só se realiza com a harmonização entre o que se conta e o como se conta. Nesse aspecto, “Cefaleia” é a cabal realização do *tour de force* do artista: o tema vira forma, projetando-se estruturalmente em todas as direções da esfera narrativa. “Cefaleia” não mimetiza a indisposição de mesmo nome, “Cefaleia” é. Em “O poço e o pêndulo”, as oscilações da linguagem de Poe, e a própria movimentação da personagem no interior do poço, reproduzem o significado da obra na estrutura do significante.

“Circe”, confessou Julio Cortázar a Omar Prego, nasceu de uma neurose, do medo de encontrar insetos na comida. Assim que escreveu o conto, assim que a bolha de sabão se autonomizou, a mania desapareceu. A gênese, obviamente, não explica o conto, mas desvela os mecanismos de criação do autor. Quando Cortázar afirma que as personagens de Poe são suas “criaturas mais profundas”, está dizendo também que suas próprias personagens são o que tem de mais autêntico, projeções fantasmáticas, cristalizações, no plano consciente, de delírios inconscientes.

Dos contos de *Bestiário*, quatro são narrados por eus-protagonistas, dois por narradores oniscientes neutros e dois por eus-testemunhas. No entanto, entre “Circe” e “As portas do céu”, há diferenças fundamentais, embora a mesma técnica tenha sido utilizada. No primeiro, o narrador testemunhou, aos 11 anos, o que agora conta. Por isso, lembra-se mal de Délia, lembra-se mal de Mário. No entanto, sua narração é minuciosa e onisciente. O que, formalmente, estabelece uma inquietante fratura. Para além da leitura, permanece a questão da identidade do narrador e da sua confiabilidade. No limite, então tudo pode não passar de uma fantasia de quem conta a história? O fantástico não é um universo paralelo, e lógico, em que não há contradições? Abruptamente, o narrador afirma: “Agora é mais difícil falar disto, isto se confunde com outras histórias que a gente acrescenta à base de pequenos esquecimentos, de diminutas falsidades que são tecidas ininterruptamente por trás das recordações”. Quem é o narrador? Alguém da família de Délia? De Mário? Irmão? Primo? Vizinho? A única certeza que se tem é a de que é alguém próximo dos protagonistas. Um autor como Cortázar, que declarou ter passado quase uma década elaborando os poucos contos de *Bestiário*, não cometeria o descuido de deixar uma fratura exposta. A contradição, pois, é uma aparência, uma mensagem cifrada, uma metonímia. O que faz aí, é necessário indagar, esse menino intruso, *voyeur*, que depois – adulto – confessa “confundir histórias”? Sutil e lúcido, Cortázar constrói essa alteridade para desestabilizar as certezas do narrado. Se a literatura fantástica é capaz de criar *passagens* na causalidade real, o real recupera sua supremacia com a admissão de que o enredo pode ter sido composto com “pequenos esquecimentos, diminutas falsidades”. Délia, informa esse narrador não confiável, não passa de uma louca de subúrbio, que, além de envenenar gatos e peixes, recheia bombons com baratas, o que leva os seus noivos ao suicídio. Expulso pela porta principal, o fantástico retorna pela janela. O real-maravilhoso instaura-se também pela anormalidade mesma dos temas. É o que fazem os pais de Délia, na cozinha, expectantes, trêmulos de emoção, à espera de que Mário a estrangule. A esfera, que parecia ter uma protuberância, recupera sua forma perfeita.

“As portas do céu” é, aparentemente, um conto simples. Numa primeira leitura, descobrimos um narrador diferente do menino-testemunha de “Circe”. Marcelo, o advogado-narrador, conta somente, e rigorosamente, o que presenciou. Aquela construiu-se sobre lapsos, e esta povoa-se de pequenos, mas significativos, indícios, que formam uma segunda estrutura significativa, uma fábula duplicada. Para se abrir as portas de acesso a essa história subterrânea é preciso agir como advogado ou detetive. Conjuntos de indícios, por força de sua irresistível causalidade, constituem-se em provas indiciais, que podem substituir até mesmo as provas materiais.

Sabemos que Mauro é apaixonado por Celina, a ex-prostituta. Tanto, que a retirou da vida e a acolheu em sua casa, ao tédio e às cuias de mate dos finais de tarde. Sabemos que Celina sofre calada a saudade de um passado mais agitado e a tuberculose fatal. Sabemos ainda, pela voz narrativa de Marcelo, que tudo teve um triste fim. E é exatamente pelo anúncio da morte da mulher que a história principia. Essa técnica, de narrar os fatos já consumados e de fazer o tempo voltar-se sobre si mesmo – o *flashback* – constrói, estruturalmente, a esfericidade. Trabalhando com uma temporalidade fechada e compactada, Cortázar pode dar-se ao luxo de polir a esfera, de esticar os fios da tensão e da intensidade, aproximando-nos lenta e insidiosamente do que conta. O tema, por si só, significativo – a força do amor, capaz de apagar o passado e rumar

para o sem-futuro –, agregado à técnica narrativa precisa, tornam este conto um exemplo magnífico do tipo de fantástico empreendido por Julio Cortázar.

O que sabemos do advogado-narrador?

Marcelo entrou na vida de Mauro por intermédio da sua profissão, com uma ação judicial. Depois da causa, tornaram-se amigos, o advogado e o cliente. Estranhamente, o “doutor” passou a acompanhar o outro e a sua mulher. “Eu os observava viver”, afirma. Não apenas isso, porque diz, também, que nunca conseguiu “entrar na sua simplicidade” e que “se via forçado” a se “alimentar por reflexo de seu sangue”. Em algumas passagens, refere-se a um fichário que elabora com base na observação de pessoas. Vai com Mauro a um baile de subúrbio porque ali se reúnem “os monstros”, os anões da cidade. Por mais esforço que faça para “entrar” na simplicidade dos outros, o simples esforço já denuncia a sua condição de estranho, de diferente. Num nível superficial de interpretação, pode-se afirmar que o que separa Marcelo de Mauro e Celina é a condição social, a diferença cultural e econômica. Um é o intelectual, profissional liberal, a observar os outros, com presunção e vaidade, como se eles fossem animais domésticos, ou “monstros”. *Voyerista*, cataloga num bestiário particular os seres simples, autênticos, para quem tango e sentimento são primícias do espírito. No entanto, uma leitura mais atenta, ou que atente para os indícios, revela que a diferença entre Marcelo e Mauro é mais profunda. Apesar da aparente normalidade, de um *mythós* organizado verossimilmente, em que os efeitos são posteriores às causas, Marcelo vive num outro plano. Se fosse apenas um advogado-escritor, como a aparência leva a crer – seu fichário, seu *voyerismo* grotesco, seu desejo de “entrar na simplicidade” alheia –, viveria no real, embora cercado de símbolos e alegorias. Mas seu universo é outro. O monstro, o anormal, o ser fantástico é ele – que tenta, desesperadamente, fazer contato com seres reais, como Mauro e Celina, e não consegue. Para esse universo fantástico, o estranho, o alegórico, o maravilhoso e o inusitado é o universo real. Para quem vive, como Marcelo, em dois mundos, as “portas do céu” dão acesso ao inferno da vida cotidiana. Por isso, ao final do relato, o solitário advogado decepciona-se profundamente com Mauro, depois de ouvi-lo dizer que o fantasma de Celina “parecia” a Celina real. O advogado percebe, então, que Mauro vive apenas “deste lado”, no lado que se chama realidade e que não pode encontrar as “portas do céu” entre “essa fumaça e essa gente” do cabaré. Lida pelo que deixa entrever, pelo que anuncia em seus indícios, a história de Marcelo revela o fantástico pelo avesso. Rearticulam-se os outros indícios, que duplicam a fábula:

a) Marcelo afirma ser forçado a “alimentar-se por reflexo do sangue” de Mauro e Celina. Se fosse um vampiro comum, haveria a ruptura no plano do real e a passagem de um estado a outro seria mecânica. É o caso do conto “Metzgerstein”, de Poe, em que o cavalo da tela transforma-se em cavalo real. Como é um vampiro da ordem fantástica, Marcelo alimenta-se do reflexo do sangue, da própria *anima* de seus amigos. Por isso, acompanha-os aos bailes, às lutas de boxe, às cuias de mate dos finais de tarde. É um vampiro psíquico, que se alimenta das forças anímicas e telúricas de seus semelhantes.

b) No trem, ao regressar de Rosário, para onde viajara por causa de um congresso de advogados, Marcelo encontra “duas bailarinas do Moulin Rouge”. Reconhece a “mais jovem”, que se faz de “desentendida”. Nesse outro universo, a ruptura geográfica não é uma contradição, já que a ubiquidade permite que o narrador esteja a um só tempo viajando pela pampa argentina e pelos subúrbios de Paris. A existência dessa bailarina de *can-can* estabelece um paralelismo com a dançarina de tango. A simetria constrói uma ponte entre os dois universos, uma porta, como a que Mauro não foi capaz de ver.

c) Na cena final do conto, o fantasma de Celina reaparece aos dois homens, na pista de dança. Marcelo e Mauro encaram-se e encontram-se no “mais íntimo”, diz o narrador. A metáfora dos mergulhadores trocando um olhar no fundo de uma piscina, utilizada pelo narrador, é significativa. Essa comunicação subaquática remete a um mundo tectônico, primitivo, a eras geológicas pré-históricas, anteriores à racionalidade. Só imersos na água do mito, Marcelo e Mauro serão capazes de penetrar nas “portas do céu”. Para um, a Celina no salão é; para o segundo, parece. Para Marcelo, Mauro é um “coitado”, que vive preso à causalidade deste lado.

Com Cortázar, pode-se dizer que o fantástico atinge autonomia plena, realiza-se como um novo gênero literário. O grotesco e o simbólico de Poe tinham, ainda, os pés profundamente fincados no realismo e exigiam do leitor um tipo de adesão menos radical. Bastava a suspensão da credulidade para ingressar-se num universo delirante. Conforme se vê no Quadro IV, todos os enredos de *Bestiário* são alegóricos. Mesmo quando as fábulas são realistas, a trama e o tratamento dos meios expressivos remetem os contos à representação de outra coisa, de outro universo.

O conto “Bestiário” fecha o ciclo iniciado com “A casa tomada”. A invasão se completa, já não é mais possível fugir, é preciso conviver com as feras. Isabel, uma menina em férias na casa da família Funes, narra as peripécias dos moradores que convivem com um tigre feroz sob o mesmo teto. Sem nenhuma perplexidade, os inquilinos evitam o animal, usando apenas os quartos e as salas livres. Um sistema de observação constante evita que se encontrem. No final, Nenê, o tio rabugento, é devorado pelo tigre. O mundo, diz-nos a ficção de Cortázar, está sendo tomado, invadido, lenta e progressivamente, por forças anímicas, telúricas. “Bestiário” é a realização formal dessa alegoria. Se antes a invasão era um processo, agora é parte da rotina doméstica. Aos habitantes, como aos leitores, resta evitar os cômodos invadidos e procurar viver normalmente.

A imagem da esfera, que serviu a Cortázar como metáfora do conto em si, pode ser estendida ao conjunto de obras de *Bestiário*. Os oito relatos, pelos temas, pelas técnicas narrativas, pela linguagem homogênea, pelo equilíbrio formal, pelo

acurado acabamento, compõem uma esfera maior, um todo orgânico e unitário, nos moldes do proposto por Edgar Allan Poe, em 1842.

[111](#) PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*. Entrevistas com Julio Cortázar. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 55.

[112](#) Em entrevista a Ernesto González Bermejo, Cortázar admitirá: “havia uma certa gratuidade na série de contos fantásticos que escrevi antes de ‘O perseguidor’. O que verdadeiramente me interessava, aquilo que eu enfatizava, era o conto em si mesmo, a situação, o mecanismo fantástico que eu pretendia com o conto”. In: *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, p. 14.

[113](#) Indagado por Bermejo, em 1977, por que não publicara seus contos mais cedo, o escritor argentino respondeu que não o fizera por não ter alcançado o “nível de qualidade” que estabelecera para si próprio (op. cit. p. 26).

# Capítulo três

**Jorge Luis Borges lê  
Nathaniel Hawthorne,  
Edgar Allan Poe e  
Julio Cortázar**

“Não sei se sou um bom escritor; creio ser um excelente leitor ou, em todo caso, um sensível e grato leitor”,<sup>114</sup> afirmou Jorge Luis Borges na abertura de *Biblioteca pessoal*, livro em que reuniu 66 prólogos, escritos para a coleção de obras clássicas que dirigiu para a Alianza Editorial, de Madri, em meados da década de 1980. A coleção, que previa a publicação de cem obras, ficou incompleta, mas fornece um excelente panorama de seus gostos literários. Lá estão Julio Cortázar e Edgar Allan Poe. É possível imaginar que o lugar de Nathaniel Hawthorne estivesse reservado entre as 44 obras que faltaram, já que em *Outras inquisições*, de 1952, dedicara ao escritor de Salem um alentado ensaio.

\*

No prólogo da edição de “A casa tomada”, Borges observa que em obras posteriores Cortázar retomaria o tema da invasão, da ocupação, de “modo mais indireto e, portanto, mais eficaz”. A breve e quase usurária afirmação exprime um pouco de sua poética, a sua visão da literatura fantástica. A técnica da sugestibilidade, por produzir no leitor um estado propício ao desenvolvimento da imaginação, é mais eficiente que a transcrição direta dos fatos.

Para Borges, as personagens de Cortázar são “deliberadamente triviais”, porque regidas por uma “rotina de casuais amores e casuais discórdias. (...) Movem-se entre coisas triviais: marcas de cigarro, vitrines, bares, uísque, farmácias, aeroportos e plataformas de estações. Resignam-se aos jornais e ao rádio. A topografia corresponde a Buenos Aires ou a Paris, e de início podemos pensar que se trata de meras crônicas. Pouco a pouco sentimos que não é assim. Muito sutilmente o narrador atraiu-nos a seu terrível mundo, onde a felicidade é impossível. É um mundo poroso, em que os seres se entrelaçam; a consciência de um homem pode entrar na de um animal ou a de um animal na de um homem. Também se joga com a matéria de que somos feitos, o tempo. Em algumas narrativas fluem e se confundem duas séries temporais. O estilo não parece cuidado, mas cada palavra foi escolhida. Ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar, cada texto consta de determinadas palavras em determinada ordem. Se tentamos resumi-lo, comprovamos que algo precioso se perdeu”.<sup>115</sup>

Borges, o admirador de sagas e heróis emblemáticos, tem uma certa resistência ao mundo excessivamente contemporâneo de seu jovem companheiro de ofício, mas reconhece-lhe o valor e a capacidade de atraí-lo para esse universo comezinho, que parece fazer as narrativas confundirem-se com “meras crônicas”. A observação trai uma singular confusão do mestre argentino, ao remeter a questão do gênero – conto ou crônica – ao tema. Estruturalmente, nenhum conto de Cortázar pode ser confundido com crônica. Em todos, a existência cristalina de narradores, personagens, temporalidade, espacialidade e enredos definidos, embora de difícil síntese, define-os como contos.

Borges percebe que a porosidade e a simultaneidade temporal constituem o cerne da narrativa cortazariana. Anota, também, com rigor, a displicência da prosa e sua precisão vocabular, mas foge-lhe a musicalidade desse estilo que imita os improvisos jazzísticos. Borges beirou a compreensão ao afirmar que o resumo dos enredos praticamente os destrói, mas não se deteve no *insight*.<sup>116</sup> O estilo “descuidado” de Cortázar é planejado e tem como propósito fazer o significante emergir na superfície do significado. A Borges não interessavam nem a música nem os empréstimos da psicanálise à teoria da literatura.

No entanto, apesar da economia da análise, em meia página impressa e com precisão cirúrgica, elenca as principais características da poética de Cortázar:

- a trivialidade das personagens;
- a trivialidade do enredo, impossível quase de ser resumido;
- a topografia realista, reconhecível;
- a porosidade do universo da narrativa;
- o estilo sintaticamente descuidado, mas semanticamente rigoroso;
- as simultaneidades temporais.

\*

Sobre Poe, Borges escreveu o texto introdutório para a mesma coleção da Alianza Editorial, uma resenha crítica para a Revista *El Hogar*, um poema, intitulado “Edgar Allan Poe”, publicado em *O outro, o mesmo*, além de citá-lo diversas vezes em contos e ensaios, como em “A arte narrativa e a magia”.<sup>117</sup>

Jorge Luis Borges principia o referido prólogo afirmando que a literatura de seu tempo seria inconcebível sem Whitman e Poe, não por acaso ambos escritores nascidos no alvorecer da era industrial. Após um brevíssimo comentário biográfico, considera a descrição do colégio em que estudou William Wilson um verdadeiro monumento. Borges impressiona-se com a arquitetura do prédio, tão curiosa – diz ele – que a pessoa nunca sabe em que andar está. Depois de descrever a índole de

Poe como agressiva e neurótica, confessa admirar seu caráter de “firme trabalhador”, que nos legou “cinco generosos volumes de prosa e verso”. Com seu estilo telegráfico, fornece mais algumas informações sobre a vida de Poe, cita outros autores, como Emerson, Longfellow, Baudelaire e Mallarmé, os dois últimos admiradores confessos do criador de “O corvo”. Para Borges, toda a literatura policial, cultivada por Stevenson, Collins, Conan Doyle, Chesterton e Nicolas Blake, origina-se de um único conto de Poe, “Os crimes da Rua Morgue”.<sup>118</sup> Considera de inaudita invenção alguns contos fantásticos, como “O caso do sr. Valdemar”, “A descida ao Maelström”, “O poço e o pêndulo”, “Manuscrito achado numa garrafa” e “O homem da multidão”. Arremata afirmando que em “A filosofia da composição” o grande romântico concebe a execução de um poema não como doação da Musa, mas como uma operação matemática.<sup>119</sup>

A 2 de abril de 1937, na Revista *El Hogar*, Jorge Luis Borges resenhou o livro de Edward Shanks sobre o escritor de Boston. Num primeiro momento, irônico e mordaz, aborda a dificuldade que deveria ter um crítico britânico de fazer o elogio de um escritor *yankee*. Mas, por trás do desdém acadêmico de Shanks, Borges percebe algo incontestável, a “consciência geral de que Poe foi um inventor ou imaginador prodigioso, mas também um mau executor de suas invenções”.<sup>120</sup> Para Borges, são os tradutores de Poe que acabam responsabilizados por seus desajustes e pela ênfase oca de sua prosa. Ficarà de sua obra, segundo o argentino, “a teoria poética, muito superior a sua prática” e “nove ou dez contos indiscutíveis: ‘O escaravelho de ouro’, ‘Os crimes da Rua Morgue’, ‘O barril de amontilado’, ‘O poço e o pêndulo’, ‘O caso do sr. Valdemar’, ‘A carta roubada’, ‘A descida ao Maelström’, ‘Manuscrito achado numa garrafa’, ‘Hop Frog’”. Ficam, ainda, o “ambiente peculiar dessas narrativas” e a invenção do gênero policial. Apesar das redundâncias e fragilidades que “assolam cada página”, isso basta para “justificar sua glória”. Arremata a resenha anunciando os temas dos oito capítulos do livro de Shanks: a miserável vida de Poe, a sua obra e a influência heterogênea que exerceu nas literaturas do mundo.

Jorge Luis Borges é um leitor sensível, mas rigoroso. Admira Edgar Allan Poe, mas não compartilha de suas ideias, especialmente as que dizem respeito à arte de composição literária. Para Américo Cristóbal, jornalista peruano que o entrevistou, afirmou não acreditar – ao contrário do que propunha o escritor de Boston – que a “operação de escrever” fosse uma “operação intelectual”. Como os gregos, acreditava na Musa. “Penso que é melhor que o escritor interfira o mínimo possível em sua obra”, disse. Na entrevista, ao explicar como produzira “El Zahir”, declarou: “Vou lembrar de como cheguei à concepção desse ‘conto’. Uso a palavra entre aspas, já que não sei se é o que é, mas, enfim, o tema dos gêneros é o que menos importa. Croce acreditava que não há gêneros. Eu creio que sim, que há, no sentido de que há uma expectativa no leitor. Se uma pessoa lê um conto, lê de modo diferente de seu modo de ler quando procura um verbete na enciclopédia, ou quando lê um romance, ou quando lê um poema. Os textos podem não ser diferentes uns dos outros, mas se alteram segundo o leitor, segundo a expectativa. Quem lê um conto sabe ou espera ler algo que o distraia da vida cotidiana, que o faça entrar num mundo, não direi fantástico, a palavra é muito ambiciosa, mas ligeiramente diferente do mundo das experiências comuns.”<sup>121</sup>

Mais que uma poética do conto, temos aqui uma poética da leitura. Para Borges, se o leitor resolver ler um verbete de enciclopédia como conto, aquele se transformará neste. Assim, em sua própria obra, praticamente elidirá a distinção entre os gêneros. O que chama a sua atenção, em Poe, não é a teoria do efeito, mas a pesada atmosfera de pesadelo que envolve as suas narrativas.

São breves os comentários de Borges a respeito de Poe, e não chegam a configurar uma poética:

- valorização da capacidade descritiva de seu predecessor;
- ironia sutil a seu esforço produtivo;
- reconhecimento da paternidade do conto policial.

\*

Borges foi bem mais generoso com Nathaniel Hawthorne, a quem dedicou um ensaio de 17 páginas. Talvez o incentivasse o fato de tratar--se de uma conferência, proferida no Colégio Libre de Estudios Superiores, em Buenos Aires, em março de 1949. Ou talvez pudesse escrever mais, pois ainda não estava completamente cego. A depurada síntese sobreveio-lhe com a cegueira, mas já era perceptível na prosa enxuta da juventude. Borges abominava a prolixidade e a retórica vã.

O ensaio sobre Hawthorne principia com a história de uma metáfora, que relaciona a imagem do sonho à da representação teatral. Borges concorda com Jung, para quem a literatura é semelhante aos sonhos. E se isso é verdadeiro, é bom que se comece a estudar a literatura norte-americana com Nathaniel Hawthorne, o sonhador.<sup>122</sup> Quando Hawthorne nasceu, em Salem, em 1804, a cidade era velha e decadente. E ali o escritor viveu, até 1836. Segundo Borges, amou-a por seus fracassos, por suas doenças, por suas manias. Jamais afastou-se de sua aldeia puritana, mesmo quando viveu em Londres e Roma. Como exemplo desse apego a valores arcaicos, cita o fato de Hawthorne ter desaprovado, em pleno século XIX, que os escultores produzissem estátuas nuas.

O pai de Hawthorne, o capitão Nathanail, morreu no Suriname, de febre amarela. Um antepassado seu, John Hawthorne, havia sido juiz nos famosos processos de bruxaria de Salem, em 1692, que resultaram no enforcamento de 19 mulheres.

Depois da morte do patriarca, todos os membros da família passaram a viver em reclusão. Nathaniel fechou-se em seu

quarto, onde passou os dias escrevendo. Ao entardecer, saía para caminhar. “Esse furtivo regime de vida durou doze anos”, anota Borges. Nesse período, o escritor de Salem produziu milhares de páginas de um diário, em que anotou centenas de esboços de contos, que jamais desenvolveria. Mesmo nesses relatos embrionários, os finais são alegóricos.

As duas primeiras leituras de Hawthorne, ainda na infância, além da Bíblia, foram alegorias: o *Pilgrim's Progress* e *The Faerie Queen*. Borges recorda a crítica de Poe a respeito da tendência alegorizante do autor de *Twice-told tales* e faz duas indagações: 1) se, de fato, o gênero alegórico é “ilícito”; e 2) se Hawthorne, realmente, incorreu no gênero.

Como nos livros de filosofia de Tlön, que comportam sempre a tese e a antítese, Borges confronta duas visões de alegoria. A de Croce e a de Chesterton. O primeiro acusava essa figura literária de ser um enfadonho pleonasma, um jogo de vãs repetições, que primeiro mostra para depois explicar. A alegoria, “segundo essa interpretação desdenhosa, viria a ser uma adivinhação, mais extensa, mais lenta e menos incômoda que as outras. Seria um gênero bárbaro ou infantil, uma distração da estética”.<sup>123</sup> A do segundo nega que o gênero seja condenável. Argumenta que a realidade “é de uma interminável riqueza e que a linguagem dos homens não esgota esse vertiginoso caudal”. Infere daí a possibilidade da existência de diversas linguagens para a apreensão da realidade.

Do argumento de Chesterton, Borges conclui que “quanto menos uma alegoria for redutível a um esquema, a um frio jogo de abstrações, melhor ela será”. Assim, classifica os escritores em duas espécies: os que pensam por meio de imagens e os que pensam por meio de abstrações.<sup>124</sup> *A priori*, os dois tipos têm o mesmo valor. O problema é quando um raciocinador quer passar-se por imaginativo. Aí, ocorreria o denunciado por Croce e perceberíamos “que um processo lógico foi enfeitado ou disfarçado pelo autor”. Para Borges, este é o defeito de Ortega y Gasset e também de Hawthorne, que foi “prejudicado por um erro estético: o desejo puritano de fazer de cada imaginação uma fábula”, o que o levava a acrescentar “moralidades” às suas histórias e, às vezes, “a falseá-las e deformá-las”. Borges passa a elencar uma série dos argumentos que Hawthorne deixou em seus cadernos de anotações. Invariavelmente, o autor de Salem acrescentava à trama ensinamentos morais. O contista argentino observa que eram “melhores aquelas fantasias puras que não procuram justificativa nem moralidade e que parecem não ter outro fundo além de um obscuro terror”.

Para Borges, o estímulo, o ponto de partida de Hawthorne não são as personagens, mas as situações. Primeiro, ele as imaginava. Depois, procurava personagens que as “encarnassem”. Cita Joseph Conrad, para quem sua própria personagem, Schomberg, do romance *Victory*, era um ser “real”. Prossegue: “As aventuras do Quixote não estão muito bem idealizadas, os lentos e antitéticos diálogos – ‘arraçoados’, acho que o autor os chama assim – pecam por inverossímeis, mas não resta dúvida de que Cervantes conhecia bem Dom Quixote e podia acreditar nele. Nossa crença na crença do romancista salva todas as negligências e fêlhas. Pouco importam fatos inacreditáveis ou grosseiros se nos consta que o autor os idealizou, não para surpreender nossa boa-fé, e sim para definir seus personagens. Pouco importam os pueris escândalos e os confusos crimes da suposta Corte da Dinamarca se acreditamos no príncipe Hamlet.”<sup>125</sup>

Segundo Borges, o método de Hawthorne pode produzir “contos admiráveis”, mas “nunca romances admiráveis”. Porque no conto, “dada sua brevidade, a trama é mais visível que os atores”. No romance, uma única personagem “mal inventada pode contaminar de irrealidade aquelas que a acompanham”.

Essa irrealidade a que Borges se refere é sinônimo de verossimilhança. Irreal, para o criador de labirintos e universos paralelos, é a personagem que não obedece à causalidade instaurada pela narrativa. Assim, para o autor de “Ruínas circulares”, os contos de Hawthorne “valem mais que os romances de Hawthorne”. *A letra escarlata*, embora escrito em “boa e sensível prosa”, apesar de conter “muitas passagens memoráveis”, é inferior a “Wakefield”.

Borges resume e comenta a “singular história” do homem que abandonou a esposa por 20 anos, para concluir que, nesse conto de 1835, já estamos no mundo de Melville, de Kafka, “mundo de castigos enigmáticos e culpas indecifráveis”. Reconhece que seria justa a observação de que o mundo de Kafka é o do judaísmo e que o de Hawthorne é o mundo do Velho Testamento, mas argumenta que essa é apenas uma questão ética. Para ele, ambos têm não apenas uma ética comum, mas uma retórica comum: “Há, por exemplo, a profunda trivialidade do protagonista, que contrasta com a magnitude de sua perdição e que o entrega, ainda mais desvalido, às Fúrias. Há o fundo nebuloso, contra o qual se perfila o pesadelo. Em outras narrações, Hawthorne invoca um passado romântico; nesta limita-se a uma Londres burguesa, cujas multidões lhe servem, aliás, para ocultar o herói”.<sup>126</sup>

A trivialidade, que Borges considerou um grave defeito no texto de Cortázar, na obra de Hawthorne transforma-se em virtude. Como ensina Pierre Ménard, um mesmo elemento, deslocado no espaço e no tempo, pode ser índice de modernidade ou de anacronismo. Para um, porque vivia num mundo antigo e fantasmático, o cotidiano banal tem traços de heroísmo; para o outro, porque vive num mundo banalizado pela tecnologia, o cotidiano é tedioso.

Na sequência do ensaio, essa inovadora teoria da criação dos precursores aparece: “Aqui, sem nenhum demérito de Hawthorne, eu gostaria de intercalar uma observação. A circunstância, a estranha circunstância, de sentir em um conto de Hawthorne, redigido no início do século XIX, o sabor mesmo dos contos de Kafka, que trabalhou no início do século XX, não deve fazer-nos esquecer que o sabor de Kafka foi criado, determinado por Kafka. ‘Wakefield’ prefigura Franz Kafka, mas este modifica, e afina, a leitura de ‘Wakefield’. A dívida é mútua; um grande escritor cria seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica”.<sup>127</sup>

Para Borges, se Kafka tivesse escrito “Wakefield”, o marido jamais conseguiria retornar para casa. E se Poe e Cortázar

tivessem escrito o conto, nós nos perguntamos? Na versão do primeiro, o marido pródigo, enlouquecido por obsessões ciumentas, torturaria a mulher até conseguir a confissão de atos indecentes praticados durante sua longa ausência. Depois, lenta e sadicamente, arrancar-lhe-ia os dentes, para que não mostrasse mais seu sorriso infiel. Na versão do segundo, teríamos narradores caudalosos, musicais, contando a história com displicência, enquanto a fábula fosse sendo progressivamente tomada por uma presença estranha. Ao final, não teríamos certeza de quem seria o fantasma, se o marido ou a esposa. Ou talvez ambos. E Borges, que imaginou um Wakefield kafkiano, como desenvolveria essa história? O texto, seria um texto, teria sido encontrado por um edóctico dinamarquês, numa velha universidade, e comprovaria os desvios morais do líder Quaker Nathaniel Hawthorne, fundador da seita apóstata *Os puros de Salem*.

Borges descreve outra ficção alegórica de Hawthorne, “O holocausto da Terra”, prejudicada também pela sua preocupação com a ética. “Fartos de acumulações inúteis, os homens resolvem destruir o passado”. Reúnem-se e acendem uma altíssima fogueira. Jogam tudo às chamas. Ao final, o demônio diz ao autor que se esqueceram de queimar o essencial, o coração humano, “no qual se encontra a raiz de todo pecado”.

Borges condena, nesta alegoria de Hawthorne, a visão calvinista da depravação ingênita do homem e acusa-o de não “ter percebido que sua parábola de uma ilusória destruição de todas as coisas encerra um sentido filosófico e não apenas moral”. Se o mundo é o sonho de Deus, como o querem os idealistas, é preciso destruir o Sonhador para destruir o mundo. Ele lembra que a fantasia de destruir o passado foi tentada na China, três séculos antes de Cristo. E também na Inglaterra do século XVII, entre os puritanos, antepassados do próprio Hawthorne.

Ao fazer da arte uma função da consciência, o escritor de Salem estaria dizendo que “a tarefa do escritor” é “frívola ou, o que é pior, culpada”. No prefácio de *A letra escarlate*, Hawthorne imagina os espectros de seus antepassados criticando-o por estar escrevendo um romance. Que modo estranho de glorificar a Deus e de ser útil aos homens, dizem eles. Para Borges, esta é a velha disputa entre teologia e arte. O mestre das citações busca exemplos da milenar polêmica na Bíblia, em Platão, Maomé, Plotino. A forma encontrada por Hawthorne para resolver o paradoxo foi colocar a literatura a serviço de ideais religiosos. Em *A casa das sete torres*, por exemplo, o escritor defende a tese de que “o mal cometido por uma geração perdura e se propaga nas subseqüentes, como uma espécie de castigo herdado”.

No entanto, apesar da tendência alegorizante, que já fora tão duramente criticada por Edgar Allan Poe, Borges defende o autor de “O véu negro do ministro”: “O fato de Hawthorne perseguir, ou tolerar, propósitos de índole moral não invalida, não pode invalidar, sua obra. No decorrer de uma vida consagrada menos a viver que a ler, pude muitas vezes verificar que os propósitos e teorias literárias não passam de estímulos e que a obra final costuma ignorá-los e até contradizê-los. Se há algo no autor, nenhum propósito, por mais fútil ou errôneo que seja, poderá afetar de modo irreparável sua obra. Um autor pode padecer de preconceitos absurdos, mas sua obra, se for genuína, se responder a uma visão genuína, não será absurda. Por volta de 1916, os romancistas da Inglaterra e da França acreditavam (ou acreditavam que acreditavam) que os alemães eram demônios; em seus romances, porém, costumavam apresentá-los como seres humanos. Em Hawthorne, sempre a visão germinal era verdadeira; o falso, o eventualmente falso, são as moralidades que ele acrescentava no último parágrafo ou os personagens que idealizava, que armava, para representá-los”.<sup>128</sup>

Ao contrário de Henry James e Ludwig Lewisohn, Borges não vê objetividade nos romances de Hawthorne. Quem quiser objetividade, afirma, que a procure em Conrad ou em Tólstoi. Ele também recusa a opinião de Groussac, que denunciou em Hawthorne “a notável influência de Hoffmann”. Para ele, a afirmação baseia-se numa “equânime ignorância de ambos os autores”. Vê a imaginação de Hawthorne como romântica e seu estilo como correspondente ao do século XVIII, “ao pálido fim do admirável século XVIII”. É bom lembrar que Borges vê o romantismo e o classicismo apenas como procedimentos narrativos, sem levar em consideração os elementos históricos. Para ele, o escritor “de hábito clássico” evita a expressividade”, enquanto que o escritor de “hábito romântico” quer, “com pobre fortuna, incessantemente expressar”.<sup>129</sup>

Nesse rápido panorama da literatura de Hawthorne, Borges recorda aos ouvintes que já lera vários fragmentos dos diários do autor, resumira dois contos e anuncia que traduzirá uma página de *Marble Faun*, cujo tema é “aquele poço ou abismo que, segundo os historiadores latinos, abriu-se no centro do Fórum e em cujas cegas profundezas atirou-se um romano, armado e a cavalo, para aplacar os deuses”. Feita a tradução, conclui que se trata de um símbolo múltiplo e que sua estrutura – o fato de uma coisa ser muitas – é a mesma dos sonhos.

Retomando a afirmação inicial, de que Hawthorne era um sonhador, Borges busca nos diários do autor uma passagem para reforçar o argumento: “Uma vez, ele propôs-se escrever um sonho, ‘que fosse como um sonho verdadeiro e que tivesse a incoerência, as estranhezas e a falta de propósito dos sonhos’, e maravilhou-se de que ninguém, até então, tivesse executado algo semelhante. No mesmo diário em que registrou esse estranho projeto – que toda a nossa literatura ‘moderna’ tenta em vão executar e que talvez só Lewis Carroll tenha realizado –, Hawthorne anotou milhares de impressões banais de pequenos aspectos concretos (o movimento de uma galinha, a sombra de um galho na parede) que ocupam seis volumes, cuja inexplicável abundância faz a consternação de todos os biógrafos. ‘Parecem cartas gratas e inúteis’ – escreve com perplexidade Henry James – ‘dirigidas a si mesmo por um homem temeroso de que fossem abertas no correio e que por isso tivesse resolvido não dizer nada de comprometedor’. Tenho para mim que Nathaniel Hawthorne registrou essas banalidades por anos a fio para provar a si mesmo que ele era real, para de algum modo livrar-se da impressão de irrealdade, de fantasmidade, que tanto o frequentava”.<sup>130</sup>

Ao retomar a tese que equipara as invenções literárias às oníricas, acusa as literaturas de língua espanhola de serem “clientes do dicionário e da retórica” e não da fantasia. Para ele, os escritores norte-americanos são mais inventivos e criativos que seus pares latino-americanos. Diante da literatura do Norte, a da Argentina parece-lhe provinciana, embora reconheça que seus conterrâneos tenham produzido páginas insuperáveis de realismo. Aos que alegam que William Faulkner é tão brutal quanto os escritores gauchescos, lembra-lhes que ele o é, mas de um “modo alucinatório, de um modo infernal, não terrestre. Do modo dos sonhos, do modo inaugurado por Hawthorne”.<sup>131</sup>

Borges conclui seu ensaio afirmando que a morte de Hawthorne, nas montanhas de New Hampshire, em 18 de maio de 1864, foi tranquila e misteriosa, porque aconteceu durante o sonho. Imagina-se, um dia, a escrever um conto que resgate a história que ele sonhava. Depois, cita alguns livros que analisam e julgam a obra de Nathaniel Hawthorne. Promete, por fim, para a próxima aula, estudar “a glória e os tormentos de Poe, em que o sonho exaltou-se em pesadelo”.<sup>132</sup>

<sup>114</sup> Numa resenha de 1929, afirmou: “Sou um leitor hedonista: jamais consenti que meu sentimento do dever interferisse em inclinação tão pessoal como a aquisição de livros, nem lancei a sorte duas vezes com autor intratável, eludindo um livro anterior com um novo, nem comprei livros – grosseiramente – aos montes” (In: Paul Groussac. *Obra completa*, v. I. São Paulo: Globo, 2001, p. 248).

<sup>115</sup> BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. IV. São Paulo: Globo, 2001, p. 521-2.

<sup>116</sup> Davi Arrigucci Jr. anotou os “elementos de desordem” na contística de Cortázar, as rupturas que “atraem para o caos, ameaçando esfacelar a obra, enquanto sistema acabado de signos”. Para o crítico, aumentar a “ambiguidade, aumentando, conseqüentemente, a informação estética, tem como limite extremo a desintegração da obra no caos”. Essa “atração do caos” é típica das vanguardas, especialmente do surrealismo (In: *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 27).

<sup>117</sup> Borges distingue, nesse ensaio, dois processos causais: “o natural, que é o resultado incessante de incontroláveis e infinitas operações, e o mágico, em que os pormenores profetizam”. Ao criticar o descuido de Poe com algumas causalidades do romance *O relato de Artur Gordom Pym*, afirma que o “receio de que um fato terrível possa ser atraído por sua menção é impertinente ou inútil na desordem asiática do mundo real, mas não num romance, que deve ser um jogo precioso de vigilâncias, ecos e afinidades”. Op. cit., p. 246.

<sup>118</sup> No ensaio dedicado a Hawthorne, afirmará que em “Mr. Higginbotham’s catastrophe” prefigura o gênero policial que Poe inventaria.

<sup>119</sup> Em “Flaubert e seu destino exemplar”, Borges concebe dois modos de inspiração, o *clássico* e o *romântico*. Escrever ao modo clássico, como Edgar Allan Poe, significaria fazer do labor poético um exercício intelectual. Ao modo romântico, seria agir como o pindárico poeta-sacerdote, que *recebe* a matéria do poema diretamente das Musas.

<sup>120</sup> BORGES, Jorge Luis. Op. cit., p. 314.

<sup>121</sup> A tradução é nossa.

<sup>122</sup> Borges não se peja de descartar Cooper e Irving excessivamente “realistas” para seus padrões. Como seu corte é o de valorizar a literatura onírica, Hawthorne é premiado com essa insólita categorização.

<sup>123</sup> BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, v. II. São Paulo: Globo, 2001, p. 53.

<sup>124</sup> A partir dessa dicotomia, Juan Nuño, em *La Filosofia de Borges*, cria uma categoria intermediária, para explicar o próprio Borges: “escritor capaz de imaginar abstrações, de dar vida imaginativa a filosofemas, de transformar ressequidos conceitos em prodigiosa ficção” (México: Fondo de Cultura Económica: 1986, p. 9).

<sup>125</sup> BORGES, Jorge Luis. Op. cit., p. 56-7.

<sup>126</sup> Id., *ibid.*, p. 60.

<sup>127</sup> Id., *ibid.*, p. 60.

<sup>128</sup> Id., *ibid.*, p. 64.

<sup>129</sup> A postulação da realidade. In: *Obra completa*. v. I, p. 230.

<sup>130</sup> Id., *ibid.*, p. 67.

<sup>131</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

<sup>132</sup> Infelizmente, se essa palestra realmente aconteceu, dela não restaram registros escritos.

Se em Edgar Allan Poe o núcleo da poética do conto é a unidade de efeito, e em Julio Cortázar a esfericidade, em Jorge Luis Borges é a duplicação da fábula, que reproduz a tese de Platão, de um mundo inteligível e outro sensível. Sonhar o que sonhou Hawthorne no leito de morte é o grande sonho artístico do escritor argentino. Viver em dois ou mais universos, realizá-los através da arte de contar histórias, eis o propósito do autor de “O jardim de veredas que se bifurcam”.

Em Borges, a poética também deve ser buscada nos próprios contos, já que elide a diferença entre ensaio e ficção. Ao renegar a mimese aristotélica, seu simulacro neoplatônico de ficção faz-se *doppelgänger* de sua própria argumentação teórica.

Tracemos uma síntese dos enredos de *Ficções*:

1. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador, Jorge Luis Borges, numa conversa com o amigo Adolfo Bioy Casares, ouve falar, pela primeira vez, de Uqbar. Buscam em vão, em várias enciclopédias, o verbete sobre essa região do Iraque ou da Ásia Menor. No dia seguinte, Bioy telefona a Borges e afirma ter encontrado informações sobre Uqbar no XXVI volume da *Anglo-American Cyclopaedia*. Em vez das usuais 917 páginas, a obra tem 921. O artigo descreve uma vaga geografia, obeliscos e espelhos de pedra. Na seção “Idioma e Literatura”, descobrem que a literatura de Uqbar é sempre fantástica e que as suas epopeias e lendas contam histórias das regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön. Na Biblioteca Nacional, Borges e Bioy examinam atlas, catálogos, anuários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores: ninguém jamais estivera em Uqbar. No outro dia, um amigo de Borges, Carlos Mastronardi, a quem relatara o assunto, encontrou o XXVI volume da enciclopédia numa livraria, sem nenhum indício de Uqbar.

Dois anos depois, Borges recebeu um livro de 1001 páginas, *A First Encyclopaedia of Tlön*. vol. XI. *Hlaer to Jangr*, publicado sem indicação de data e lugar, que pertencera a Herbert Ashe, um inglês alto e enfático, que conhecera num hotel de Adrogué. Ainda que as portas do céu se abrissem, Borges não sentiria a emoção que sentiu naquela tarde em que tomou o livro nas mãos. Enfim, tinha diante de si um “vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido”. Existiam outros tomos? Esse planeta de tigres transparentes e de torres de sangue era fruto de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores e geômetras, dirigidos por um homem de gênio.

Cansado da busca de outros volumes feita em bibliotecas das Américas e da Europa, Alfonso Reys, que estava auxiliando Borges e Bioy nisso, propôs que todos os escritores empreendessem a tarefa de recompor os tomos que faltavam. Segundo ele, uma geração de tlönistas bastaria. A Borges importava pouco a zoologia e topografia de Tlön. Interessava-lhe o seu conceito de universo, que era idealista. A *Ursprache* de Tlön desconhece os substantivos, que se forma pela acumulação de adjetivos. Não se diz lua, mas aéreo-claro sobre escuro-redondo ou alaranjado-tênué-do-céu. No outro hemisfério, os verbos se substantivam. Para luar, usa-se lunecer ou lunar. A cultura clássica de Tlön compreende uma só disciplina, a psicologia. Nesse planeta, o Universo é uma série de processos mentais, que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo. Em Tlön, a ciência não é possível, nem mesmo o raciocínio. Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem a verossimilhança, mas o assombro. Lá, a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Uma de suas escolas filosóficas nega o tempo; outra afirma que já transcorreu todo o tempo; outra, que a história do universo é escrita por um deus subalterno; outra, que só é verdade o que acontece a cada trezentas noites; e outra que diz que enquanto dormimos estamos despertos noutra lugar. Assim, cada homem é dois homens.

A geometria de Tlön afirma que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam. Em sua aritmética, a operação de contar modifica as quantidades. Na literatura, não existe a figura do autor. Não há plágios, todas as obras são de todos. Os livros de ficção têm um único argumento; os de filosofia contêm a tese e a antítese.

Os séculos de idealismo influíram na realidade e, agora, em Tlön, as coisas se duplicam. O mundo real está se desintegrando. O idioma de Tlön já penetrou nas escolas, o passado fictício já ocupa o lugar do passado real. A numismática, a farmacologia e a arqueologia já foram reformadas. A tarefa da dinastia dos solitários mentores de Tlön prossegue. Em cem anos, alguém descobrirá os cem tomos da Segunda Enciclopédia. Assim, desaparecerão o inglês, o francês e o espanhol. O mundo será Tlön. Enquanto isso, Borges, o narrador, revisa, num hotel de Adrogué, uma tradução quevediana de *Urn Burial*, de Browne.

2. Em “Pierre Ménard, autor do Quixote”, o narrador principia listando a obra visível de Ménard, um soneto simbolista, várias monografias, um artigo técnico sobre o xadrez, prefácios, análises, invectivas, definições, sonetos listas etc. Depois, passa à “subterrânea, a inteiramente heroica, a ímpar” e inconclusa reescritura dos capítulos 9º e 38º da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo 22. Ménard não quer escrever outro *Quixote*, mas o *Quixote*. Inspirou-o um fragmento de Novalis, sobre a total identidade com um autor determinado. Assim, não se propõe a uma transcrição mecânica do original, mas a uma tamanha identificação a ponto de ser capaz de “produzir algumas páginas que coincidissem

– palavra por palavra, linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”. Durante anos, Ménard trabalhou em rascunhos, até chegar à forma final e coincidente com o original, mas “resolveu perder” esse esboço. Seu trabalho é muito mais laborioso que o de Cervantes, já que reconstrói literalmente a obra espontânea daquele. Cotejando-se, por exemplo, fragmentos dos dois textos, verbalmente idênticos, percebe-se que uma enumeração, no original, não passa de um mero elogio retórico da história, enquanto que o texto de Ménard apresenta a história como a origem da realidade e mãe da verdade. Diferem também no estilo: o de Ménard é arcaizante e afetado, e o de Cervantes é desvolto e natural.

Por fim, o amigo de Ménard conclui que todo o exercício intelectual é inútil. Uma doutrina filosófica é, no princípio, uma descrição verossímil do Universo; depois, transforma-se apenas num capítulo – ou num nome – da história da filosofia. O *Quixote*, que na sua época foi um livro agradável, transformou-se em motivo para brindes patrióticos e edições comemorativas.

3. Em “Ruínas circulares”, um asceta, vindo do Sul, refugia-se num antigo templo de pedra. Ali, propõe-se a imaginar um homem, a sonhá-lo com integridade minuciosa, com o objetivo de impô-lo à realidade. Dedicou-se com tanto afincamento a esse projeto que é incapaz de dizer o próprio nome ou de repetir qualquer aspecto de sua vida passada. No templo, e sob o pedestal de uma antiga divindade, dorme e sonha com “nuvens de alunos taciturnos”. No sonho, o homem dita lições de anatomia, de cosmografia, de magia. Os fantasmas ouvem com atenção, pois desejam ser redimidos de sua condição de vã aparência. O sonhador procura uma alma que mereça participar do Universo. Os alunos passivos não podiam ascender à condição de indivíduos. Os outros conseguiam preexistir um pouco mais. Numa tarde, dispensou o restante da turma e ficou com um único aluno, um rapaz taciturno, cítrico, indócil, de feições parecidas com as do próprio narrador. Em poucas lições, maravilhou o mestre. Sobreveio-lhe, então, a catástrofe, a longa insônia que o impedia de sonhar. Compreendeu que modelar a matéria incoerente dos sonhos é o mais árduo empenho de um varão. Cansou-se na selva, jurou esquecer a alucinação inicial, procurou outro método de trabalho. Dedicou um mês à reposição de suas forças. Abandonou a premeditação de sonhar e conseguiu dormir. Sonhou com um coração que pulsava. Durante 14 noites, foi sonhando-o com rigor crescente. Enfim, roçou o dedo na artéria pulmonar do órgão e o exame o satisfaz.

Um ano depois, já tinha um esqueleto, as pálpebras. O mais difícil foi sonhar cada um dos infinitos cabelos. Sonhou um homem inteiro, que não falava, não se incorporava à realidade, não podia abrir os olhos. O Adão de sonho do mago era inábil, rude e elementar. Uma tarde, quase destruiu a própria obra. Mas apelou ao deus do templo das ruínas circulares. E este ensinou-lhe alguns ritos. Executou as ordens. No sonho, o ser criado começou a acostumar-se à realidade. O mago dava-lhe missões e ele as cumpria. Para que se acreditasse um homem real, o sonhador infundiu à criatura o esquecimento total dos anos de aprendizagem. Enviou-o, finalmente, a outro templo, muitas léguas abaixo do local em que estavam.

Um dia, anos ou lustros depois, uns remadores contaram-lhe de um mágico que vivia num templo do Norte e que pisava no fogo sem se queimar. Recordou-se que o deus do templo dissera-lhe que o fogo seria o único a saber que o seu filho era um fantasma. Temeu que ele descobrisse sua condição de simulacro. Não ser um homem, pensou o sonhador, que humilhação!

O final das cavilações do mago foi brusco. O fogo consumiu o santuário do deus do fogo em que se encontrava há tantos anos. Velho e cansado, imaginou que a morte vinha coroá-lo e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou para o fogo, mas este o acariciou sem calor e sem combustão. Compreendeu, então, que outro o estava sonhando.

4. Em “A Loteria de Babilônia”, o narrador, que se encontra numa nave prestes a zarpar, afirma que a loteria é a parte principal da realidade. No passado, era uma loteria comum. Como tais jogos fracassassem, alguém idealizou uma alteração: além do sorteio, e além do risco de ganhar, corria-se também o risco de pagar uma pesada multa. Essa loteria de resultado duplo levou os babilônios a entregarem-se ao jogo. Tão grande foi o sucesso que a Companhia responsável pela loteria teve de aumentar os números adversos. Aos perdedores que não pagassem a multa, restava-lhes a prisão. A loteria, aos poucos, passou a substituir o destino. Tornou-se secreta, gratuita e universal. Uma jogada feliz podia levar à prisão de um inimigo, trazer uma mulher desejada à cama; uma adversa podia resultar em mutilação, infâmia ou morte. Os funcionários da Companhia tornaram-se todo-poderosos e astutos. Serviam-se de astrólogos e espiões. Surgiram oráculos. A Companhia não desautorizava as credices. Logo surgiram escrituras sagradas, em que se afirmava que a loteria era uma interpolação do acaso na ordem do mundo e que aceitar esses erros não era contradizer o acaso, mas corroborá-lo.

Apesar da magnitude e da importância da loteria, ninguém tratou de fazer uma teoria geral dos jogos. O narrador, no entanto, conjectura. Se a loteria é uma intensificação do acaso, uma periódica infusão do caos no cosmos, não conviria que o acaso interviesse em todas as etapas do sorteio e não apenas numa? Era justo que o acaso ditasse a morte de alguém e não as circunstâncias dessa morte? Tais escrúpulos levaram a uma reforma do sistema. Assim, quando um sorteio, por exemplo, decreta a morte de um homem, procede-se a outro sorteio, para a escolha de seus executores. Um terceiro sorteio dirá o nome do verdugo, e assim sucessivamente. Enfim, o número de sorteios é infinito.

Por causa da Companhia, os costumes de Babilônia estão saturados de acasos. Víboras aparecem nas ânforas de vinho, os escribas introduzem erros nos contratos, o próprio narrador confessa ter falseado um pouco o seu relato. Os escribas prestam o juramento secreto de omitir, interpolar, alterar.

A Companhia não faz publicidade. Seus agentes são secretos.

Variadas conjecturas surgiram a respeito dela: que há séculos já não existe e que a desordem no mundo é puramente

hereditária; que ela é eterna; que ela é onipotente, mas que influi apenas em coisas insignificantes; que ela nunca existiu nem existirá; que a própria Babilônia não passa de um infinito jogo de acasos.

5. Em “Exame da obra de Herbert Quain”, o narrador faz uma resenha dos livros publicados pelo escritor do título. Nesse formato, Borges comenta as obras *The God of Labyrinth*, *April March* e *The Secret Mirror*.

Quain, lucidamente, percebia a natureza experimental de seus livros: admiráveis pela novidade e pelo laconismo, mas desprovidos de paixão.

Ao contrário de Gustave Flaubert e Henry James, Quain acredita que a boa literatura é bastante frequente e que até mesmo diálogos de rua atingem a condição artística. O fato estético, para ele, não pode prescindir do assombro. E sua obra é generosa em assombros.

*The God of Labyrinth* fracassou, segundo o resenhista, por ter uma elaboração deficiente e ser pomposo demais nas descrições do mar. A edição simultânea de outro livro, cujo autor não é citado, *Siamese twin mystery*, ajudou a arruinar o lançamento de Quain. Sete anos depois, o narrador, que emprestara o seu volume a uma amiga que não o devolvera, tenta resumir o enredo. Tudo o que consegue dizer é que é um livro policial em que uma frase final faz o leitor rever os capítulos e encontrar uma solução diferente para o crime da encontrada pelo detetive da história.

*April March* é um romance “regressivo, ramificado”. Consta de uma única parte, a terceira. Treze capítulos a integram. Cada capítulo é totalmente diferente um do outro, o seguinte é sempre véspera do antecedente. Como afirma o narrador, seu autor “sacrifica tudo a um furor simétrico”. Lê-lo em ordem cronológica, ou seja, de trás para a frente, leva a perda de seu sabor peculiar.

*The Secret Mirror* é uma comédia heroica em dois atos. Para o resenhista, se nas obras anteriores a complexidade formal entorpecera a imaginação, neste sua evolução é mais livre. O primeiro ato passa-se na casa de campo do general Thrale. O centro da trama é sua filha Ulrica, noiva de Rutland. Ela é adorada por Wilfred Quarles, um autor dramático, que lhe roubou um beijo fugaz. As personagens do primeiro ato reaparecem no segundo, com outros nomes. Quarles é John William Quigley. Ulrica existe, mas Quigley só a viu em fotos de jornais. A casa de campo é uma pensão judaico-irlandesa, onde Quigley vive. A trama dos atos é paralela, mas, no segundo, tudo é “ligeiramente horrível, se posterga ou se frustra”. A peça ficou conhecida como comédia freudiana, o que determinou o seu êxito.

Em 1939, Quain publicou *Statements*, seu mais original e menos elogiado livro. Cada uma de suas oito narrativas promete um bom argumento, voluntariamente frustrado pelo autor. Uma insinua dois argumentos, que o leitor crê ser invenção sua. Da terceira narrativa, Borges confessa ter extraído o conto “As ruínas circulares”.

6. Para o narrador de “A Biblioteca de Babel”, o universo é a própria biblioteca de galerias hexagonais onde vive. Velho, quase sem conseguir ler o que escreve, prepara-se para morrer. Sabe que será jogado no “ar insondável” e se dissolverá no vento gerado pela queda infinita. A existência da biblioteca gera sistemas filosóficos e místicos. O bibliotecário discute algumas dessas premissas.

A biblioteca existe desde sempre. O homem pode ser obra do acaso, por ser imperfeito, mas não a biblioteca, que é perfeita e que só pode ter sido idealizada por um deus.

Vinte e cinco são os símbolos ortográficos e eles estão aleatoriamente distribuídos pelas páginas dos livros da biblioteca. Alguns supõem que os livros em si nada significam. Encontraram-se, por exemplo, livros inteiros que repetiam três letras. Há 500 anos, o chefe de um hexágono superior achou um livro com duas páginas escritas em português ou fídiche. Descobriu-se, um século mais tarde, que era um dialeto guarani, com inflexões de árabe clássico e que continha noções de análise combinatória. Assim, um bibliotecário de gênio descobriu a lei fundamental da biblioteca. Como os elementos são fixos e a biblioteca é infinita, todas as combinações são possíveis. Tudo o que é dado expressar, em todos os idiomas, existe na biblioteca em alguma de suas galerias intermináveis. Isso gerou uma comoção no mundo. Então, tudo já estava escrito. Alguns lançaram-se à busca de livros proféticos, sem levar em consideração que a chance de encontrar o livro que contivesse os detalhes de seu próprio futuro era igual a zero. Buscou-se ainda o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade e a origem do tempo e da própria biblioteca. Investigadores oficiais, os inquisidores, encarregam-se disso. O insucesso gerou depressão. Surgiram seitas pregando que se cessassem as buscas e que todos os homens misturassem letras e símbolos até chegar-se à construção causal dessas obras canônicas. Outros passaram a destruir os livros inúteis. Perderam-se milhões de exemplares. O que, no conjunto da biblioteca, é quase nada, pois há cópias dos mesmos volumes com uma vírgula ou um ponto a mais.

Um dia, surgiu a superstição do Homem do Livro. Esse bibliotecário teria visto o livro perfeito. Muitos o procuraram, inutilmente. O próprio narrador consumiu seus anos nessa busca. Agora, escreve metodicamente o texto sobre a biblioteca. Epidemias, discórdias heréticas, suicídios crescentes vêm dizimando a população. Ele suspeita que a espécie humana perecerá, mas a biblioteca há de sobreviver, iluminada, solitária, infinita, inútil, incorruptível, secreta.

7. O narrador de “O jardim de veredas que se bifurcam” refere um adiamento de um ataque militar durante a Primeira Guerra Mundial, citado em *História da Guerra Europeia*, de Liddell Hart, e transcreve um texto incompleto, de Yu Tsun, que lança luz sobre o caso.

Yu Tsun marca um encontro com Richard Madden, um agente irlandês às ordens da Inglaterra, para entregar-lhe dois agentes do Império Alemão. Tsun tem o segredo: conhece o nome do lugar do novo parque britânico de artilharia. Seu

plano, um assassinato, levará o chefe nazista a saber o local exato desse parque. Na lista telefônica, encontra a única pessoa que, através de sua morte, conduzirá à compreensão. Sai do hotel e embarca num trem. Da janela, vê seu perseguidor, Richard Madden correndo, inutilmente, para alcançá-lo. Em Ashgrove, Tsun desce. Uns meninos, na estação, indicam-lhe o caminho da casa de Stephen Albert. O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-lhe que tal era o procedimento para se descobrir o centro de um labirinto. Ele é bisneto de Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder para escrever um grande romance e para fazer um labirinto em que os homens se perdessem. Pen trabalhou por 13 anos. Um forasteiro o assassinou. O romance, segundo o narrador, era insensato e ninguém encontrou o labirinto. Tsun chegou a um portão enferrujado, depois de refletir sobre labirintos. Um homem com uma lanterna de papel pergunta-lhe se quer ver o jardim. Apresenta-se, então, como descendente de Ts'ui Pen. Seguem por uma vereda, até a uma biblioteca. Albert, o sinólogo, recebe-o. Tsun conclui que antes que se passe uma hora Madden não o alcançará. O sinólogo fala-lhe de seus antepassados. Seu labirinto é simbólico, é um labirinto de tempo. Na verdade, explica-lhe, livro e labirinto são uma coisa só, por isso o romance pareceu caótico. O volume era cíclico, circular. Nas ficções em geral, cada vez que uma personagem se defronta com diversas alternativas, opta por uma: na obra de Ts'ui Pen, opta, simultaneamente, por todas. Todos os desfechos ocorrem e são o ponto de partida de outras bifurcações.

Tsun vê Madden aproximar-se pela vereda. Albert dá-lhe as costas e ele atira, matando-o. Madden o prende. É condenado à forca, mas a mensagem foi enviada a Berlim: o nome secreto da cidade que deviam atacar era Albert. No dia seguinte, os jornais estampam o bombardeio da cidade e a morte, por assassinato, do sinólogo Stephen Albert. O chefe tinha decifrado o enigma.

8. O narrador de “Funes, o memorioso” recorda o rosto taciturno e indiático, as mãos afiladas, a voz pausada, ressentida e nasal de Funes. Viu-o três vezes. E, agora, escreve essas memórias para publicá-las num livro a respeito desse homem prodigioso.

Num entardecer de fevereiro ou março de 1884, Borges e Bernardo Haedo, seu primo, voltavam da Estância de São Francisco. Uma grande tormenta se levantava. Na correria, a cavalo, ultrapassaram um rapaz, que também fugia da tempestade. Haedo pediu-lhe as horas e Funes respondeu com precisão, sem consultar relógio algum. Ele sempre sabia a hora certa.

Dois anos depois, Borges volta a veranejar em Fray Bentos e pergunta sobre Funes, ao que lhe contam sobre o acidente de cavalo que sofrera e de como ficara inválido, imóvel num catre. O narrador traz consigo vários livros em latim, língua que andava a estudar. Logo recebe uma carta do inválido, solicitando-lhe o empréstimo de alguns deles, bem como de um dicionário, pois dizia ignorar o latim. Prometia devolvê-los quase imediatamente. Para desiludir o rapaz, que imaginava aprender a língua só com um dicionário, Borges remeteu-lhe o difícil Plínio e um dicionário de Quicherat.

No dia 14 de fevereiro, o narrador é chamado com urgência a Buenos Aires. Ao fazer a mala, dá-se conta da falta dos livros. Vai naquela mesma noite à casa de Funes. Ao passar por um pátio, a caminho dos fundos, onde Funes estava, ouve-o recitar, em latim, o primeiro parágrafo do 24º capítulo do livro 7º da *Naturalis Historia*. Depois, Funes conta-lhe que antes do acidente tinha vivido como quem sonha, olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento. Ao recobrar a consciência, viu que sua memória e perfeição eram agora infalíveis. Enquanto vemos uma taça, Funes podia ver todos os cachos e frutos de uma parreira.

Funes projetou um outro sistema de numeração, em que 7.014, por exemplo, dizia-se A Ferrovia, e assim por diante. Como Locke, no século XVII, Funes inventou um idioma em que cada objeto individual possuía um nome próprio. Funes recordava cada folha de cada árvore de cada monte. Pretendia catalogar, na memória, cada lembrança de infância. Desistiu, pois a tarefa era interminável e inútil.

Tinha aprendido, sem esforço, várias línguas. Porque pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair, Borges suspeita que Funes não fosse capaz de pensar. Para Funes, não havia senão os pormenores.

Funes morreu com 21 anos, de congestão pulmonar.

9. Em “A forma da espada”, o narrador, durante uma enchente, pernoita na fazenda La Colorada, de propriedade de um homem conhecido como Inglês, que tem uma grande cicatriz no rosto. Nessa noite, Borges fica sabendo que, na verdade, ele é irlandês. Sob os efeitos do rum, o homem da cicatriz conta-lhe que lutou, em 1922, pela independência da Irlanda. Um dia, chegou de Münster um tal de John Vincent Moon. Era comunista fanático e reduzia a história universal a um “sórdido conflito econômico”. No entanto, era um covarde, um medroso. Mais de uma vez, o homem da cicatriz viu-o apavorado, imobilizado. Durante um cerco, que durou nove dias, o homem da cicatriz surpreendeu Moon ao telefone. Para seu espanto, descobriu que o outro estava entregando-o aos inimigos. Lutam, e o narrador corta o rosto do traidor com um alfanje.

A narração se interrompe e o dono da fazenda explica que o traidor recebeu a recompensa e fugiu para o Brasil. Põe o dedo na cicatriz e balbucia que aquilo é a marca de sua infâmia. Contara a história a Borges, como se fosse o outro, para que este o ouvisse até o fim. Ele era Vincent Moon.

10. O narrador de “Tema do traidor e do herói” afirma ter imaginado o relato para justificar o ócio de suas tardes inúteis. Embora lhe falem “pormenores, retificações, ajustes” sobre o que vai contar, põe-se a fazê-lo, mantendo a narração sob o constante signo da incerteza – ele não sabe o local exato da ação, que tanto pode ser a Polônia, a Irlanda, a República de Veneza, algum país sul-americano ou balcânico, nem a data em que os fatos transcorreram, “no meio ou no princípio do

século XIX”. Por “comodidade da narração”, elege a Irlanda e o ano de 1824. A única certeza do narrador é o seu próprio presente, o tempo histórico da composição da própria narrativa: “hoje, 3 de janeiro de 1944”. O narrador anuncia as principais personagens, Ryan, Fergus Kilpatrick e James Alexandre Nolan. O argumento é simples. Ao aproximar-se a data do primeiro centenário da morte do herói nacional Fergus Kilpatrick, seu bisneto Ryan dedica-se a escrever-lhe a biografia. Contudo, ao aprofundar a pesquisa sobre o passado do bisavô, descobre que os historiadores estavam enganados. O herói era um traidor, que só não passou à história como vilão porque James Alexandre Nolan, seu antigo companheiro de guerrilha, salvou-o da execução pública. As tentativas de rebelião contra os ingleses sempre falhavam, o que evidenciava a presença de um espião entre os sediciosos. Assim, Fergus encomendou a seu homem de confiança, James Alexandre Nolan, a descoberta do traidor. A 2 de agosto de 1824, quando os revoltosos se reuniram, Nolan anunciou e demonstrou diante dos conjurados que o traidor era o próprio Kilpatrick. Condenado à morte pelo grupo, o líder revolucionário “implorou que seu castigo não prejudicasse a pátria”. James Alexandre Nolan idealizou um projeto que salvou a honra de Kilpatrick, ao mesmo tempo que se tornou um “instrumento para a emancipação” da nação irlandesa: o assassinato do bisavô de Ryan durante a apresentação de uma peça de teatro por um desconhecido, o que, além de redimi-lo historicamente, tornava suspeita a polícia inglesa pelo atentado, reforçando a insatisfação popular.

11. Em “A morte e a bússola”, Erik Lönnrot, que se julgava um puro raciocinador, como Auguste Dupin, tenta descobrir a identidade do assassino do rabino Yarmolinsky, tetrarca da Galileia. Este chegara ao Hotel du Nord no dia 3 de dezembro, para um congresso rabínico. No dia seguinte, foi encontrado morto. Uma punhalada partia-lhe o peito. Para o comissário Trevinarus, companheiro de investigações de Erik, era um caso de latrocínio. Lönnrot supunha que não. Um papel com uma sentença inconclusa foi achado na máquina de escrever: “A primeira letra do Nome foi articulada”. O investigador levou os livros do Tetrarca para casa, para estudá-los. Dias depois, foi visitado pelo redator da *Yidische Zeitung*, que queria falar do assassinato. Lönnrot preferiu falar dos diversos nomes de Deus. O repórter escreveu que ele, através da busca do nome de Deus pretendia chegar ao assassino. Lönnrot não se irritou com a simplificação.

O segundo crime ocorreu no dia 3 de janeiro, num subúrbio da capital. Daniel Simón Azevedo, um carreteiro promovido a cabo eleitoral, foi encontrado com o peito atravessado por um punhal. Na parede em que estava escorado, lia-se a frase: “A segunda letra do Nome foi articulada”.

O terceiro crime ocorreu na noite de 3 de fevereiro. Trevinarus recebeu um telefonema anônimo, de alguém que se dizia disposto a revelar os sacrifícios de Azevedo e de Yarmolinsky. O policial descobriu que a ligação partira de uma taberna da Rue du Toulon, em Liverpool House. Foi até lá. Descobriu que a ligação fora feita por um tal de Gryphius, que há oito dias alugara um quarto em cima do bar. Naquela noite, depois do telefonema, um cupê deteve-se diante do hotel. Era noite de carnaval. Desceram dois arlequins, que trocaram algumas palavras em ídiche com Gryphius e depois subiram com ele ao quarto. Quinze minutos depois, desceram. Gryphius estava cambaleante, bêbado como os outros. Rumaram para a doca próxima. Um dos arlequins havia garatujado uma figura obscena e uma nova sentença sobre a ardósia do beiral: “A última das letras do Nome foi articulada”.

No quartinho, Trevinarus encontrou uma mancha de sangue, tocos de cigarros húngaros e um livro em latim, o *Philologus Hebraeogaecus*, com notas manuscritas. Chamou Lönnrot. Este pôs-se a ler, enquanto o comissário interrogava as testemunhas do sequestro. Na rua, Trevinarus aventou a hipótese de que a história daquela noite fosse um simulacro. Lönnrot sorriu e mostrou-lhe uma passagem sublinhada no *Philologus*: “O dia hebreu começa ao anoitecer e dura até o anoitecer seguinte”.

Os jornais noticiaram os assassinatos. Num deles, o mais conhecido pistoleiro do Sul, Red Scharlach, acusou o comissário Trevinarus de negligência.

Em 10 de março, o comissário recebeu um envelope que continha uma carta assinada por Spinoza e um mapa da cidade, que demonstrava que os crimes formavam “o vértice perfeito de um triângulo equilátero e místico”. Trevinarus enviou o material a Lönnrot. Havia, concluiu este, simetria de espaço e de tempo. Uma repentina intuição iluminou o mistério. Sorriu e pronunciou a palavra *Tetragrámaton*. Telefonou ao comissário para agradecer o envio do envelope. Garantiu que no dia seguinte os criminosos estariam presos. Ao contrário do que a carta afirmava, eles planejavam um quarto crime.

Lönnrot viajou ao Sul, onde ficava a chácara Triste-le-Roy. Imaginava que a próxima vítima seria Red Scharlach. Depois, descartou a hipótese.

A casa da chácara possuía simetrias inúteis e repetições maníacas. Depois de examiná-la, Lönnrot invadiu-a. Algum tempo depois, dois homens pequenos, acompanhados de outro, mais alto, desarmaram-no e o prenderam.

O chefe era Red Scharlach.

Lönnrot perguntou-lhe se procurava o Nome Secreto e este respondeu-lhe que não, que procurava Erik Lönnrot. Então, o pistoleiro explicou-lhe que tudo fora construído para atraí-lo à cilada. A primeira frase fora escrita pelo rabino. Azevedo, cúmplice de Scharlach, era um traidor, que se antecipara ao planejado roubo das esmeraldas do tetrarca. Azevedo matara o velho. Scharlach executara o traidor. Gryphius era ele próprio, que se disfarçara para criar o mistério da última letra do Nome e atrair o raciocinador Lönnrot.

Antes de morrer, Lönnrot pede a Scharlach que, noutra vida, componha um labirinto em linha reta, como o do grego Zenão de Eleia.

12. Em “O milagre secreto”, Jaromir Hladik, autor de uma tragédia inacabada, *Os inimigos*, sonha com uma partida de xadrez, na noite de 14 de março de 1939, noite em que as tropas nazistas entram em Praga. Cinco dias depois, Hladik é preso. Tinha um sobrenome materno judeu, fizera um ensaio judaizante sobre Boheme, assinara um protesto contra o *Anschluss*, traduzira o *Sepher Yezirah*. Por isso, foi condenado à morte. Data da execução: 29 de março, às 9h da manhã.

Antes de ser executado, imaginou milhares de formas de morte. Na última noite, pensou em seu drama, *Os inimigos*. Pensou nos seus estudos sobre Boheme, Ibn Ezra e Fludd, pensou na sua tradução. Todos os livros que publicara infundiam-lhe arrependimento. Julgou *Vindicação da Eternidade* o menos deficiente de seus trabalhos. Nele, historiou as diversas eternidades que os homens idearam. Pensou também numa série de poemas, publicados numa antologia de 1924. De tudo isso, Hladik queria redimir-se com um grande livro, seu drama em versos, *Os inimigos*.

O drama respeita as três unidades, transcorre em Hradcany, na biblioteca do Barão de Roemerstadt. Na primeira cena, um desconhecido visita o barão. Outras visitas aparecem. Ele tem a impressão de conhecê-las, como se as tivesse visto em sonho. Todos o adulam, mas estão conjurados para matá-lo. O barão frustra os planos dos inimigos. Um tal de Jaroslav Kubin importunou a noiva do barão e agora, enlouquecido, acredita ser Roemerstadt. No final do segundo ato, o barão mata um dos conspiradores. Começa o terceiro ato, voltam atores já descartados da trama, o homem morto pelo barão reaparece, alguém percebe que não entardeceu. O primeiro interlocutor repete as palavras que disse na primeira cena do primeiro ato. O espectador compreende que o barão é Kubin. O drama não acontece: é um delírio circular que Kubin vive e revive interminavelmente.

Hladik tinha escrito o primeiro ato e uma cena do terceiro. O caráter métrico da obra possibilitava-lhe trabalhar sem o original. Assim, rezou e pediu que Deus lhe desse mais um ano, para que pudesse concluir o trabalho. Depois, adormeceu e sonhou que se escondera na biblioteca do Clementinum. Um bibliotecário perguntou-lhe o que procurava; ele respondeu que Deus. O bibliotecário disse-lhe que Deus estava numa das letras dos 400 mil tomos da biblioteca. Subitamente, um leitor entrou e devolveu um livro. “Este atlas é inútil”, ele disse e deu-o ao escritor. Este abriu o livro e tocou, ao acaso, umas das letras. Uma voz lhe disse que o tempo de seu trabalho lhe fora outorgado. Nesse momento, despertou.

Os soldados vieram buscá-lo e levaram-no a um pátio. Diante do pelotão de fuzilamento, Hladik esperou. Para não manchar a parede, um soldado mandou-lhe que avançasse alguns passos. Uma gota de chuva roçou uma das têmporas de Hladik e deslizou pela sua face. O sargento vociferou a ordem final.

O universo físico deteve-se. A gota perdurou na sua face, uma abelha continuou projetando sombra no chão, a fumaça do cigarro não se dissipou no ar. Levou um “dia” para que Hladik compreendesse. Deus atendera sua oração.

Durante um ano, refez, eliminou, omitiu, abreviou, amplificou *Os inimigos* de memória. Terminou seu drama com um epíteto. Nesse instante, a gota resvalou na sua face. Ele gritou, moveu o rosto, o quarto tiro o derrubou. Morreu a 29 de março, às 9h2min da manhã.

13. Em “Três versões de Judas”, Nils Runeberg é membro da União Evangélica Nacional e profundamente religioso, autor de *Kristus och Judas* e de *Den Hemlige Frälsaren*. Para Runeberg, a traição de Judas não foi casual, mas um fato predeterminado na economia da redenção. Um homem precisava fazer um sacrifício condigno, tornando-se o representante de todos os homens. Judas foi esse homem. Como o Verbo rebaixara-se à condição de mortal, um mortal precisava rebaixar-se à condição de delator. Diante da reprovação dos teólogos, Nils reescreveu o livro e modificou sua doutrina. Propôs, então, oblíquas razões de ordem moral. Judas foi, também, um dos eleitos por Jesus para anunciar o reino dos céus, sarar enfermos, limpar leprosos, ressuscitar mortos e expulsar demônios. Para Runeberg, Judas não agiu por cobiça, mas por ascetismo. Se alguns envilecem e mortificam a carne, ele envileceu e mortificou o espírito. Renunciou à honra, ao bem, à paz.

Alguns anos depois, Nils reviu ainda essa versão e publicou outra, com um prefácio do hebraísta Erik Erjford. Nesse livro, afirma que Deus rebaixou-se a ser homem para a redenção do gênero humano, mas precisou fazer-se homem totalmente, homem até a infâmia, homem até a reprovação e o abismo. Deus se fez Judas.

Foi desdenhado por teólogos e leitores. Nils viu nessa indiferença um sinal divino: Deus não queria que seu terrível segredo se propagasse na Terra. Enlouquecido, Nils acabou gritando pelas ruas de Molmö, suplicando que fosse para o inferno junto com o Redentor. Morreu de um aneurisma, a 10 de março de 1912.

14. Em “O fim”, Recabarren, o dono de um armazém de campanha, sofre um derrame e fica paralisado, sem conseguir falar, mas consciente. No armazém, um negro dedilha uma guitarra, como que à espera de alguém. Depois de perder um desafio de viola, ficou por ali, com sua pretensão de cantor.

Dias depois, chega um cavaleiro, com um chapéu de abas largas e um poncho escuro, montado num cavalo mouro, a quem Recabarren não consegue ver a face, imóvel na cama. Ele conversa com o negro, que continua a dedilhar a guitarra. Saem para a planície, para duelar. De seu posto, o dono do armazém vê o negro matar o outro. Sabe-se, pelo narrador, que o recém-chegado era Martin Fierro, que noutra conto de Borges matara um irmão do negro.

15. Em “A seita da Fênix”, não há enredo, nem personagens. O narrador comenta sobre a tal Seita da Fênix, que reúne homens de todos os quadrantes e etnias e que, sem ritos e escrituras sagradas, mantém seus membros unidos pelo Segredo. O texto acaba sem que o leitor saiba de que segredo se trata.

16. Em “O Sul”, Juan Dahlmann, neto de terceira geração de imigrantes, é secretário de uma biblioteca municipal. Por

gauchismo, esforça-se por conservar uma fazenda no Sul, herança de seus antepassados. No entanto, ano após ano protela a decisão de visitá-la.

Nos últimos dias de fevereiro de 1939, ao subir correndo pelas escadas de sua casa, fere-se na testa. A ferida infecciona e ele passa oito dias e noites delirando de febre e dor. Salva-se da morte por pouco. O médico recomenda-lhe que vá restabelecer-se na estância.

John Dahlmann sai da clínica e atravessa a cidade, em direção à estação de trem, num carro de praça. Na estação ferroviária, percebe que restam-lhe 30 minutos antes de o trem partir. Lembra-se de um bar, na Rua Brasil, para onde se dirige. Toma um café. Acaricia um gato e sente que aquele contato é ilusório.

Ao regressar à estação, escolhe um vagão quase vazio, acomoda-se e apanha *As mil e uma noites*. Lê pouco. A realidade parece-lhe mais interessante que os milagres supérfluos de Sheerazade. O trem detém-se no meio do trajeto e Dahlmann desce. Caminha devagar, até um armazém que dista dez ou doze quadras da pequena estação perdida no meio do campo. Disseram-lhe que lá encontraria um carro que o levaria até a estância. Ao entrar, tem a sensação de reconhecer o dono do armazém, mas percebe que se enganou: ele era parecido com um dos empregados da clínica. O homem ouviu-o e mandou preparar uma charrete para levá-lo até a estância. Dahlmann prefere ficar e comer alguma coisa. Numa mesa, alguns arruaceiros comem e bebem. Num outro canto, um gaúcho muito velho está acorçado no solo, apoiado no balcão. Dahlmann acomoda-se junto a uma janela e fica a mirar o campo, o anoitecer. O bolicheiro traz-lhe sardinhas, carne assada e vinho tinto. Vai ficando por ali, até sentir no rosto “um leve roçar”. Alguém jogara-lhe uma bolinha de pão. O dono do armazém chama-lhe pelo nome – o que faz Dahlmann encher-se de brios e de valores esquecidos. Toma satisfação com os nativos embriagados. Um peão indiático, depois de injuriá-lo com pesadas obscenidades, saca um grande punhal e desafia-o a duelar. O dono do armazém lembra-lhes de que o visitante está desarmado. O velho gaúcho, no entanto, atira-lhe uma adaga, que cai a seus pés. Seu destino está selado, terá que duelar. Mas seus conhecimentos sobre o assunto são literários. Mais que ajudá-lo, a arma será uma justificativa para a sua morte.

Os homens saem ao pátio e o narrador termina a narrativa afirmando que se Dahlmann, no hospital, pudesse ter escolhido uma morte, seria esta, num duelo.

A partir disso, podemos montar o quadro comparativo dos contos de Borges:

**Quadro V – Ficções**

Título	Narrador	Enredo	Tempo	Espaço	Tema
1. “Tlön”	Eu-protagonista	Alegórico	Semanas	Indefinido	Invasão
2. “Pierre Ménard”	Eu-testemunha	Realista	Semanas	Indefinido	Leitura
3. “As ruínas...”	Onisciência neutra	Alegórico	Anos	Ruínas	Sonho
4. “A loteria...”	Eu-protagonista	Alegórico	Anos	Indefinido	Jogo
5. “Exame da obra”	Eu-testemunha	Realista	Indefinido	Indefinido	Livro
6. “A biblioteca...”	Eu-protagonista	Alegórico	Anos	Biblioteca	Biblioteca
7. “O jardim...”	Eu-testemunha	Realista	Dias	Vários	Guerra
8. “Funes”	Eu-testemunha	Realista	Meses	Fazenda	Memória
9. “A forma...”	Eu-testemunha	Realista	Dias	Fazenda	Traição
10. “Tema do traidor”	Onisciência neutra	Realista	Indefinido	Vários	Traição
11. “A morte...”	Onisciência neutra	Realista	Dias	Vários	Crime
12. “O milagre...”	Onisciência neutra	Alegórico	Ano	Prisão	Milagre
13. “Três versões”	Onisciência neutra	Realista	Anos	Vários	Heresia
14. “O fim”	Onisciência neutra	Realista	Dias	Armazém	Vingança
15. “A seita”	Onisciência neutra	Alegórico	Indefinido	Indefinido	Mistério
16. “O Sul”	Onisciência neutra	Alegórico	Dias	Clínica	Sonho

Retomemos o método do Uruboro, lendo em Borges o que este leu em seus pares. Em Cortázar, condena três aspectos: a trivialidade das personagens e da trama, a topografia realista e o descuido estilístico, mas elogia a porosidade do universo narrado e sua ubiquidade temporal; em Poe, critica os desajustes nos enredos, a ênfase oca do estilo, as redundâncias, as fragilidades e o intelectualismo, enquanto que lhe agradam o ambiente das narrativas, seu poder descritivo e a invenção do gênero policial; e a Hawthorne dedica uma verdadeira vindicação. É evidente a admiração e o respeito que sente pelo

escritor de Salem. Defende-o na querela sobre a alegoria como figura retórica, mas condena-lhe o conteúdo calvinista. Aproxima Hawthorne de Kafka, aplicando aos dois a teoria da criação dos predecessores. A rigor, é como se dissesse que *Metamorfose* seria impossível sem *A letra escarlata*, ou que Joseph K é primo-irmão de Wakefield. Em Hawthorne, Borges valoriza, sobretudo, o onirismo. Em seus contos, reconhece a mecânica dos sonhos e a sintaxe do devaneio. Deplora os pesadelos de Poe. Só lhe faltou dizer, depois de ter dito que Poe era o precursor de Faulkner, que ele, Borges, quer ser o precursor de Hawthorne. Ou que Hawthorne, em seu misterioso e tranquilo leito de morte, nas montanhas de New Hampshire, sonhou Jorge Luis Borges, que sonhou Edgar Allan Poe, que sonhou Julio Cortázar.

Ao contrário de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, que concebem o livro de contos como unidade, estrutura fechada, Jorge Luis Borges assemelha-se a Nathaniel Hawthorne, que reuniu *sketches* e contos dispersos em *Twice-told tales*, anteriormente publicados em jornais e revistas. Em 1941, Borges reuniu também publicações dispersas e chamou ao conjunto de sete narrativas de *O jardim de veredas que se bifurcam*. Três anos depois, relançou o livro, com o nome genérico de *Ficções*, acrescido de outros nove contos, enfeixados sob o título de “Artifícios”. A publicação de “Pierre Ménard, autor do Quixote”, na Revista *Sur*, em 1939,<sup>133</sup> já apontava para a metaficção como elemento estruturador da contística borgiana. O título definitivo, *Ficções*, descarta as “chantagens fáceis da verossimilhança”, como disse Davi Arrigucci Jr. O subtítulo interno, “Artifícios”, desvela ainda mais esse caráter lúdico e simulador. Como Poe, Borges não pretende, com seus contos, *une tranche de vie*, mas a ficção, a simulação, a invenção e a criação de mundos imaginados. Nesse sentido, o primeiro conto do volume, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, é uma síntese perfeita e acabada de sua poética.

Conforme podemos ver no Quadro V, o narrador que Borges mais utiliza é a onisciência neutra. São oito casos: “As ruínas circulares”, “Tema do traidor e do herói”, “A morte e a bússola”, “O milagre secreto”, “Três versões de Judas”, “O fim”, “A seita da Fênix” e “O Sul”. O eu-testemunha é utilizado cinco vezes, em “Pierre Ménard, autor do Quixote”, “Exame da obra de Herbert Quain”, “O jardim de veredas que se bifurcam”, “Funes, o memorioso” e “A forma da espada”. O narrador eu-protagonista aparece três vezes, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “A loteria de Babilônia” e “A biblioteca de Babel”.

Ao modo de Cervantes e de outros escritores clássicos, Borges ignora a distinção entre autor e narrador. Para dar conta da contradição, é obrigado a duplicar o próprio autor, como, por exemplo, no ensaio “Notas sobre Walt Whitman”, em que divide o poeta no “eloquente selvagem”, personagem de *Leaves of grass*, e o “pobre diabo que o inventou”. Assim, a autorrepresentação torna-se uma constante em sua obra, e não apenas em *Ficções*. No entanto, essa duplicação – pois o Borges no interior da narrativa não é o que a compõe – não deixa de produzir um narrador, chame-se ele Borges ou não. A identidade de nomes gera uma rica instabilidade e reforça a indefinição das margens do real e do simulado. No ensaio “A arte narrativa e a magia”, referiu-se à “teleonomia” e à “longa repercussão” que têm as palavras. O uso de nome próprio, como no final de “O homem da esquina rosada”, ou em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por exemplo, contamina de realidade a irrealidade ficcional, enriquecendo-a, multiplicando-a, desestabilizando a “suspensão da incredulidade” do pacto de leitura, num instigante jogo de espelhos. Se o que se conta é sonho do narrador, e se o sonho se autoapresenta, o autor – que sonha o sonho do narrador – também é sonho, e assim infinitamente.

A crítica de Borges à trivialidade de Cortázar não é justa, se por realista entendemos um espaço sem transcendência. O mais simples dos objetos cortazarianos é poroso, magnético, mitificado. Leiamos, outra vez, a passagem de “Ônibus”, em que os dois jovens conseguem fugir: “Viram que o 168 teria sinal verde na esquina da praça: tremendo os vidros e a ponto de investir contra o cordão da calçada da praça, tomou a curva a toda velocidade. O passageiro saltou do banco para a frente, e atrás dele passou veloz Clara, jogando-se de grau abaixo enquanto ele se voltava e a ocultava com o corpo. Clara olhava a porta, as tiras de borracha preta e os retângulos do vidro sujo; não queria ver outra coisa e tremia horripeladamente. Sentiu no cabelo a respiração do companheiro, a freada brutal atirou-os a um lado e no mesmo momento em que a porta se abria o motorista correu pelo corredor com as mãos estendidas. Clara já saltava na praça, e quando se voltou para olhar o companheiro ele também saltava e a porta bufou ao se fechar. As borrachas pretas prenderam a mão do motorista, seus dedos rígidos e brancos”.<sup>134</sup>

Adepto da complexidade, dos jogos sofisticados, dos universos paralelos, dos paradoxais sistemas filosóficos e matemáticos, Borges compõe personagens e enredos labirínticos, espelhados, ubíquos.<sup>135</sup> A natureza do fantástico em ambos os autores é a mesma. Os contos de Borges não são “diretos”, como ele afirmou no prefácio a *Informe de Brodie*. O cotidiano, a matéria vulgar e prosaica, como um punhal ou uma pequena esfera, adquire, na sua obra, uma vibração hierática, anímica e fatal. O punhal retém rancores, a esfera concentra em si o universo. O prosaico ônibus da linha 168, de Cortázar, transforma-se na barca da morte. O universo no seu interior é outro, mas, felizmente, sempre há uma porta, uma *passagem*.

Borges, em “Avatares da tartaruga”, já anunciava esse universo paralelo: “Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas aceitamos em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso”.<sup>136</sup>

Os contos de Borges tanto se localizam em espaços realistas quanto alegóricos, nas planícies argentinas ou nos descampados de Tlön, mas sempre são fundamentais para a composição do enredo e para a caracterização das personagens. Se há algo que Borges *leu* em Poe, e o incorporou, é a capacidade de construir também “ambientes peculiares”. O ubíquo pampa de “O Sul” reproduz a ubiquidade de Dahlmann, capaz de sonhar o que vive, na cidade, e de viver o que sonha, no campo. Sabemos que Borges ficou vivamente impressionado com a descrição da casa em que estudou

William Wilson. Releiamos a passagem do conto de Poe: “Mas a casa! — que estranha e antiga construção! Para mim, que verdadeiro palácio encantado! Realmente, eram infindáveis os seus desvios, as suas incompreensíveis subdivisões. Era difícil dizer com certeza, a determinado momento, se nos encontrávamos no primeiro ou no segundo pavimento. De uma peça a outra, tinha-se a certeza de encontrar dois ou três degraus a subir ou descer. Além disso, as subdivisões laterais eram inúmeras, inconcebíveis, giravam de tal maneira umas sobre as outras, que nossas ideias mais exatas acerca do conjunto do edifício não eram muito diferentes daquelas através das quais considerávamos o infinito. Durante os cinco anos de residência ali, nunca fui capaz de determinar, com precisão, em que localidade longínqua ficava situado o pequeno dormitório que me fora designado em comum, com mais 18 ou 20 outros escolares.”<sup>137</sup>

Esse labirinto vertical, com suas escadas abruptas, desnecessárias, com seus desvãos e meandros, que preparam o leitor para as tortuosidades do pensamento e da ação do narrador, prefiguram os labirintos borgeanos em um século. Ver-se em Poe, encontrar-se em Poe, como num espelho, gerou em Borges uma comoção ubíqua: aquele “firme trabalhador”, construtor de enredos desajustados e dono de uma prosa enfática e redundante, era capaz de transformar um conjunto assimétrico de corredores e degraus de um internato de meninos em alegoria do Universo e do Infinito, sem cair na tentação hawthorniana das ilações morais e religiosas. No entanto, para Borges, a “boa e sensível prosa” de Hawthorne é superior à prosa “descuidada” de Cortázar e ao estilo de “ênfase oca” de Poe. Para críticos do mundo inteiro, o estilo do escritor argentino caracteriza-se por uma minuciosa elaboração verbal. Como seu companheiro de Salem, Borges reescrevia muito. Em “As versões homéricas”, afirmou que o “conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião e ao cansaço”.<sup>138</sup>

Para que se possa entender a concepção borgiana de *estilo*, é preciso dilatar a investigação. No artigo “A supersticiosa ética do leitor”,<sup>139</sup> de 1930, credita a indigência das letras argentinas a uma “distraída leitura de atenções parciais”. Essa má leitura teria gerado uma “superstição de estilo”. Ele afirma: “Os que sofrem dessa superstição entendem por estilo não a eficácia ou ineficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação e de sua sintaxe. São indiferentes à própria convicção ou à própria emoção: buscam *tecniquerías* (a palavra é de Miguel de Unamuno) que lhes informarão se o escrito tem o direito ou não de agradar-lhes. Ouviram dizer que a adjetivação não deve ser trivial e vão considerar que uma página está mal escrita se não houver surpresas na junção de adjetivos com substantivos, embora sua finalidade geral esteja cumprida. Ouviram dizer que a concisão é uma virtude e consideram conciso quem se demora em dez frases breves e não quem domina uma longa. (...) Ouviram dizer que a repetição próxima de algumas sílabas é cacofônica e fingirão que na prosa isso os incomoda, embora no verso lhes proporcione um gosto especial, penso que fingido, também. Ou seja, não percebem a eficácia do mecanismo, mas a disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, ou, antes, a uma etiqueta incontestável”.<sup>140</sup>

Nem Hawthorne, nem Poe nem Cortázar sofreram da “charlatanice da brevidade”, nem do “frenesi sentencioso”, que Borges encontrou nas falas de Polônio, em *Hamlet*, por exemplo. O que talvez tenha faltado, na rigorosa análise estilística que fez de seus pares, foi levar em consideração a sua própria superstição de leitor erudito, incapaz de aceitar a emergência de um novo modo de escrever, mais coerente com os novos processos sociais em andamento.<sup>141</sup> Do estilo de Borges, caudatário da tradição clássica, Poe poderia ter dito o que disse de Hawthorne – que corria o risco de ser acusado de maneirista.<sup>142</sup> Muitos dos contos de *Ficções* não têm tensão, nem intensidade, e parecem-se mais com verbetes, resenhas, ensaios. Borges não se esforça em transformá-los na máquina de fazer efeito poeana, nem em dar-lhes a esfericidade que Cortázar exigiu do gênero. Não que não saiba ou não possa fazê-lo. “O homem da esquina rosada”, publicado em 1935, é um exemplar paradigmático da antiga poética: desde o princípio, tudo é elaborado com vistas ao final. No desfecho, somos levados outra vez ao princípio, onde tudo já estava preconizado. A narração em primeira pessoa, lançando-nos de chofre em plena ação narrada, reforça ainda mais a impressão de esfericidade. No entanto, o outro Borges, o que elege o simulacro e o sonho como fundamentos de sua poética, prefere os “textos transversais”,<sup>143</sup> em que se interpenetram o policial e o fantástico, o ensaio e a ficção.

Moralidades e personagens idealizadas – eis o que Borges deplora em Hawthorne. Admira-lhe o estilo anacrônico, oitocentista, seu inglês eclesiástico e ainda britânico. Se Cortázar encontrou nos pesadelos de Poe um espelho no qual fitar-se, Borges compartilhou com Hawthorne uma “impressão de irrealidade, de fantasmidade”. Ambos viveram reclusos, entre as reliquias de antepassados ilustres e grossos volumes de literatura clássica. Hawthorne reconstruiu uma Salem que não chegou a conhecer; Borges mitificou os pátios, os luars e os heroísmos de uma Buenos Aires morta antes que nascesse.

Desde os formalistas russos, sabemos que todo procedimento técnico é neutro e só se torna eficiente na articulação com os demais elementos que integram a estrutura narrativa. Borges mimetizou alguns procedimentos de Hawthorne e Poe, transformando-os em sistema. As referências bibliográficas, as citações, as invenções paródicas, que já apareciam em Poe, nele adquirem estatuto de gênero.<sup>144</sup> O onirismo, lateral em Hawthorne, no argentino converte-se em função ideológica, em *Weltanschauung*. Borges não tem fé, mas o mito platônico interessa-lhe literariamente. Dos filósofos, os que mais admira são Schopenhauer, Leibniz e Berkeley, idealistas.

Mais que ensinar uma nova forma de escrever contos, Borges ensinou uma nova forma de lê-los. A literatura, ensina-nos ainda, não imita a realidade, ela é uma outra realidade, irmã do sonho, do devaneio, do delírio. Porque não podemos ter certeza de estarmos ou não sendo sonhados, resta-nos apenas sonhar outras tantas incertezas. E uma delas é a ficção, este

## sonho do sonho, terceiro grau de afastamento da verdade platônica, simulacro do que cremos ser o real.

[133](#) Este conto, conhecido no mundo inteiro e admirado como de rara originalidade, tem uma origem curiosa. Segundo Volodia Teitelboim, o autor sentia “empatia por escritores com intenções transgressoras. Um autor francês, hoje bastante esquecido, Louis Ménard, foi seu modelo num gênero que Borges cultivou com esmero: a apropriação e uso de textos alheios. É classificado como escritor paródico. Atraiu-o porque tratou novamente e a seu modo clássicos da literatura grega. Reinventava-os em francês. Depois de Ésquilo, parodiou franceses. Reescreveu *El demonio en el café* com tal perfeição que fingiu que fora incluído numa seleção de Diderot. Anatole France denunciou a fraude. Ménard tinha a mania de brincar com os clássicos. Lia Homero como se fosse Shakespeare. Hamlet contemplava Helena e punha Desdêmona junto de Aquiles. Borges interessou-se tanto por essa brincadeira que inventou um Pierre Ménard”. In: *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas* (Santiago do Chile: Editorial Sudamericana, 1996, p. 29).

[134](#) CORTÁZAR, Julio. *O bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.62.

[135](#) Em suas memórias, Borges parece desvelar a fonte primordial dessa obsessão: “Eu conheci em garoto esse horror de uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. O seu infalível e contínuo funcionamento, a sua perseguição dos meus atos, a sua pantomina cômica, eram então sobrenaturais, desde que anoteceia. Uma das minhas insidiosas súplicas a Deus e ao meu anjo-da-guarda era para não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietação. Receci, algumas vezes, que começassem a divergir da realidade; outras, ver neles o meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Sei que esse temor está outra vez, prodigiosamente, no mundo” (In: BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e a sua obra*. Lisboa: Ulisseia, 1977).

[136](#) BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. V. I. São Paulo, Globo, 2001, p. 278.

[137](#) POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 88.

[138](#) BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. V. II. São Paulo, Globo, 2001, p. 255.

[139](#) Id., *ibid.*, p. 214-7.

[140](#) Id., *ibid.*, p. 214.

[141](#) Lúcia Santaella, em *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*, referindo-se a Cortázar, diagnostica: “Um século depois, a emergência tardia da industrialização na América Latina – com todas as dilacerações econômicas, políticas e culturais específicas – colocaria o artista numa condição tão trágica quanto aquela vivida quase solitariamente por E. A. Poe. Em ambos, o tipo de resposta e de engajamento nas veias vitais da criação foi semelhante. Numa recusa radical a qualquer forma de realismo crítico ingênuo, seduzidos pela possibilidade de criação de universos narrativos parareais, povoaram o mundo de ‘corpos estranhos’ capazes de flagrar e denunciar a pobreza essencial e a falácia das mentiras sociais. Na posição aparente de *outsider*, o escritor, como que apalpando as margens da história e roçando um lugar outro que não o seu, acaba sendo o grande denunciador das contradições mais fundas de sua própria historicidade” (São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 150-1).

[142](#) Edgar Allan Poe prefigura, com décadas de antecedência, a tese de Arnold Hauser sobre a alienação e o narcisismo típicos do maneirismo. Para Davi Arrigucci Jr., Borges tem sido criticado por intelectualismo exagerado, falta de espontaneidade ou de naturalidade, exibicionismo virtuosista e inconsequente, pedantismo da erudição, excesso de formalismo, engenho superficial em lugar da verdadeira profundidade. Exatamente as mesmas críticas que se faz ao maneirismo.

[143](#) Na expressão de Octávio Paz, citado por Volodia Teitelboim (op. cit., p. 100).

[144](#) Poe, que não sabia alemão, inventa, a partir de um título – *Suard und andre* –, dois novos escritores: Suard e André. O equívoco de tradução gerou dois novos procedimentos contísticos: a invenção de obras e autores e a citação ficcional.

# Leitura final

No princípio, o suporte imaterial do conto foi a memória e dessa dependeu para a sua transmissão. Nesse período, que se perde no passado, o conto configurou um de seus principais elementos de eficácia – a *essencialidade*. Para ser lembrado, e para poder ser recontado, incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida causalidade de começo, meio e fim, e na linguagem rítmica, melódico-mnemônica, que o acompanha ainda, e que, de certa forma, aproxima-o da lírica, ao ponto de chamar-se a certos contos sem enredo definido de poesia em prosa ou de prosa poética. Suas figuras, motivos e situações, extraídos da vida prática, ou do fabulário mítico, conservaram um caráter pedagógico, moral e religioso durante séculos, marcados que foram pela *exemplaridade*. Enquanto a tragédia transformava-se no drama, e a epopeia, no romance, a história curta, em qualquer de suas manifestações – forma oral, popular ou erudita –, manteve suas características primitivas: brevidade, unidade e totalidade. Se sua estrutura interna permaneceu praticamente inalterada, não assim a sua temática, nem mesmo a sua recepção.

O advento, no entanto, da sociedade industrial fez declinar a importância da narração e da experiência, destruindo esse caráter de exemplaridade.<sup>145</sup> No mundo da automação, a máquina sabe o que fazer. Este novo aprendiz não tem necessidade de mestres. Na medida em que a lição de vida, o ensinamento moral e a história exemplar perderam prestígio, o conto assumiu uma função hedonística e de entretenimento, como de resto toda a literatura. Sem aura, o conto virou mercadoria. Para o ouvinte, estivesse ele ao redor do fogo numa caverna ou num galpão, a estrutura simples, rígida e repetitiva facilitava o imediato entendimento, a apreensão da mensagem. A passagem da forma oral à escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização e ao aprimoramento das técnicas narrativas, e a memória, liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental, pôde dedicar-se à complexificação artística. O que se conta – a fábula, no sentido que lhe deram os formalistas russos<sup>146</sup> – continuou a ter importância, mas a fixação do enredo no suporte material chamado texto permitiu ao leitor a compreensão também dos aspectos formais e técnicos da trama – o como se conta.

O gênero tornou-se mais sofisticado, mais intrincado, mais artístico. No entanto, e sintomaticamente, não evoluiu para o romance. A sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado, distingue-o radicalmente da narrativa longa. Retrato do que foi, ou fantasia do que poderia ter sido, o conto é alegoria, ruína viva da história dos homens, dos animais, das plantas e das coisas em seu melancólico deixar-de-ser. Como Proteu, assume qualquer forma, desde que pequeno, autônomo e total. Pode ser apólogo, parábola, fábula, relato, caso ou conto literário. Produz uma reação no leitor tão mais intensa quanto maiores forem a sua intensidade e singularidade. Apesar de sua antiguidade, mantém a vitalidade, o frescor e a novidade. Mil vezes revisitado, mil vezes travestido. Porque narra algo que se perdeu – o próprio tempo –, e porque o perder-se não cessa jamais sua perdição, o conto trata de renovar-se incessantemente e de resistir à dissolução de sua própria forma. As figuras alegóricas, por exemplo, que em Nathaniel Hawthorne já eram caducas, arcaicas e decadentes, porque caduco, arcaico e decadente era o mundo em que vivia, em Jorge Luis Borges, um século depois, recuperam o vigor, porque este sabe que o uso deliberado de um anacronismo forja uma aparência de eternidade.<sup>147</sup>

Jogando dialeticamente com seus próprios elementos constitutivos, como num tabuleiro de xadrez, em que as peças são fixas e limitadas, o conto produz muitas variantes e quase infinitas aberturas e linhas. Examinamos, aqui, através das leituras de Hawthorne, Poe, Cortázar e Borges, a variante da modernidade ocidental, o conto nascido com o admirável mundo novo da tecnologia e do consumo. Esse tipo de relato, como vimos, além de uma nova forma, precisou inventar outros e mais excitantes protagonistas: o extraterrestre, o detetive, o *flâneur*. E, também, uma reflexão convincente sobre si mesmo. Não por acaso, o marco-zero dessa conceptualização foi feita por um contista – Poe –, ao ler outro contista – Hawthorne.

Desde Harold Bloom, em *A angústia da influência*, sabemos que o processo de apropriação e de desvio da poética de um autor por outro é lento e doloroso, e que só os grandes autores o realizam plenamente. Nos casos examinados aqui, as ressonâncias e identificações mais profundas se dão entre Borges/Hawthorne e Cortázar/Poe. Em ambos os casos, o mecanismo de apropriação assemelha-se. No começo, o contista-leitor traduz seu homônimo espiritual, num exercício de testagem de sua própria capacidade de apreender na *sua* linguagem as nuances, os matizes, as riquezas da linguagem de seu predecessor. É o caso de Jorge Luis Borges vertendo Nathaniel Hawthorne para o espanhol. Depois, o contista-leitor reflete sobre o outro, produzindo material crítico em diários, cartas, prefácios anexados às traduções, ensaios mais extensos, como é o caso de Julio Cortázar examinando a obra de Edgar Allan Poe. E, enfim, o contista-leitor inicia a sua desleitura do outro, o seu *clinamen*, o seu afastamento, a sua particularização. Com os mesmos elementos, reordenados, produz um novo conto. Como em literatura nada se cria, mas tudo se reescreve, o contista-leitor, incapaz de criar uma forma artística absolutamente inédita, tratará de reconfigurar alguns elementos da narrativa de seu progenitor espiritual, imprimindo a outros a sua própria marca. Com o mesmo clima e ambientação, Poe reordena a poética de Hawthorne, elegendo como *seu* ponto de fuga a unidade de efeito, enquanto Julio Cortázar, com os conceitos de intensidade e de tensão, já encontráveis em seu companheiro de ofício de Boston, cria o seu onirismo particular, em que a musicalidade, a harmonia e a alegorização são constantes configuradoras de *sua* própria estética. E, por fim, Jorge Luis Borges, que não teve a felicidade de ser lido por dois de seus predecessores, Poe e Hawthorne, leu a todos e sem nenhum pudor, transformando a desleitura em releitura, o *clinamen* em *apophrades*, o retorno dos mortos. Das tradições contísticas que os outros contistas legaram-lhe, Borges fez um gênero. Nele, o conto encontrou o fechamento do grande ciclo – de forma arcaica, primitiva e oralizada, os causos inorgânicos, à forma artística extraordinariamente elaborada, metalinguística e autorreferencial.

Como no jogo de xadrez, as variantes comportam aberturas. Assim, se a modernidade pode ser caracterizada por duas

variantes, a ocidental e a oriental, cada variante subdivide-se em aberturas, de tal forma que podemos falar em abertura-Cortázar, abertura-Borges, abertura-Kafka, abertura-Rulfo. E dentro das aberturas, teríamos ainda infindáveis linhas, pequenas alterações produzidas pelos epígonos desses contistas maiores.<sup>148</sup> O exame cuidadoso das linhas, aberturas e variantes leva-nos a configurar o estilo da partida ou do próprio jogador. Aqui, dentro da variante da modernidade ocidental, iniciada por Edgar Allan Poe, o exame de algumas aberturas desvelou a existência de uma espécie de camisa de força a que nossos contistas não conseguem fugir: a alegoria, em Hawthorne; o efeito, em Poe; a esfericidade, em Cortázar; e a metaficção, em Borges. Uma imagem, uma técnica, uma visão de mundo e uma linguagem. Ou, uma mensagem, uma emoção, uma metafísica e um jogo.

Três indagações constituíram o norte deste trabalho: 1) se a relação entre o modelo idealizado e a execução é coerente; 2) se a leitura do contista é produtiva e se melhora ou se o faz recusar seu próprio padrão; 3) se o resultado das poéticas tem utilidade para novos contistas.

Do ponto de vista estrutural, vimos, no primeiro capítulo, que Poe não encontrou em Hawthorne uma amarração de causalidades tão rígida e estreita quanto a que percebia em seus próprios contos. Isso levou-o a definir com maior precisão a sua própria teoria do efeito. Sem poder atacar seu antecessor em bloco, já que reconhecia nele um raro talento de artista, atacou partes do conjunto composicional, como se criticasse não o seu jogo, mas alguns movimentos de suas peças. Extraordinariamente exigente com seu labor artístico, o próprio Hawthorne já percebera que sua tendência alegorizante prejudicava a eficiência de seus contos. Era evidente, também para este, que a Salem sonolenta e conservadora estava com seus dias contados. Romper, no entanto, com seu próprio meio, ultrapassar sua própria visão de mundo e lançar-se no frenético mundo novo exigia um caráter e uma vontade que estavam além de suas forças. A mudança, Hawthorne sabia, exige uma grande dose de autodestruição. Poe, que não tinha muito a perder, que aliás já perdera tudo na irredutível decisão do pai adotivo de não fazê-lo seu herdeiro, era o homem indicado para lançar-se às chamas.

Enfim, por maiores críticas que se possam fazer ao escritor de Boston, como as que fez Jorge Luis Borges, é preciso destacar que Poe é importante:

1. por ter tido a coragem de atacar uma visão de literatura conservadora e por exigir da nova que se coadunasse com o espírito de seu próprio tempo;

2. por ter sido um exemplo de rigor artístico;

3. por ter criado novos tipos de personagens e ambientações, novas formas e novos gêneros;

4. por ter tipificado um novo modelo de artista, o autor-crítico, e por ter gerado uma multidão de epígonos.

A leitura que Julio Cortázar faz de Edgar Allan Poe, conforme nosso segundo capítulo, apesar do rigor e da riqueza teórica, é a mais generosa e abrangente de quantas examinamos. O autor de *Bestiário* trata de encontrar uma *passagem*, uma ponte entre o homem-Poe, com seus delírios e desesperos, sua solidão e sua pobreza, e sua grandeza de artista. Num século em que as relações humanas já se alienaram completamente, e em que a loucura e a violência passaram a ser o pão cotidiano, lança sobre o precursor um olhar terno, compassivo, e assume, praticamente como suas, a estética e a visão de mundo do outro. Não acrescenta muito à poética de seu modelo, mas leva as suas lições a um limite extremo, produzindo contos do mais puro e radiante gênero fantástico. Com a privilegiada perspectiva de escritor nascido depois da psicanálise, busca no precursor de Boston algumas respostas aos seus anseios de conjugar irracionalidade, fantasia e realidade. No jogo do outro, desde menino, lê seu próprio jogo. Com a vantagem de poder defendê-lo sem riscos, pois a estética da desventura já adquiriu direitos de cidade. O processo, iniciado por Poe, invadiu todas as artes, transformou-se em movimento organizado – o surrealismo –, ao qual Cortázar dedica apaixonada consideração.

Borges, o leitor irônico, o leitor clássico, como se viu no terceiro capítulo, é o menos expansivo em suas admirações, o mais comedido em suas críticas. Ele sabe que não há nada de novo sob o sol, sabe que o novo pode ser o velho reapresentado, reorganizado. Por isso, ignora a agitação de Poe e revaloriza a fleuma de Hawthorne. Do jogo, Borges faz um jogo. Mas, de todos, é o mais respeitoso com a palavra. Ler, para o autor de *Ficções*, é uma operação quase sagrada, mágica, hedonista. Não por acaso criou a Biblioteca de Babel e o Livro de Areia, que já invadiram o mundo, como Tlön, através da Internet. Se Poe viu nos manuais das locomotivas o conto moderno, o conto rápido e eficiente, Borges renunciou o conto múltiplo, sem centro e sem autor, que nasce hoje nas entranhas da nova máquina, nos infinitos *blogs* que cobrem o mundo numa só rede.

Em nenhum dos casos examinados, a leitura dos contistas levou-os à recusa de seus próprios padrões. Antes pelo contrário, o *outro*, a alteridade reforçou neles as convicções que já traziam. É como se, no jogo dos outros, fossem capazes de perceber linhas não desenvolvidas, ou de encontrar linhas de jogo semelhantes às suas. E são exatamente estas que eles valorizam. O outro, a rigor, confirma a autoridade do que eles próprios já diziam, ou faziam. Deste modo, como polos magnéticos invertidos, atraem-se pelo que se lhes assemelha. Cortázar sente-se mágica e irresistivelmente magnetizado por Poe, enquanto Borges desloca-se na direção de Hawthorne.

A última indagação, de cunho pedagógico, mereceria uma tese à parte. O que podemos afirmar, a partir da leitura das leituras que fizemos, é que alguns elementos são quantificáveis, isoláveis, e, portanto, capazes de transmissão e apreensão.

Se o exemplo é pedagógico, algumas ilações podem ser tiradas:

1. contistas são elos de uma mesma corrente, enxadristas diante do tabuleiro, pertencem a uma tradição, mas podem ser

- classificados pelas variantes, aberturas e linhas que adotam;
2. os elementos narrativos são poucos, mas produzem combinações infinitas;
  3. a leitura devotada reforça no contista o que já estava nele.

O propósito de nosso trabalho foi o de examinar a poética de um inventor, Edgar Allan Poe, e as repercussões de suas ideias sobre alguns mestres, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, com base na obra de um mestre anterior, precursor de todos eles, Nathaniel Hawthorne. Como que reproduzindo a analogia do jogo de xadrez,<sup>149</sup> um outro caminho agora se abre – a análise da variante da modernidade oriental, iniciada por Anton Tchecov, e de suas aberturas e linhas: Franz Kafka, Katherine Mansfield. Mas isso é um outro jogo, uma outra leitura.

<sup>145</sup> O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 197-21; Adorno, T. Posições do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1994.

<sup>146</sup> TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1965.

<sup>147</sup> Numa resenha crítica sobre *City Lights*, filme de Charles Chaplin, que Borges ainda conseguiu ver, diz: “Arcaísmo e anacronismo também são gêneros literários, sei disso; mas seu uso deliberado é diferente de sua perpetração infeliz” (*Obras completas*, p. 236).

<sup>148</sup> Ezra Pound classificou os escritores em *inventores, mestres, diluidores, homens, belles-lettres e iniciadores de modas transitórias*. *Inventores*: descobridores de um processo particular ou de mais de um processo; *mestres*: inventores que, além de suas invenções pessoais, são capazes de assimilar e coordenar grande número de invenções anteriores; *diluidores*: os que seguem os inventores e os mestres e que produzem alguma coisa de menor intensidade; *homens*: os que trabalham mais ou menos bem, dentro do estilo mais ou menos bom de um período; *belles-lettres*: não criam formas novas, mas conferem um alto grau de desenvolvimento a um estilo; *iniciadores de modas transitórias*: cobrem a arte de escrever durante alguns séculos ou décadas, depois refluem, deixando as coisas como eram antes.

<sup>149</sup> Flávio René Kothe, em *Benjamin & Adorno: confrontos*, 1978, já havia utilizado a metáfora do jogo de xadrez para discutir as ideias dos dois filósofos da Escola de Frankfurt.

# Bibliografia

- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madri: Gredos, 1968.
- \_\_\_\_\_. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Elementos para una poética de lo neofantástico. Madri: Editorial Gredos, 1969.
- ALLAN, Herve. *Israfil: Vida e época de Edgar Allan Poe*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ANDRADE, Mário et al. In: *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, v. 45, 1984.
- ARANA, Juan. *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa, 1994.
- ARBELECHE, Jorge et al. *Borges, el último laberinto*. Montevideo: Linardi y Risso, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BALDESHWILER, Eileen. The lyric short story: the sketch of a History. *Studies in Short Fiction*, Ohio, University Press, v. 6, 1976.
- BALZA, José. Teoría y práctica del cuento. *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 1987.
- BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e sua obra*. Lisboa: Ulisseia [s/d].
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- BARTUCCI, Giovanna. *Borges: a realidade da construção: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: 1996.
- BASTOS, Maria Lúcia. *Borges ante a crítica argentina: 1923-1930*. Buenos Aires: Hispanoamérica, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-riograndense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. I, II, III e IV. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOSCH, Juan. *Teoría del cuento: tres ensayos*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1967.
- BULLRICH, Silvina. *Carta a un joven cuentista*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1968.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMPOS, Vera Mascarenha. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- CASTAGNINO, Raul. Jurisdicciones del epos: contar, narrar, relatar. *Revista Chilena de Literatura*, 7. Santiago do Chile, dez. de 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires: Nova, 1977.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro: o homem de areia, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poe: cuentos*. Madri: Alianza Editorial, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- D'AMARAL, Marcio Tavares. *Arte e sociedade: uma visão histórico-filosófica*. Rio de Janeiro: Antares/INL, 1984.
- DIEZ, Luis Mateo. Contar algo del cuento. *Insula*, Ministerio de Cultura/Universidad de Salamanca, v. 496, 1988.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- DOREN, Mark Van. *Nathaniel Hawthorne*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- ELIOT, T. S. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.
- FERRARI, Osvaldo. *Borges em diálogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/UNISINOS, 1998.
- FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Dissertação. (Mestrado em Letras) – FALE, PUC-RS, 1991.
- FRANCO, Rafael Olea. *El otro Borges: el primero Borges*. México: El Colegio de México, 1993.
- FRIEDMAN, Norman. What makes a short story short? *Modern Fiction Studies*, v. 4, p. 103-117, 1958.

- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.
- GARRAMUÑO, Marco Tulio Aguilera. La creación del cuento. *Plural*, México, p. 1-176, maio 1986.
- GILLESPIE, Gerald. Novella, nouvelle, novela, short novel: a review of terms. *Neophilologus*, Amsterdã, v. 51, p. 117-127, 1967.
- GLOWINSKI, Michal; OKOPIEN-SALAWINSKA, Aleksandra; Janus SLAWINSKI. *El cuento: género épico*. La Habana: Ministerio de Cultura, 1978.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOFF, Marcel le. *Jorge Luis Borges: el universo, la letra y el secreto*. Montevideo: Linardi y Risso, 1995.
- GOMES Jr., Guilherme Simões. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo: EDUC, 1991.
- GOYANES, Mariano Baquero. *Qué es el cuento*. Madrid: Columba, 1967.
- HANSON, Clare. *Re-reading the short story*. London: The Macmillan Press, 1989.
- HARTE, Bret. In: *Maravilhas do conto norte-americano*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1963.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and sketches*. New York: Library of America, 1984.
- HAYES, Kevin J. *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Londres: Cambridge, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HULL, Raymona E. *Nathaniel Hawthorne: the English experience, 1853-1864*. Pittsburg: University of Pensilvania Press, 1980.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- JÚDICE, Nuno. *O espaço do conto no texto medieval*. Lisboa: Vega, [s/d].
- JUNKES, Lauro. *A fragmentação da plenitude: por uma teoria do símbolo e da alegoria*. Dissertação. (Mestrado em Letras) – UFSC, 1992.
- JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1996.
- KIEFER, Charles. *A última trincheira*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2002.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade*. Goiânia: SCEG, 1989.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Teoría del cuento*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- LAWRENCE, James Cooper. A theory of the short story. In: MAY, Charles (Ed.). *Short story theories*. Ohio: Ohio Univ. Press, 1976.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s/d].
- MASTRÁNGELO, Carlos. *El cuento argentino: contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*. Buenos Aires: Emecé, 1963.
- MATTHEWS, Brander. *The philosophy of the short-stories*. New York: Longmans, Green, 1901.
- MAY, Charles. *Short stories theories*. Ohio: Ohio Univ. Press, 1977.
- MELLO, Thiago de. *Borges na luz de Borges*. Campinas: Pontes, 1992.
- MENESES, Guillermo. Prólogo. In: *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación, 1955.
- \_\_\_\_\_. *El cuento venezolano 1900-1940*. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- MENTON, Seymour. Prólogo. In: *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. t. 1, p. 7-10.
- MERINO, José María. El cuento: narración pura. *Insula*. Ministerio de Cultura/Universidad de Salamanca, v. 496, 1988.
- MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. Porto Alegre: Aurora, 1951.
- MILLÁS, Juan José. Lo que cuenta es el cuento. *El País*, Madrid, 10 nov. 1987.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Borges por Borges*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- MORAVIA, Alberto. El cuento y la novela. In: *El hombre como fin*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl A. *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.
- PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1992.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins

- Fontes, 1986.
- PAZ, Octávio. *La casa de la presencia*. México: Círculo de Lectores/FCE, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- POE, Edgar Allan. *Poe desconhecido*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of United States, 1984.
- POMMER, Mauro Eduardo. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: EDUFSC, 1991.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PUSHKIN, Aleksander. *Contos de Bêlkin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REID, Ian. *The short story*. London: Methuen, 1990.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- REYZÁBAL, Maria V. *Jorge Luis Borges: una teoría de la invención poética del lenguaje*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga: el escritor y el mito*. Montevideo: Banda Oriental, 1996.
- ROHRBERGER, Mary. *Hawthorne and the modern short story: a study in genre*. New York: The Hague, 1966.
- ROSENBLAT, María Luisa. *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Avila, 1990.
- ROSS, Danforth. *O conto norte-americano*. São Paulo: Martins, 1961.
- SALAS, Horacio. *Borges, una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SILVA, Fernando Correia da. *Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1955.
- TEITELBOIM, Volodia. *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*. Santiago: Sudamericana, 1996.
- TINIANOV, Iuri. *Teoria da literatura*. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Ed. 70, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- TORRI, Julio. *Grandes cuentistas*. México: Cumbre, 1977.
- VALADÉS, Edmundo. *Ronda por el cuento brevísimo. Puro Cuento*, Buenos Aires, abr. 1990.
- WILSON, Edmund. *11 ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

# Anexos

## Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne<sup>150</sup>

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 pletera de melodramatismos 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 tudo 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>151</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. Isso 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.

<sup>150</sup> Abril de 1842, *Graham’s Magazine*. O livro de Hawthorne fora publicado, em dois volumes, por James Munroe & Co., Boston.

<sup>151</sup> Poe faz um trocadilho: “*Now they are thrice-told*”.

## Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne<sup>152</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 a 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, ténue. Mesmo assim, esse repouso pode existir simultaneamente com um alto grau de originalidade de pensamento, e isso o senhor Hawthorne tem demonstrado. A cada momento deparamo-nos com combinações inusitadas. E, no entanto, essas combinações nunca excedem os limites da quietude. Somos acalmados à medida que lemos. E, assim, ficamos calmamente surpresos de que ideias 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 tranquila e calma que decidimos chamar de *repouso*. Porém, no caso dos dois primeiros ensaios mencionados, esse 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 tranquila. 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 transitórias. 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 domínio 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. Brillam 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 preestabelecido. 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 ideia 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 ideia 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, frequentemente, 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 preconceituosas. 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 acoçam 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 malcompreendida. A mente inventiva ou original mostra-se tão frequentemente 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 ideia 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 impelido o marido à tamanha loucura, em primeiro lugar. E com as possíveis causas de sua persistência, em segundo. Sobre essa 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>153</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 misticismo, 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.

Citáramos “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 costumeira, nesses 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 cabeça do enlutado está envolta no manto da bruxa e, entre suas dobras mágicas, surgem sons que possuem uma inteligência autossuficiente. 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 ideia 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 ideia, mas a mesma ideia 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 ideias 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.

[152](#) Maio de 1842, *Graham's Magazine*.

[153](#) Em italiano, no original. Caviar.

## Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne<sup>154</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 Nathaniel Hawthorne: “Por exemplo, o sr. Hawthorne, o autor de *Twice-told tales*, é escassamente 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 excellance*, em nosso país, de homem de gênio a quem se admira privadamente e a quem o público em geral desconhece. É verdade que nesses 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*. Citei 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*. Essas críticas, no entanto, parecem não ter influído muito no gosto popular – pelo menos se nossa ideia 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, essas incontestáveis enquetes jamais foram encerradas com o nome de Hawthorne.

Não há dúvida de que essa falta de apreciação por parte do público nasce, principalmente, das causas que assinalai – do fato de o 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 idiossincrasias 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 idiossincráticas”. 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>155</sup> dos cultivados velhos clérigos da *North American Review*, e somente ela, que condena a originalidade. “Não é muito divina!” – 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. “Deem-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 à 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 ideia. 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 ideia 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. Esse 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 instinto 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 *tranquilo* 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<sup>156</sup> 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 nesse 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 fálacia da ideia 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 esses 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 compreendê-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. Esses 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 equivocado, 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 ideia 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 epopeia, admitiremos o esforço (se isso é coisa de se admirar), mas não a epopeia 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 ideias 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 desse 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. Isso 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 isso. Embora cansados com o *Paraíso perdido*, os homens admiram as platitudes que *inevitavelmente* seguem-se a outras platitudes, 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 essas 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, faltalhes impulso de movimento e não chegam a satisfazer o sentimento poético. Brillham 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. Esses 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 preconcebido. 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 designio preestabelecido. 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 ideia 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, fálham 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 Review*, 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 misticismos 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*.

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

[155](#) Poe utilizou a palavra *hackneys*, que também significa “cavalo de sela, cavalo de tiro, carro de aluguel”. A palavra é duplamente agressiva.

[156](#) 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.

## Resenha de E. A. Poe's Tales, *Aristidean*, outubro de 1845<sup>157</sup>

O grande erro dos autores norte-americanos e britânicos é imitar as peculiaridades de pensamento e dicção dos que os precederam. Seguem o caminho já trilhado porque o recorrem sem tropeços. Vêm atrás, como discípulos, em vez de serem mestres. Por isso, denunciam toda novidade como uma variação culpável a respeito das regras normais e consideram incompreensível qualquer originalidade. Fazer algo que antes não havia sido feito equivale, na sua opinião, a pelo menos seis dos sete pecados capitais – talvez o próprio pecado mortal – e pensam que o autor deveria expiar a ofensa no purgatório da falsa crítica, e depois, no inferno do esquecimento. O cheiro de originalidade num livro novo é, para eles, “um odor de morte dentro da morte”, e por menos que isso deveria ser destruído. Assim, eles gritam alto: “Estranho! Incompreensível! Do que se trata?”, apesar de a ideia encontrar-se desenvolvida com meridiana claridade. Isso, lamentamos dizer, impera no país, e por isso estamos aprisionados a uma roda que gira monotonamente em torno de um eixo fixo, avançando sem avançar.

Não obstante, pelo livro que se encontra diante de nós, no reconhecimento geral de seus méritos em ambos os lados do Atlântico, pode-se ver que estamos nos emancipando dessa servidão. Vendeu bem e a imprensa o elogiou com discernimento, sem insultos. *The British Critic* e outros periódicos literários ingleses elogiaram-no com a maior generosidade. Embora, por princípio, não nos importemos nem um pouco com a crítica, dada a forma como normalmente é levada a cabo, apreciamos, no entanto, uma opinião favorável, quando o crítico é claramente movido por uma grande admiração e um forte senso de justiça, como no caso que temos diante de nós. E tudo isso, como já dissemos, demonstra que estamos escapando dos grilhões da imitação. Há tantas oportunidades de originalidade em nossa época como em qualquer outra, em que pese o disparate dos sofistas que afirmam o contrário. “Não há nada de novo debaixo do sol”, disse Salomão. Talvez o provérbio fosse acertado nos dias do rei que teve tantas esposas, mas hoje é letra morta. O poder criador da mente não tem limites. As combinações originais de palavras não têm fim, como tampouco necessariamente o tem a combinação original de ideias.

O primeiro conto do livro do senhor Poe chama-se “O escaravelho de ouro”. Se não estamos enganados, foi escrito para participar de um concurso há alguns anos e obteve o prêmio. Quando apareceu pela primeira vez, foi muito aplaudido e teve uma circulação maior que a de qualquer conto americano precedente ou posterior. Desde o princípio, a intenção do autor foi escrever um conto popular. Elegeu o dinheiro, e a busca do dinheiro, como a tese mais popular. Nisso, dedicou-se a desenvolver sua ideia de perfeição da trama – que ele define como aquela em que nada pode estar desorganizado, ou da qual nada pode ser removido sem que se arruine o conjunto –, em que nunca conseguimos determinar se um ponto sustenta o outro ou é por ele sustentado. Pensamos que ele alcançou perfeitamente seu perfeito objetivo. Há, com certeza, nesse conto, uma peculiaridade evidente. E é a seguinte: o escaravelho, que dá título ao relato, é usado somente como uma forma de mistificação, e tem, do princípio ao fim, um vínculo aparente, e não real, com o tema. Seu propósito é atrair o leitor à ideia de um mecanismo sobrenatural, e, dessa forma, mantê-lo iludido até o último momento. A engenhosidade do relato é insuperável. Talvez seja a história mais genial que o senhor Poe já escreveu. Mas, quanto aos seus maiores atributos – uma grande invenção, uma invenção própria –, não se compara, em absoluto, com “O coração delator”, e mais especialmente com “Ligeia”, a mais extraordinária de suas composições desta espécie. As personagens estão bem desenhadas. Suas qualidades reflexivas e seus firmes propósitos, fundados na laboriosa convicção obtida por Legrand, estão pintados com a maior fidelidade. O retrato do negro é perfeito. Delineado com precisão, nenhum traço seu foi ressaltado ou distorcido. A maior parte desses bosquejos são caricaturas.<sup>158</sup>

Aparentemente, os materiais com que “O escaravelho de ouro” foi construído são dos mais simples. A perfeição de seu uso reside no modo de reuni-los em torno da ideia principal e na absoluta necessidade de cada parte para com o todo – veja-se a definição de trama do senhor Poe, anteriormente citada. A solução do mistério é a parte mais peculiar do conjunto. Para descobrir esse esplêndido exemplar de análise, remetemos o leitor ao livro.

O próximo conto é “O gato preto”. Em nosso número anterior, nós o criticamos por ser uma reprodução de “O coração delator”. No entanto, ao estudá-lo mais a fundo, concluímos que, de algum modo, estávamos equivocados. É, melhor dizendo, a ampliação de uma das fases daquele conto. Seu *dénouement* é um *tableau* de execução perfeita.

“Revelações mesméricas”, o conto seguinte, provocou grande discussão. Um vasto número de mesmeristas, suficientemente excêntricos, tomaram tudo como se fosse o próprio Evangelho. Alguns dos seguidores de Swedenborg, na Filadélfia, escreveram uma carta a Poe, dizendo-lhe que tinham duvidado, no princípio, mas que, ao final, convenceram-se de sua veracidade. Em que pese o ar de *vraisemblance* que impregna o próprio artigo, a situação é extraordinária e insuperavelmente engraçada. Significa, evidentemente, não ser mais que o veículo das visões do autor sobre a Divindade, a imaterialidade, o espírito, &c., que ele aparentemente acredita serem verdadeiros, e em cuja crença é acompanhado pelo senhor Bush. O assunto é rigorosamente condensado e simplificado. Com facilidade, poderia espalhar-se pelas páginas de

um grande *in octavo*.

“Lionizing”, que Paulding e alguns outros trataram com grande simpatia, tem, geralmente, passado despercebido. É uma *extravaganza*,<sup>159</sup> composta por regras – e as regras de composição de uma *extravaganza* são muito mais claramente definidas que as de qualquer outra espécie.

“A queda da casa de Usher” foi roubado por Bentley, que o copiou em *Miscellany*, sem indicar a fonte donde o extraíra. O tema desse conto é o choque emocional que produziria a descoberta de que os sons de regozijo ou de indiferença, que tivéssemos ouvido por um longo tempo, fossem na verdade os sons de uma agonia. É um conto complexo, superado, a nosso juízo, somente por “Ligeia”. A opinião que dele tem Irving – ele o chama de *poderoso*, em itálico – é correta. O desenlace, ao abrir-se a porta e aparecer a figura de pé do outro lado, como Usher havia previsto, é grandioso e impressionante. Foi, ao que parece, o conto do senhor Poe de que os homens de letras mais gostaram. Embora “O escaravelho de ouro” e “Os crimes da Rua Morgue” sejam os mais populares entre o vulgo, pelo seu interesse ininterrupto, pela novidade de combinação, de incidentes ordinários e pela fiel minuciosidade de detalhes. “O palácio encantado”, que foi incluído nesta coleção – e do qual Longfellow plagiou tudo o que valia a pena plagiar, como demonstramos em nossa última crítica de seus poemas de “Cidade sitiada” –, havia sido enviado, originalmente, a O’ Sullivan, da *Democratic Review*, e por ele foi rejeitado, porque “achou impossível compreendê-lo”. Aliás, a propósito de rejeições, há algo que se refere a Tuckerman, que mostra, se fosse necessário mostrar, seus preconceitos, suas discriminações. Quando ele editava o *Boston Miscellany*, Poe, pensando que era Hale quem a dirigia, enviou-lhe “O coração delator”, uma composição extraordinária e muito original. Então, o Amo Tuckerman, explicando sua recusa, resolveu dizer, por meio de seus editores, que “se o senhor Poe concordasse em aquietar-se, seria um valioso colaborador para a imprensa”. Poe replicou que Tuckerman era o Rei dos Quietistas e que em três meses deixaria a *Miscellany* quieta. O autor errou no prazo, pois a publicação acabou em apenas dois meses. Posteriormente, Lowell publicou “O coração delator” no *Pionner*.

“Uma descida ao Maelström” chama a atenção sobretudo pela audácia do tema – um tema nunca antes sonhado – e pela clareza de suas descrições.

“Monos e Una” é uma série de devaneios *post-mortem*. Em nossa opinião, o estilo é bom. Sua filosofia é condenável, mas isso não parece ter contado para o autor, cujo propósito, sem dúvida, era a novidade de efeito, uma novidade lograda pelo tom do colóquio. O leitor sente como se estivesse ouvindo a conversa dos espíritos. Nas conversações imaginárias habituais, como as de Landor, por exemplo, percebe-se um tom burlesco, sente-se que o autor não fala a sério. Entende-se que os espíritos foram inventados com o propósito de introduzir as supostas opiniões do autor.

“O homem da multidão” é o último *sketch* da obra. Ele é peculiar e fantástico, mas contém pouco que seja digno de menção especial, depois do que se disse dos outros.

Os três contos anteriores a este último são “O crime da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”. Todos são do mesmo tipo, um tipo característico do senhor Poe. São indutivos, contos de raciocínio, de análise profunda e penetrante. “O mistério de Marie Roget” – embora neste os fatos pareçam haver estorvado o autor – põe a descoberto o segredo de seu método de construção. É certo que nesse caso tinha os fatos diante de si – de modo que não é cabalmente um paralelo –, mas o princípio do processo revela-se aqui. O autor – como no caso de “Os crimes da Rua Morgue”, o primeiro que foi escrito – começa por imaginar um crime em que a criatura que o comete, ou a maneira como é cometido, obriga eficazmente a que as averiguações tomem um rumo equivocado. Então, aplica a análise à investigação.

Logra-se muito a partir de muito pouco em “A carta roubada”. A história é simples, mas o raciocínio é notavelmente claro e dirige-se exclusivamente ao fim proposto. Apareceu, pela primeira vez, em *The Gift*, e deste foi reproduzido no *Edinburgh Journal*, de Chambers, como uma composição verdadeiramente notável. Gostamos menos deste do que dos outros do mesmo tipo. Não tem um interesse contínuo e absorvente.

“O mistério de Marie Roget” tem um interesse local, independente de qualquer outro. Quem quer que conheça um pouco a história recente de Nova Iorque recordará o assassinato de Mary Rogers, a vendedora de cigarros. Todas as tentativas da polícia para descobrir a forma e o momento em que foi cometido este crime, assim como a identidade dos culpados, foram vãs.

Exceto pela luz que arroja sobre ele o conto do senhor Poe, em que a faculdade analítica é aplicada aos fatos, até o dia de hoje o caso inteiro está envolto num completo mistério. Cremos que Poe demonstrou de maneira categórica o que pretendia. Em todo caso, dissipou por completo de nossa mente qualquer suspeita de que o assassinato tenha sido cometido por mais de uma pessoa.

Os incidentes de “Os crimes da Rua Morgue” são puramente imaginários. Como todos os outros, o conto é escrito ao revés.

Assim, repassamos a coleção inteira e só nos resta dizer, para finalizar, que ela de nenhum modo inclui o melhor dos trabalhos que temos visto do senhor Poe. Ou melhor, que não é tão boa em seu conjunto como poderia ter sido, embora contenha algo do melhor.

O estilo do senhor Poe é claro e contundente. Com frequência, há minuciosidade nos detalhes, mas, se observarmos com atenção, se verá que essa minuciosidade era necessária para o desenvolvimento da trama, do efeito ou dos incidentes. Seu estilo pode, rigorosamente, ser chamado de um estilo sério. E esta seriedade é uma de suas maiores virtudes. Um escritor

deve estar bem convencido de suas afirmações, ou deve fingir perfeitamente que o está, para produzir um interesse absorvente na mente de seu leitor. Este poder de simulação somente pode encontrar-se num homem de grande gênio. É o resultado de uma peculiar combinação de faculdades mentais, que produz seriedade, minuciosidade, mas não detalhismo em profusão, e fidelidade de descrição. O senhor Poe a possui, com perfeição completa.

O objetivo mais evidente e destacado do senhor Poe é a originalidade, seja a de ideia ou a de combinação de ideias. Parece pensar que escrever é um delito caso não se tenha algo novo sobre o que escrever, ou uma forma nova de escrever sobre algo velho. Recusa qualquer palavra que não contribua para o desenvolvimento do efeito. A maioria dos escritores procuram primeiro um tema e escrevem para desenvolvê-lo. O que o senhor Poe busca em primeiro lugar é um efeito novo, depois um tema. Isto é, um novo arranjo das circunstâncias ou uma nova aplicação de tom com que possa desenvolver o seu efeito. É óbvio que ele considera material legítimo tudo o que contribua para o desenvolvimento desse efeito. Assim, realizou obras do mais notável caráter e colocou o simples “conto”, neste país, acima do mais extenso romance, convencionalmente chamado.

[157](#) Esta crítica encontra-se em: *Essays and Reviews de Edgar Allan Poe*. The Library of América, 1984, p. 316319. Apareceu, originalmente, sem assinatura, na revista *Aristidean*, em outubro de 1835, publicação da qual Poe foi colaborador ocasional. Sua clássica definição de trama e o método que sempre afirmou haver utilizado para escrever suas melhores composições – exposta ampla e detalhadamente em seu ensaio intitulado “Filosofia da composição” –, seu ceticismo e desagrado diante dos círculos de *literati* são alguns dos temas característicos de Poe que reaparecem neste texto. O livro resenhado, *Tales*, edição de Wiley and Putnam, de julho de 1845, reunia vários dos contos que lhe deram ampla e larga fama: “O escaravelho de ouro”, “O gato preto”, “A queda da casa de Usher”, “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta roubada”. A seleção desses cinco contos, com mais outros sete, que são comentados um por um nesta crítica, foi publicada quando Poe já era um escritor muito conhecido nos Estados Unidos, graças à popularidade alcançada com “O escaravelho de ouro” (1843) e seu poema “O corvo” (1845). Segundo afirma G. R. Thompson, o editor de *Essays and Reviews*, essa resenha teria sido escrita pelo próprio Edgar Allan Poe. Em suas breves notas sobre os ensaios, nas críticas, nos artigos e nas colunas, Thompson assinala que muitos deles apareceram sem assinatura. Ao que parece, Poe nunca

lhes dedicou o mesmo cuidado que aos seus contos e poesias e nunca se deu ao trabalho de reuni-los em livro. No entanto, baseando-se em informações extraídas da correspondência de Poe, cotejando-as com o conteúdo de outros textos indubitavelmente seus, Thompson atribui a Poe a autoria de todos os trabalhos compilados em *Essays and Reviews*.

[158](#) Vimos, por outro lado, que Willis, numa de suas cartas, afirmou que os contos teriam encontrado um obstáculo na Inglaterra por causa da palavra *bug*. Isso é mera afetação, e se não for, a junção com *gold* o salva. Vejam outras composições de uso comum do inglês – *bugbear*, por exemplo. *Gold-bug* é uma expressão peculiar inglesa e não norte-americana. (Nota do Autor)

[159](#) Um poema cômico-heroico.

Borges e o conto<sup>160</sup>

Acabam de informar-me que vou falar sobre meus contos. Vocês, com certeza, conhecem-nos melhor do que eu, já que eu, depois de tê-los escrito, tratei de esquecê-los. Para não desanimar, passei a outros. Em compensação, talvez algum de vocês tenha lido algum conto meu, digamos, duas vezes, coisa que não aconteceu comigo. No entanto, creio que podemos falar sobre meus contos, se lhes parece que merecem atenção. Vou tentar lembrar de algum e depois gostaria de conversar com vocês que, possivelmente, ou sem o advérbio, podem ensinar-me muitas coisas, já que não acredito, ao contrário da teoria de Edgar Allan Poe, que a arte, a operação de escrever, seja uma operação intelectual. Penso que seja melhor que o escritor interfira o mínimo possível em sua obra. Isso pode parecer estranho, mas não é. Em todo caso, trata-se, curiosamente, da doutrina clássica. Nós a vemos na primeira linha, eu não sei grego, da *Iliada*, de Homero, que todos lemos na censurável versão de Hermosilla: “Canta, Musa, a cólera de Aquiles”. Isto é, Homero, ou os gregos que chamamos de Homero, sabia que o poeta não é o cantor, que o poeta, ou prosador, dá na mesma, é simplesmente o amanuense de algo que ignora e que em sua mitologia particular chama de Musa. Por outro lado, os hebreus preferiram falar de Espírito, e nossa psicologia contemporânea, que não sofre de excessiva beleza, de subconsciência, inconsciente coletivo, ou algo assim. Mas, enfim, o importante é o fato de que o escritor é um amanuense, ele recebe algo e procura expressá-lo. O que recebe não são exatamente certas palavras numa certa ordem, como queriam os hebreus, os quais pensavam que cada sílaba do texto havia sido pré-fixada. Não, acredito em algo muito mais vago do que isso, e que, em qualquer caso, sempre é receber alguma coisa.

Vou procurar então recordar um conto meu. Enquanto me traziam para cá, fiquei pensando em um conto meu, não sei se vocês leram, e que se chama “El Zahir”. Vou lembrar como cheguei à concepção desse “conto”. Uso a palavra entre aspas, já que não sei se é o que é, mas, enfim, o tema dos gêneros é o de menos. Croce acreditava não haver gêneros. Eu creio que sim, que os há, no sentido de que há uma expectativa no leitor. Se uma pessoa lê um conto, lê de modo diferente de seu modo de ler quando procura um verbete na enciclopédia ou quando lê um romance, ou quando lê um poema. Os textos podem não ser diferentes uns dos outros, mas alteram-se conforme o leitor, segundo a expectativa. Quem lê um conto sabe ou espera ler algo que o distraia da vida cotidiana, que o faça entrar num mundo, não direi fantástico, a palavra é muito ambiciosa, mas ligeiramente diferente do mundo das experiências comuns.

Chego, agora, a “El Zahir”. Já que estamos entre amigos, vou contar-lhes como pensei nesse conto. Não recordo a data em que o escrevi, sei apenas que era diretor da Biblioteca Nacional, que fica no sul de Buenos Aires, perto da igreja de La Concepción. Conheço bem esse bairro. Meu ponto de partida foi uma palavra, uma palavra que usamos quase todos os dias sem nos dar conta do mistério que nela há, exceto que todas as palavras são misteriosas. Pensei na palavra inesquecível. *Unforgettable*, em inglês. Detive-me a pensar nela, não sei por que, já que havia ouvido essa palavra milhares de vezes, quase não passava um dia sem que a ouvisse. Pensei: que coisa extraordinária seria se houvesse algo de que realmente não pudéssemos nos esquecer? Que fantástico seria se houvesse, no que chamamos de realidade, uma coisa, um objeto, por que não?, que fosse realmente inesquecível!

Este foi meu ponto de partida, bastante abstrato e pobre: pensar no possível sentido dessa palavra ouvida, lida, literalmente inesquecível, *unforgettable*, *unvergesslich*, *inouvable*. Foi um consideração bastante pobre, como podem ver. Depois, pensei que se existe algo inesquecível, deve ser algo comum, já que se tivéssemos uma Quimera, por exemplo, um monstro de três cabeças, uma cabeça, se não me engano, de cobra, outra de serpente, outra de cão, não tenho certeza, certamente recordaríamos disso. De modo que não haveria graça nenhuma num conto com um minotauro, uma quimera, um unicórnio inesquecíveis. Não, teria que ser alguma coisa bem comum. Ao pensar nessa coisa comum, pensei imediatamente numa moeda, já que são cunhadas milhares e milhares de moedas absolutamente iguais. Todas com a efígie da liberdade ou um escudo, ou com certas palavras convencionais. Que coisa extraordinária seria se houvesse uma moeda, uma moeda perdida entre esses milhões de moedas, que fosse inesquecível. Pensei, assim, numa moeda que já saiu de circulação, uma moeda de vinte centavos, uma moeda igual às outras, igual à moeda de cinco ou à de dez centavos, um pouco maior. Que coisa extraordinária seria se, entre os milhões, literalmente, de moedas cunhadas pelo Estado, houvesse uma que fosse inesquecível. Daí surgiu-me uma ideia: uma inesquecível moeda de vinte centavos. Não sei se elas ainda existem, se os numismáticos as colecionam, se elas têm algum valor, mas, enfim, não pensei nisso naquele instante. Pensei numa moeda que, para os objetivos do meu conto, teria de ser inesquecível. Isto é, uma pessoa que a visse não poderia mais pensar em outra coisa.

Depois, encontrei-me diante da segunda ou terceira dificuldade. Perdi a conta das dificuldades. Por que essa moeda viria a ser inesquecível? O leitor não aceitaria tal ideia. Eu tinha de preparar o inesquecível da minha moeda, e para tanto convinha supor um estado emocional em que ele a via, tinha de insinuar a loucura, já que o tema de meu conto é um tema que se

parece com a loucura ou a obsessão. Pensei, como pensou Edgar Allan Poe quando escreveu seu merecidamente famoso poema “O corvo”, na morte de uma mulher bonita. Poe perguntou a si mesmo a quem poderia impressionar a morte dessa mulher bonita e deduziu que tinha de impressionar a alguém que estivesse apaixonado por ela. Daí cheguei à ideia de uma mulher, por quem, no conto, estou apaixonado, e que morre, o que me deixa desesperado. Neste ponto, teria sido fácil, talvez fácil demais, que essa mulher fosse como a perdida Lenore, de Poe. Mas não. Decidi mostrar essa mulher de um modo satírico, mostrar o amor de quem não esquecerá a moeda de vinte centavos como um pouco ridículo. Todos os amores o são, para quem os vê de fora. Assim, ao invés de falar da beleza do *love splendor*, converti-a numa mulher bastante trivial, um pouco ridícula, nem feia nem muito linda. Imaginei uma situação que ocorre com frequência: um homem é apaixonado por uma mulher, não pode viver sem ela, mas, ao mesmo tempo, sabe que essa mulher não é especialmente recomendável, digamos, para sua mãe, para suas primas, para a camareira, para a costureira, para as amigas. No entanto, para ele, essa mulher é única.

Isso me levou a uma outra ideia: a de que talvez toda pessoa seja única e que nós não vemos o extraordinário que fala a favor dessa pessoa. Às vezes, penso que isso se dá em tudo. Senão, fixemo-nos no fato de que na natureza, ou em Deus, *Deus sive Natura*, como dizia Spinoza, o importante é a quantidade e não a qualidade. Por que não supor, então, que haja algo singular em cada formiga e que por isso Deus, ou a natureza, cria milhões de formigas. O que é falso. Não há milhões de formigas, há milhões de seres diferentes, mas a diferença é tão sutil que nós as vemos como iguais.

O que é, pois, estar apaixonado? Estar apaixonado é perceber o que há de extraordinário em cada pessoa, singularidade essa que não pode ser comunicada a não ser por meio de hipérboles ou de metáforas. Então, por que não imaginar que essa mulher, um pouco ridícula para todos, um pouco ridícula para quem está apaixonado por ela, que essa mulher morra. Depois, temos o velório. Escolhi o lugar do velório, escolhi a esquina, pensei na igreja da Conceição, uma igreja não muito famosa nem muito interessante, e no homem que, depois do velório, vai tomar um refresco num botequim. Paga, dão-lhe uma moeda de troco, e ele percebe, em seguida, que há algo nela: foi riscada, o que a diferencia das outras. Ele vê a moeda, está muito emocionado pela morte da mulher, mas, ao ver a moeda, já começa a se esquecer de tudo e a pensar somente na moeda. Eu tinha, assim, o objeto mágico para o conto. Depois é que surgem as tentativas do narrador de livrar-se de sua obsessão. Diversos artifícios são utilizados: um deles é perder a moeda. Leva-a, então, a outro botequim, distante dali. Usa-a para pagar, procura esquecer em que esquina o botequim se encontrava, mas isso não resolve o problema, ele continua pensando na moeda. Chega a extremos um tanto absurdos. Por exemplo, compra uma libra esterlina, com São Jorge e o dragão, examina-a com uma lupa, procura pensar nela e esquecer a moeda de vinte centavos, já perdida para sempre, mas não consegue livrar-se da lembrança. Até o final do conto, o homem vai enlouquecendo, mas pensa que essa mesma obsessão poderá salvá-lo. Isto é, haverá um momento no qual o Universo já terá desaparecido e o próprio Universo será uma moeda de vinte centavos. Então ele, e aqui produzi um pequeno efeito literário, ele, Borges, estará louco, não saberá mais que é Borges. Já não será outra coisa a não ser o espectador dessa perdida moeda inesquecível. E conclui com uma frase devidamente literária, isto é, falsa: “Talvez por detrás da moeda esteja Deus”. Ou seja, se alguém vê uma só coisa, essa coisa única é absoluta. Há outros episódios que esqueci, alguns talvez que vocês recordem. Ao final, ele não pode dormir, sonha com a moeda, não pode ler, a moeda se interpõe entre o texto e ele, quase não pode falar senão de um modo mecânico, porque realmente está pensando na moeda. Assim termina o conto.

Bem, esse conto pertence a uma série em que há objetos mágicos que, no princípio, parecem maravilhosos e que depois se transformam em maldições, pois estão carregados de horror. Recordo-me de outro conto que é essencialmente o mesmo e que está em meu melhor livro, se é possível falar em livros melhores, “O livro de areia”, um livro impossível, pois não se pode ter livros de areia, já que se desagregariam. Chamei-o de *livro de areia* porque compõe-se de um número infinito de páginas. O livro tem o número da areia, ou mais que o presumível número infinito de páginas, não pode ser aberto duas vezes na mesma página.

Este poderia ter sido um grande livro, de aspecto ilustre, mas a mesma ideia que me levou a uma moeda de vinte centavos no primeiro conto conduziu-me a um livro mal impresso, com ilustrações confusas e escrito num idioma desconhecido. Eu necessitava disso para o prestígio do livro, e chamei-o *Holy Writ*, escritura sagrada, a escritura sagrada de uma religião desconhecida. O homem o adquire, pensa que tem um livro único, mas depois percebe o quanto é terrível ter um livro sem a primeira página, já que se houvesse uma primeira, haveria uma última. Em qualquer parte que abra o livro, haverá sempre algumas páginas entre aquela em que ele abre, o livro e a capa. O livro não tem nada de particular, mas acaba por infundir-lhe horror e ele opta por perdê-lo e o faz na Biblioteca Nacional. Escolhi este lugar em especial porque conheço bem a Biblioteca. Assim, temos o mesmo argumento: um objeto mágico que realmente contém horror. Mas, antes disso, eu havia escrito um outro conto, intitulado “*Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*”. Não se sabe a que idioma *Tlön* pertence, possivelmente a uma língua germânica. *Uqbar* sugere algo arábico, algo asiático. E mais duas palavras claramente latinas: *Orbius Tertius*, Mundo Terceiro. A ideia era diferente. Era a ideia de um livro que modifica o mundo.

Eu sempre fui leitor de enciclopédias, creio que é um dos gêneros literários que prefiro porque, de certo modo, oferece tudo de maneira surpreendente. Recordo que costumava ir à Biblioteca Nacional com meu pai. Eu era muito tímido para pedir um livro, então retirava um volume das prateleiras, abria-o e lia. Encontrei uma velha edição da *Enciclopédia Britânica*, uma edição muito superior às atuais, já que era concebida como livro de leitura e não de consulta, era uma série

de extensas monografias. Recordo que, numa noite especialmente feliz, busquei o volume que corresponde ao D-E e li um artigo sobre os druidas, antigos sacerdotes celtas, que acreditavam, segundo César, na transmigração das almas. Pode ser um erro de César. Li outro artigo sobre os drusos da Ásia Menor, que também acreditavam na transmigração. Depois, pensei em algo não indigno de Kafka: Deus sabe que esses drusos são muito poucos, que seus vizinhos os assediam, mas que, ao mesmo tempo, creem na existência de uma vasta população de drusos na China, e que creem também, como os druidas, na transmigração. Isso eu encontrei naquela edição, creio que do ano de 1910; depois, na de 1911, não encontrei mais esse parágrafo, que possivelmente sonhei, embora acredite recordar ainda a frase *chinese druses*, drusos chineses, e um artigo sobre Dryden, que falava de toda a triste variedade do inferno, sobre a qual o poeta Eliot escreveu um excelente livro. Isso tudo me foi dado numa noite.

Como sempre fui leitor de enciclopédias, refleti, essa reflexão é trivial também, mas não importa, para mim foi inspiradora, que as enciclopédias que eu tinha lido referem-se ao nosso planeta, aos outros, aos diversos idiomas, às suas diversas literaturas, às diversas filosofias, aos diversos fatos que configuram o que se chama mundo físico. Por que não supor uma enciclopédia de um mundo imaginário?

Essa enciclopédia teria o rigor que não tem o que chamamos de realidade. Disse Chesterton que é natural que o real seja mais fantástico que o imaginado, já que o imaginado procede de nós mesmos, enquanto o real procede de uma imaginação infinita, a de Deus. Bem, vamos imaginar a enciclopédia de um mundo imaginário. Esse mundo imaginário, sua história, suas matemáticas, suas religiões, as heresias dessas religiões, suas línguas, as gramáticas e filosofias dessas línguas, tudo isso será mais ordenado, isto é, mais aceitável para a imaginação que o mundo real em que estamos perdidos, do qual podemos pensar que é um labirinto, um caos. Podemos imaginar, então, a enciclopédia desse mundo, ou desses três mundos que se chamam, em três etapas sucessivas, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Não sei quantos exemplares eram, digamos, trinta exemplares desses volumes que, lidos e relidos, acabam por suplantam a realidade. Já que a história real que narra é mais aceitável que a história real que não entendemos, sua filosofia corresponde à filosofia que podemos admitir facilmente e compreender: o idealismo de Hume, dos hindus, de Schopenhauer, de Berkeley, de Spinoza. Suponhamos que essa enciclopédia invada o mundo cotidiano e o substitua. Então, aquela mesma ideia de um objeto mágico, que modifica a realidade, leva a uma espécie de loucura. Uma vez escrito o conto, pensei: “O que é que realmente aconteceu?”. O que seria do mundo atual sem os diversos livros sagrados, sem os diversos livros de filosofia?

Esse foi um dos primeiros contos que escrevi. Vocês observarão que esses três contos de aparência distinta, “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”, “O Zahir” e “O livro de areia”, são essencialmente o mesmo: um objeto mágico intercalado no que se chama mundo real. Talvez vocês pensem que eu tenha escolhido mal, talvez haja outros que lhes interessem mais. Vejamos, portanto, um outro conto: “Utopia de um homem que está cansado”. Essa utopia de um homem que está cansado é realmente a minha utopia. Creio que nos enganamos de muitas formas, e uma delas é a fama. Não há nenhuma razão para que um homem seja famoso. Para esse conto, eu imaginei uma longevidade muito superior à atual. Bernard Shaw acreditava que conviria viver trezentos anos para se chegar a ser adulto. Talvez a cifra seja pequena, não lembro qual a que fixei nesse conto. Escrevi-o faz muito tempo. Suponho primeiro um mundo que não é dividido em nações como atualmente, um mundo que tenha chegado a um idioma comum. Vacilei entre o esperanto e outro idioma neutro e logo pensei no latim. Todos sentimos saudade do latim. Recordo-me de uma frase muito bonita de Browning que fala disso, *Latin, marble's language*, idioma do mármore. O que se diz em latim parece, efetivamente, gravado no mármore de modo bastante lapidar. Pensei num homem que vive muito tempo, que chega a saber tudo o que quer saber, que descobriu sua especialidade e a ela se dedica, que sabe que na sua vida os homens e mulheres podem ser inumeráveis, mas não se retira à solidão. Dedicar-se a sua arte, que pode ser a ciência ou qualquer das artes visuais. No conto, trata-se de um pintor. Ele vive solitariamente, pinta, sabe que é absurdo deixar uma obra de arte à posteridade, já que não há nenhuma razão para que cada um não seja seu próprio Velasquez, seu próprio Schopenhauer. Chega, então, o momento em que ele decide destruir tudo o que fez. Ele não tem nome: os nomes servem para distinguir os homens uns dos outros, mas ele vive só. Chega o momento em que ele crê que é conveniente morrer. Dirige-se a um pequeno estabelecimento, onde se administra o suicídio. Ele queima toda a sua obra. Não há razão para que o passado nos oprima, já que cada um pode e deve bastar-se. Para que esse conto fosse contado, faltava-lhe uma pessoa do presente. O narrador é esta pessoa. Aquele homem presenteia o narrador com um de seus quadros, que regressa ao tempo atual, creio que contemporâneo a este nosso. Relembrei aqui duas famosas fantasias, uma de Wells e outra de Coleridge. A de Wells está no conto intitulado “The time machine”, em que o narrador viaja a um futuro muito remoto e desse futuro traz uma flor, uma flor em botão. Ao regressar, essa flor ainda não floresceu. A outra é uma frase, uma sentença perdida de Coleridge, que está num de seus cadernos de notas que só foram publicados depois de sua morte, e que diz simplesmente: “Se alguém atravessasse o paraíso e lhe dessem como prova de sua passagem pelo paraíso uma flor e ele despertasse com essa flor nas mãos, então, o quê?”

Isso é tudo. Concluí deste modo: o homem volta ao presente e traz consigo um quadro do futuro, um quadro que não foi pintado ainda. Esse conto é um conto triste, como o indica o título: “Utopia de um homem que está cansado”.