

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**MARIA DA LUZ ALVES PEREIRA**

**O HUMOR NA TRADUÇÃO DOS CONTOS DE  
EDGAR ALLAN POE**

Campo Grande – MS  
Dezembro-2009

**MARIA DA LUZ ALVES PEREIRA**

**O HUMOR NA TRADUÇÃO DOS CONTOS DE  
EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS  
Dezembro-2009

**MARIA DA LUZ ALVES PEREIRA**

**O HUMOR NA TRADUÇÃO DOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE**

APROVADA POR:

---

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (CCHS/UFMS)

---

ELISABETE APARECIDA MARQUES, DOUTORA (CCHS/UFMS)

---

RAUER RIBIERO RODRIGUES, DOUTOR (CPAN/UFMS)

Campo Grande, MS, 4 de dezembro de 2009.

To Poe

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e pela sabedoria.

À minha mãe, que me apoiou e me sustentou com suas orações, e aos meus filhos, companheiros de todas as horas. Sem vocês, tudo seria mais difícil...

Aos meus amigos: minhas desculpas pela ausência.

Aos meus amigos de *farra literária* Enio, Andréia, Walesca, Londina, Aline, Luciano, Isaías e Ronaldo, pela cumplicidade.

À minha eterna irmãzinha Londina, pelo carinho, paciência e compreensão dedicados a mim no decorrer da realização deste trabalho. Nos momentos difíceis sempre estive ao meu lado. Por isso, por outras coisas, o meu imenso carinho e afeto!

Aos meus amigos Rubens e Pantoja, pelas dicas de tradução; aos meus amigos Londina e Pimenta, pelas revisões de textos; ao amigo prof<sup>o</sup>. Rauer, pelo incentivo incondicional.

À professora Maria Adélia Menegazzo, minha orientadora, pela oportunidade de trabalharmos juntas, por acreditar e apostar em mim, pelos ensinamentos, pois, certamente, sem o seu cuidado, paciência e profissionalismo, eu não teria chegado até aqui. A você, os meus sinceros agradecimentos.

Aos professores Rauer Ribeiro Rodrigues e Edgar César Nolasco, pelas pertinentes sugestões que deram para melhoria deste trabalho durante o exame de qualificação.

À professora Rosana Cristina Zanellato, pela leitura compartilhada dos contos.

Ao programa de Mestrado em Estudos Literários, pelo espaço dado para desenvolvermos nosso trabalho, aos seus professores que, por meio de suas disciplinas, me possibilitaram melhor refletir sobre este estudo.

À secretária Daniela e demais funcionários do Mestrado, pela presteza e bom atendimento.

Ao Comandante, ao Diretor de Ensino e ao meu Chefe direto do Colégio Militar de Campo Grande, por entenderem a relevância desta pós-graduação para a minha realização profissional.

Aos meus alunos, pelo carinho e respeito destinados a mim.

*Assim, finalmente,  
a tradução tende a expressar o mais  
íntimo relacionamento das línguas entre si.  
Ela própria não é capaz de revelar,  
nem é capaz de instituir essa relação oculta;  
pode, porém apresentá-la,  
atualizando-a de maneira germinal.*

(Walter Benjamin, 2001)

PEREIRA, Maria da Luz Alves. *O humor na tradução dos contos de Edgar Allan Poe*. 2009. 191 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

## RESUMO

Esta pesquisa pretende fazer uma análise textual dos contos humorísticos de Edgar Allan Poe (1809-1849), verificando o efeito de humor na tradução de Oscar Mendes, no Brasil. Como *corpus* foram selecionados quatro contos, que exemplificam bem as várias formas de comicidade apontadas por Henri Bergson, em *O Riso*. São eles: “O diabo no campanário”, “Bon-Bon”, “Xizando um artigo” e “Pequena conversa com uma múmia”. Desse modo, este estudo vem trazer a público uma nova faceta da produção literária desse escritor, pois, até então, era mais conhecido o seu lado mórbido e sombrio, retratado nas narrativas de terror, de mistério e de morte. O trabalho foi desenvolvido com base em pesquisa bibliográfica e análise textual dos contos para identificação e comparação dos recursos utilizados pelo escritor e pelo tradutor para construir o efeito de humor. Trabalhamos com a hipótese de que há a manutenção do humor, mesmo considerando que em alguns momentos tornou-se necessário ao tradutor adaptar em vez de traduzir, reconstruindo o texto com liberdade, visando alcançar ao menos parte dos efeitos pretendidos pelo autor.

**Palavras-chave:** Comicidade; ironia; riso; sátira; traduzibilidade.

PEREIRA, Maria da Luz Alves. *O humor na tradução dos contos de Edgar Allan Poe*. 2009. 191 f. Dissertation (Mastering in Language Studies), Arts Department, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

## ABSTRACT

This research intends to do a textual analysis of the humorous tales by Edgar Allan Poe (1809-1849), checking the effect of humor in the translation made by Oscar Mendes, in Brazil. As *corpus* it was selected four short stories which exemplify the various forms of comedy pointed out by Henri Bergson, in "The Laughter" ("*O Riso*"). They are: "The Devil in the Belfry", "Bon-Bon", "Xizando a paragraf" and "Some words with a mummy". Thus, this study brings to light a new facet of the literary production of this writer, because until then, it was more known his dark and morbid side, portrayed in the stories of horror, mystery and death. The work was developed based on literature and textual analysis of the stories to identify and compare the resources used by the writer and translator to build the effect of humor. We hypothesized that there is a maintenance of humor, even considering that sometimes it became necessary to the translator adapt instead of translating, reconstructing the text freely, in order to achieve some of the effect desired by the author.

**Keywords:** Comedy; laughter; mockery; satire; translatability.

## LISTA DE ABREVIATURAS DOS TEXTOS DE EDGAR ALLAN POE

Este trabalho utilizará as seguintes abreviaturas com relação aos textos de Poe, indicados com o título, data de publicação e páginas. Constatam as edições em língua inglesa e em língua portuguesa, no Brasil, traduzida por Oscar Mendes.

ABREVIATURAS	TÍTULO DOS CONTOS	DATA	PÁGINAS
DB	<i>The devil in the belfry</i>	1996	298-306
DC	O diabo no campanário	2001	496-503
SW	<i>Some words with a mummy</i>	1996	805-821
PC	Pequena conversa com uma múmia	2001	594-608
XP	<i>X-ing a paragrab</i>	1996	917-923
XA	Xizando um artigo	2001	433-438
BO	<i>Bon-Bom</i>	1996	164-180
BB	Bon-Bom	2001	433-456
FC	<i>The Philosophy of Composition</i>	1996	1373-1385
PGA	<i>Preface – Tales of the Grotesque and Arabesque</i>	1996	129-130

No corpo da dissertação, as citações indicam as abreviaturas e as páginas da edição consultada, conforme consta nas referências bibliográficas. Utilizamos, preferencialmente, as edições mais recentes. Todos os outros contos citados neste trabalho encontram-se nessas obras.

### INDICAÇÕES NAS TRADUÇÕES:

As traduções serão indicadas da seguinte forma:

- ( ) As traduções entre parênteses são de autoria de Oscar Mendes.
- [ ] As traduções entre colchetes são de nossa autoria.
- [ ] Quando houver tradução de outra autoria, esta virá entre colchetes e será indicada a autoria, em nota de rodapé.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO E DO RISO .....	17
2. PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA COMICIDADE NOS CONTOS DE POE .....	54
3. LEITURAS CRUZADAS: EDGAR ALLAN POE E OSCAR MENDES.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	119
ANEXOS .....	125
ÍNDICE .....	190

## INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe, crítico, contista e poeta norte-americano, por gerações, tem sido objeto de estudo de literatos, críticos de literatura e até mesmo de psicólogos. O foco dessas pesquisas<sup>1</sup>, geralmente, recai sobre as narrativas mais conhecidas do autor, os contos de terror, de mistério e de morte. Entretanto, paralelo a essa produção, o autor dedicou seu tempo, escrevendo quase mais contos do gênero cômico do que do gênero trágico.

Este aspecto da personalidade do autor parece ter escapado ou não ter agradado a Baudelaire, pois ao verter-lhe a obra para o francês não se dignou traduzir a quase totalidade das suas histórias grotescas. No entanto, dava-lhe Poe suma importância, pois, certa vez em que publicaram uma coletânea de contos seus, queixou-se de não ter o editor dado guarida na sua edição aos contos humorísticos. Disse ele:

Também não dá o volume nenhuma ideia de qualidade do meu espírito: escrevendo meus contos uns após outros, muitas vezes a longos intervalos, mantive constantemente diante dos olhos a ideia de sua continuidade e da unidade de minha obra. E penso que se se publicasse uma edição completa, seus traços característicos seriam, sobretudo, a ‘diversidade’ e a ‘variedade’. (POE *apud* MENDES, 2001, p. 412).<sup>2</sup>

Diante do exposto, o estudo da obra, mais especificamente o estudo dos contos humorísticos, vem trazer a público uma nova faceta da produção literária desse escritor. Poe se apresenta ao mundo, segundo Cortázar, como um homem “erudito”, “altaneiro inventor de máquinas literárias e poéticas destinadas a produzir exatamente o efeito que afirmará ter pretendido, enganar, aterrorizar, encantar ou deslumbrar, [...]” (CORTÁZAR,

---

<sup>1</sup> Como exemplo, citamos: ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia: Ateliê, 2002. CARPEAUX, Otto Maria. *Histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe*. In: Seixas, Heloisa. *As obras-primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Record, 2006 e SÁ, Marcio Cícero de. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003.

<sup>2</sup> Citado por Mendes em: MENDES, Oscar. Nota preliminar aos contos humorísticos. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & Ensaio*. Org., trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

2004, p. 111). Na linha do cômico, ele pretendia menos fazer rir e mais criticar e desprezar as estruturas sociais e culturais de sua época.

Neste trabalho, propomos um estudo do humor na tradução dos contos de Edgar Allan Poe<sup>3</sup>, por Oscar Mendes<sup>4</sup>. Num primeiro levantamento, e considerando a edição organizada por Oscar Mendes, no Brasil, em pelo menos vinte e quatro de seus contos Poe aborda temas variados, de forma humorística, apresentando a faceta do humor e da ironia, do sarcasmo e da pilhéria. Em face do exposto, o presente trabalho justifica-se, porque pretende contribuir para a compreensão do riso e do humor em Poe.

Essa produção multifacetada constitui o universo do qual extraímos o *corpus* da presente pesquisa. Seleccionamos os seguintes contos: “*The devil in the belfry*” (“O diabo no campanário”), com suas criaturas pequeninas e gorduchas; “*Some words with a mummy*” (“Pequena conversa com uma múmia”), com a descoberta de uma múmia egípcia, em pleno século XIX; “*X-ing a paragrab*” (“Xizando um artigo”), com o relato do cotidiano de *magazines*<sup>5</sup> americanas; e “*Bon-Bon*” (“Bon-Bon”), com a disputa entre o diabo e um filósofo solitário e frustrado.

Como pretendemos estudar o “efeito” de humor na tradução desses contos, o entendimento da tradução como intercâmbio entre as línguas também se faz necessário. O que motiva este trabalho é a possibilidade de configurar os contos humorísticos como um constructo do que entendemos a outra face do autor, na qual ele deixa transparecer sua personalidade dicotômica, em que o espírito de ordem, de equilíbrio, de cálculo frio e raciocinante e o espírito de desordem, de desequilíbrio, de imaginação fantástica convivem lado a lado, criando uma marca pessoal.

Sabedores da imensidão do campo a ser pesquisado, e conscientes da amplitude de nossa tarefa, foi inevitável usarmos do caráter seletivo, devido à necessidade de síntese. Talvez esta tenha sido a melhor decisão, porque seria insensato empreender a tradução e o cômico, numa única empreitada. Desse modo, decidimos por delimitar nosso estudo, dividindo-o em três partes. Na primeira parte, empreendemos estudo dos aspectos teóricos

---

<sup>3</sup> POE, Edgar Allan. *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The Library of America, 1996.

<sup>4</sup> POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & Ensaios*. Org., trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

<sup>5</sup> As *magazines* eram periódicos, comuns nos Estados Unidos e na Europa, que publicavam, dentre outros, os chamados romances-folhetins, seriadamente, nos quais ocorriam as aventuras mais intrincadas e mirabolantes, muito ao gosto do grande público.

da tradução e do riso, subdividida em duas seções. Na segunda parte, procuramos entender os *procedimentos de configuração* da comicidade presentes nos contos, seguida de uma terceira parte prática, na qual fazemos uma análise das traduções dos contos de Poe por Oscar Mendes.

A primeira subseção, intitulada “Da teoria da tradução”, aborda o estudo das várias teorias de tradução, procurando estabelecer um diálogo entre elas. Inicialmente, se entendermos a tradução de uma forma abrangente, como um processo comunicativo, ela tem desempenhado um papel importantíssimo entre os seres humanos. Quando o homem pré-histórico, ao sair para caçar, desenhou um animal e uma flecha, na parede da caverna, e a mulher, vendo o desenho, entendeu que ele foi procurar comida, a tradução já se manifestava. Desde então, a tradução oral e escrita se mostrou útil na prática diária de inúmeras atividades como o comércio. Também se intensificou pela forma como pessoas comuns e religiosos tinham acesso a textos importantes, ou até pelo ensino das mais diversas disciplinas.

A prática da tradução, conforme Steiner (2005), já era analisada por Cícero e Horácio (séc. I a. C) e por São Jerônimo (séc. IV d. C). No caso de São Jerônimo, a sua abordagem à tradução da Bíblia, do grego para o latim, viria a afetar profundamente traduções posteriores das Escrituras. Na verdade, a tradução de texto bíblico viria a ser - durante a época da reforma no século XVI – um espaço privilegiado do conflito de ideologias na Europa Ocidental.

Portanto, a problemática da tradução, na Europa, nasceu bem cedo sobre o *corpus* da Santa Escritura. Apesar da prática há muito estabelecida, o estudo desta área como disciplina acadêmica só viria a conhecer algum aprofundamento durante a segunda metade do século XX. Antes disso, a tradução era considerada apenas um componente da aprendizagem das línguas, estando incluída nos cursos de línguas modernas.

Exatamente desse ponto partem as reflexões de Derrida (2005a), em “Teologia da Tradução”, quando chama a atenção para o fato das línguas naturais fixarem-se, por assim dizer, enraizadas ou reenraizadas no próprio acontecimento da tradução da Bíblia, ressaltando o nome de Lutero. A partir desse acontecimento, poderíamos seguir o que se tornaram na Europa a tradução, o discurso sobre a tradução e a prática da tradução. Sem

dúvida, outros acontecimentos, outras mutações afetaram a estrutura; porém, parece inegável reconhecer a importância desse algo relacionado à Escritura Sagrada.

Primeiramente, fica uma pergunta. O que é traduzir? Dentre outras saídas em busca de resposta pode-se, como ponto de partida, recorrer a uma consulta ao dicionário. Houaiss (2004) nos informa que traduzir é passar (texto, frase etc) de uma língua para outra; dar certo sentido a; considerar, interpretar. Se evocarmos a etimologia, traduzir (do latim, *trans* + *ducere*) significa *levar através de*. Assim, a primeira função da tradução é “fazer circular um texto fora da literatura de origem, disseminá-lo, difundi-lo” (CARVALHAL, 2003, p. 219).

Num outro foco, uma definição, na própria essência da palavra, não é tão simples assim. Na Introdução a *Quase a Mesma Coisa*, Umberto Eco dá a sua parcela de colaboração na tentativa de responder a essa questão. Segundo ele, “a primeira e consoladora resposta poderia ser: dizer a mesma coisa em outra língua” (ECO, 2007, p. 9). Argumenta que este raciocínio implica em dois problemas. Primeiro, temos dificuldade para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Segundo, porque diante de um texto a ser traduzido, “não sabemos também o que é a coisa. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer *dizer*” (ECO, 2007, p. 9, grifo do autor).

Não falamos diretamente da dimensão teológica ou filosófica derrideana. Propomos um breve estudo das ideias sobre a tradução em várias épocas, abrangendo desde o século XVI até o século XX, passando pela Época *Augustan*, até às teorias da “desconstrução” e, mais recentemente, aos Estudos de Tradução. Particularmente, trataremos das principais questões da tradução, como o problema do significado, da (in)traduzibilidade, da equivalência, da fidelidade e da questão da tradução como “possibilidade”.

As teorias dos linguistas americanos Catford e Nida são apresentadas como ponto de partida, por representarem as abordagens tradicionais da tradução. Tendo em vista essas tendências correntes sobre tradução, faremos um esforço para entender como se deu o processo de tradução e introdução da produção literária de Poe no mundo europeu, por

meio das traduções de Baudelaire e Mallarmé. Paralelo a esse fato, relataremos a experiência de Machado de Assis, ao traduzir Poe para o português.

O ponto central da discussão consiste no estudo de “*Die Aufgabe des Übersetzers*” (“A tarefa – renúncia do tradutor”), de Benjamin, pois muitas das teorias contemporâneas derivam de suas ideias, incluindo as de Jakobson. O linguista, ao apontar os três tipos de tradução, *intralingual*, *interlingual* e *inter-semiótica* ou *transmutação* e ao estudar a questão da equivalência, antecipa os conceitos trabalhados por Catford.

Contraopondo-se à visão tradicional, com uma abordagem estrutural e formal, os enfoques contemporâneos, os quais questionam as dicotomias dessas abordagens, se fazem presentes na discussão. Alguns teóricos representam esse novo momento: Derrida, com a teoria da “desconstrução” e “*double bind*”, Bassnett e Lefevere, com os “Estudos de Tradução”, e Campos, entendendo a tradução como “recriação” ou “transcrição”.

Na segunda subseção, nomeada “Da teoria do riso literário”, vemos que, provavelmente, desde que o primeiro homem esboçou um gesto diferente, o qual o diferenciou dos outros de sua espécie, a que se chamou riso, a humanidade interroga-se sobre a natureza desse comportamento. Esse gesto pode variar desde o riso infantil, de acolhimento, de saudação, de alegria, ou simplesmente de prazer, ao riso de sarcasmo e de dor. Eis aí uma boa razão para estudar o riso, que acompanha o homem desde os primórdios de sua existência. Assim como estudar a história nos ajuda a entender nossos antepassados, saber qual era o seu riso, de que e por que riam, ajuda-nos a compreendê-los.

Conforme Minois (2003), distingue-se simplesmente o riso positivo (*sâkhaq*, o riso alegre) e um riso negativo (*lâag*, o riso zombeteiro). A diferença entre o “riso positivo” e o “riso negativo” depende da relação que se estabelece entre eles: uma simples diferença de intensidade ou uma diferença de natureza. O riso pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. Fato é que o riso se tornou um bem essencial e Aristóteles vai apontar que o homem se diferencia dos outros animais por essa faculdade estritamente humana.

Desde as civilizações arcaicas, antigas e medievais o cômico e o trágico, o ridículo e o sublime são dois aspectos complementares de uma mesma concepção do mundo. O princípio do riso, ao longo dos séculos, sofre uma transformação muito importante. Bakhtin (2008) aponta que o riso no século XVIII e XIX subsiste; porém, deixa

de ser jocoso e alegre; não desaparece nem é excluído como na obras “sérias”, mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de “humor”, ironia ou sarcasmo. Ele reforça que “o aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 2008, p. 33). Nesse contexto, presenciaremos o nascimento do grotesco e do “humor”, no século XVIII.

Prosseguindo nosso estudo, passaremos à segunda parte, na qual será feita a identificação e estudo dos *procedimentos de configuração* da comicidade, ou seja, dos meios utilizados pelo autor para a construção do efeito de humor. Para atingir o seu objetivo, Poe vale-se do “grotesco”, do absurdo, do trocadilho, verificado nos nomes próprios e de lugares, e da deturpação de traços e linhas humanos, criando um ambiente propício para o riso.

Concluída essa parte, passamos à terceira, na qual propomos o cruzamento dos contos de Poe e da tradução de Oscar Mendes, para se realizar um exame das técnicas e dos procedimentos específicos de tradução, por se tratar mais de um estudo prático do que teórico. Nos valem das teorias de Berman (2007), ao estudar as “tendências deformadoras”, o modo de “deformação” dos textos no ato tradutório.

Nas “Considerações finais”, refazemos o percurso da dissertação, evidenciamos as buscas e inquietações que moveram a escritura deste trabalho, mostramos de que modo o humor se manifesta na contística poeana e se apresenta ao leitor brasileiro, por meio da tradução para a língua portuguesa e demonstramos algumas estratégias utilizadas, pelo tradutor, no ato tradutório.

Metodologicamente, o que procuramos é responder se há humor nos contos de Poe e se esse “efeito” de humor se mantém na tradução dos contos, por Oscar Mendes. Esta é a nossa principal questão ao emprendermos esta pesquisa. Em suma, buscamos verificar o que permaneceu, o que se perdeu e o que se “recriou” ou “transcriou”, quando comparamos o texto de partida e o texto de chegada. E mais, tendo em vista o cruzamento efetuado, em que medida a tradução de Oscar Mendes colaborou para a “sobrevivência” da obra de Poe.

## CAPÍTULO 1

### ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO E DO RISO

#### 1.1. Da teoria da tradução

Inúmeras são as imagens utilizadas pelos teóricos para descrever o processo de tradução, e uma das mais frequentes é a da “transferência” ou da “substituição”. Catford, em *Uma Teoria Linguística da Tradução*, esboçando um quadro de referência de linguística descritiva para aplicá-lo à análise da tradução, é enfático ao definir a tradução como a “*substituição* de material textual numa língua (LF) por material textual *equivalente* noutra língua (LM)” (CATFORD, 1980, p. 22, grifo nosso).<sup>6</sup> Para o linguista, a tradução, como processo, é unidirecional. Realiza-se sempre em uma direção: “de” língua-fonte “para” para língua-meta, e é baseada na substituição de materiais.

Pelo menos dois dos itens lexicais dessa definição pedem comentário: *material textual* e *equivalente*. Segundo Catford, *material textual* poderia ser entendido como o próprio “texto”, compreendendo o “texto” como qualquer extensão de língua, falada ou escrita, que se põe em discussão. O uso da expressão *material textual* sublinha o fato de que em condições normais não é a totalidade de um texto da língua-fonte o que se traduz, que se substitui por *equivalentes* da língua-meta.

Para o linguista, “Um *equivalente* textual de tradução é qualquer forma da LM (texto ou porção de texto) que se observe ser o *equivalente* de determinada forma da LF (texto ou porção de texto)” (CATFORD, 1980, p. 29, grifo nosso). Por ser o termo

---

<sup>6</sup> Ao longo de seu ensaio, Catford usa as abreviações: LF= língua-fonte, e LM=língua-meta. Outros estudiosos utilizam-se de terminologia diversa. Neste estudo, utilizamos a terminologia em conformidade com os estudiosos que estivermos citando.

*equivalente* palavra-chave na teoria catfordiana e na teoria de tradução, será discutido adiante, associado a outras teorias.

Um compatriota de Catford, Eugene A. Nida, autor de vários estudos sobre tradução e especialista em traduções da bíblia, expande essa imagem por meio da comparação das palavras de uma sentença a uma fileira de vagões:

O que é importante no transporte de frete não diz respeito a quais materiais são carregados em quais vagões, nem à ordem na qual os vagões estão entre si, mas, sim, ao fato de todos os conteúdos chegarem ao seu destino. *O mesmo se refere à tradução.* (NIDA *apud* MILTON, 1993, p. 12, grifo nosso)<sup>7</sup>.

Segundo o diagrama de caixas e imagens de vagões ferroviários apresentados por Nida, a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de forma irregular. Nesse transporte o importante a ser considerado não são “quais materiais são carregados em quais vagões”, ou seja, um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar pouca; nem a ordem na qual “os vagões estão entre si”, ou seja, não importa quais vagões carregam quais cargas, nem a sequência em que os vagões estão dispostos, mas, sim, o fato de “todos os conteúdos chegarem ao seu destino”. Quando ele conclui que “o mesmo se refere à tradução”, quer dizer que o fundamental no processo de tradução é que todos os elementos significativos do original ou língua-fonte cheguem à língua-meta.

Trazemos Rosemary Arrojo (2000) para a mesa da discussão ao analisar a descrição de Nida. Para ela, se pensamos o processo de tradução como “transporte de significados”, no qual o conteúdo do original pode ser transferido pela tradução à língua-alvo, acreditamos ser o original um objeto estável, “transportável”, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente. Ampliando a comparação, se associarmos o tradutor ao encarregado do transporte de cargas, deduziremos que sua função meramente mecânica se reduz a garantir que a carga chegue intacta ao seu destino. Nessa perspectiva, “o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve interpretá-la” (ARROJO, 2000, p. 13).

---

<sup>7</sup> A tradução dessa citação é de John Milton. Referência citada por Milton: “*Principles of translation as exemplified by Bible Translation*”, em *On translation*, Reuben Brower (Ed.).

### 1.1.1. Abordagem tradicional

A definição de Catford e a descrição de Nida formam uma imagem clássica, que vincula a tradução à *transferência de significados* de uma língua para outra, a qual comunga com a visão tradicional, utilizada e aceita por séculos, que segue princípios básicos, e que define a boa tradução como aquela que fornece uma transcrição completa da ideia da obra original. Nessa abordagem, também o estilo e o modo de escrever devem apresentar as mesmas características do original.

Essa visão tradicional, cuja abordagem estrutural e formal de base linguística, enfatiza as diferenças e opiniões formais entre as línguas e sustenta a distinção entre as línguas como pólos antagônicos. Sua prática é baseada em uma tradução literal, próxima às palavras do original, com o uso de uma linguagem conservadora, tendendo à criação e manutenção de certas dicotomias, como, por exemplo, sujeito e objeto, teoria e prática, forma e conteúdo, sendo essas dicotomias encaradas como inerentes ao fenômeno da tradução.

### O século XIX traduz Poe

Diante dessa abordagem, e tendo em vista o estudo da tradução dos contos de Poe por Oscar Mendes, façamos uma pausa para entender como o autor foi traduzido no século XIX. Antes, porém, tentemos visualizar as ideias sobre tradução nos séculos precedentes. John Milton (1993), em *O Poder da Tradução*, aponta que pelo fim do século XVII e durante o século XVIII, no chamado período *Augustan*, os tradutores seguiam os modelos clássicos e consideravam que as traduções literais eram o trabalho de serviçais, daqueles que não tinham habilidade poética; para eles, uma tradução deveria parecer natural na língua-alvo, tendendo a uma adaptação.

Havia a inclinação de se fazer versões livres, ou *libertinas*, como foram chamadas, mas tal tendência não chegou a endossar a liberdade completa para o tradutor. Passemos a examinar a tradução no século XVII, na França, com o apogeu das *belles infidèles*, quando os tradutores franceses, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas

vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções. Esse procedimento foi o estilo dominante da tradução na França durante o século XVII e XVIII.

Necessário se faz, também, analisar as ideias sobre tradução na Alemanha no fim do século XVIII e no começo do século XIX. A maioria dos comentários alemães era favorável a um tipo de tradução completamente oposto às *belles infidèles*, ou seja, eram favoráveis a um tipo de tradução que seguisse o mais fielmente possível as formas morfológicas e sintáticas do original. Schleiermacher, seu representante mais ilustre, opta pela tradução na qual o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele, em que as formas estrangeiras do original serão transferidas para a língua-alvo.

Diante do exposto, tentemos entender como o mundo europeu do século XIX conheceu as obras de Edgar Allan Poe, por meio das traduções de Baudelaire. Talvez por ter sido contaminado pelas ideias de seus compatriotas, que para chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções, e por não querer trair “seu” autor, Baudelaire, pelo menos de início, recusou-se a traduzir a poesia de Poe. Desse modo, Baudelaire fica mais próximo da filosofia alemã sobre a tradução, mais precisamente, de Schleiermacher, para quem o tradutor devia traduzir as qualidades formais do autor original. Sobre o método de tradução que utilizou para traduzir a prosa de Poe, ele deixou o seguinte comentário:

era preciso, sobretudo, seguir o texto literal. Certas coisas, de outra forma, se tornariam obscuras se tivesse querido parafrasear meu autor em lugar de me ater servilmente ao pé da letra. Prefiro escrever um francês penoso e por vezes barroco, e dar em toda sua verdade a técnica filosófica de Edgar Poe. (BAUDELAIRE, 2003, p. 11).

Pelo que se tem conhecimento, Baudelaire, de início, empreendeu apenas a tradução da obra em prosa de Poe, o que para ele foi mais do que uma tarefa literária, foi a realização do desejo de fazer justiça ao autor, uma forma de torná-lo conhecido entre os leitores de língua francesa. Quanto à obra poética do escritor americano, limitou-se a louvá-la, não ousando traduzi-la, conforme informação de Lúcia Santana Martins (2003) na Introdução de *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. O próprio Baudelaire comenta em “Notas Sobre Obras de Poe”, de 1848, como advertência do tradutor, que gostaria de mostrar o Poe poeta e o Poe crítico, mas reconhece que “o primeiro desses deveres é quase impossível de

preencher, e minha muito humilde e devotada faculdade de tradução não me permite suprir as volúpias ausentes do ritmo e da rima” (BAUDELAIRE, 2003, p. 23).

Por essa confissão, percebe-se que não estava nos planos do poeta francês a tradução da obra poética de Poe, o que aconteceu cinco anos mais tarde. Foi apenas em 1853 que Baudelaire veio apresentar ao mundo a tradução do poema imortal de Poe, “O Corvo”. E, quando Baudelaire incorre no que crê tradução de um poema, escreve uma versão em prosa. Igualmente, Mallarmé iria repetir o mesmo feito, trinta e cinco anos depois, em 1888.

Sobre essa malograda tentativa, Barroso (1998), organizador de “*O Corvo*” e suas traduções, argumenta que “apesar de poetas geniais”, Baudelaire e Mallarmé se julgavam, no entanto, incapazes de reproduzir, em língua francesa, as cores, os timbres e os ritmos do original. Isso aconteceu porque a língua francesa não conta senão com vocábulos que estão longe de traduzir a sonoridade e o fatalismo do refrão “*never more*” do poema. Nesse ponto, os tradutores de língua portuguesa tiveram mais sorte. Sobre o resultado da tradução em francês, Barroso acrescenta:

Embora feitas por geniais poetas, empenhados em reverenciar o feito de Poe, – que tanta influência iria exercer sobre a literatura francesa através dessas versões –, é forçoso reconhecer que, comparadas ao original, elas nos fazem pensar em ectoplasmas poéticos aos quais faltasse um corpo, uma forma física que lhes desse voz, o viso e o vulto da criatura viva: a essência (ou alma) da narrativa ali está, em requintadíssimas transposições, mas lhe falta a sonoridade da *orquestração* que lhe daria corpo, que completaria a dualidade indissolúvel. (BARROSO, 1998, p. 14).

Não muito distante no tempo, apenas separados pelo oceano, outro grande vulto da literatura iria aventurar-se nessa empreitada. Machado de Assis, em 1883, ousa arriscar o que os poetas franceses não foram capazes: traduzir “O Corvo”<sup>8</sup> em forma de poema. Conforme Barroso (1998), para Machado de Assis, parecia mais fácil, pois os nossos “Nada mais/Nunca mais”, além de começarem com as mesmas consoantes, têm a cadência equivalente, embora lhes falte aquela soturnidade que resulta da oclusão dos “oo” de

---

<sup>8</sup> Barroso cita outros tradutores de “O Corvo”, no Brasil: Emílio de Meneses (1917), Fernando Pessoa (1924), Gondin da Fonseca (1928), Milton Amado (1943), Benedito Lopes (1956) e Alexei Bueno (1980).

“*Never More*”. Barroso comenta que a estrofe machadiana apresenta-se diluída, em muitos casos, repetitiva, repleta de enfeites inúteis, que explicam demais, em prejuízo da síntese e acumulação energética do original. Sobre a tentativa de Machado de Assis, Barroso conclui que

é como se estivéssemos lendo um desses poemas de salão do século passado ou, melhor, ainda, ‘ouvindo’, declamado por alguma prendada senhorita. E a grandiosidade de ‘O Corvo’ está precisamente na impossibilidade de datá-lo, de considerá-lo antigo ou velho, inscrito definitivamente que está na categoria impar dos poemas eternos. (BARROSO, 1998, p. 18).

Mesmo não tendo conseguido atingir o encantamento poético causado pela combinação entre o conteúdo emotivo e o suporte estrutural do poema de Poe, Machado de Assis, com sua atividade tradutória, desta e de muitas outras obras, iria configurar-se como precursor, nessa área, no Brasil. Tal faceta do autor, pouco conhecida, foi detalhadamente trabalhada em *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, de Eliane Fernanda Ferreira (2004), obra a qual nos referimos devido a sua importância no estudo machadiano e por se tratar de um retrato da tradução no Brasil, no século XIX. Dentre outras coisas, Ferreira atesta que Machado de Assis, além de fazer algumas traduções, teoriza sobre a arte de traduzir.<sup>9</sup>

### **A tarefa do tradutor**

Fugindo de um estudo na perspectiva histórica, que é muito abrangente para ser compreendido em apenas um capítulo de dissertação, propomos um estudo que não esteja atrelado à noção rígida de períodos, mas que procure investigar de forma sistemática a tarefa do tradutor, os tipos de tradução e posturas diante da tradução, que estão em constante mudança, considerando o sistema de signos que constituem uma dada cultura, valiosos para o estudo da teoria da tradução.

Iniciando nossa investigação, num diálogo anacrônico com os pesquisadores dos anos 1960, que tardiamente descobriram “*Die Aufgabe des Übersetzers*” (“A tarefa –

---

<sup>9</sup> Machado de Assis escreveu sobre o tradutor de sua época, como “criado de servir” (cf. FERREIRA, 2004).

renúncia do tradutor”)<sup>10</sup>, nos aventuramos na desafiadora tarefa de entender o texto de Benjamin. O autor começa apontando que “a tradução é uma forma”, e para compreendê-la é preciso retornar ao original, pois nele reside a “lei” dessa “forma”. Entende-se que há uma relação de reciprocidade. A tradução não existe se não for por meio dessa “lei”, que provém do original, daí a necessidade de sempre voltar a ele para encontrar essa “forma”. Essa lei, então, ordena, designa, em outras palavras, ela se impõe como uma demanda no sentido maior.

Um dos pontos centrais discutidos por Benjamin é o da traduzibilidade. Para ele, a lei é clara ao sugerir que a estrutura do original é marcada pela exigência do ser traduzido, o que leva Benjamin a formular um princípio: “se a tradução é uma forma, a traduzibilidade *deve ser essencial a certas obras*” (BENJAMIN, 2001, p. 191, grifo nosso). Assinalamos esse trecho por concordarmos com a ideia nele contida. A nossa concordância vem do raciocínio lógico de que a traduzibilidade foi/é essencial para a obra de muitos escritores consagrados, incluindo Edgar Allan Poe. Só para lembrar brevemente, as traduções de Baudelaire favoreceram a todos os leitores de língua francesa, com o contato da obra de Poe, até então não muito conhecida.

Benjamin acrescenta que “[a] traduzibilidade é, em essência, *inerente* a certas obras” (BENJAMIN, 2001, p. 193, grifo nosso). O teórico alemão alerta que isso não significa que uma tradução seja essencial por ela mesma; porém, graças à sua traduzibilidade, a tradução encontra-se numa grande proximidade com o original. Essa proximidade nos leva a uma outra questão, apontada por Benjamin: há uma “relação natural” ou, mais precisamente, uma “relação de vida” entre o original e a tradução.

Segundo Benjamin, “[d]a mesma forma com que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original” (BENJAMIN, 2001, p. 193). Com esse postulado, ele introduz a questão da “sobrevivência” do texto literário. Na verdade, a tradução não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Para não ficar nenhuma dúvida, Benjamin ressalta que a ideia da “vida” e da “continuação da vida” das obras de arte deve ser entendida em sentido

---

<sup>10</sup> No Brasil, há duas traduções desse ensaio: Benjamin, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck. In: *Cadernos do Mestrado – Literatura*. Rio de Janeiro: UDUERJ, 1994, p.8-32. Nesse estudo, nós utilizamos: BENJAMIN, Walter. A tarefa - renúncia do tradutor. Trad. Suzana Kampff Lages. In: Heidermann, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 189-250.

inteiramente objetivo, não metafórico, pois alguns inadvertidamente poderiam distorcer seu raciocínio.

Com Benjamin, podemos concluir que “nas traduções a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p. 193). Derrida amplia a ideia de “sobrevivência” apontada por Benjamin, ao pronunciar que “[t]al sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA, 2002, p. 33). Nesse sentido, a tradução pode injetar em uma literatura orientações novas, ou nova vitalidade pela disseminação de obras até então desconhecidas e a ela estranhas. Isso porque se trata de transferir para uma determinada tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo.

Fazendo referência à epígrafe desta dissertação, onde “a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si”, o que poderia ser considerado a essência do texto benjaminiano, concordamos que essa relação de intimidade constitui uma “convergência muito particular”, que consiste no fato de que “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (BENJAMIN, 2001, p. 195). Se “as línguas não são estranhas uma às outras” é porque elas são conhecidas; diríamos mais, elas mantêm uma relação de parentesco; elas são “afins” e comunicam-se entre si, independente das ligações históricas.

Um detalhe mister de observação é que quando Benjamin aborda o parentesco entre as línguas, não o faz como comparatista ou historiador das línguas, por isso abstraía todas as ligações históricas. Seu interesse é mais pela familiarização essencial e enigmática que pelas famílias de língua. Percebemos que todo o enigma desse parentesco se concentra no “que elas querem dizer”. Na verdade, uma fala o que falta na outra. É, buscando dizer “o que elas querem dizer”, que o tradutor deve “[r]edimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2001, p. 211).

Desse modo, ao traduzir, o tradutor resgata, absolve, liberta a obra cativa na língua estrangeira. Notemos que essa libertação supõe, ela mesma, uma liberdade do tradutor; e a libertação que ela opera, por vezes transgredindo os limites da língua

traduzida, mas ao mesmo tempo transformando-a, deve colaborar para a ampliação e o crescimento da linguagem. Todavia, há limites nesse processo: o tradutor não consegue apreender todas as possibilidades que o original oferece, quando muito consegue tocar um dos sentidos. Isso pode ser compreendido com a metáfora da tangente:

Da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua reta para o infinito pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua. (BENJAMIN, 2001, p. 211).

Enfatizamos o caráter fugidio da tradução – sublinhado igualmente por Benjamin ao menos por três vezes –, quando do contato entre o corpo dos dois textos. As palavras sábias do filósofo nos levam a crer que de todos os sentidos que o original possibilita o tradutor fugazmente toca em apenas um, situando a sua limitação, ou seja, a sua pouca possibilidade de apreensão da totalidade de sentido, no oceano da “liberdade do movimento da língua”. Reconhecemos que esse é um ponto crucial e, imitando Benjamin, podemos dizer que aqui tocamos em um ponto sem dúvida “infinitamente pequeno” – o limite da tradução. Certamente o “intraduzível” puro e o “traduzível” puro passam por aqui.

### **Tipos de tradução**

Falar sobre os tipos de tradução nos remete diretamente a Roman Jakobson (2008), em *Linguística e Comunicação*, em que o estudioso distingue três maneiras de interpretar um signo verbal. Para ele, a tradução é a inseparável, perpétua condição de significação, na qual o signo pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Para Jakobson, essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução *propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2008, p. 64-65).

Tendo apontado esses três tipos de tradução e considerando que as duas primeiras categorias são, em pontos cruciais, similares, o teórico se concentra na tradução interlingual ou propriamente dita, a qual descreve o processo de transferência da língua-fonte para a língua-meta, e passa a indicar o problema central em todos os tipos, sugerindo que na tradução de um signo pode-se servir da sinonímia, ou seja, pode-se utilizar de um outro signo, ou recorrer a um circunlóquio; entretanto, ele destaca que quando se diz sinonímia, normalmente, não se quer dizer equivalência completa.

Como a sinonímia aparente não significa equivalência, Jakobson mostra que na tradução interlingual uma unidade de código só pode ser completamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de códigos, isto é, por meio de uma *mensagem* referente a essa unidade de código. Desse modo, o tradutor tem de recorrer à combinação de unidades, a fim de encontrar um equivalente aproximado. Nesse caso, Jakobson postula que “a tradução é apenas uma interpretação adequada de uma unidade de código estranha e que a equivalência é impossível” (JAKOBSON, 2008, p. 65). Assim, como todo receptor de mensagens verbais, o tradutor se comporta como o intérprete dessas mensagens.

### **Equivalência na tradução**

Especificamente sobre a tradução interlingual ou tradução *propriamente dita*, que é o que mais nos interessa neste estudo, Jakobson afirma:

Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra *substituem-se* mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e *transmite* uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens *equivalentes* e dois códigos diferentes. (JAKOBSON, 2008, p. 65, grifo nosso).

Percebemos claramente em Catford e em Jakobson, de maneiras diferentes, a recorrência dos termos *equivalente* e *substituição*, o que reforça a imagem que os dois linguistas têm ao descrever o processo de tradução. Assim, em Jakobson há *substituição* de mensagens e *transmissão* de equivalentes, enquanto que em Catford não ocorre

*transferência* de significados, mas, sim, *substituição* de equivalentes. Considerando que a questão da *substituição* na tradução já foi abordada, voltemos olhares para o termo *equivalente*, insistindo que esta é uma palavra-chave, não somente no conceito desses estudiosos, mas em toda discussão sobre o ato tradutório.

Catford problematiza essa questão, argumentando que o ponto central em prática de tradução consiste em encontrar equivalentes de tradução em língua-meta. Portanto, “uma tarefa central em teoria de tradução consiste em definir a natureza e as condições da equivalência de tradução” (CATFORD, 1980, p. 23). Todavia, bem antes que a teoria catfordiana de equivalência viesse à tona, esse tema já era objeto de preocupação para Jakobson, ao anunciar que “[a] equivalência na diferença é o principal problema da linguagem e a principal preocupação da Linguística” (JAKOBSON, 2008, p. 65) e, podemos acrescentar, da tradução. Ele conclui que, no nível da tradução interlingual, “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (JAKOBSON, 2008, p. 65).

Questionando as relações entre a tradução e a ciência da linguagem, Jakobson certifica-se que

[e]m qualquer comparação de línguas, surge a questão da possibilidade de tradução de uma para outra e vice-versa; a prática generalizada da comunicação interlingual, em particular as atividades de tradução, devem ser objeto de atenção constante da ciência linguística. (JAKOBSON, 2008, p. 66).

Como linguista eminente que era, Jakobson argumenta que a prática da tradução deve ser analisada com uma “atenção constante da ciência linguística”, tendo em vista que há uma enormidade de problemas insolúveis e complexos, que levam a deduzir e questionar a tradução enquanto “possibilidade”.

### **Possibilidade da tradução**

Outro conceituado linguista dos anos 60, o francês Georges Mounin, em *Os Problemas Teóricos da Tradução*, levanta para a linguística uma questão próxima à de Jakobson, nos seguintes termos:

se aceitarmos as teses correntes a respeito da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que *a tradução deveria ser impossível*. Entretanto, *os tradutores existem, eles produzem*, recorreremos com proveito às suas produções. Seria possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea. (MOUNIN, 1975, p. 19, grifo nosso).

Compreendemos que Mounin tem a mesma preocupação de Jakobson com relação à “impossibilidade”, mas ela é colocada como hipótese, se aceitarmos as teses correntes de uma linguística estrutural e funcional. Assim, entende-se o fato de ele poder afirmar que a existência da tradução é “o escândalo da linguística contemporânea”.

A exposição do posicionamento de Jakobson e de Mounin objetiva exemplificar e introduzir um conflito, um impasse, que, de certo modo, ainda permanece latente no ensino da tradução. Além disso, queremos sustentar, como Jakobson já o fizera, que não existe uma comparação possível entre duas línguas sem recorrer de fato a constantes operações de tradução. Por isso, “os tradutores existem, eles produzem”, e estamos sempre recorrendo a eles e às suas produções para tornar possível essa comparação entre as línguas.

Talvez Jakobson e Mounin não tratem especificamente da “impossibilidade” da tradução. Na opinião de Ottoni, ambos preferiram chamar a atenção para a possibilidade da *impossibilidade* da tradução, uma vez que optaram por privilegiar a linguística como a ciência global que procura explicar os fenômenos da linguagem humana. Ottoni esclarece que “a impossibilidade da tradução deve ser vista dentro dessa perspectiva tradicional” (OTTONI, 2005b, p. 23), considerando que ela é, ao mesmo tempo, uma impossibilidade teórica e prática.

Os estudiosos de tradução, ao longo dos anos, têm enfrentado dificuldades em diversos aspectos, entre eles, esse da “impossibilidade”, que se mostram maiores do que se imaginava. Entretanto, esse impasse, essa ausência de definição não deve ser encarada do ponto de vista negativo, já que se pode usar essa dificuldade em benefício próprio, ou seja, pode ser vista como algo que favorece uma reflexão sobre a tradução. O próprio Mounin colabora com uma afirmação que redimensiona a questão da (im)possibilidade da tradução. Ao discorrer sobre a comunicação interpessoal ou intersubjetiva, ele comenta que, “pelo menos desde Schleicher”,

é possível traduzir por que é possível aprender uma língua estrangeira, e é possível aprender uma língua estrangeira porque (ou: visto como) foi possível aprender uma língua primeira. (MOUNIN, 1975, p. 168).

A partir dessa afirmação, ainda dentro do terreno tradicionalista, que divide os estudos entre teoria e prática, podemos dizer que uma reflexão sobre a tradução implica uma reflexão sobre a relação língua materna e língua estrangeira. Como resultado de seus estudos, Mounin deduz várias conclusões concernentes ao problema da comunicação interpessoal, ou intersubjetiva. Uma das que ratifica o comentário anterior é a que explora a sua possibilidade, nos seguintes termos: “a comunicação é possível, e a prova desse fato é fornecida pela possibilidade de provocar uma determinada situação pelo emprego de um determinado enunciado linguístico” (MOUNIN, 1975, p. 167).

Como pensar, então, a relação entre língua materna e língua estrangeira? Talvez o que o linguista queira dizer é que, se o indivíduo é capaz de “aprender uma língua primeira” por meio do contato com o seu mundo, igualmente é capaz de “aprender uma língua estrangeira”. Isto “prova a possibilidade da comunicação. E, por conseguinte, da tradução” (MOUNIN, 1975, p. 174). Detenhamo-nos, por um momento, na relação língua materna e língua estrangeira. Como complemento de seu raciocínio, Mounin cita M. Cohen, cuja afirmação é adequada a esse contexto:

Todos os homens são susceptíveis de serem transplantados para uma sociedade qualquer. Uma das provas é a possibilidade de aprender uma linguagem estrangeira, de a compreender perfeitamente e de utilizá-la para exprimir o seu pensamento. Esse simples fato, de experiência diária, mostra que *o indivíduo não é um prisioneiro de sua língua materna*. (COHEN *apud* MOUNIN, 1975, p. 168, grifo nosso)<sup>11</sup>.

Entende-se “transplantados” como a possibilidade de conhecer outros mundos, outras realidades por meio da aquisição da segunda língua, a língua estrangeira, a língua que não lhe é familiar. Onde se lê “uma linguagem”, poder-se-ia ler “linguagens”, donde se conclui que a compreensão perfeita e a utilização para “exprimir o seu pensamento” são infinitas.

---

<sup>11</sup> A referência citada por Mounin, incompleta, é a seguinte: *Faits linguistiques et faits de pensée*, p. 386.

Retomando a afirmação de que “os tradutores existem, ele produzem”, percebemos que eles assim o fazem porque aprendem primeiro a língua materna, depois uma língua estrangeira e confirmam, por meio desse fenômeno, a *tradução interlingual* de Jakobson, ou a tradução propriamente dita. Se nos é permitido inserir o tradutor na concepção de Mounin, chegamos a uma nova assertiva: o tradutor traduz para sua língua materna, porque foi possível aprender uma língua estrangeira, e só aprendeu uma língua estrangeira porque foi possível aprender uma língua primeira.

Junto a Cohen, podemos afirmar que o tradutor “não é um prisioneiro de sua língua materna”, uma vez que aprendeu pelo menos uma língua estrangeira e pode alçar um voo de liberdade, remetendo-se a endereços desconhecidos. “Traduzir, então, é se libertar de sua língua materna, sair dela e a ela retornar” (OTTONI, 2005b, p. 27). Entende-se que essa relação não deve ser encarada de maneira estável e independente da presença do tradutor.

### **1.1.2. Abordagem contemporânea**

Oposta à abordagem tradicional, cuja concepção formal não dá conta de sistematizar e teorizar a tradução no interior de uma ciência, a abordagem contemporânea, pós-estruturalista, vem questionar essas dicotomias, passando a tradução a ser considerada como uma questão ideológica e filosófica, ou melhor, a questão das dicotomias será analisada como construções teóricas e filosóficas. Numa abordagem pós-estruturalista da linguagem, podemos considerar que “compreender é interpretar”, que não há compreensão de um texto sem interpretação, sem a intervenção de um sujeito, do humano.

Reconhecemos que não é fácil traçar uma linha divisória, passar uma borracha por cima dos conceitos teóricos apregoados pela visão tradicionalista e simplesmente considerar tudo o que se faz nos nossos dias, a partir das concepções pós-estruturalistas da linguagem, em oposição ao que se fazia anteriormente, como possíveis soluções às questões que a tradução traz. Essa é uma atitude apressada e no mínimo imprudente. Ambas as concepções têm pressupostos teóricos que diferem grandemente, entretanto, não podem ser deixadas de lado de maneira radical, numa atitude extremista.

Descartadas as dicotomias tradicionais, a abordagem pós-estruturalista ainda mantém em seu bojo, mesmo que de maneira diferente da abordagem estrutural e formal, a dicotomia língua materna e língua estrangeira. Podemos discutir a tradução enquanto envolvimento de linguagem, considerando não a existência das línguas como pólos antagônicos e opostos, mas como complementares, lembrando que “[n]ão há, assim, fronteiras entre as línguas; elas são complementares, provocando e proporcionando um *transbordamento* e evidenciando a *multiplicidade* de línguas envolvida na tradução” (OTTONI, 2005b, p. 50, grifo nosso). Seguindo os passos de Ottoni, que faz uma leitura apropriada de Derrida, em *Tradução manifesta - double bind e acontecimento*, discutiremos a tradução como acontecimento de linguagem, que deflagra a existência de línguas. Vejamos o que nos fala o filósofo francês sobre a existência das línguas:

Eis o que nos ensina uma tradução, não o sentido contido num texto traduzido, nem isso ou aquilo, mas que *há língua*, que a língua é língua e há uma *pluralidade* de línguas que têm entre elas esse parentesco de serem línguas. (DERRIDA *apud* OTTONI, 2005b, p. 47, grifo nosso).<sup>12</sup>

Quando Derrida anuncia que “há língua” e “uma pluralidade de línguas”, consideramos que a tradução não pode ser uma relação entre línguas autônomas, nem uma relação que envolve duas línguas distintas, mas um acontecimento que evidencia que há sistemas linguísticos os quais comportam em si várias línguas. Portanto, o que se pretende é discutir e redimensionar essa distinção entre língua materna e língua estrangeira, mostrar essa complementariedade entre elas e mais, mostrar que a tradução “é um acontecimento que está dentro do jogo de significados que se produz entre as línguas” (OTTONI, 2005b, p. 50). Derrida ao retomar a questão da afinidade entre as línguas, defendida por Benjamin, lembra que é na “pluralidade” que as línguas demonstram “esse parentesco de serem línguas” e amplia essa ideia, desenvolvendo-a dentro do arcabouço teórico da desconstrução.

---

<sup>12</sup> DERRIDA, J. *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB Éditeur, 1982. Esta citação é uma tradução de Paulo Ottoni em OTTONI, Paulo. *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. São Paulo: EDUSP, 2005.

## A tradução como desconstrução

Façamos uma breve pausa para compreendermos a “desconstrução”, termo derrideano, entendimento este que nos remete diretamente às reflexões esquemáticas e preliminares de Derrida (2005a), na sua “Carta a um amigo japonês”, escrita à Toshihiko Izutsu, um célebre islamólogo japonês. Nesta carta, o autor se propõe a explicar, a pedido deste amigo, quais as significações ou conotações da palavra “desconstrução”, para que ele possa traduzi-la para o japonês. Nessa explicação o autor aproxima as questões da tradução e as da “desconstrução” ao afirmar que é preciso

tentar ao menos uma determinação negativa das significações ou conotações que devem ser evitadas, se *possível*. Então, a questão seria: o que a desconstrução não é? Ou, melhor dizendo, o que *deveria* não ser? Sublinho estas palavras (‘possível’ e ‘deveria’). Pois, se podemos antecipar as dificuldades de tradução (e a questão da desconstrução é também de um lado a outro a questão da tradução e da língua dos conceitos, do *corpus* conceitual da metafísica dita ‘ocidental’), não se deveria começar por acreditar, o que seria ingênuo, que a palavra ‘desconstrução’ é adequada, em francês, a alguma significação clara e unívoca. (DERRIDA, 2005a, p. 21, grifo do autor)<sup>13</sup>.

Partindo dessa afirmação, e usando as reflexões de Paulo Ottoni, na Introdução à *Tradução: a prática da diferença*, podemos dizer que não é possível desvincular tradução de “desconstrução”. Portanto, “tradução e ‘desconstrução’ caminham juntas e se (con)fundem em alguns momentos para revelar o mistério da significação, e, se levarmos ao extremo, podemos fazer de uma o sinônimo da outra” (OTTONI, 2005a, p. 12). Da mesma forma, Derrida considera que língua e tradução vão se con(fundir), sendo que uma não vive sem a outra. No nosso entendimento, esta con(fusão) é que provoca e proporciona um jogo de semelhanças e diferenças, evidenciando a multiplicidade de línguas envolvidas no ato tradutório.

---

<sup>13</sup> Para mais esclarecimentos sobre a “desconstrução” ver: DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (org). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005a, p. 21-27.

### **O *double bind* na tradução**

Na visão derrideana, a tradução enquanto acontecimento permite o transbordamento de língua que se expressa através do *double bind*: “a possibilidade e a impossibilidade – a necessidade e a impossibilidade – da sua realização” (DERRIDA *apud* OTTONI, 2005b, p. 72).<sup>14</sup> Entendemos que Derrida retorna, de outra maneira, à questão já discutida por Jakobson e Mounin, a possibilidade da tradução, expressando o traduzível e o intraduzível, ou seja, o ato de traduzir e ao mesmo tempo não traduzir, no *double bind*. Instaurado esse paradoxo, o teórico francês quer nos mostrar que um texto não é totalmente traduzível ou totalmente intraduzível; no processo da tradução um texto não desaparece, ele não morre.

Nesse âmbito, a tradução é um acontecimento que está “entre” o traduzível e o intraduzível, e o tradutor está no meio desse processo. De “transportador” de significados ele passa a ser “transformador” e “produtor” de significados. Ottoni, ao discutir o papel em que se encontra o tradutor nesse “meio”, nesse “duplo”, tendo em mente a dimensão desconstrutivista, conclui que “esse ‘meio’ é o lugar do indivíduo, do sujeito que não se separa do seu objeto, (a língua), e que “[o] sujeito, ao traduzir, está ‘entre’ a diferença de dois sistemas linguísticos e no ‘meio’ das várias línguas” que compõem as línguas envolvidas na tradução” (OTTONI, 2005b, p. 41).

Diante do exposto, com o estudo da tradução dos contos de Edgar Allan Poe, pretendemos trazer à tona não só as diferenças entre língua materna e língua estrangeira, mas, principalmente, as suas semelhanças, porque podemos dizer que “aprendemos uma língua estrangeira e traduzimos porque há também semelhanças entre as línguas” (OTTONI, 2005b, p. 30). Nisso reside a complexidade do ato tradutório, pois traduzir, enquanto transformação e produção, é um processo que põe a linguagem em funcionamento. Para relembrar o pensamento de Ottoni, traduzir é sair da língua materna e a ela retornar. É um caminho de ida e vinda, que pressupõe movimento.

---

<sup>14</sup> DERRIDA, J. *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB Éditeur, 1982. Esta citação é uma tradução de Paulo Ottoni em OTTONI, Paulo. *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. São Paulo: EDUSP, 2005.

## **Fidelidade na tradução**

Em meio ao processo tradutório, o tradutor se depara diante de uma discussão polêmica: ser ou não ser fiel ao texto original. Neste ponto, abrimos espaço para o questionamento de Steiner:

[...] Por quais meios a fidelidade pode ou deve ser alcançada? Qual a correlação ótima entre o texto A na língua de origem e o texto B na língua de chegada? Essa questão tem sido debatida por mais de dois mil anos. (STEINER, 2005, p. 283).

Notemos que a questão é preocupante, para Steiner, como fora para os seus predecessores. É nítido que a compreensão desse aspecto passa necessariamente pela definição de tradução, que enfatiza as diferenças e as oposições, de maneira estanque, entre as línguas. De algum modo, é um retorno à discussão inicial, a metáfora de Nida, a qual trata a tradução como fenômeno universal que garante “o transporte de significado de uma língua para outra”, cujos princípios encontram-se na visão tradicional e formal de tradução, a abordagem estruturalista, que eterniza a distinção entre dois pólos antagônicos e opostos.

De outra forma, está associada à abordagem pós-estruturalista, pois nela permanece, mesmo que de maneira branda e camuflada, a questão da fidelidade, visto que ainda sobrevive a dicotomia língua materna e língua estrangeira, reforçando a diferença entre as línguas. Percebemos que ambas as abordagens, estruturalista e pós-estruturalista, têm posições diferentes e respondem, de maneiras distintas, às duas questões fundamentais apresentadas Steiner.

Quando se distinguem duas línguas de modo antagônico, há um compromisso com uma teoria de tradução para explicar essa “correlação ótima” entre “o texto A na língua de origem e o texto B na língua de chegada”. Vista desse modo, a proposição de Nida e a questão da fidelidade só podem ser entendidas dentro da visão tradicional de tradução. Diante dos novos pressupostos, as questões são outras, e fica evidente que não há mais espaço para tais questões em uma concepção contemporânea de tradução.

## Estudos de tradução

A abordagem tradicional tem sofrido as mais severas críticas, principalmente a partir dos anos 1980, período em que o interesse na teoria e na prática de tradução cresceu constantemente, através da consolidação dos estudos de tradução que se apoiam em uma postura pós-estruturalista da linguagem. A nova abordagem questiona a maioria das antigas dicotomias. André Lefevere, em 1978, propôs que o termo *translation studies* [estudos de tradução] deveria ser adotado pela disciplina que se ocupa dos problemas que surgem na produção e na descrição de traduções.

Lefevere parte do pressuposto de que “[a] tradução é, certamente, uma ‘reescritura’ de um texto original” (LEFEVERE, 2007, p. 11). No processo de “reescritura” lefeveriana, o profissional da tradução não é tratado como tradutor, como comumente se faz; ele é considerado o “reescritor”, termo utilizado em todo o seu trabalho. Para o crítico, esse é um profissional “intermediário”, e a importância dele é justificada por ser co-responsável pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais.

Lefevere chama a atenção para o fato de que cada vez mais o leitor não-profissional deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus escritores, mas a lê “reescrita” por seus “reescritores”. Comenta que isso sempre foi assim, mas que nunca pareceu tão óbvio como hoje. Ele justifica seu argumento dando como exemplo a Versão Autorizada da Bíblia, que um número muito maior de pessoas lia, e continua lendo, em vez de ler seus textos nas línguas originais. Trazendo para a nossa realidade, poucos têm acesso aos clássicos, e a maior parte dos leitores se contenta em lê-los em uma edição traduzida.

Assim como Derrida não leu “*Die Aufgabe des Übersetzers*” (“A tarefa - renúncia do tradutor”) em alemão, mas na sua versão francesa, traduzida por Maurice de Gandillac, podemos conjecturar que boa parte dos leitores brasileiros leu, e continua lendo, o Poe que admira, traduzido em português, não no original, em inglês. Lefevere acredita que aqui está a importância dos “reescritores”, que no passado, assim como no presente, criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes, de toda uma literatura.

É certo que essas imagens existem ao lado dos originais com os quais elas competiam. Entretanto, Lefevere aponta que as imagens sempre tenderam a alcançar mais

peças do que o original correspondente, o que certamente é um fenômeno ainda mais amplo em nossos dias. Na verdade, segundo ele, quando os leitores não-profissionais de literatura dizem que leram um livro, “o que eles querem dizer é que eles têm certa imagem, um constructo daquele livro em suas cabeças” (LEFEVERE, 2007, p. 20), diríamos mais, um constructo, na língua de chegada, de uma imagem do autor, na língua de partida.

Tendo por base esse pressuposto lefeveriano de que “ler um livro é ter um ‘constructo’ desse livro”, e considerando que essa imagem foi construída por um tradutor/reescritor, tem-se a noção do poder que esse profissional exerce sobre o leitor, e da responsabilidade dele ao apresentar o escritor ao leitor. Depende dessa imagem a aceitação ou não-aceitação da obra e do autor por parte do leitor. Como vemos, essa é uma questão séria, que passa inevitavelmente pelo respeito que o tradutor/reescritor deve demonstrar em relação ao autor reescrito/traduzido, pois ao assinar uma tradução/reescritura, esse profissional está assinando a vida dessa obra e do autor em sua língua.

Dentro dos estudos de tradução, uma nova tendência desponta a partir dos anos 1980. Bassnett (2005) aponta que um aspecto importante é a expansão dos estudos de tradução além das fronteiras da Europa, onde as preocupações dos estudiosos e tradutores divergiram significativamente daquelas dos europeus. Ela cita nomes de escritores latinos – como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Augusto de Campos e Haroldo de Campos – que, paralelo ao trabalho de estudiosos indianos, chineses e canadenses, têm exigido uma nova definição de tradução.

### **A tradução como “recriação”**

Na nova concepção, a ênfase está na tradução literária como um “ato criativo”, que abre caminho para novas percepções, as quais têm em conta a natureza criadora do ato de traduzir e seus aspectos contextuais, compreendendo a tradução como um ato de “comunicação” e de “intermediação” entre culturas. Não é à toa que Haroldo de Campos, desde 1962, no seu estudo “Da tradução como criação e como crítica”, em *Metalinguagem e Outras Metas* (2006), refere-se à tradução como “recriação”. Ele faz a seguinte afirmação:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades, esse texto mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, a sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo do autor).

Mesmo não se referindo especificamente à poesia, mas a “textos criativos”, podendo ser entendido prosa ou poesia, percebe-se que Campos retoma, ainda que trabalhado de outra forma, o conceito da tradução *paráfrase*, de Dryden.<sup>15</sup> Chamamos a atenção para essa “possibilidade aberta de recriação”, na qual a tradução passa a ser vista como uma “recriação” do texto, que tende à tradução *intersemiótica* ou *transmutação*, de Jakobson, ou *adaptação*, para Eco, conceito a ser trabalhado nas páginas seguintes.

Em seu ensaio, Campos procurou definir a tradução criativa (“recriação, “transcrição”) como uma prática *isomórfica* (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste. Ottoni, sobre a proposta de Campos, afirma que “numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*”, e se pergunta como se pode chegar a uma tradução do “*próprio signo*” sem passar pelo “significado”. Para o crítico, haverá sempre um significado interpretável a partir de sua “fisicalidade”, de sua “materialidade mesma”. O ponto alto da sua leitura é quando ele, como estudioso derrideano, afirma que “essa ‘recriação’, ou ‘criação paralela’, é uma tentativa de justificar e de dar conta deste transbordamento do significado previsto pelo *double bind*” (OTTONI, 2005b, p. 57).

---

<sup>15</sup> Segundo Dryden, há três tipos de tradução: Primeiramente, há a *metáfrase*, “tradução de um autor palavra por palavra, e linha por linha, de uma língua para outra”. Em segundo lugar, há a *paráfrase*, ou a “tradução com latitude”, “em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado”. Em terceiro lugar, há a *imitação*, em que “o tradutor (se é que já não perdeu esse nome) assume a liberdade, ao somente variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-las quando achar oportuno, retirando somente a ideia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel-prazer” (DRYDEN *apud* MILTON, 1993, p. 27, tradução de Milton). Referência citada por Milton: *The Complete Works of John Dryden in 4 volumes*, ed. James Kinsley. Oxford University press, 1956. Vol. I, p. 182.

Contudo, é em outro trabalho de Campos (2005), intitulado “Transluciferação mefistofáustica”, publicado no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, que vamos ter a verdadeira compreensão do que é a metafísica do traduzir, quando ele, ao retomar o tema da “operação radical de tradução”, que designa por “transcrição”, revela os seus segredos teóricos. Nesse ensaio, outros termos, como “transladação”, “transposição” e “transtextualização”, são utilizados para designar esse mesmo processo tradutório, enquanto que a “recriação” e a “reconfiguração” propõem um escopo criativo.

Afora esse festival de prefixos (“trans” e “re”), a tarefa do tradutor-recriador-transcriador é redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua. No dizer de Campos, o recriador-transcriador não pode contentar-se com o jogo de rimas terminais e a compulsão da métrica. Sua tarefa é restituir o “modo de intencionalidade” do original, mesmo que para isso tenha que recorrer à “técnica de cortes”.

Como o próprio nome sugere, a fim de manter a delicadeza, a precisão e a “intenção” do texto, há de se fazer cortes radicais. Nessa prática de “cortes”, Campos, seguindo a “lei da compensação”, procura configurar uma trama análoga ao original, tomando liberdade quanto ao esquema de rimas e, se preciso for, regula-se pelo princípio da economia mais absoluta, respondendo ao original com o mesmo número de palavras (ou menos) em cada verso, tudo para mais eficaz rendimento estético em sua língua.

Ainda no mesmo texto, em nota de rodapé, o crítico explica que, de um anos para cá, tem preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação *isomórfica*, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *pará -*, “ao lado de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás presente já no ensaio de 1962. Assinalamos esses termos para enfatizar que o teórico e crítico brasileiro, ao exigir uma nova definição de tradução, evidencia um novo postulado: a tradução como “canto paralelo”, que está “no avesso da tradução tradicional” (CAMPOS, 2006, p. 35).

### **Tipos de transmutações**

Trazemos Umberto Eco (2007) para a mesa da discussão, em *Quase a mesma coisa - experiências de tradução*, ao discutir os diversos tipos de *Transmutações*. Para ele,

a *transmutação* pode ocorrer de vários modos: *Fazer ver o não-dito, não fazer ver o dito e fazer ver outra coisa*. O primeiro caso acontece quando o tradutor mostra algo no texto de chegada que o texto de partida nunca disse claramente, ou não teve a intenção de mostrar, talvez porque se tratasse de um detalhe fundamental para aumentar a aura da ambigüidade e de mistério em torno de uma situação ou personagem. Sobre esse modo, Eco conclui que “uma tradução não deve dizer mais do que diz o original, ou seja, deve respeitar as reticências do texto fonte” (ECO, 2007, p. 386).

Com a mudança de matéria, não ocorre apenas o risco de dizer mais do que diz o original, mas, também, o de dizer menos. Desse modo, ocorre o segundo caso de *transmutação, não fazer ver o dito*, muito comum na transposição do texto original para o cinema. Apesar de tentar seguir todas as variações do texto original, o filme, obviamente, é uma reconstrução ou uma releitura da obra literária. Neste caso, Eco argumenta que “a adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente” (ECO, 2007, p. 394).

Além de *não fazer ver o dito*, pode-se *fazer ver outra coisa*. O terceiro caso ocorre quando o tradutor, temendo não conseguir restituir o texto-fonte, mostra a obra em outro aspecto. As mudanças podem ocorrer das mais variadas formas. De algum modo, nota-se que a simples decisão, por exemplo, de mudar a profissão, o nome ou a idade da personagem produz uma transformação radical do texto de origem. Neste caso, a tradução respeita a fábula de origem como texto-fonte, mas não chega a restituir a fábula profunda; uma tradução assim que “chega a ‘dizer mais’ poderá ser uma obra excelente em si mesma, mas não é uma boa tradução” (ECO, 2007, p. 127).

O último modo é o que Eco denomina de “*adaptação como nova obra*”. Esse tipo de representação não impede que a nova obra seja esplêndida. A menos que não fosse dito ao leitor/espectador que aquela nova obra pretendesse “traduzir” aquele tal romance, sairia da sala de projeção admirado, ou terminaria a sua leitura satisfeito com as originalíssimas invenções. De algum modo, o tradutor tomou o texto original como ponto de partida para contar a sua história. Eco diz que, nesse caso, pode-se falar de “*transmigração*” de um tema: em certo sentido, a nova história é “quase a mesma história, mas com outra ética, outra moral, outro conflito” (ECO, 2007, p. 400).

Visto que a *adaptação* constitui sempre uma tomada de posição crítica, Eco atesta que, também, uma tradução propriamente dita implica, ao lado de uma interpretação, uma posição crítica. E explica: enquanto na tradução o comportamento crítico do tradutor é justamente implícito, tendendo a não se mostrar, na adaptação ele se torna preponderante, constituindo o próprio cerne da operação de *transmutação*. O que ocorre é que, na tradução, no máximo, o comportamento crítico dos tradutores pode ser explicitado no paratexto, ou seja, nos prefácios, posfácios ou notas de comentário. Assim considerando, o tradutor não critica o texto-fonte, mas critica a si mesmo como tradutor, isto é, reflete sobre o que fez e tece comentários.

Sobre tradução, é sabido que, por muitos séculos, houve uma certeza, ou, pelo menos, uma segurança de que se podia fazer uma transcrição perfeita de um texto. Hoje, pelo conhecimento que temos das diferentes línguas e, principalmente, considerando a singularidade de cada uma, nenhum tradutor pode ter a plena segurança de ter encontrado a solução perfeita, tendo, assim, as certezas anteriores abaladas. Em pelo menos um desses aspectos, parece haver uma opinião unânime, opinião essa com a qual temos de concordar: “devemos renunciar a ideia de que traduzir significa apenas ‘transferir de um conjunto de símbolos para um outro’” (ECO, 2007, p. 3).

Longe do *Traduttori Traduttori*, familiar trocadilho italiano, no qual os tradutores são traidores, a tradução, nos dias atuais, é vista como interpretação, um procedimento que permite ao texto sempre uma nova versão, um novo destino, em que há uma transposição no tempo e no espaço do texto-fonte, dentro de um contexto. Portanto, sublinha-se a função que a tradução exerce como veículo de expressão cultural e, neste âmbito, nossa atenção deve voltar-se para o fato de que, se as línguas são diferentes, traduzir significa levar em conta esta diferença.

## **1.2. Da teoria do riso literário**

### **1.2.1. O riso**

Ao adentrar o recinto do cômico, uma das primeiras perguntas que nos vem à mente é quando surgiu o humor. Não se sabe de onde vem, mas existem vários mitos; alguns

semelhantes, outros variantes. Georges Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, no capítulo destinado ao estudo do riso inextinguível dos deuses, cita o exemplo de um autor anônimo do papiro alquímico de Leyde, datado do século XII, no qual exprime ter o universo nascido de uma enorme gargalhada.

Iniciamos com essa imagem por nos parecer tanto engraçada quanto possível. Ademais, se não nos permitirmos a fantasia ao estudar o riso, onde iremos encerrá-la? Nessa versão da criação, “Deus não cria pela palavra”, mas por um “espocar de vida selvagem, e cada um de seus sete acessos faz surgir do Nada um novo absurdo: a luz, a água, a matéria e o espírito” (MINOIS, 2003, p. 21). E, no final, Deus e sua criação, o universo, encontram-se face a face diante do *big bang* cômico e cósmico.

Alguns estudiosos do riso já se aventuraram na tentativa de responder nossa indagação inicial. Entre as muitas possibilidades de respostas, escolhemos ficar com a do próprio Minois. Para o historiador, o humor surge desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser, e achou isso muito estranho e divertido. Desse modo, o humor nasceu com o primeiro homem, ao se destacar dos outros animais, ao distanciar-se de si mesmo e achar que isso era “derrisório” e “incompreensível”. Portanto, o humor nasce quando o homem ri de si mesmo, ao se perceber falível e risível.

Quanto à definição de humor, recorreremos a Bergson (2004), em *O Riso*, que inicia seus ensaios sobre a significação da comicidade afirmando que não tem em vista encerrar a invenção cômica numa definição, “visto que ela é, acima de tudo, algo vivo”. Em contraste ao “método geralmente seguido, que visa encerrar os efeitos cômicos numa fórmula muito ampla e simples” (BERGSON, 2004, p. 5), ele prefere buscar o lugar onde a comicidade deve ser procurada, no “solo social”. Para Minois, humor é um “termo indefinível”; e justifica sua afirmação considerando que “[a] primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa” (MINOIS, 2003, p. 79).

Além de ser “inapreensível”, outra qualidade do humor, apontada por Minois, é ser “universal”. Na sua opinião, há uma multiplicidade de humor em toda parte, em todos os tempos e em todos os lugares, sendo variável o conteúdo. Para o estudioso, resta saber se o

riso adquire formas típicas, particulares a um povo, a uma nação, a um grupo religioso e profissional. Portanto, as variações percebidas são devido a essa multiplicidade.

Minois chega mesmo a considerar o humor como um “sexto sentido”, não menos útil que os outros, e divide as pessoas entre aquelas que são dotadas desse sentido e aquelas que não o têm. Estas sofrem do que ele chama “enfermidade” e são privadas de um ponto de vista essencial sobre o mundo. Pierre Bon-Bon, protagonista do conto de Edgar Allan Poe, por exemplo, é um *restaurateur* cujos *fricandeaux* são inestimáveis e um filósofo de ideias inusitadas, porém incompreendido, mas que se mantém de “bom humor”, e ri de suas próprias “façanhas”.

Apesar de ser “indefinível”, ou “sexto sentido”, como expõe Minois, “o cômico e o riso não são algo de abstrato”, segundo Propp (1992). O homem ri, e isso é um fato concreto. Portanto, somos obrigados a concordar com o filólogo que “[n]ão é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e fora da percepção do cômico” (PROPP, 1992, p. 27). Por isso, ele atesta que “o riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri, ou seja, do homem” (PROPP, 1992, p. 31). Entretanto, Propp entende que não se pode definir a comicidade com um nem com outro isoladamente, mas com a ação de dados objetivos no homem.

A partir dessa constatação, o estudioso russo parte para a identificação dos vários tipos de riso, compreendendo-os em riso bom e riso mau:

No riso bom, os pequenos defeitos daqueles que nós amamos só embaçam seus lados positivos e atraentes. Se esses defeitos existem, nós os desculpamos de bom grado. No riso mau os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados são aumentados inflamados alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. (PROPP, 1992, p. 159).

O riso bom é praticado por homens generosos, ou dotados de uma sensibilidade superior, enquanto com o riso ruim, riem os misantropos, pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia. Propp enquadra, no primeiro tipo, o riso alegre e o ritual; no segundo, o riso maldoso, cínico, imoderado e todas as espécies de zombarias. Este último é o que recebe maior realce, por que é “o tipo fundamental de riso humano”, enquanto os outros tipos encontram-se muito mais raramente. Propp chega racionalmente à conclusão de que “há duas grandes subdivisões do

riso, ou dois gêneros: Um contém a derrisão, o outro não” (PROPP, 1992, p. 152). Neste estudo, nos deteremos mais no primeiro gênero.

Minois esclarece que “desde a época arcaica, há pelo menos dois tipos de riso distintos: *gelân*, o riso simples e subentendido, e *katagelân*, rir de, o riso agressivo e zombeteiro” (MINOIS, 2003, p. 49). O riso dos deuses, no Olimpo, por exemplo, é sem “entraves”. Eles riem da violência, da deformidade e da sexualidade, sem nenhuma consideração de “moral” ou “decoro”. Vários séculos antes de Aristóteles consagrar a evidência de que o riso faz parte da natureza dos homens, os mitos, as festas e os escritores homéricos colocavam em cena essa característica humana.

Na época arcaica, ria-se mais e barulhentemente, enquanto que a partir do século IV a. C. ria-se menos e mais discretamente. Nessa época, os filósofos gregos passam a falar mais do riso, tomando partido a favor ou contra ele, embora não tenham produzido uma teoria abrangente sobre ele. A neutralidade não era aceita entre os gregos, por isso mesmo, pensadores adeptos e adversários do riso se confrontavam.

### **Aristóteles, Descartes e Kant pensam o riso**

Havemos de nos deter em Aristóteles, não por suas ideias sobre o riso serem muito diferentes de outros filósofos, mas por se tratar de um dos maiores filósofos da Grécia antiga, cujo pensamento não cessou de exercer influência sobre diversos ramos do conhecimento humano. O filósofo deixa claro que a história do gênero cômico é desconhecida ao anunciar que “ignora-se quem teve a ideia das máscaras, dos prólogos, do maior número dos atores e de outros pormenores análogos” (ARISTÓTELES, 2007, p. 33). Entretanto, ele cita Epicarmo e Fórmis como “os autores das primeiras intrigas”, dando a entender que a comédia tem sua origem na Sicília. Ainda, comenta que, em Atenas, Crates foi o primeiro a compor fábulas sobre assuntos gerais.

Apesar de ter sido perdido o Livro II de sua *Arte Poética*, que supostamente tratava da comédia, vejamos o que restou da concepção aristotélica sobre o cômico no capítulo 5, no qual a comédia é citada entre as artes que representam as ações humanas:

A comédia é, como já dissemos, imitação de *maus costumes*, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é *ridículo*. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corrupto. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que *não é causa de sofrimento*. (ARISTÓTELES, 2007, p. 33, grifos nossos).

Por essa passagem, pode-se entender a comédia em oposição à tragédia. Enquanto esta “é a imitação de uma ação importante e completa; de certa extensão” (ARISTÓTELES, 2007, p. 35), entendendo “importante” como ação “séria”, aquela retrata os “maus costumes”, o que é “ridículo”. Percebe-se que a principal oposição refere-se à própria essência do trágico. O cômico, residindo num “defeito” que não apresenta “caráter doloroso ou corruptor”, e que “não é causa de sofrimento”, opõe-se à tragédia, que ao suscitar “a compaixão e o terror” tem por efeito obter a “purgação dessas emoções”.

Verena Alberti (2002), em *O riso e o risível*, fazendo uma leitura do texto aristotélico, infere que a tragédia e a epopéia representam as ações humanas nobres, ao passo que a comédia representa as baixas. Essa especificidade é precisada segundo o próprio Aristóteles, no capítulo 5 da *Arte Poética*: a comédia representa personagens em ações piores, e a tragédia, personagens melhores do que os homens. Como vemos, o filósofo tem uma visão negativa do cômico, ao classificar a comédia como gênero inferior à tragédia, e ao insinuar que o cômico degrada o homem e o trágico o engrandece.

Ao mesmo tempo que essa negatividade fragiliza sua concepção, Aristóteles mostra-se defensor do riso fino, usado com parcimônia, aceitável em pequenas doses, aconselhável para tornar agradável a conversação, com brincadeiras que agradem e que não magoem. Desse modo, Aristóteles rompe completamente com o riso arcaico, zombeteiro, agressivo e triunfante de Homero. No seu pensar, só se pode rir de uma deformidade física se ela não for sinal de dor ou doença. Ele igualmente condenava a prática da bufonaria, tão comum no século IV a. C., por provocarem o riso além dos limites e ofender os que eram alvo de sua zombaria.

Um último ponto da concepção aristotélica mister de destaque é a famosa e célebre fórmula de que “o riso é próprio do homem”, tão debatida e citada em trabalhos sobre o riso. Entretanto, conforme Minois, o dito lhe é atribuído sem razão. Para o pesquisador da história do riso, Aristóteles nunca fez tal afirmação. Ele disse que o homem “é o único

animal que ri” (ARISTÓTELES *apud* MINOIS, 2003, p. 72).<sup>16</sup> No primeiro caso, Minois explica que se o riso é próprio do ser humano, um ser que não risse não poderia ser homem. No segundo caso, trata-se de ressaltar uma característica potencial: o homem é o único que tem a capacidade de rir. Disso, conclui: “o riso existe nele – e só nele – em estado potencial, mas pode-se ser homem sem nunca rir” (MINOIS, 2003, p. 72).

Desde Aristóteles, o fato é que os filósofos continuavam a interrogar-se sobre a natureza do riso. A explicação de Descartes, no século XVII, é muito simplificada. No tratado sobre *As paixões da alma*, de 1649, ele dá uma descrição fisiológica do fenômeno:

o riso é provocado por um afluxo de ar expulso dos pulmões por um brusco acesso de sangue, e esse sangue vem do baço, que se dilata, como se sabe, sob efeito de uma surpresa agradável, ligada à admiração ou à raiva. (DESCARTES *apud* MINOIS, 2003, p. 416).<sup>17</sup>

Para Descartes, a derrisão ou zombaria é uma espécie de alegria misturada com raiva que surge no momento em que percebemos algum defeito em uma pessoa, que se imagina ser digna dele. Existe a boa zombaria, que retoma convenientemente os vícios, fazendo-os parecer ridículos, sem, contudo, rir de si mesmo nem manifestar raiva contra as pessoas; existe a má zombaria, dos que cospem seu veneno por despeito ou amargura, zombando dos defeitos evidentes dos outros.

No século XVIII, Kant é favorável ao riso, com uma análise mais intelectualizada. Para o filósofo, o riso faz bem e tem seu valor terapêutico, porém é difícil prová-lo. De início, há um fenômeno químico, a descoberta de uma realidade totalmente diferente do que era esperado. De súbito, a tensão psíquica se mobiliza para atender a essa realidade, que descarrega-se brutalmente:

É preciso que haja, em tudo o que provoca um riso vivo e ruidoso, um elemento absurdo (o que faz com que a compreensão não encontre satisfação). O riso é um *efeito* resultante da maneira como a tensão da espera é reduzida a nada. Essa transformação, que não é agradável ao entendimento, é precisamente o que provoca, de forma indireta, uma alegria muito viva. (KANT *apud* MINOIS, 2003, p. 420, grifo nosso).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Referência citada por Minois: ARISTÓTELES. *Partes dos animais*, III, 10, 673a.

<sup>17</sup> Referência citada por Minois: DESCARTES, R. *Les passions de l'âme*, art. 126.

<sup>18</sup> Referência citada por Minois: KANT, E. *Critique de La faculte de juger*. Paris: ed. A. Renaut, 1995, p. 321.

A dificuldade de Kant está em explicar como um fenômeno psíquico pode desencadear essa reação física. Vê-se que o filósofo não consegue explicar como se dá o processo. Ele fala de uma sinergia, de uma harmonia entre o corpo e o espírito, o corpo “imitando” o que se passa no espírito, o que resulta num jogo de palavras. Mais importante, a nosso ver, na tentativa de explicação kantiana, é que ele expressa o riso como um *efeito*, aspecto pouco considerado por outros filósofos, mas de suma importância para nosso estudo, e que será retomado no capítulo seguinte.

### **Burlesco e grotesco**

A partir da metade do século XVII, efetua-se, progressivamente, uma transição, quando se passa do burlesco vulgar ao burlesco distinto. Do italiano *burla*; latin *burula*, gracejo, através do Francês *burlesque*, o vocábulo designa as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico por meio do ridículo ou da zombaria, encerram a imitação satírica ou parodística de obras sérias (MOISÉS, 2006, p. 64). Essa transição acontece, obviamente, porque o contexto cultural é totalmente diferente, fazendo um riso também diferente. O riso, que até então era um modo de vida, torna-se uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa. O riso natural dos ridentes generalistas dá lugar ao dos ridentes especialistas profissionais.

Conforme Minois (2003), essa é uma época de transformação do riso. Devido às novas exigências e à promoção de valores sérios, há uma tomada de consciência sobre a natureza do riso e seus usos. O homem sério dissocia-se pouco a pouco de seu riso, de modo que a ironia substitui a blague; o humor, a brincadeira grosseira. Transformado o riso em ironia e humor, o riso bruto perde a naturalidade, ocorrendo a civilização, a intelectualização, o refinamento, assim como a sua domesticação.

A partir do século XVIII, o riso passa a ser controlado. Junto aos profissionais do riso, também insistem os amadores cuja prática cotidiana agora recebe o nome de humor. Esse cenário presencia a mudança de temas e de termos, sendo que o segundo aspecto é o mais importante. O uso da linguagem com vocábulos coloquiais, populares e chulos, inquieta a elite social e intelectual. Falar como patifes é igualar-se a eles. Portanto, a

passagem do burlesco baixo para o burlesco distinto é, antes de tudo, caracterizado por uma mudança de linguagem.

No século XVIII tem lugar o grotesco, que é acrescido pelo conteúdo das intrigas que fazem esse período guiar em torno de atormentadas aventuras mitológicas. Segundo Bakhtin, essa tendência oitocentista, como método de construção das imagens grotescas, procede de uma época muito antiga. O grotesco está presente em todos os povos, desde a mitologia e a arte arcaica, passando pela arte pré-histórica, dos gregos e romanos, até a época clássica, período no qual foi excluído da arte oficial, mas continuou vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-cômicos. Essa tradição clássica não deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral, reconhecendo-a pela teoria, nem lhe atribuiu um sentido preciso. Bakhtin reforça que “o florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento” (BAKHTIN, 2008, p. 28).

O aparecimento do termo “grotesco” se dá nos fins do século XV, quando escavações em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito, encontram um tipo de pintura ornamental até então desconhecido. Recebeu o nome de *grottesca*, derivado do seu substantivo italiano *grotta* (gruta). Essa pintura era a representação de figuras fantásticas das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam entre si, de modo que não se podia distinguir fronteiras entre esses reinos. Na verdade, essas fronteiras no grotesco eram superadas. O movimento das pinturas deixava de ser o de formas completamente acabadas. Havia um *inacabamento* da existência, expressa por uma liberdade e uma leveza excepcional da fantasia artística.

Inicialmente, o uso dessa palavra inédita, designando o que se acreditava ser um fenômeno novo, é restrito. E, por quase três séculos a ampliação do vocábulo realizou-se muito lentamente, sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. Bakhtin esclarece que uma compreensão mais profunda e ampla do grotesco só aparece na segunda metade do século XVIII. Em 1788, o crítico alemão Flögel publica sua História do cômico grotesco, em que ele não define nem delimita o vocábulo, nem do ponto de vista histórico nem do ponto de vista sistemático; entretanto qualifica de grotesco “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que

contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (FLÖGEL *apud* BAKHTIN, 2008, p. 31).<sup>19</sup>

Nos séculos anteriores, em que reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco sempre esteve ligado à cultura cômica popular, considerada de baixa qualidade. Bakhtin adverte que a compreensão *teórica* clara e precisa da unidade dos aspectos do termo “grotesco” ainda é muito lenta e que “o próprio termo teve os seus substitutos: ‘arabesco’ (aplicado essencialmente aos motivos ornamentais) e ‘burlesco’ (aplicado à literatura)” (BAKHTIN, 2008, p. 31).

Desde a segunda metade do século XVII, com o processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivo das formas dos mitos e espetáculos carnavalescos populares, também há um degeneramento do grotesco, que perde seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, e torna-se uma mera tradição literária. É na época pré-romântica e nos princípios do Romantismo que assistimos a uma ressurreição do grotesco, dotado de um novo sentido. Agora, diferentemente da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes, ele expressa uma visão objetiva e individual do mundo. Bakhtin considera que o grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial, porque representou uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada.

O estudioso russo qualifica essa nova representação de imagens como um grotesco de *câmera*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento, ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído de caráter universal e público. Nesse contexto, o riso sofre uma transformação muito importante. Ele não desaparece nem é excluído; ele subsiste. No grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo.

O escárnio está por toda parte e há uma zombaria generalizada no século XVIII, que testemunha uma sociedade pós “crise de consciência” européia (entre 1680 e 1710), que pensa ter encontrado, com razão crítica, o caminho para o progresso, para a verdade, para a civilização. Como o riso desse século está policiado, ele se apresenta em forma de

---

<sup>19</sup> Em nota de rodapé, Bakhtin faz o seguinte comentário sobre essa obra: O livro de Flögel foi reeditado em 1862, um pouco retocado e ampliado, em: Fr. W. Ebeling, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen (A história do cômico grotesco de Flögel)*. Leipzig, 1962.

ironia, intelectualizado, com inteligência e docilidade, e está em toda parte. A ironia, forma intelectual do riso, é a atitude daquele que compreende – ou julga compreender – e se contenta em troçar dos erros porque sabe que eles podem desaparecer. O ironista é seguro de si e pode permitir-se ironizar.

### 1.2.2. O humor

A grande novidade que vem com o século XVIII é a que se assiste com a tomada de consciência do humor num sentido moderno do termo – indefinível. Conforme Minois (2003), essa movimentação dá-se a partir da fundação do *Scriblerus Club*, o clube dos escrevinhadores, em 1713, na Inglaterra, pelo médico e erudito John Arbuthnot, que aciona a luta contra a idiotice. A primeira utilização da palavra, nessa acepção, data de 1682, e Shaftesbury é um dos primeiros a explicitá-la, em 1709, em *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*. Dois anos mais tarde, em um artigo do *Spectator* de 10 de abril de 1711, Addison distingue o verdadeiro humor do falso: “assim como o verdadeiro humor tem um ar sério, enquanto todo mundo ri em volta dele, o falso humor ri o tempo todo, enquanto todo mundo mantém um ar sério em volta dele” (ADDISON *apud* MINOIS, 2003, p. 423).<sup>20</sup>

Humor e sentido de liberdade passam a caminhar juntos. O homem que tem humor é aquele livre, separado de si mesmo, dos outros e do mundo. A partir dessa época, o humor não tem definitivamente mais o sentido de um ato físico *involuntário*, *inconsciente*, como era o caso do riso exposto até aqui, predominante desde a era arcaica até o fim do século XVII; agora, é uma atitude *voluntária* e *consciente*, uma espécie de filosofia de vida baseada no distanciamento. Em 1771, o termo aparece pela primeira vez na *Encyclopaedia Britannica*.

Em 1778, a enciclopédia francesa menciona a palavra, fornecendo exemplos, sem dar uma definição. Conforme Minois, quase um século mais tarde, em 1862, Victor Hugo ainda refere-se com curiosidade a “essa coisa inglesa que se chama humor”. E Littré define esse humor como “palavra inglesa que significa alegria de imaginação, veia cômica”. De uma forma ou de outra, o humor continua sendo praticado na Inglaterra e apresenta grande

---

<sup>20</sup> Referência citada por Minois: ADDISON. *The spectator*, n. 35, 10 de abril de 1711.

variedade de nuances, de acordo com as doses de pessimismo e de melancolia, e passa a ser vacina contra o desespero.

Desde 1682, quando da primeira utilização da palavra até meados do século XVIII, muitos homens de letras ingleses discutem sobre esse *humour*. Assim, em 1744, Corbyn Morris consagra um tratado às distinções entre o espírito, o humor, a zombaria, a sátira e o ridículo. Sua obra testemunha o interesse que se confere a essa noções e resume a ideia que se tem de *humour*: “um homem de humor é aquele capaz de *representar* e *revelar*, com felicidade, as extravagâncias e as fraquezas de outros personagens” (MORRIS *apud* MINOIS, 2003, p. 424, grifos nossos).<sup>21</sup>

Desse modo, para Poe, homem voluntarioso e consciente, que leva a humanidade a sério, o humor é o único remédio contra o desespero de não poder acabar com o mal do século XIX. Em Poe, homem decepcionado com o seu tempo, o humor surge como a forma de “representar” e “revelar” as extravagâncias e fraquezas dos homens. Tanto que Oscar Mendes, na Introdução aos ensaios do autor, cita a justa e sensata opinião do crítico Morton Dauwen Zabel, que na obra *A Literatura nos Estados Unidos*, afirma que Poe lutou demorada e persistentemente para firmar bons padrões literários nos Estados Unidos de sua época, e que ele permanece como “o primeiro genuíno crítico literário produzido pelos Estados Unidos”.<sup>22</sup>

Como vemos, o escritor americano foi, à sua maneira, uma figura revolucionária, a que melhor respondeu no sentido de interferir na situação tal qual a encontrou. Essa visão geral da sociedade acabou sendo a prerrogativa da crítica literária do autor, que ocupou o espaço vazio deixado pelos seus contemporâneos. Retomando a epígrafe deste trabalho, os contos humorísticos de Poe são uma prova de que o humor para ele é a “maneira de viver, de ver e de mostrar o mundo que não é, necessariamente, cômico” (ESCARPIT *apud* MINOIS, 2003, p. 193).<sup>23</sup>

No século XIX, a sátira política é terreno fértil para o riso. Ele é orientado para a crítica social. A sátira penetra até na publicidade nascente. Desde o fim do século XVIII, a sátira política torna-se mais ferina e profunda. Autores, com suas publicações célebres, não

---

<sup>21</sup> Referência citada por Minois: MORRIS, C. *An essay towards fixing the True standards of wit, humour, raillery, satire and ridicule*. Londres: 1744, p. 13

<sup>22</sup> Oscar Mendes não cita a referência bibliográfica.

<sup>23</sup> Referência citada por Minois: ESCARPIT, R. *L'humour*. Paris: 1960, p.17.

poupam ironias ao progresso tecnológico e ao mundo mecânico que ele prepara. Esse século é rico em mistificações, isto é, na fabricação de coisas falsas. Constatam-se a mesma evolução do riso em toda a Europa, com uma reflexão sobre a função do riso, do escárnio e do humor na sociedade e na política. Para muitos, o riso é uma válvula de escape benéfica que permite ao povo expressar seu descontentamento de forma pacífica; portanto, deveria ser permitido, pois garante a manutenção da ordem; para outros, é nefasto e desprezível, porque reduz a tensão revolucionária. Ainda, o riso também pode ser um elemento de coesão social, pelo fato de partilhar a mesma cultura.

Nesse cenário, no início do século XIX, uma lei de 1819, na Inglaterra, impõe uma censura rigorosa à literatura satírica. Estranhamente, é na pátria do humor que o riso perde seu caráter de sátira político-social mordaz. A paródia literária ocupa mais espaço. Na verdade, o humor satírico na Inglaterra do século XIX é encontrado em personalidades mais isoladas. A palavra *humour* logo vai adquirir sua acepção moderna, isto é, algo que provoca uma diversão pacificamente analítica, a capacidade imediata de perceber que é diversão. Vê-se, nessa época, que o humor literário vai reunir-se ao *sense of humour*, numa atmosfera totalmente diferente da do século XVIII.

Outro aspecto que caracteriza o debate do humor, marcado pelo grande confronto ideológico desse século, é a questão dos humores nacionais, difícil de ser resolvida pela dificuldade de se apreender os elementos comuns do riso, considerando que cada nação tem seus próprios elementos, inspiradores de um riso específico que ilustra determinado temperamento do povo em questão. Minois explica que cada nação fabrica seu riso e o põe em contato com o de outras nações. Daí os famosos clichês: o riso gaulês e impertinente do francês, o riso pesado e barulhento do alemão, ou o riso fino e superior do inglês. Segundo ele, isso acontece porque

cada grupo humano alimenta seu senso do cômico com elementos próprios a sua história e cultura, o que torna, às vezes, o riso incomunicável de um grupo a outro. Mas essas são apenas *diferenças superficiais*. As *essenciais são idênticas* em todos os países: risos agressivos, ridículos, amigáveis, amargos, alegres, desdenhosos etc. (MINOIS, 2003, p. 492, grifos nossos).

Portanto, o humor é “universal”, de maneira que não há humor americano, inglês, alemão, francês, brasileiro ou judeu. O que há são tipos de humor correspondendo a

diferentes psicologias, sentidos por experiências diferentes e encontrados em todos os países e povos. Minois aponta que, mesmo utilizando línguas e elementos de sua cultura nacional, isso não produz nenhuma diferença de forma. Na sua opinião, Mark Twain, Oscar Wilde, Frédéric Nietzsche e André Breton são universais.

### **A comicidade em Bergson**

Dentro da dimensão filosófica, multiplicam-se os tratados para tentar explicar o riso, principalmente a partir da metade do século XIX. Em meio a essa polêmica, surge o pequeno livro de Bergson, *O Riso*, no qual o filósofo não nega as influências positivistas da época, que veem o riso um ato reflexo, sem intencionalidade, mas é também marcado pela *dimensão social* dos comportamentos humanos, o que o leva a elaborar uma teoria do riso como manifestação do ímpeto vital. Para ele, “[o] riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*” (BERGSON, 2004, p. 15, grifo do autor). Nesse estudo, nos restringimos às reflexões bergsonianas exatamente por ele tratar da “dimensão social” do riso.

Bergson pressupõe que a vida e a sociedade exigem do homem uma constante vigilância, uma adaptação, de modo que se possa discernir e agir com “certa elasticidade do corpo e do espírito”. Segundo ele, há duas forças de adaptação que a vida põe em jogo: *tensão e elasticidade*. Se elas faltam no corpo, temos deformidades e doenças; se faltam no espírito, temos pobreza psicológica e loucura; se faltam no caráter, temos inaptações à vida social, as quais são fontes de miséria e crimes. A ausência de adaptação constante constitui o mecânico, uma espécie de doença, um desvio em relação ao que é dado por natureza. Daí a famosa fórmula: “o cômico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 2004, p. 36). Essa definição ganha sentido na medida em que o riso adquire uma *função social*:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita [...] essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo. (BERGSON, 2004, p. 14-15).

Entendemos que essa fórmula do “mecânico sobreposto ao vivo” aplica-se tanto ao comportamento humano quanto aos fenômenos naturais que poderiam ser reduzidos ao mecânico. Contra a tentativa de definição do cômico pela via geral, que explica porque o cômico nos faz rir, Bergson usa o argumento do riso e do risível com o significado necessariamente social:

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma *função social*. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma *significação social*. (BERGSON, 2004, p. 6, grifos nossos).

Verificamos que a ênfase na “função social” do riso também aparece no apêndice, de 1919, à vigésima terceira edição do ensaio, no qual o estudioso acrescenta que, além da investigação sobre os “procedimentos de fabricação do risível”, procurou descobrir qual é a “intenção da sociedade quando ri”, e mais, reconhece que falta “descobrir *qual é a causa especial de desarmonia* que produz o efeito cômico”. Ele suspeita que, nessa causa, haja algo atentatório à vida social, porque a sociedade responde com “um gesto que provoca certo medo”.

Como vimos, o século XIX utiliza o riso para inverter os ídolos, como também para expressar certa visão do mundo – e, então, o riso se torna uma filosofia. Na primeira metade do século, esse mundo interpretado pelo riso é a visão do grotesco romântico; na segunda metade, é a visão do absurdo derrisório. Falando do riso romântico, temos que o riso em liberdade é riso libertador e os românticos o praticaram largamente.

Os risos românticos são variados, às vezes tristes, sempre irônicos, porque a ironia, para essa geração, é a maneira essencial pela qual o homem se relaciona com o mundo, é o reconhecimento do abismo intransponível que existe entre o sujeito e o universo. A ironia não poderia existir se o homem se ajustasse ao mundo. Ao mesmo tempo que o homem romântico expressa a angústia pelo riso, ele é protegido contra ela. Para o homem romântico, o humor funciona como expressão e proteção contra a angústia e a melancolia. Poe o sabia muito bem.

## CAPÍTULO 2

### PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA COMICIDADE NOS CONTOS DE POE

Finalizados os aspectos mais abrangentes acerca do riso e do humor, passemos às leis específicas da comicidade, aos procedimentos, meios e instrumentos pelos quais os mestres da arte cômica e do riso literário levam seus espectadores e leitores ao riso, e que, às vezes, caem no esquecimento dos estudos desse gênero. Neste capítulo, nos deteremos na verificação dos “procedimentos de fabricação da comicidade”, usando expressão bergsoniana, e dos “instrumentos da comicidade” de Propp, nos contos “*The devil in the belfry*” (“O diabo no campanário”), “*Some words with a mummy*” (“Pequena conversa com uma múmia”), “*X-ing a paragrab*” (“Xizando um artigo”) e “*Bon-Bon*” (Bon-Bon), de Edgar Allan Poe.<sup>24</sup>

Diversos estudiosos mencionam a presença do humor em Poe. Daniel Royot (2006),<sup>25</sup> estudioso americano, por exemplo, em “*Poe’s humor*” [“Humor em Poe”], analisa as origens desse gênero na obra do escritor e enfatiza a dimensão do humor, como uma “alquimia misteriosa”, nascida de uma veia anti-romântica:

*Poe was also a born humorist equally inspired by parody and self-mockery. In an anti-romantic vein so common among the popular humorists of his time, he enjoyed applying his acumen to deride the outpourings of emotions too often surging from mediocre fiction and poetry. Through a mysterious alchemy, humor was at least for him short-lived euphoric response apt to exorcise the fiendish visions harassing his mind. (ROYOT, 2006, p. 57).*

---

<sup>24</sup> Neste capítulo, nas citações, usamos a tradução de Oscar Mendes. Deixamos as questões de tradução para o capítulo três.

<sup>25</sup> Daniel Royot é professor emérito de Literatura e Civilização Americana, presidente da *American Humor Studies Association* [Associação Americana de Estudos de Humor] e autor de vários livros sobre humor e Literatura Americana.

[Poe também foi um humorista igualmente inspirado na paródia e na auto-ironia. Numa veia anti-romântica tão comum entre os humoristas populares de sua época, ele gostava de aplicar o seu talento para ridicularizar as efusões de emoções muito freqüentes, que surgiam de uma ficção e poesia medíocres. Através de uma alquimia misteriosa, humor era, para ele, uma resposta eufórica passageira apta a exorcizar as visões diabólicas que atormentavam sua mente.]

Royot esclarece que, enfrentando as consequências sombrias de seus fracassos recorrentes, Poe deriva de um novo poder. O autor, ironicamente, manipula imagens e reavalia o papel convencional de modelos e, com isso, revela imposturas. A aversão do escritor ao “didático” o leva a inscrever o seu leitor como um cúmplice. Essa força também encaminhou o contista norte-americano para o cômico, por meio da ironia satírica ou extravagância pura, que deveria ser mantida fora de conformidade.

O crítico comenta que os sentidos do absurdo do escritor poderiam liberar seu leitor em relação às pressões culturais, adequando sua imaginação, enquanto os seus paradoxos múltiplos eram aplicados em inúmeras formas, para expressar suas atitudes subversivas. Descrevendo o humorista, Royot escreve que, como

[...] *an acrobat walking a tightrope over a nightmarish abyss, and a jester whose histrionics were poised between horror and laughter, Poe resorted to comedy and satire to survive haunting predicaments.* (ROYOT, 2006, p. 57-58).

[[...] um acrobata andando na corda bamba sobre um abismo apavorante, e um bufão cujo histrionismo estava posicionado entre o horror e o riso, Poe recorria à comédia e à sátira para sobreviver às situações difíceis.]

Outra estudiosa de Poe, a brasileira Ana Maria Zanoni da Silva (2007), em estudo intitulado *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*, ao discutir a construção do humor nos contos do escritor, revela que ele não participa pacificamente do ambiente no qual está inserido, mas que o agita e o anima, tanto com a crítica quanto com a ficção. Seus contos humorísticos revelam a existência de uma crítica ao seu momento histórico. Por mais fantásticas que possam nos parecer essas narrativas, lá está o seu “olhar satírico” (SILVA, 2007, p. 10).

Ao estabelecer relações entre a sátira expressa nos contos e o pensamento crítico-social de Poe, Silva (2007) pretende demonstrar que há na obra do escritor um compromisso com o seu tempo e o meio social revelado pela face humorística, que captou e

re-apresentou ao mundo a ficção do sonho americano, já patente no século XIX. Para a estudiosa, Poe revela-se não um contista alienado, mas um crítico e ficcionista que atua e agita o momento social, por meio da crítica e da sátira, firmando-se como “um dos grandes humoristas da modernidade” (SILVA, 2007, p. 167). Silva reforça que

[a]través da sátira aos costumes sociais, ele [Poe] expressa na trama ficcional, fatos velados, reprimidos e latentes da sociedade norte-americana, bem como sua visão do homem do século XIX, revelando que a vida social está embasada em regras hipócritas e na ostentação de falsos valores. A ideologia revela sua face falsa, funcionando como uma máscara que recobre aspectos desagradáveis ou inconfessáveis. (SILVA, 2006, p. 167).

Para desvelar esses aspectos “desagradáveis ou inconfessáveis” da sociedade norte-americana e atingir o seu objetivo, o humor, Poe vale-se do “grotesco”, do absurdo, do trocadilho, verificado nos nomes próprios e de lugares, e da deturpação de traços e linhas humanos, criando um ambiente propício para o riso. Também põe em cena situações da vida real, ressaltando elementos da fisionomia, como a descrição da face, da fala, do riso, dos dentes, da boca e de outros elementos que levam inevitavelmente a efeitos cômicos. E utiliza o recurso de por em cena, não o diabo impressionante, apavorante, mas um diabo meio ridículo, um diabo de teatro cômico, que gosta mais de fazer pilhérias de mau-gosto do que de pôr almas a perder.

Temos, nas palavras do próprio escritor, uma visão do grotesco. Em *Preface – Tales of the Grotesque and Arabesque* [Prefácio – Contos de Grotesco e Arabesco],<sup>26</sup> publicado em 1840, Poe começa com a assertiva: “[t] epithets ‘Grotesque’ and ‘Arabesque’ will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published [os títulos ‘Grotesco’ e ‘Arabesco’ serão utilizados para indicar com suficiente precisão o teor dominante dos contos aqui publicados]” (PGA, p. 129). A primeira observação, ao analisarmos essas palavras, são os vocábulos entre aspas, “Grotesco” e “Arabesco”, o que significa a atenção dada aos termos. A segunda observação é que ele imprime a necessidade de indicar com suficiente precisão o “teor” dominante dessa produção literária.

---

<sup>26</sup> Publicado pela primeira vez em *Gentlemen’s Magazine*, em janeiro de 1840. Título original: *Preface – Tales of the Grotesque and Arabesque*.

Outra dedução possível a partir da assertiva do autor é a preocupação dele de diferenciar as narrativas grotescas das de terror, a que o público estava acostumado. Quinn (1998) comenta que Poe sempre aludia à definição dos termos, e que ele a usava de maneiras diferentes, em diferentes épocas, mas, geralmente, argumentava que “*the Arabesques are the product of powerful imagination and the Grotesques have a burlesque or satirical quality* [os Arabescos são um produto de poderosa imaginação e os Grotescos têm uma qualidade satírica ou burlesca] (POE *apud* QUINN, 1998, p. 289).<sup>27</sup>

Notamos que a definição de grotesco do escritor distingue-se, de algum modo, das ideias setecentistas. De suas palavras, depreendemos que o “grotesco”, para o escritor, é um produto cuja principal qualidade é a “sátira”. Como dissemos, talvez, ao usar esse termo, ele quisesse caracterizar e diferenciar esse tipo de narrativa, que acrescentava o elemento da sátira. Neste estudo, não desconsideramos a definição poeana, mas, acrescida a ela, também trabalhamos com a ideia de Flögel, já comentada no capítulo anterior, a qual indica que o “grotesco” é tudo o que contém um elemento marcado pelo “exagero”. Ademais, entendemos, conforme ensina Propp (1992) que o cômico nem sempre é risível, que as formas literárias do cômico se mesclam, dificilmente encontram-se puras, e que é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, traços de comicidade. Desse modo, na produção humorística poeana, temos a mistura do grotesco e do burlesco.

A crítica a “uma ficção e poesia medíocres” não poderia vir tão às claras. Essa “alquimia misteriosa”, no dizer de Royot, em Poe, se esconde nas entrelinhas. Rauer (2006), ao proceder um estudo do riso literário na contística de Luiz Vilela, no qual faz uma síntese do que vem a ser o riso literário, esclarece que, “[n]os estudos literários, o riso é apresentado sempre revestido por uma expectativa utópica, uma crítica ao passado ou ao presente confrontando-se com um ideal, que pode estar explícito, mas que muitas vezes permanece silenciado, subtendido” (RAUER, 2006, p. 96). Recorremos a esse estudo por ser válido ao nosso, no que diz respeito à crítica “ao passado ou ao presente”, pois, em Poe, vemos a presença do riso fruto de um ideal silenciado, subtendido.

Não há como iniciarmos esta análise sem antes lembrarmos que em todo processo criativo, seja poético ou prosaico, Poe parte do pressuposto de que “em quase todas as

---

<sup>27</sup> Quinn não cita a referência bibliográfica.

classes de composição, a *unidade de efeito ou impressão* é um ponto da maior importância” (POE, 2004, p. 191, grifo nosso).<sup>28</sup> Para entendermos esse conceito recorreremos ao próprio escritor, em “*The Philosophy of Composition*” (“A Filosofia da Composição”),<sup>29</sup> em que ele defende a *totalidade ou unidade de efeito*. Segundo Poe, há um erro radical na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou o autor trabalha uma história a qual é sugerida por um acontecimento do dia, ou trabalha na combinação de acontecimentos impressionantes para formar a base da narrativa, que geralmente é cheia de descrições, diálogos, cuja permanência ali só serve para preencher as lacunas.

Ao invés de percorrer esse caminho, Poe prefere começar com a consideração de um *efeito*. Ele defende que um conto ou um poema deve estruturar-se em torno de um “*effect*” [efeito] (ou “*impression*” [impressão]) que será despertado no leitor quando da leitura do texto. No seu entendimento, o autor deve escolher um “propósito” inicial, *an effect* [um efeito], e planejar a sua composição a partir dele. Em seguida, terá de determinar o tom e a atmosfera do conto ou do poema, conceber e articular os incidentes e procurar “*such combinations of events, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect*” [tais combinações de acontecimentos, ou de tom, que melhor me auxiliem na construção do efeito] (FC, p. 1373).

O “*effect*” [efeito], portanto, é o que deve ser considerado e a primeira questão a ser lançada, segundo Poe, é dentre “*the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall, I on the present occasion, select?*” [os inúmeros efeitos, ou impressões, aos quais o coração, a inteligência ou (mais geralmente) a alma são suscetíveis, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?] (FC, p. 1373).

Como elaborar tal “*effect*” [efeito] é a sua segunda preocupação. Argumenta que o autor pode escolher entre os incidentes e o tom, e faz considerações se é melhor trabalhar com “*incident or tone – whether by ordinary incidents and particular tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone*” [o incidente ou o tom – com os incidentes

---

<sup>28</sup> Ensaio publicado pela primeira vez no *Graham's Magazine*, em maio de 1846. Título original: *Review of Twice-told tales*. Cf. a tradução brasileira: POE, Edgar Allan. Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A Poética do Conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004, p. 189-199.

<sup>29</sup> Publicado pela primeira vez no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, abril de 1846. Título original: *The Philosophy of Composition*.

habituais e o tom especial, ou ao contrário, com a especialidade tanto dos incidentes, como do tom] (FC, p. 1374). Das reflexões de Poe, pode-se inferir que as combinações de incidente e tom visam à construção do *efeito*.

Silva (2006), fazendo uma leitura de “*The Philosophy of Composition*” (“A Filosofia da Composição”), à luz das teorias que regem o universo do cômico, declara que nesse ensaio são enunciadas as principais leis que regem a adequação dos elementos estéticos, visando a despertar, no leitor, efeitos humorísticos, cômicos e satíricos. Além dos mecanismos utilizados pelo escritor para a construção da comicidade, já elencados, Silva aponta as ironias instrumentais, os discursos estilizados, a quebra da reação afetiva do leitor e o suspense, apontando a contradição que existe no ser humano e nas convenções sociais criadas pelo escritor. Passemos à observação, identificação e análise desses recursos presentes nos contos.

### ***The devil in the belfry* (O diabo no campanário)<sup>30</sup>**

Daniel Royot (2006), ao estudar as narrativas poeanas, indica que em muitas delas o narrador é introduzido logo na cena inicial para falar sobre um acontecimento notável, como é o caso de “*The devil in the belfry*” (“O diabo no campanário”)<sup>31</sup>. Com isso, o autor pretende fazer parte do público, alegando que está simplesmente recordando as próprias palavras do narrador. Poe pretende provar que a aventura ou experiência a ser contada excede a todas as expectativas: “[n]inguém que me conheça duvidará de que o dever assim imposto a mim será cumprido, com o melhor da minha habilidade, com toda aquela severa imparcialidade, todo aquele exame cauteloso dos fatos e diligente citação de autoridades [...]” (DC, p. 496).

---

<sup>30</sup> Publicado pela primeira vez no *Saturday Chronicle and Mirror of the Times*, em 18 de maio de 1839. Título original: *The Devil in the Belfry*.

<sup>31</sup> Este trecho é uma versão modificada da comunicação intitulada “Tempo e Identidade em Vondervotteimittiss”, apresentada no Congresso Internacional de língua, cultura e interdisciplinaridade na fronteira Brasil – Paraguai – Bolívia, realizado em Corumbá – MS, em 26 de setembro de 2008.

Nessa narrativa, há a presença do “*unheimlich*”<sup>32</sup> (“estranho”), que pode ter que sair do familiar para ser credível. A inclusão do fantástico não antagoniza com o leitor, à medida que admite que acontecimentos extraordinários são possíveis em um universo não necessariamente remoto, no tempo e no espaço, mas que essas configurações não acontecem sem o alcance da mente. Quando a verdade é revelada, o acontecimento simulado é apreciado como puro divertimento.

“A fonte primeira da comicidade é a própria vida”, nos ensina Propp (1992). Talvez sabedor dessa premissa, Poe situa o cenário do conto por meio da criação do “burgo holandês de Vondervotteimittiss”<sup>33</sup>, cuja origem está ligada a mais remota antiguidade. Esse lugar, isolado do mundo, com uma identidade particular, está situado num vale perfeitamente circular, completamente plano e todo pavimentado de tijolos lisos, em torno do qual estende-se uma fila contínua de sessenta casinhas, inteiramente cercadas de “leves colinas cujos cumes ninguém nunca se aventurou ainda a passar. Seus habitantes dão como boa razão disto não acreditarem que haja absolutamente alguma coisa do outro lado” (DC, p. 497).

O primeiro instrumento da comicidade digno de nota é o próprio nome do burgo: Vondervotteimittis. Vejamos como se dá o princípio de criação dos nomes nessas narrativas, os quais incorrem no cômico. Considerando que, segundo Propp, “a exigência de verossimilhança” é “uma das condições da comicidade”, Poe estende essa condição aos nomes próprios. No caso de Vondervotteimittis, somos informados pelo tradutor, em nota de rodapé, que se trata da adulteração da expressão *Wonder what time it is* (Que horas são), como a pronunciavam os holandeses. Usando desse recurso de criação para o nome do burgo, além de manter o aspecto de verossimilhança, “condição da comicidade” referida por Propp, o autor enfatiza o caráter de estranheza, importante na construção da narrativa.

Um dos artifícios geradores do riso marcante no conto é a deturpação de traços e linhas humanas, como vemos nas descrições das personagens. Elas são velhinhas e velhinhas, pequeninos e gorduchos, com grandes olhos redondos; vestem-se com roupas coloridas, imitando a dos holandeses; a velhinha usa um pesado relógio holandês na mão

---

<sup>32</sup> Trabalhamos com o conceito freudiano de “*unheimlich*” [“estranho”], que se relaciona com o que é assustador, com o que provoca medo e horror, com aquilo que desperta o medo em geral; mas, também com o que é conhecido, com o que é familiar. Cf. Freud (1996).

<sup>33</sup> A análise das técnicas e procedimentos de tradução dessa palavra será feita no capítulo três.

esquerda e o velhinho leva o seu, no bolso; os meninos têm uns sessenta centímetros de altura, usam um cachimbo na boca, como todos os homens do burgo, e mantêm um relógio na mão direita; o velhinho comum tem uma imensa papada, os conselheiros têm papada dupla e o sineiro, papada tripla, além de outras características bem peculiares.

Verifica-se nesta narrativa, diferentemente de outros contos humorísticos de Poe, longas e minuciosas descrições. No caso, a descrição não é apenas “um tipo de discurso em que o escritor se vale de determinada estrutura fraseológica para transmitir ao leitor a sensação de uma fotografia” (ANDRADE; MEDEIROS, 2004, p. 128), mas, sim, um recurso intencional, empregado sistematicamente como critério de uma estrutura funcional, visando atingir um “efeito”, ou seja, é a preparação do cenário e, concomitantemente, do espírito do leitor, para algo que vai ocorrer, e esse algo será intenso. Em Poe, “um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é o acontecimento” (CORTÁZAR, 2004, p. 125). Como “acontecimento”, a presença das descrições, ricas em detalhes, são justificadas, pois concorrem para produzir o “efeito” pretendido pelo autor.

Além do isolamento do burgo, outros dois aspectos caracterizam a identidade particular de Vondervotteimittis: as ações mecânicas e repetitivas de seus habitantes e, principalmente, a idolatria do *the great clock* (o grande relógio). Sobre o primeiro aspecto, nota-se que há uma padronização generalizada, que vai desde as casinhas cujas paredes parecem um tabuleiro de xadrez, passando pelos jardins, telhados, chaminés, relógios até os “*cabbages*” [“repolhos”]<sup>34</sup> entalhados por toda parte; enfim, “as próprias construções são tão precisamente idênticas que não se pode distinguir, de maneira alguma, uma da outra” (DC, p. 497). As personagens seguem o mesmo padrão, não só a aparência, mas, também, seus gestos e atitudes são padronizados.

Como vimos, Poe cria uma pseudo-realidade, um mundo no qual as pessoas não agem como seres humanos, apesar das aparências. Considerando que é próprio dos humanos agir e pensar de forma particular, os habitantes do burgo agem como “bonecos”, de forma mecânica e repetitiva. Bergson nos esclarece que “um *rosto* é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica” (BERGSON, 2004, p. 18, grifo nosso). Se nos é permitido substituir “rosto” por “corpo”, na assertiva

---

<sup>34</sup> A discussão da tradução dessa palavra será feita no capítulo três.

bergsoniana, sem prejuízo de entendimento, deduzimos que “um *corpo* é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica”, o que nos remete mais uma vez às criaturas de Vondervotteimittiss.

Vejamos mais detalhadamente essa “ação mecânica”. A velhinha está constantemente vigiando o imenso caldeirão de chucrute que está no fogo; o velhinho está sentado à frente da casa com a perna direita sobre o joelho esquerdo, vigiando *the great clock* [o grande relógio]; os três meninos estão cuidando do porco, e assim por diante, na demonstração de que “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 2004, p. 22). Voltando à ideia inicial: “do mecanismo sobreposto ao vivo”, os seres vivos de que falamos não são seres humanos, pessoas; ao contrário, são coisas, devido ao dispositivo “mecânico”. Portanto, o artifício provocador de riso nesse caso é “a transformação momentânea de uma pessoa em coisa” (BERGSON, 2004, p. 22).

Há um outro aspecto, igualmente importante, que deve ser analisado. O que haveria de cômico nessas personagens, se agissem isoladamente? Talvez muito pouco. Entende-se que a manutenção do efeito de humor está, portanto, diretamente associada à multiplicidade dos agentes que fazem as ações repetitivas, nesse caso, os habitantes da aldeia, devido à sua semelhança. Sobre isso, Bergson assim teoriza:

a vida bem viva não deveria repetir-se. Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos do mecanismo a funcionar por trás do que está vivo. Que o leitor analise sua impressão diante de dois rostos que se assemelhem demais: pensará em dois exemplares tirados de um mesmo molde, em duas impressões do mesmo cunho, ou em duas reproduções de mesmo clichê; em fim, num procedimento de fabricação industrial. Essa inflexão da vida vai na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso. (BERGSON, 2004, p. 25).

Essa “inflexão da vida em direção da mecânica” causa o riso, porque o natural seria de se esperar a “maleabilidade” e a “flexibilidade” das pessoas. Contudo, se os habitantes nos parecem “bonecos”, isso não é risível em si mesmo. Para ser cômico é preciso que a sugestão deva ser discreta, que o conjunto de pessoas, no qual cada membro é enrijecido em peça mecânica, continue a nos dar a impressão de um ser que está vivo. Nota-se que Poe facilmente consegue fazer isso, e a sua habilidade como poeta cômico se revela

extraordinariamente. Ao voltarmos olhares para esses seres pequeninos e gorduchos vemos “bonecos”, e neles, pessoas, porque as duas imagens estão inseridas uma na outra: a de pessoa e a de mecanismo. Aqui, o efeito é marcante e original, pois comunica um tipo específico de vida.

O segundo aspecto que caracteriza a identidade particular de Vondervotteimittiss é a idolatria de *the great clock* [o grande relógio]. Ele “tem sete faces, uma para cada um dos lados da torre, de modo que pode ser prontamente visto de todos os quarteirões” (DC, p. 499), constituindo-se “o orgulho e a maravilha da aldeia”. Tão grande é a importância dada a *the great clock* [o grande relógio], que chega ao ponto de ele ser venerado como algo sobre-humano, de modo que há um sineiro designado especialmente para cuidar do campanário, assumindo uma posição de destaque no burgo. Respeitado por todos, pela importante função que exerce, é hierarquicamente superior aos conselheiros, e até os porcos olham para ele com sentimento de reverência. Em suma, “os bons burgueses eram loucos pela sua chucrute, mas orgulhavam-se também dos seus relógios” (DC, p. 500).

Então, *the great clock* [o grande relógio] não é um simples objeto utilitário, mas uma personagem. A ele é atribuído vida, qualidades e procedimentos inerentes aos seres humanos. Apesar de não se tratar de uma fábula, há a personificação de todos os relógios, principalmente de *the great clock* [o grande relógio]. Ele é o mestre, o grande comandante, e aqueles os “obedientes servidores”. O grande relógio achava conveniente dizer as horas, “doze horas”, ao invés de badalar as horas, e os demais relógios “abriam suas gargantas”. É nítido o uso de verbos concretos, como repetir, dançar, obedecer, indicando ações exclusivas dos homens. Na verdade, observa-se que “a mesma coisa acontecia com todos os outros relógios de parede e de bolso do burgo. Jamais houve um lugar onde se marcasse tão bem a hora certa” (POE, 2001, p. 499). Daí, conclui-se que *se o tempo só é se humanizado*, o relógio está humanizado para determinar o tempo da narrativa.

Nota-se que as ações e a vida do burgo estão em função de *the great clock* [o grande relógio], que dá o tom e eleva o ritmo de Vondervotteimittiss. Só os relógios têm “voz” e, exatamente porque têm “voz”, exercem poder, que é da natureza humana. A prova disso é que quando o diabo aparece, os velinhos fitam-no, mas permanecem com um dos olhos voltados para o grande relógio. A presença do diabo é importante; todavia, mais importante é manter-se vigilante, de forma que “cada velinho, que estava sentado numa

cadeira de braços, de fundo de couro, voltou um dos olhos, com um olhar de consternação, para o fenômeno, conservando ainda o outro olho sobre o relógio da torre” (DC, p. 500). As demais personagens permanecem emudecidas. Sabe-se que a velhinha está a cozinhar, o velhinho a olhar o grande relógio, os meninos a cuidar do porco. Nessa calma, reina a paz.

Prosseguindo na busca dos “procedimentos de fabricação da comicidade”, compreendemos que o “lugar mais belo do mundo”, no qual os habitantes viviam de forma harmoniosa, não seria risível em si mesmo, porque “o que é belo e harmonioso não pode de jeito algum despertar o riso, [...] o cômico está ligado ao disforme” (PROPP, 1992, p. 176). Propp, ao formular esse pressuposto, estava se referindo aos defeitos físicos e espirituais, porém consideramos que o seu sentido é totalmente cabível a esse contexto, da natureza. Mais uma vez, lembramos o aspecto da intencionalidade das longas descrições cujo objetivo é nos apresentar um lugar uniforme, padronizado, que vai exatamente compor um cenário propício para a cena contrastante, risível, que vem depois.

É nesse clima de harmonia, quietude e uniformidade que o diabo entra em cena. Ele é um rapazinho, bem pequeno e de aparência estrangeira; na realidade, é a criaturinha mais esquisita que jamais se viu em Vondervotteimittiss. O sino está quase a bater, e é hora que todos devam olhar bem para o seu relógio. *The great clock* [o grande relógio], como único “ser” autorizado a quebrar o silêncio, faz como sempre fez: a diferença é que nesse dia, ao dizer doze horas, não se cala. Por obra do diabo, continua: treze!.... “Toda Vondervotteimittiss precipitou-se imediatamente em lamentável tumulto [...] todas as couves<sup>35</sup> ficaram bastante vermelhas e parecia que o próprio Diabo velho tomara posse de tudo quanto tinha forma de relógio” (DC, p. 502).

Nesse cenário de “lamentável tumulto”, entendemos que sem o primeiro fato, a interferência do diabo (causa), não haveria o segundo, o dismantelamento (efeito) da ordem da vida do burgo. O diabo, desgovernando *the great clock* [o grande relógio] e, por conseguinte, o tempo, altera o equilíbrio e o curso da história desse povo, modificando a sua identidade. Ademais, traz a “desarmonia” e a “deformidade”, instaurando o caos. Essa situação, quer duradoura ou não, representa a desumanização do “burgo holandês de

---

<sup>35</sup> A discussão da tradução dessa palavra [“*cabbages*”] será feita no capítulo três.

Vondervotteimittiss”. Irreversível é, também, de outra maneira, o tempo vivido, pois que ficou para trás o sabor da vida tranqüila e feliz do “mais belo lugar do mundo”.

*Some words with a mummy (Pequena conversa com uma múmia)*<sup>36</sup>

Igualmente deixamos para trás essa história de criaturas mecânicas, passando a outra não menos cômica. Inicialmente, recordamos que “[a] *sátira* em Poe é sempre *desprezo*” (CORTÁZAR, 2004, p. 110, grifo nosso), como já afirmara Cortázar, ao analisar os contos humorísticos do escritor. Melhor do que a qualquer outro conto do autor, a afirmação do crítico argentino é totalmente aplicável à “*Some words with a mummy*” (“Pequena conversa com uma múmia”)<sup>37</sup>. Ressaltamos esses termos, porque, como veremos adiante, o “desprezo” e a “zombaria” vão se confundir ao compor a “sátira” poeana.

Aí constatamos que Poe faz da personagem protagonista porta-voz de suas críticas aos exageros das ciências, do progresso e da democracia, como o domínio da massa sobre o indivíduo. Ou, na visão de Royot (2006), um “*truth-speaker*” [contador da verdade], um sobrevivente das civilizações faraônicas, que acordado para a decepcionante Democracia Americana, passa por críticas severas.

Depois da minuciosa descrição de uma múmia e de seu “reavivamento”, o narrador tem uma divertida conversa com ela, junto com um grupo de Egíptologistas. O egípcio mumificado é ressuscitado de um passado remoto e trazido de volta à vida em pleno século XIX por esse grupo de cientistas, os quais lhe questionam sobre os mais variados assuntos. Um primeiro fato a observar é que a múmia representa um arquivo ambulante que cruzou os séculos, e que guarda em si conhecimentos da história de um povo, de uma época.

Ao ser descoberto, o objeto estava intacto. Desse modo, a casa da múmia, o sarcófago, e o arquivo<sup>38</sup> perdido se confundem; são o mesmo endereço de um princípio, de

---

<sup>36</sup> Publicado pela primeira vez no *American Review*, em abril de 1845. Título original: *Some Words With a Mummy*.

<sup>37</sup> Este trecho é uma versão modificada da comunicação intitulada “O arquivo e a memória em ‘Pequena conversa com uma múmia’ de Edgar Allan Poe”, apresentada no Congresso Internacional de Estudos Literários e Linguísticos – CIELL – Identidades: considerações sobre a experiência, realizado em Três Lagoas – MS, em 17 de maio de 2008.

<sup>38</sup> Nesse estudo trabalhamos com o conceito derrideano, cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Também cf. COLOMBO, Fausto. *Os arquivos Imperfeitos*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

um começo, os quais conservam uma memória que a múmia abriga. Para acessar o arquivo, os cientistas precisam abrir três portas. Com esforço, conseguem abrir a primeira caixa sem danificá-la; depois da primeira, a segunda e, finalmente, a terceira. Elas são semelhantes em todos os aspectos, sendo apenas menor no tamanho. Removendo a terceira caixa, descobrem o “próprio corpo” em excelente estado de preservação, o qual é tirado para fora.

Na caixa eles encontram o nome do falecido: “Allamistakeo”.<sup>39</sup> A explicação para a criação do nome segue o mesmo princípio de Vondervotteimittiss. Mais uma vez somos informados pelo tradutor, em nota de rodapé, que Allamistakeo é apenas a expressão *all a mistake* (tudo uma burla) com o acréscimo de um “o”. É desnecessário sabermos se esses nomes atribuídos por Poe a lugares e às personagens existiam de fato. O fato é que, pelo aspecto de verossimilhança, eles se configuram como recursos úteis na construção da comicidade.

Pelo processo de criação exposto, sabemos que Vondervotteimittiss e Allamistakeo foram inventados pelo autor. Mesmo sendo assim, no caso do nome do burgo, ele foi criado de acordo com uma expressão coloquial existente naquele contexto sócio-cultural. Em se tratando do nome da múmia, sabemos que os termos foram criados de acordo com o modelo de palavras e caracteres que realmente existem na língua inglesa. Com isso, queremos dizer que eles não foram inventados do nada, artificialmente; ao contrário, eles conservam o aspecto de verossimilhança apontado por Propp, mantendo-se nas condições do cômico. Reconhecemos que há pequenos exageros, mas que não mudam a essência. Ademais, acentuam o aspecto do grotesco, e reforçam a comicidade, pois o cômico pode nascer do exagero.

Uma grande visada do autor é fazer com que a múmia, em meio a uma comunidade científica, presumidamente detentora de grande conhecimento, seja reanimada de modo tão foolish [abobalhada]: “Como não foi possível encontrar nenhum sinal de abertura [...] alguém sugeriu uma ou duas experiências com a pilha de Volta” (PC, p. 598). Aplicam-lhe eletricidade, pois lhes parece uma ideia original, acolhida por todos. Assim, dá-se o “reavivamento” da múmia.

---

<sup>39</sup> A análise das técnicas e procedimentos de tradução dessa palavra será feita no capítulo três.

A múmia “reavivada” representa um arquivo aberto para a humanidade. Então, os cientistas têm o poder de interpretar esse arquivo. Como guardião da memória de seu povo, de modo absoluto, Allamistakeo constitui em si um arquivo vivo, o grande local de depósitos de vestígios e lembranças de uma vida inteira, reunidas num só corpo, a múmia, que traz o testemunho de cinco mil anos.

Os cientistas descobrem que o arquivo vivo que têm em mãos trata-se de um conde, exemplar da “raça dos Escaravelhos”, com pouco mais de setecentos anos de idade. Ele sofreu um ataque de catalepsia e, por isso, foi enterrado vivo, imediatamente, de onde podemos deduzir que embalsamar no Egito era paralisar indefinidamente *todas* as funções. No estado em que se encontrasse o indivíduo no período de embalsamamento, nele permanecia.

Ao ser reanimada, a múmia faz um discurso inicial, com palavras terríveis, provocando e insultando os doutores. Verifica-se imediatamente um choque de gerações. O que era esperado como “velho” e “ultrapassado”, “ressuscita”. E, ressurgue com vigor, na demonstração de que o passado está vivo, colocando em “xeque” o presente, o moderno. Dá-se a partir daí um longo diálogo entre os cientistas e o conde, o qual é questionado sobre vários assuntos: o primeiro deles é sobre a sua antiguidade. Então, fragmentos depositados aqui e ali são reconstituídos a partir de imagens retidas em sua mente. Apesar do passado lhe parecer longe, ele não perde uma única recordação.

Outros assuntos se seguem, como indagações sobre a Criação, a longa duração da vida humana no seu tempo, os cálculos sobre eclipses, o saber dos egípcios sobre astronomia, as lentes convexas, a manufatura do vidro, a arquitetura, os poços artesianos, o aço, o vapor, a democracia, o progresso e outros. O conde responde todas as perguntas prontamente, sem hesitação e com muita propriedade, causando admiração aos presentes e certa indignação.

Antes de analisarmos essa “pequena conversa”, constatamos que entre os materiais analisados por Propp é possível verificar que o aspecto mais ligado à comicidade é aquele a que ele chama “riso de zombaria”, justamente “o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte” (PROPP, 1992, p. 171). Diante dessa constatação, o que nos parece o caso do conde Allamistakeo e do grupo de Egiptologistas? Não é preciso forçarmos muito nossa imaginação para nos assegurarmos de que estamos diante de uma “grande zombaria”.

Propp nos alerta que esse mecanismo está associado ao *desnudamento* dos “defeitos” secretos daqueles que suscitam o riso, nesse caso, os cientistas. Vejamos como isso se processa nessa situação, nem sempre evidente, porém recortada com precisão por Poe.

Consideramos que existe uma moldura pronta, o mundo dos cientistas, no qual o desenvolvimento científico, tecnológico, arquitetônico, político-social e democrático está estabelecido. A “pequena conversa”, ao modo de uma disputa ideológica, traz para fora da moldura essas questões, sendo que esse movimento favorece o questionamento das mesmas. Podemos imaginar a reação dos americanos ao ler essa história nas páginas do *American Review*, em abril de 1845, e ao deparar com as insólitas declarações, de uma múmia “reavivada”, sobre a sociedade americana, tão fechada. Por certo sentiram como que um “tropeço” na realidade, a qual se mostrava em profundidade, e agora vinha à superfície. Esse movimento não poderia acontecer de outro modo, senão pelo cômico. Nesse caso, o riso é suscitado por certa dedução inconsciente, que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás dessa aparência.

O fato de os cientistas, representantes da sociedade americana oitocentista, considerada evoluída, serem indagados sobre os avanços das ciências, do progresso e da democracia, e ficarem intimidados, sem respostas, leva-nos a suspeitar que a evolução moderna não é tão evidente quanto se imagina, e, nessa perspectiva, a crítica de Poe faz sentido. Por outro lado, contrapondo-se a essa modernidade, ao nos apresentar a milenar sociedade egípcia, aparentemente primitiva, porém mais evoluída, o autor quer chamar a atenção para uma sociedade disfarçada, isto é, quer chegar à ideia de “fantasia” ou “disfarce”, e nesse sentido é cômica.

Conforme Bergson, “todo disfarce será cômico, não só do homem, mas também da sociedade”. O que nos interessa no postulado de Bergson não é o disfarce do homem, entendido aqui como a roupa, a moda ou a fantasia. Particularmente nos interessa a segunda parte, a do “disfarce da sociedade”. Sobre isso, ele acrescenta: “[r]isível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma *sociedade fantasiada* e, por assim dizer, de uma *mascarada social*” (BERGSON, 2004, p. 33, grifos nossos).

A “sociedade fantasiada” no texto se mostra sob o disfarce de uma sociedade evoluída, cuja evolução abrange as várias áreas do conhecimento humano, mas que na verdade esconde um falso desenvolvimento científico, intelectual, político e social. A

“fantasia” reside no fato de os cientistas acreditarem em uma verdade, no “domínio da ciência e das tecnologias”. Essa “verdade”, essa “fantasia” é desmascarada aos poucos, a cada investida do conde Allamistakeo, como podemos conferir nestas passagens:

[...] Suponho que os senhores têm conhecimento do princípio mestre do processo de embalsamamento.

- Bem, não totalmente!

- Ah, percebo! Deplorável estado de ignorância! (PC, p. 602).

Perguntei então ao conde qual sua opinião a respeito de nossas estradas de ferro.

- Nada de particular – respondeu ele. (PC, p. 606).

Falamos então da grande beleza e da importância da democracia e muito nos esforçamos para fazer bem compreender ao conde as vantagens de que gozávamos em viver num país onde havia sufrágio *ad libitum* e não havia rei. [...] Ele escutou com marcado interesse e, de fato, mostrou-se não pouco divertido. Quando acabamos, disse ele que, há muitíssimo tempo, ocorrera algo de bem semelhante. (PC, p. 607).

A seriedade de Poe aqui se revela ao nos mostrar essa “mascarada social”. Ao tratar a sociedade como ser vivo, ao criar a imagem que sugere a ideia de uma “sociedade fantasiada”, nos faz perceber o que há de inerte, de pronto, na superfície da sociedade viva. Essa rigidez, que destoa da “maleabilidade” e “flexibilidade” interior da vida, vai ao encontro do “mecânico sobreposto ao vivo”, conceito estudado no capítulo anterior.

Esse artifício nos leva a outro “procedimento de fabricação da comicidade”, o efeito de molas. Examinemos mais de perto a imagem da mola que espicha, encolhe e volta a espichar. Para entendermos esse mecanismo, inicialmente recorreremos ao exemplo de Bergson, a “caixa de surpresa”: nela há um boneco que salta quando a abrimos. Se nós o achatamos, ele pula para cima; se apertamos mais, ele pula mais alto; se o esmagamos debaixo da tampa, muitas vezes, ele volta a saltar. Com essa imagem bem simplista fica fácil entender como se constrói esse procedimento, no caso particular que nos ocupa.

Analogamente à “caixa de surpresa”, temos nesse conto um conflito de obstinações, das quais uma parte cede à outra, que se diverte. Como vimos, o conde leva uma paulada ao ser perguntado sobre os mais variados assuntos, que o derruba. Ele se levanta; em seguida uma segunda paulada, outra pergunta, tentando colocá-lo no chão. Ele se levanta, mais uma paulada e, assim, prossegue até a pergunta final. Seguindo o ritmo uniforme da mola que se

estica e comprime, o conde cai e se levanta, enquanto a expectativa e o riso do leitor vão sempre aumentando. Com a imagem do boneco que salta, Bergson nos explica que temos

uma mola do tipo mais moral, uma ideia que se exprime, que se reprime, e que se exprime de novo, um fato de palavras lançadas e interceptadas e sempre relançadas. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra teimosia que a combate. (BERGSON, 2001, p. 52).

O conde é a peça obstinada e os cientistas os combatentes. À medida que a narrativa avança, a imagem do boneco de mola desenha-se, em um duelo desigual. Finalmente, usando de *cleverness* [esperteza] e malandragem, os cientistas ludibriam a múmia, que se deixa ser vencida. Entretanto, como podem os cientistas virar o jogo tão facilmente, sendo que estão em iminente perigo de serem derrotados a cada resposta do conde? Muito habilmente, pode-se acrescentar, e com uma pergunta ardilosa, como podemos conferir:

Neste momento, recuperamos nossas energias e o doutor, aproximando-se da múmia, com grande dignidade, rogou-lhe que lhe dissesse, com toda a franqueza e sob sua honra de cavalheiro, se os egípcios tinham compreendido, em alguma época fabricação quer das pastilhas de Pannonner, quer das pílulas de Bandreth. (PC, p. 608).

Os combatentes aguardam com profunda ansiedade uma resposta, mas é em vão. A resposta obstinada dessa vez não vem. O egípcio enrubesce e abaixa a cabeça. “Jamais houve triunfo mais consumado; jamais derrota alguma foi suportada de tão má-vontade. De fato, não podia tolerar o espetáculo da mortificação da pobre múmia” (PC, p. 608). Com esse arrebatamento fulminante, os cientistas fazem o conde retroceder, e é como fechar-se de novo dentro do sarcófago. É deixar-se ser enterrado vivo, é mumificar-se pela segunda vez. A sua derrota pode ser considerada a metáfora do esquecimento do passado.

Como seria de se esperar, e como se pôde observar pelo que precedeu, a comicidade de situação, representada pelo mecanismo de molas, acaba por desaguar na comicidade de caráter, que expomos a partir de agora. Percebemos que o procedimento de molas só obtém efeito risível porque, por trás, há uma obra humana: os cientistas que perguntam intencionalmente, desejando achatar, derrubar e derrotar o conde, e este que se levanta, respondendo rapidamente a todas as perguntas.

Concomitantemente à “mascarada social”, Poe quer chamar a atenção para o “corpo social”. Ele quer denunciar a hipocrisia da sociedade. Não contentes com todas as repostas do conde, os cientistas revelam o seu caráter, ou a falta dele, ao lançar a pergunta fatal. Recordando as palavras sábias de Bergson, de que ao riso “mistura-se a intenção inconfessa de humilhar” (BERGSON, 2004, p. 102), entendemos o absurdo e a insensatez de tal pergunta, que não fazendo sentido, apenas confirma a mesquinhez humana de querer se sobrepor ao Outro, a qualquer preço. Humilhação, esse é o castigo da múmia.

O conde é um estranho nesse novo mundo, e não demora a desejar voltar no tempo. Então, desiludido e vencido, talvez queira voltar a ser uma múmia. Seguindo o seu exemplo, Poe, na pele do narrador descontente, confessa-se nauseado até o mais íntimo da vida e do século dezenove em geral. Ele está convencido de que “tudo está errado”; além disso, está “ansioso por saber quem será o presidente, em 2045”; portanto, deseja “mumificar-se por uns duzentos anos” (PC, p. 608), e quem sabe repetir o feito do conde Allamistakeo.

Percebemos que, ao adentrar no mundo da múmia, adentramos igualmente no mundo da sátira; por isso mesmo, recorreremos às impressões proppianas de que

a sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los. (PROPP, 1992, p. 211).

Ousando substituir “vícios” por “situações”, o primeiro aspecto das palavras de Propp que desejamos ressaltar é o fato de “a sátira agir sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes” diante das situações, ou que “fingem” não vê-las. Enfatizamos essa ideia, porque nos parece adequada ao contexto de “Pequena conversa com uma múmia”, por todos os argumentos apresentados até aqui.

Vale à pena mostrar que Poe, com sua sátira, não objetivou curar nem corrigir aqueles contra os quais ela é dirigida. Então, fica uma pergunta: onde está o significado de seu texto e de sua sátira? A quem pretende mudar? Na intenção de esboçarmos uma resposta, e lembrando a nossa proposição inicial de que Poe usa a múmia como seu porta-

voz, inferimos que a sua narrativa levanta, mobiliza, cria várias possibilidades, e reforça sua reação de condenação, de não compactuação com as situações ali representadas. Ademais, “contribui para intensificar a luta” que pretende remover e erradicar tais situações.

### ***X-ing a paragraf (Xizando um artigo)***<sup>40</sup>

Até agora vimos a presença marcante do grotesco nesses contos. Façamos uma pausa para visualizar o “arabesco”, na definição de Poe, como algo proveniente de “poderosa imaginação”, ou o “burlesco”, como a manifestação do cômico por meio do ridículo e da zombaria, no conto “*X-ing a paragraf*” (Xizando um artigo), no qual um assunto sério é tratado de forma zombeteira, utilizando-se uma linguagem exagerada, com a finalidade de ridicularizar o texto. Nos moldes de “*Literary life of Thingum Bob, esq.*” (“Vida literária de Fulano-de-Tal”), “*How to write a blackwood article*” (“Como escrever um a artigo à moda *blackwood*”) e “*The scythe of time*” (“Uma trapalhada”), nos quais Poe volta sua crítica aos literatos, neste conto, o seu alvo são os editores de sua época. Apelando à comicidade, Poe apresenta o dia-a-dia de jornais e *magazines* [revistas] americanas, descrevendo a rotina de trabalho dos editores, dos redatores, dos chefes de tipografia e dos tipógrafos, além de mostrar as rixas entre esses profissionais, o baixo nível das reproduções e a deficiência do sistema tipográfico.

Os anos trabalhados habilitam o autor a trazer para a ficção a realidade de jornais, que ele conhecia muito bem. Pelos menos quatorze anos de sua vida, Poe passou trabalhando em jornais. Em 1835, iniciou sua carreira como redator-auxiliar, no *Southern Literary Messenger*, assumindo, anos depois, a função de redator, em vários outros jornais. O tom geral da crítica literária nos Estados Unidos, no tempo em que ele começou a escrever para o *Southern Literary Messenger*, era um tanto superficial, servil ou nebuloso, e esse é o quadro que ele vai retratar nesse conto.

O comentário de Poe, ao fazer revisões de textos e ao assinar críticas, era interessante, perturbador e renovador, tanto que suscitava réplicas e, com isso, ganhava

---

<sup>40</sup> Publicado pela primeira vez no *The Flag of Our Union*, em 4 de maio de 1849. Título original: *X-ing a Paragraf*.

muitos inimigos literários. A presença de Poe em cena e o seu estilo agressivo tornaram-se cada vez mais evidentes. Dentre outras coisas, ele expõe a falta de criatividade dos nomes de jornais. Vejamos alguns exemplos: *The flag of our Union* [A bandeira de nossa nação], *Saturday Courier* [Correio de Sábado] e *Southern Literary Messenger* [Mensageiro Literário do Sul]; outros mais sugestivos: *Evening Mirror* [Espelho da Noite] *The Saturday Visitor* [O visitante do Sábado] e *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* [Revista dos cavalheiros e damas de *Graham*]. Por esses nomes, que carecem de originalidade, entende-se a crítica de Poe, que durante muitos anos tentou lançar o seu jornal próprio, intitulado *The Stylus* [O estilo], bem ao seu estilo. Esse projeto, porém, foi mal sucedido, por questões financeiras.

Para retratar esse mundo nebuloso do jornal, o autor vai criar uma história, na qual uma situação intrigante acontece. O Sr. Suinocrânio Maldessorte, o protagonista, é um editor de jornal, que vem do leste para estabelecer-se em Alexandremagnonópolis.<sup>41</sup> Quando toma essa decisão, imagina que não existe nenhum jornal e nenhum editor nessa região do país. Ao chegar na cidade descobre que existe um cavalheiro chamado João Smith, proprietário da *Gazeta* de Alexandremagnonópolis. Mesmo assim, ele funda o seu jornal, o Bule de Chá.

Esses nomes nos lembram algo? Talvez aqueles nomes sugestivos dos jornais americanos? Ou será mera coincidência? Notamos essa característica de estilo cômico do autor também em “*Literary life of Thingum Bob, esq.*” (“Vida literária de Fulano-de-Tal”), no qual os nomes dos periódicos são igualmente engraçados, vejamos: Moscardo, Caramelo, Gansopapavental, o Idiota, o Tumulto, o Sapo, a Toupeira, Papai Pernilongo, O Mocho e Tartaruga Mordaz.<sup>42</sup>

A narrativa é construída tendo por base a sátira da profissão, na qual a comicidade surge do contraste entre a ineficiência do sistema tipográfico e a engenhosidade e sagacidade do tipógrafo e, particularmente, é permeada pela ironia. Luigi Pirandello (1996), em *O humorismo*, nos informa que a ironia, como figura retórica, contém em si um fingimento, que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também uma contradição fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender.

---

<sup>41</sup> A discussão da tradução dessas palavras será feita no capítulo três.

<sup>42</sup> A tradução é de Oscar Mendes.

Propp colabora com essa ideia ao inferir que “[a] ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade” (PROPP, 1992, p. 125).

A ironia poeana se mostra logo no início, quando o narrador apresenta o protagonista: “[s]endo bem sabido que ‘os sábios’ vêm ‘do leste’, e como o Sr. Suinocrânio Maldessorte veio do leste, infere-se daí que o Sr. Suinocrânio era um sábio”. Por esse raciocínio matemático, o leitor fica sabendo que o protagonista é um homem sábio. Até aí, tudo bem. O narrador acrescenta: “[s]e alguma prova suplementar disso for necessária aqui a temos: o Sr. Maldessorte era editor de jornais” (XA, p. 433). A ironia está no fato de ele ser “sábio” e “editor de jornais”, como se um editor de jornais não pudesse ser sábio. Ou, ainda, a sapiência não faz parte das qualidades dos editores de jornais.

Nas investigações anteriores, analisamos o homem no seu aspecto exterior; nesse conto, o examinaremos no que se refere à sua atividade, considerando que algumas profissões podem ser representadas satiricamente. O Sr. Suinocrânio publica um artigo “brilhante”, em um estilo particular, porém “severo”, com palavras amargas, direcionado ao editor do jornal concorrente, nos seguintes termos: “[o], sim! Oh, compreendemos! Oh, não há dúvida! O editor em foco é um gênio... Oh, senhor! Oh, Deus bondoso! Aonde irá ter o mundo? Oh, tempora! Oh, mosses! (XA, p. 433).

Como nosso interesse, neste capítulo, é a comicidade, não nos deteremos na análise do conteúdo do artigo, o que faremos no próximo capítulo, mas na atividade representada, apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores. O próprio processo da impressão, independentemente do sentido e do conteúdo do texto, absorve toda nossa atenção, porque o que está em foco não é a intelectualidade das personagens, mas as suas formas exteriores. Por isso, no conto, não foi dada ênfase no texto, mas no processo de produção dele.

Sabemos que o Sr. Suinocrânio tem razões suficientes para ter João Smith como seu desafeto. O que chama a atenção, além do tom agressivo, é a ironia ao extremo, ao chamá-lo de “gênio”. Nota-se que o fato de o “defeito” vir a ser definido por meio da qualidade “gênio”, que se lhe opõe, coloca em evidência e realça o próprio “defeito”. O leitor compreende a mensagem “às avessas”. Claro que o editor “em foco”, ridicularizado, não é “um gênio”, mas o oposto, na visão de Suinocrânio, que usa de um tom irônico no seu

discurso, levando-nos a entender que a ironia era comum nas relações jornalísticas no século XIX.

O leitor que nos acompanha percebeu que passamos à narrativa, sem nos determos nas personagens. Isso acontece porque não há, nesse conto, longas descrições, nem de lugares, nem de personagens. Do Sr. Suinocrânio, sabemos apenas que ele é um homem teimoso, o que para alguns pode ser um defeito, para ele é o seu “forte”, uma virtude. A razão para esse fato é que se trata, afinal, de um conto de enredo, ou seja, o conto é configurado na *comicidade de situação*, em que são relevantes as próprias ações das personagens. Bergson nos lembra que esse tipo de comicidade é a que se encontra mais facilmente na vida diária, talvez, porque a comédia é “uma brincadeira que imita a vida” (BERGSON, 2004, p. 50). Poe, ao retratar o dia-a-dia de uma *magazine*, mostra a imitação da vida.

João Smith não gosta das ofensas e, em réplica, escreve as seguintes palavras:

[...] Ora esse sujeito é todo em “O”! Isso explica seu raciocínio em círculo e dá a razão de não haver princípio nem fim nele nem nas coisas que ele diz. Realmente, não acreditamos que o vagabundo possa escrever uma palavra que não tenha um “O”. Será de admirar se pagar contas com 0 (zero) é um hábito dele? Ora, ele veio do baixo-leste muito às pressas. Será de admirar se ele “0” – usou tanto lá como fez aqui? Oh, e lastimável. (XA, p. 433).

Como vemos, sua resposta é ainda mais ofensiva, partindo para a agressão pessoal, por meio de palavras de baixo calão e pela insinuação de que Suinocrânio não paga as contas ou, pelo menos, que esse é um hábito seu, além de fazer chacota com o seu *estilo*. Todas essas “escandalosas insinuações” são suficientes para irritar ainda mais nosso protagonista, que, inflamado, passa a noite toda escrevendo sua tréplica, para por fim à “infeliz questão”.

Na manhã seguinte, ele entrega ao chefe de oficina um artigo todo construído de modo que havia a recorrência do “O”, como era do seu estilo. Aqui, indiretamente, vai uma crítica aos literatos, como uma imitação da maneira literária ridícula de certos autores e de certas revistas. O Sr. Suinocrânio confessa que “*não* iria fazer alterações em seu estilo, só para servir aos caprichos de qualquer Sr. Smith que existisse no mundo. Tão vil

pensamento desaparecesse! Viva o “0”! Persistiria no “0”. Seria tão “0”-usado como fosse possível” (XA, p. 433).

Começando a impressão do manuscrito, o tipógrafo percebe que não há nas caixas de tipos o “o” minúsculo, nem o “O” maiúsculo. Diante desse “terror”, como ele poderia compor o artigo, todo escrito com a letra “o”. Ele corre até o chefe de oficina, que descobre o acontecido: “[...] um daqueles sujeitos da maldita *Gazeta* teve rondando por aqui à noite toda e eu acho que ele foi e carregou eles todos”. Sem nenhuma dúvida, diz ao tipógrafo: “[...] na primeira ocasião que tiver, você vá lá e carregue todos os “is” e (diabos os levem!) os “zês” também (XA, p. 437). Depois, ordena que seja feita a impressão e, para isso, sugere que coloque qualquer outra letra em lugar do “o”, imaginando que ninguém vai ler a “conversa-fiada” do sujeito.

Poe ridiculariza a profissão à medida que mostra esse lado ridículo do trabalho. O resultado é cômico porque, na verdade, o leitor espera que as publicações de uma *magazine* e de um jornal sejam sem falhas e, acima de tudo, confiáveis, porque a notícia deve ser “séria”. Por isso, a figura de Bob, o tipógrafo “leviano” e “irresponsável” causa riso. O autor quer criticar a grande quantidade das produções tipográficas, que são escritas de qualquer modo, com a justificativa de que essas substituições não afetariam o resultado.

Percebemos que o princípio de representação e comicidade, nesse conto, funciona porque se descreve o trabalho não de uma única pessoa, mas o da repartição, como um todo. São mencionados os profissionais responsáveis pelas várias etapas de composição e impressão, desde o editor, que nesse caso compõe o artigo e é o proprietário do periódico até o chefe de oficina, o tipógrafo e o auxiliar. Tanto que a ênfase é dada ao aspecto exterior, que a atenção é concentrada no processo da atividade, e leva à descrição minuciosa da extraordinária técnica em sua execução, numa passagem digna de ser transcrita na íntegra:

Em primeiro lugar, naturalmente, pois a palavra inicial era ‘Fora’, deu ele um mergulho na caixa do ‘F’ maiúsculo e voltou em triunfo com um ‘F’ maiúsculo. Envaidecido por este sucesso, imediatamente atirou-se sobre a caixa de ‘o’ minúsculo, com cega impetuosidade. Quem, porém descreverá seu terror quando seus dedos regressaram sem trazer presa a desejada letra? Quem poderá pintar sua cólera e seu espanto ao perceber, enquanto esfregava as pontas dos dedos, que somente as batera, em vão, de encontro ao fundo de uma caixa vazia? Nem um só ‘o’ minúsculo havia no compartimento dos ‘os’ minúsculos; e, olhando

amedrontado para a caixa alta, em busca do ‘O’ maiúsculo, verificou, com extremo pavor, que a situação ali era a mesma. (XA, 436).

Notemos que a crítica do autor não fica só nas entrelinhas. Ele parte para o discurso, por intermédio do narrador, que confessa que

[a] falta de tipos aqui descrita não é, de modo algum, ocorrência rara nas tipografias; não sei como explicá-lo, mas o fato indiscutível é que, quando tal falta se verifica, quase sempre sucede que o x é o substituto adotado para a letra deficiente. A verdadeira razão disso, talvez, é que o x é a letra mais abundante nas caixas, ou pelo menos o era antigamente, e permitindo que a substituição em apreço se tornasse coisa de hábito entre os tipógrafos. Quanto a Bob, ele consideraria heresia empregar qualquer letra, num caso dessa espécie, que não fosse o x, a que *estava acostumado*. (XA, p. 437, grifo nosso).

Além da descrição da deficiência do sistema tipográfico, temos, o que é pior, o relato do trabalho infantil nos jornais e *magazines* da época. Vemos uma preocupação de Poe, que aqui aparece em forma de denúncia. Anteriormente, fomos informados que Bob é um adolescente, com apenas doze anos de idade, um metro e vinte de altura e esperto. Agora sabemos que “estava acostumado” a fazer tais substituições. Por essas observações, somos levados a acreditar que o adolescente exerce esse ofício há algum tempo e que, talvez, ocupa o lugar de um adulto.

Burns (1997) informa que o trabalho infantil era muito comum na Revolução Industrial, que desenrolou-se por um século a partir de 1780, primeiro na Grã-Bretanha, depois na Europa continental e nos Estados Unidos e, por fim, em grande parte do mundo. Conforme o historiador, a utilização de uma mão-de-obra barata incluía homens, mulheres e crianças, que trabalhavam primeiro, nas minas, pedreiras e fábricas, depois, em outras ocupações, como é retratado no conto. Incluindo a vida da classe trabalhadora urbana no século XIX, Poe mostra-se um autor engajado e atento à realidade de seu tempo.

Reconhecemos que esses temas têm uma carga dramática, e o que é preciso para transformar tudo isso em comédia? O espírito de um homem sério, capaz de manter distância do real e capaz de revelar as extravagâncias e as fraquezas de outros personagens, como vimos no capítulo precedente. Se tivéssemos um olhar diferente sobre as coisas, o mundo poderia ser uma comédia, porque “não há cena real, séria, dramática mesmo, que a fantasia não possa transformar em cômico [...]” (BERGSON, 2004, p. 58).

### ***Bon-Bon (Bon-Bon)***<sup>43</sup>

Antes de fecharmos este capítulo, adentremos no mundo de “*Bon-Bon*” (“*Bon-Bon*”).<sup>44</sup> Nesse conto, Poe introduz uma disputa entre o diabo e um filósofo, proprietário de um *Café*. Como aponta René Girard (1998), nas mãos de Poe, “*the demon that used to cross over from hell to harass humans in ancient mythologies was progressively transfigured into a comic denizen*” [o demônio que costumava passar do inferno para atormentar os humanos nas mitologias antigas foi progressivamente transfigurado em um cidadão cômico] (GIRARD *apud* ROYOT, 2006, p. 70).<sup>45</sup> A narrativa mostra uma conversação com referência a autores gregos e latinos, uma espécie de sátira ao pensamento filosófico clássico. Desse modo, o humor desse conto critica as estruturas sociais e culturais do século XIX.

Nossa compreensão da comicidade continua pautada nas reflexões de Bergson. O autor nos lembra que a invenção cômica é bem “uma energia viva, planta singular que brotou vigorosamente sobre as partes pedregosas do solo social” (BERGSON, 2004, p. 48). E nos alerta que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2001, p. 24). É exatamente aí, onde está o ser humano, na sociedade, que Poe inscreve suas histórias humorísticas.

Antes de ir mais longe, convém conhecer as personagens. Pierre Bon-Bon é um homem gorducho, tem apenas noventa centímetros de altura, uma cabeça excessivamente pequena e veste-se com roupas coloridas. É um filósofo solitário, cujos únicos amigos são a “gata malhada”, e o “gordo e negro cão-d’água”.<sup>46</sup> É estimado dono de *restaurant* e filósofo frustrado. Para ser um perito na filosofia, lera mais do que nenhum outro homem. Com tanta capacitação, há de se imaginar o prestígio e o *status* de que goza nossa personagem.

---

<sup>43</sup> Publicado pela primeira vez no *Saturday Courier*, em 1 de dezembro de 1832. Título original: *The Bargain Lost*.

<sup>44</sup> Este trecho é uma versão modificada da comunicação intitulada “Bon-Bon ou a Sociedade na sua Aparência”, apresentada no III Simpósio Internacional sobre religiosidades, Diálogos Culturais e Híbridos, realizado em Campo Grande – MS, em 24 de abril de 2009, e no Seminário do GEL, em Ribeirão Preto – SP, em 08 de julho de 2009, com o título “O diabo mal traduzido e a construção da comicidade – uma leitura do conto ‘Bon-Bon’ de Edgar Allan Poe”.

<sup>45</sup> Referência citada por Royot: GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Hachette, 1998.

<sup>46</sup> A análise das técnicas e procedimentos de tradução desses termos será feita no capítulo três.

Nada disso, suas doutrinas não são de modo algum compreendidas. Ao contrário, muitas pessoas as consideram “abstrusas”, de difícil compreensão.

O narrador comenta que nosso filósofo tem uma fraqueza: “Não perdia ele uma oportunidade de fazer uma pechincha. Não que ele fosse avarento, isso não” (BB, p. 444). A explicação para a idiosincrasia é muito simples. Não é necessário que a pechincha se realize com vantagem sua para a sua satisfação, desde que se realize. Ele é um homem de “bom humor”. Pelo descrito até aqui, parece-nos que Bon-Bon é um fanfarrão feliz. Pena que não conseguimos fazer tal afirmação; o texto nos dá pistas do contrário. Podemos deduzir que o filósofo sofre de melancolia e, o que é pior, sofre do mal que geralmente acomete os filósofos: a incompreensão dos homens.

O diabo é um sujeito excessivamente magro, muito acima da altura comum, contrapondo-se a Bon-Bon. Veste-se com roupas bem distintas, em tons neutros, também fazendo contraste ao filósofo. Tem a cabeça calva, com um rabicho de considerável comprimento que lhe pende da parte traseira. Usa um par de óculos verdes, para que não se verifique a cor e formato dos olhos. Ele não usa camisa, mas à pele adere um pano preto, e usa uma gravata branca, amarrada em torno do pescoço, cujas pontas pendem formalmente lado a lado, dando a “ideia de um eclesiástico”. Tem uma fisionomia “cadavericamente pálida” e a fronte, elevada, “sulcada de rugas de meditação”. Segundo o narrador, ele é “simpático”.

Tratando especificamente dos “procedimentos de fabricação da comicidade” presentes no texto, iniciamos com uma abordagem bem simplista, uma que cria bom efeito, capaz de tirar boas risadas do leitor: o texto sugere que o diabo alimenta-se de almas humanas, e essa preferência é confirmada nesta passagem: “Mas se eu tenho uma inclinação, Monsieur Bon-Bon... se eu tenho uma inclinação, é por um filósofo” (BB, p. 454). Tanto, que ele aprecia as almas uma a uma e as diferencia pelo sabor “passável”, “picante”, “exótica”. Umas tendem a ser mais apetitosas, outras, nem tanto, e o diabo ironicamente confessa: “Mas não têm condimentos, esses romanos. Um grego gordo é melhor que uma dúzia deles...” (BB, p. 454).

A prova de seu bom gosto é que não devora o “Platão de Bon-Bon”, de ideias sérias, mas Platão, “o poeta cômico”, esse lhe cai bem no estômago. Pela lista, da qual constam grandes nomes, como Aristóteles, Platão, Terêncio, Catulo e outros, fica

demonstrado que o diabo escolhe a dedo as sugestões para o seu cardápio. Outro fato que chama a atenção é como se dá o “processo de devoração”. Presume-se que, para uma melhor deglutição, o processo deve ser lento, o que propicia “saborear” melhor os acepipes, justificado no cuidado com que prepara as iguarias. Por exemplo, Quinto Flaco é regado ao som de um *seculare*, cantado por ele mesmo, enquanto é assado, para divertir o devorador, que gosta de “variedade”.

Afora esse festival de glotonaria diabólica, fixemo-nos no fato de que tudo acontece “com todo bom humor”. E onde está o “humor” em tudo isso? Bergson afirma que “para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 4). Aqui está a chave para entendermos esse *procedimento*. Em plena consciência, a cena que nos vem aos olhos, “filósofo no rolete”, nos parece selvageria; de outra maneira, com os olhos, o espírito e o coração anestesiados, a mesma cena nos parece cômica. Portanto, é com um coração “insensível” que assistimos ao “processo de devoração” que o conto apresenta, e apreciamos plenamente o efeito de humor proposto pelo autor.

A nossa leitura sobre a morte dos filósofos é que ela pode ser considerada uma metáfora da morte da filosofia; ou seja, Poe prenuncia a falência do pensamento filosófico precedente. Com isso, ele contesta o cânone filosófico universal ao anunciar que “é a Bon-Bon que o próprio Kant deve grande parte de sua metafísica” (BB, p. 444). Todavia, entendemos que não se trata da crítica pela crítica. Embora Poe anuncie a decadência da filosofia, esta é reverenciada principalmente na citação do conceito de alma exibido pelo diabo: “O que não está aqui nem ali” (BB, p. 453).

Como nos lembra Quinn (1998), biógrafo de Poe, esse é o conceito de François-Marie Arouet, o nome verdadeiro de Voltaire (1694-1778), escritor, ensaísta e filósofo iluminista francês. Nicola (2005) informa que Voltaire era conhecido pela sua perspicácia e espiritualidade na defesa das liberdades civis, inclusive liberdade religiosa, e por ser um polemista satírico. Talvez, por isso, seja referendado por Poe. Desse modo, recorrendo ao pensador, além de ovacionar o clássico, Poe dá densidade ao texto. Portanto, podemos inferir que o texto poeano é ao mesmo tempo crítica à filosofia e exaltação do pensamento filosófico.

A habilidade de Poe não pára por aqui. Prosseguindo nossa busca, veremos que todo o texto é construído tendo por base a *inversão simétrica dos papéis*. O autor muito habilmente nos apresenta uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo que conserva seu aspecto exterior de verossimilhança, ou seja, “a flexibilidade aparente da vida”, no dizer de Bergson (2004). Entendemos que Poe discute que nós não vemos a verdadeira realidade, nem falamos dela. Tudo o que nós conhecemos sobre realidade são apenas aparências. Posto que tudo que podemos ver da realidade são apenas aparências, o autor quer denunciar a “sociedade do espetáculo”.

Fixemo-nos no texto para entender o artifício. Espera-se que Bon-Bon, como metafísico detentor de grande conhecimento, apresente teorias e defenda apropriadamente questões filosóficas; entretanto, isso não acontece. Numa “inversão de papéis”, o diabo assume a posição do filósofo, tendo as atitudes dele. Por meio do “processo de devoração”, ele adquire o conhecimento dos filósofos devorados e passa a apontar e discutir questões das mais variadas amplitudes, como por exemplo, sobre a alma, conceito já comentado, e sobre a visão.

O diabo, que não tem olhos, discute com Bon-Bon o que é visão, tentando convencê-lo de que a sua é mais penetrante do que a dele. Ele argumenta que os olhos da forma humana são desnecessários, visto que o próprio filósofo precisa de aparelhos óticos para enxergar melhor, e o diabo confessa que, na sua “profissão”, os olhos humanos seriam simplesmente um entrave.

Como vemos, o diabo se vangloria de ter melhor visão do que Bon-Bon, mas é aí que ele incorre em erro, porque, conforme o texto bíblico, “o olho é a luz do corpo” (Mt 6, 22). Então, o diabo, que em lugar dos olhos tem uma “inerte espécie de carne”, encontra-se nas trevas, pois, ainda segundo as escrituras, “se teu olho é são todo o teu corpo será iluminado. Se teu olho estiver em mau estado, todo o teu corpo estará nas trevas” (Mt 6, 23). Paradoxalmente, o filósofo, que aparentemente não tem uma visão tão penetrante como a do diabo, mesmo sem ter consciência disso, é iluminado por “qualidades invulgares”. Prova disso é que o diabo continua vagando por gerações, preso a um mundo de condenação, e precisa alimentar-se de almas humanas para manter-se vivo.

Essa “inversão de papéis” passa despercebida no início, mas se evidencia a partir do momento em que o filósofo é ridicularizado pelo narrador sendo, pejorativamente,

retratado como “nosso herói”, e o diabo é exaltado como Sua Majestade. Também o diabo é apresentado como “sacerdote” e o filósofo como “superficial”. Aqui, está ironicamente a *flexibilidade aparente da vida*, de Bergson. Se nos é permitido dizer, o autor quer colocar a vida natural, como ela é, na sua aparência. Os clérigos podem estar disfarçados de diabo, como os teóricos e filósofos de seu tempo podem não passar de uma burla.

Outro artifício, não menos importante, mas de igual efeito cômico, é o que chamamos de “inversão de lugar” ou “deslocamento de espaços”, deduzidos a partir da “inversão de papéis”. A nosso ver a lei geral desse procedimento poderia ser assim formulada: *É cômica toda cena na qual os objetos são colocados em lugares diferentes, que originariamente não são os seus.*<sup>47</sup> Explicamo-nos. Comumente os livros ficam expostos na estante e os pratos na cozinha. Algo que difere disso nos parece estranho e nos causa riso. Poe nos apresenta uma direta “comunhão familiar” entre os utensílios de cozinha e a biblioteca. Vejamos:

Um prato de polêmicas achava-se sossegadamente sobre o armário. Aqui jazia uma fornada das éticas mais recentes; ali uma chaleira de *mélanges em duodécimo*. Volumes de moralidade alemã eram unha e carne com a grelha, e uma torradeira podia ser descoberta ao lado do Eusebius; Platão reclinava-se à vontade na frigideira, e manuscritos contemporâneos enfileiravam-se sobre o espeto. (BB, p. 447).

Além do excelente efeito cômico, chama-nos a atenção especialmente à leveza da seleção vocabular utilizada em sua descrição, verificada pelo uso dos vocábulos “sossegadamente”, “jazia”, “enfileiravam-se” e “reclinava-se à vontade”. Além de toda a ironia, Poe é feliz ao misturar o clássico e o contemporâneo. Perdoe-nos aqueles com pouco espírito poético, mas é lindo ver Platão reclinado “à vontade na frigideira” ao lado de manuscritos contemporâneos. Desse modo, colocando materiais do trivial, como panela, prato, frigideira, chaleira, grelha, torradeira e espeto, e do intelectual, os livros, dividindo o mesmo espaço, Poe nos presenteia com uma cena do mais refinado humor.

Deixamos para o fim, senão o mais importante *procedimento de fabricação da comicidade*, talvez o mais significativo, o que coincide com a ideia que Kant fazia do riso, a

---

<sup>47</sup> Essa lei é de nossa autoria, baseada no princípio bergsoniano de que é cômica toda cena que foge do natural.

de que ele provém de uma *expectativa* que se resolve subitamente em nada, trabalhada no capítulo anterior. Reconhecemos que essa definição é muito bem aplicável ao nosso texto; todavia, ainda cabem certos esclarecimentos que irão elucidá-las melhor. Bon-Bon se esmera na tentativa de defender as suas ideias e fazer “a barganha final” com o diabo, e todo o *esforço* despendido de repente cai no vazio; dito de outra maneira, ele despende grande esforço por um resultado nulo.

O leitor cria uma expectativa, a qual não deixa de estar ligada ao esforço de Bon-Bon, e que se “resolve subitamente em nada”, pois a “barganha” não acontece. Concluimos que “nosso herói” percorre um longo caminho, mas volta sem saber ao começo, ao seu mundo de incompreensão e insignificância. Entrementes, bem sucedido, é o seu esforço para atirar uma garrafa no “vilão”, que parte a delgada corrente que pende do teto e Bon-Bon fica sozinho, prostrado pela queda da lâmpada.

Acreditamos que, diferentemente dos contos de terror, de mistério e de morte, nos quais Poe abre a porta para o leitor entrar aterrorizado, nos contos humorísticos, os quais mostram uma outra faceta do autor, o leitor precisa entrar sob um efeito anestésico, com a alma serena, com indiferença, sem emoção, porque, conforme Bergson, “o riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2004, p. 3). Portanto, ao adentrar o recinto do cômico, o leitor deve deixar do lado de fora da porta a emoção, sob pena de não aproveitar em sua plenitude o lado risível que o texto poeano nos traz.

\*\*\*

## CAPÍTULO 3

### LEITURAS CRUZADAS: EDGAR ALLAN POE E OSCAR MENDES

Neste capítulo, nosso estudo visa buscar uma explicitação das técnicas e dos procedimentos utilizados no ato tradutório, por Oscar Mendes, procurando identificar e analisar – sob o ângulo do humor proposto, em cada texto, por Poe – algumas decisões tomadas pelo tradutor.

Para tanto, recorreremos ao princípio contemporâneo, cuja visão sugere que já não se pode fazer uma tradução perfeita de um texto, principalmente, considerando que as línguas são diferentes e por isso mesmo, traduzir significa “entender o texto original em todas as suas modulações significativas” (CARVALHAL, 2003, p. 226) e levar em conta essas diferenças. Como ponto de partida, recorreremos ao seguinte pressuposto:

Não existe *a* tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para-traduzir*. (BERMAN, 2007, p. 24, grifo do autor).

Considerando que não há *a* tradução, mas, sim, uma multiplicidade delas, ressaltamos as palavras de Berman para justificar nossa escolha. Ela se deu pelo simples fato de encontrarmos, em *Ficção completa, poesia e ensaios*, a totalidade dos contos de Poe. Nessa edição os contos estão classificados por categorias, incluindo a humorística,<sup>48</sup> que mais nos interessa, diferentemente de outras publicações. Obviamente, essas traduções

---

<sup>48</sup> Não há em língua inglesa essa classificação; pelo menos, na edição com que estamos trabalhando. Não há na edição brasileira, traduzida por Oscar Mendes, a explicação para essa classificação. Talvez ela se deva a questões editoriais.

não são utilizadas aqui, pois se prestam mais a um trabalho comparatista entre traduções, que não é o nosso objetivo.<sup>49</sup>

### **Traduzindo títulos e nomes**

Nosso estudo está voltado para a ênfase das semelhanças, para um diálogo entre as línguas, naquilo que elas querem dizer, na visão benjaminiana. Analisamos situações nas quais o tradutor, usando de um espírito interpretativo, conseguiu dar um novo destino ao texto poeano, contribuindo para a manutenção do efeito de humor, transpondo o tempo e o espaço do texto de partida.

Para levar a cabo o trabalho proposto, a análise dos títulos é o ponto de partida. No nosso entender, a tradução dos títulos desses contos não configurou um grande problema para o tradutor, que, em linhas gerais, optou por uma tradução tradicional, próxima do texto de partida. Ressaltamos que lançar mão desse tipo de tradução, o qual nem sempre prejudica o resultado, às vezes é necessário e pode até mesmo ser uma boa escolha, como é o caso de *“The devil in the belfry”*, cuja tradução ficou *“O diabo no campanário”*.

Nesse caso, traduzir palavra por palavra, talvez tenha sido a maneira melhor de recuperar o sentido do texto de partida. Com isso, ele conseguiu uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, torna-o mais claro e introduz na língua para qual se traduz a *estranheza* do título original. A escolha do vocábulo *“campanário”*, como equivalente adequado, complementa a conexão do diabo com esse espaço, palco das diabruras dessa criatura esquisita. Mesmo o tradutor tendo privilegiado o significado literal, ele preservou o *“sentido profundo”* do texto de partida, na demonstração de que a tradução tradicional, como nesse exemplo, pode funcionar e ser uma boa solução de tradução.

Recorrendo a critérios *“transcriativos”*, que utilizam de muita criatividade, a tradução de *“X-ing a paragraf”* ficou (*“Xizando um artigo”*). Não nos deteremos no vocábulo *“paragraf”* [parágrafo], pois a palavra *“artigo”*, como uma produção jornalística, dentro do contexto, é aceitável, e se configura como uma boa saída do tradutor. Voltemos olhos para a construção *“X-ing”*. Aqui temos que a letra *“x”*, e o sufixo *“ing”*, que acrescido

---

<sup>49</sup> Como exemplo, citamos as seguintes publicações: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Org., Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981. \_\_\_\_\_. *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. Org. e Adap. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998 e \_\_\_\_\_. *Histórias de crime e mistério*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Ática, 2000.

ao verbo, forma o *present continuous tense* [tempo presente contínuo], o qual retrata ações e acontecimentos que começaram e ainda não acabaram, conforme Murphy (2006). Vemos que Poe dá a largada com um título original. Não menos original é a solução de Oscar Mendes, que segue a mesma linha criativa do autor e vai além. Ele, facilmente, associa o “*ing*” ao nosso “*ndo*”, e mantém o “*x*”, criando um neologismo, o verbo “xizar”, como a ação ou modo de escrever palavras com “*x*”, substituindo uma letra.

A análise do título “*Some words with a mummy*” requer um pouco mais de cuidado. Notamos que para qualificar o acontecimento da narrativa, o autor teria algumas possibilidades, como *dialogue* (diálogo), *talking* (conversa), ou *meeting* (encontro, reunião). Contudo, ele não usou nenhuma delas, porque todas encerram a ideia de algo “sério”, talvez planejado. Sua opção foi por “*Some words*” (algumas palavras), que tem uma conotação de informalidade, de casualidade e até de cordialidade. O tradutor, com sua “Pequena conversa com uma múmia”, teve uma boa saída, pois, ao buscar equivalentes, manteve esses aspectos. O aspecto formal de “conversa” foi abrandado pelo uso do adjetivo “pequena”, o qual acrescenta um tom de intimidade.

Quanto a “*Bon-Bon*”, o tradutor, tendo informações da primeira edição, cujo título era “*The bargain lost*”, poderia ter sido pego pelo entusiasmo, abusado da imaginação e tentado voltar ao título original, criando um enobrecimento. Entretanto, sua opção foi manter o título “*Bon-Bon*”, o sobrenome do protagonista Pierre. Talvez ele não tenha usado o título original, apesar de ser uma sugestão possível, porque este remete ao epílogo, a uma antecipação dos fatos. Agindo assim, ele se mantém fiel ao autor, respeitando o seu método de revisão, cujos detalhes abordamos adiante.

Como mencionado, no capítulo anterior, Poe abusa do grotesco, do trocadilho, principalmente na criação dos nomes de lugares e das personagens. Analisamos esses nomes levando em conta o lado cômico, agora o fazemos pelo viés da tradução. O nome da personagem Bon-Bon foi mantido e as explicações para isso seguem o mesmo padrão anterior, não havendo necessidade de nos determos nesse ponto.

O nome do conde Allamistakeo e o nome do burgo Vondervotteimittiss foram mantidos, conforme a explicação do Capítulo dois. O que agora discutimos é a opção do tradutor pela *não* tradução dos mesmos. Partimos do princípio que traduzir esses nomes implica em manter o sentido, o aspecto de verossimilhança, “condição da comicidade”, no

dizer de Propp (1992), e o grotesco, recurso estilístico necessário para a construção das narrativas. Um aspecto não poderia ser suprimido em detrimento do outro, precisando, necessariamente, a presença dos dois para a configuração do humor, como acontece no texto de partida. Existem outros aspectos, tais como: o fônico, que indica sentidos (Von, Alla) e tem caráter cômico, e a vinculação do sentido específico do substantivo próprio neológico e o sentido deles no conjunto de sentidos da narrativa.

Se os nomes fossem traduzidos, no corpo do texto, teríamos, em tradução literal, algo como: [Querosaberashoras], para Vondervotteimittiss e [Tudoumaburla], para Allamistakeo. Convenhamos que esta sugestão é deficiente, pois mantém o sentido, mas não recupera o aspecto grotesco. Como alternativa “recriadora”, deixamos a seguinte possibilidade: [Vonmosveragoraahora], para o nome do burgo e [Olhaláaburlaká], para o nome do conde. Diferentemente da sugestão anterior, a nossa proposta, recorrendo à combinação de unidades, a fim de encontrar um equivalente aproximado, procura, de algum modo, preservar o sentido, os aspectos mencionados acima e se aproximar da forma grotesca sugerida pelo texto de partida.

Obviamente essa aproximação dá-se de maneira peculiar, pois, como se trata de trocadilhos, é difícil alcançar uma “correlação ótima”, para usar a expressão de Steiner (2005). Isso acontece devido às diferenças das línguas. Por sua própria natureza, as línguas têm suas particularidades e, no ato tradutório, precisamos nos valer dos recursos que elas nos oferecem. A nosso ver a estratégia de Mendes é uma boa saída, aceitável enquanto uma das possibilidades de tradução. Porém, como ele recriou em outros contos, e para manter a mesma opção, seria mais interessante “recriar” no texto e informar os nomes originais em nota de rodapé.

Vejamos uma situação contrária, na qual a decisão do tradutor é pela tradução do nome do lugar e da personagem. Estamos falando de “*X-ing a paragrab*” (“Xizando um artigo”), cujo protagonista é “*Touch-and-go Bullet-head*” e mora em “*Alexander-the-Great-o-nopolis*”. *Longman Dictionary* (1995) informa que “*in a touch-and-go situation, there is a serious risk that something bad could happen*” [em uma situação *touch-and-go*, há um sério risco de que algo ruim possa acontecer]. “*Bullet-head*” pode ser “*an obstinate or stupid person* [uma pessoa obstinada ou estúpida]. Quanto a “*Alexander-the-Great-o-nopolis*”, em uma tradução literal, temos [Alexandre-o-Grande/Grandioso-o-nópolis].

Como vemos, tentar uma tradução, nesse caso, não faz o menor sentido, visto que temos, nos nomes, expressões idiomáticas, impossíveis de serem traduzidas, a não ser que tentemos “recriar”, com o fez o tradutor. A nosso ver, ele, na impossibilidade de tradução e, talvez inspirado por Poe, usou o mesmo recurso utilizado pelo autor na criação de Allamistakeo, ou seja, revelou no nome a natureza da personagem. Então, “*Touch-and-go Bullet-head*”, uma pessoa obstinada, que vai se meter em uma situação, na qual algo ruim pode acontecer, ficou Suinocrânio Maldessorte, sendo que Suinocrânio pudesse significar “homem de cabeça *sui generis*” e Maldessorte, “homem de pouca sorte”, o que bem designa a personagem e fica próximo do texto de partida.

A “recriação” de “*Alexander-the-Great-o-nopolis*” exigiu menos esforço, pois as dicas estão no próprio nome. Traduzindo “*Alexander*” por “Alexandre”, “*great*” [grande, grandioso] por “magno” [grande, importante], como equivalentes possíveis e adequados, e acentuando “*nopolis*” [nópolis], foi só juntar as peças do quebra-cabeça. Então, o nome da cidade ficou Alexandremagnonópolis.

Ressaltamos que a decisão do tradutor, mesmo diferindo dos casos anteriores, foi a mais acertada. Aqui, o raciocínio é o contrário: manter os nomes, tanto do lugar, quanto da personagem, criaria uma estranheza, que na narrativa não é o elemento mais significativo para a construção do humor, que se evidencia pela *comicidade de situação*, conforme análise anterior. Nesse conto, o foco não está no grotesco, como acontece em “*The devil in the belfry*” (“O diabo no campanário”), por exemplo, no qual o absurdo perpassa toda a narrativa.

### ***X-ing a paragraf (Xizando um artigo)***

Passemos ao conto “*X-ing a paragraf*” (“Xizando um artigo”),<sup>50</sup> no qual o tradutor faz a seguinte advertência: “[a]dvertimos ao leitor que, para alcançar os efeitos objetivados por Edgar A. Poe neste conto, tornou-se necessário ao tradutor em certas partes deste conto, adaptar em vez de traduzir” (MENDES, 2001, p. 433). Por essa confissão, percebemos que

---

<sup>50</sup> Este trecho é uma versão modificada da comunicação intitulada “O efeito de humor na tradução dos contos de Edgar Allan Poe”, apresentada no II Simpósio Internacional de Letras e Linguística – SILEL –, realizado em Três Lagoas – MS, em 18 de novembro de 2009.

nosso objeto de estudo não é uma tradução, nos moldes dos outros contos analisados, mas, sim, uma “adaptação”, constituindo-se em uma operação de *transmutação*, no dizer de Eco, ou tendendo a uma “recriação” ou “transcrição”, para usar os termos de Campos.

Nesse caso, o tradutor passa a ser o “recriador” ou “transcriador”, e é levado a “adaptar em vez de traduzir”, conforme declaração de Oscar Mendes. Notamos pequenas pinceladas de escopo criativo na tradução dos outros contos, mas nada que os fizesse merecer o título de “adaptação”, nem atribuído por nós nem pelo próprio tradutor. Por isso, fazemos questão de ilustrar essa faceta de Oscar Mendes, trazendo esse conto, como um exemplo de “recriação” ou “transcrição”. Dentre as inúmeras passagens, transcrevemos uma digna de nota, na qual o talento do “recriador” se mostra. Apresentamos um recorte do texto de partida, seguido de uma tradução literal, apenas para se ter conhecimento do teor do conteúdo do texto, e da “recriação” de Mendes.

*‘So ho, John! How now? Told you so, you know, Don’t Crow, another time, before you’re out of the Woods! Does your mother know you’re out? Oh, no, no!—go home at once, now, John, to your odious old Woods of Concord! Go home to your woods, old owl, —go! You wont? Oh, poh, poh, John, don’t do so! You’ve got to go, you know! So go at once, and don’t go slow; for nobody owns you here, you know. Oh, John, John, if you don’t go you’re no homo—no! You’re only a fowl, an owl; a cow, a sow; a doll, a poll; a poor, old, good-for-nothing-to-nobody, log, dog, hog, or frog, come out of a Concord bog. Cool, now—cool! Do be cool, you fool! None of your crowing, old cock! Don’t frown so—don’t! Don’t hollo, nor howl, nor growl, nor bow-wow-wow! Good Lord, John, how you do look! Told you so, you know—but stop rolling your goose of an old poll about so, and go and drown your sorrows in a bowl!’ (XP, p. 919-920).*

[‘Então, oh, João! E agora? Já lhe disse, você sabe. Não se gabe, outra vez, antes você está fora do mato! Sua mãe sabe que você está fora? Oh, não, não! – então, vá para casa de vez, agora, João, para o seu odioso mato velho da Concórdia! Vá para sua casa no mato, coruja velha, – vá! Você está acostumado? Oh, bolas, bolas, João, não faça isso! Você tem que ir, você sabe! Então vá imediatamente, e não vá devagar; ninguém quer você aqui, você sabe. Oh, João, se você não for, você não é homem – não! Você é apenas um galináceo, uma

coruja; uma vaca, uma porca; uma boneca, um papagaio; um pobre velho bom-para-nada-para-ninguém, lenho, cachorro, porco capado ou sapo. Saia do pântano da Concórdia. Acalme-se, agora acalme-se! Fique calmo, bobo! Nenhum de seu pessoal, galho velho! Não seja carrancudo assim, não! Não grite, nem uive, nem rosne, nem resmungue! Bom Senhor, João, como você se parece? Já lhe disse, você sabe – mas pare de enrolar o seu ganso sobre essa velha questão, e vá e afogue seu desgosto numa bacia!']

Fora, João! Como não? Você achou gostoso cortar o pêlo dos outros, porém foi bobo, caindo no logro. Falou acaso ao vovô quando abandonou o primitivo domicílio? Não Oh, não! Volte, pois, ao local donde proveio, agora, logo, João! Volte ao odioso mato do velho burgo de Concórdia! Volte ao mato, mocho torto! Corra! Como? Não volta? Ora, bolas, bolas, João! Não ouse o contrário! Você não pode tomar outra resolução. Corra, pois logo, não demore, porque no nosso meio não pode continuar. Oh, João, João! Ou você foge ou não o consideraremos *homo*, não! Você tornar-se-á conhecido como pato, ou mocho; como boi ou porco; como boneco desengonçado ou bonzo tolo; como pobre-diabo velhote, bobo, gotoso, cachorro, sujo, ou sapo jogado fora do lodo concordiano! Tome modos agora, tome modos! Tome compostura, doido! Não ouse rosñar, cão sórdido! Bom Jeová! João, como você ficou possesso! Cortei-lhe o pêlo, tosquei-o, porém não comece com outro engrolamento nos gorgomilos como “louro” velho por motivo disso; contudo pode correr buscando consolo, porque tanto desespero só afogado no corpo cheio! (XA, p. 435-436).

Fizemos questão de colocar as passagens nessa ordem, pois, assim, temos a oportunidade de visualizá-las, como um todo. Pela tradução literal, percebe-se que o Sr. Suinocrânio manda um “recado” para o Sr. Smith. No início, há uma saudação não amistosa, seguida de insultos e sugestões para que se resolva uma situação mal resolvida. Na terceira passagem, mesmo em se tratando de uma “recriação-transcrição”, nota-se que esses elementos se mantêm. Claro que o conteúdo foi alterado, mas o “ritmo” e a “intenção” do texto de partida são preservados. Entendemos que não poderia ser de outra forma, pois, seguindo as pegadas do autor, o “recriador”, igualmente, visa o efeito de humor.

Essa “recriação”, inevitavelmente, passa pela “técnica de cortes” propagada por Campos, objetivando restituir o “modo de intencionalidade” do texto de partida, ou seja,

para alcançar “os efeitos objetivados” pelo autor foi necessário, como vimos, recorrer a cortes radicais e substituições inevitáveis. Notamos que, por conseguinte, o “recriador-transcriador” utiliza a “lei de compensação”, recriando outro texto, configurado analogamente ao texto de partida.

Quando analisamos os procedimentos de configuração da comicidade, comentamos que Bob, o tipógrafo, atendendo ordem do chefe de oficina, que o mandou imprimir o artigo do Sr. Suinocrânio, colocando qualquer letra no lugar do “o”, omitimos o texto “x-zado”, de propósito, com a intenção de aguçar a curiosidade daqueles que leem essas páginas. Neste capítulo o fazemos, porque não poderíamos deixar de mostrar essa obra-prima, resultado de pura criatividade e engenhosidade. Limitemo-nos à sua transcrição, sem comentários, porque o próprio texto fala por si mesmo:

*‘Sx hx, Jxhn! Hxw nxw? Txld yxu sx, yxu knxw, Dxn’t Crxw, anxther time, befxre yxu’re xut xf the Wxxds! Dxes yxur mxther knxw yxu’re xut? Xh, nx, nx!–gx hxme at xnce, nxw, Jxhn, tx yxur xdixus xld Wxxds xf Cxncxrd! Gx hxme tx yxur wxxds, xld xwl, –gx! Yxu wxnt? Xh, pxh, pxh, Jxhn, dxn’t dx sx! Yxu’ve gxt tx gx, yxu knxw! Sx gx at xnce, and dxn’t gx slxw; fxr nxbxdy xwns yxu here, yxu knxw. Oh, Jxhn, Jxhn, if yxu dxn’t gx yxu’re nx hxmo–nx! Yxu’re xnly a fxwl, xn xwl; a cxw, a sxw; a dxll, a pxll; a pxxr, xld, gxxd-fxr-nxthing-tx-nxbxdy, lxxg, dxg, hxg, xr frxg, cxme xut xf a Cxnxrd bxg. Cxxl, nxw–cxxl! Dx be cxxl, yxu fxxl! Nxne xf yxur crxwing, xld cxck! Dxn’t frxwn sx–dxn’t! Dxn’t hxllx, nxr hxwl, nxr grxwl, nxr bxw-wxw-wxw! Gxxd Lxrd, Jxhn, hxw yxu dx lxxk! Txld yxu sx, yxu knxw–but stxp rxlling yxur gxxse xf an xld pxll abxut sx, and gx and drxwn yxur sxrrxws in a bxwl!’* (XP, p. 922).

Vejamus a “recriação” de Oscar Mendes.

Fxra, Jxãx! Cxmx nãx? Vxcê achxu gxstxsx cxrtar x pêlx dxs xutrxs, pxrém fxi bxbx, caindx nx lxxgrx. Falxu acasx ax vxvx quandx abandxnxu x primitivx dxmicílix? Nãx Xh, nãx! Vxlte, pxis, ax lxxcal dxnde prxveix, agxra, lxxgx, Jxãx! Vxlte ax xdixsx matx dx velhx burgx de Cxncxrdia! Vxlte ax matx, mxchx txrtx! Cxrra! Cxmx? Nãx vxlta? Xra, bxxlas, bxxlas, Jxãx! Nãx xuse x cxntrárix! Vxcê nãx pxde txmar xutra resxluçãx. Cxrra, pxis lxxgx, nãx demxre, pxrque nx nxssx meix nãx pxde cxntinuar. Xh, Jxãx, Jxãx! Xu vxcê fxge xu

nãx x cxnsideraremxs *hxmx*, nãx! Vxcê txrnar-se-á cxnhecidx cmx patx, xu mxchx; cmx bxi xu pxrex; cmx bxnecx desengxnçadx xu bxnzx txlx; cmx pxbre-diabx velhxte, bxbx, gxtxsx, cachxrrx, sujx, xu sapx jagadx fxra dx lxdx cxncxrdianx! Txme mxdxs agxra, txme mxdxs! Txme cxmpxstura, dxidx! Nãx xuse rxsnar, cãx sxrdidx! Bxm Jexvá! Jxãx, cmx vxcê ficxu pxssessx! Cxrtei-lhe x pêlx, txsquiei-x, pxrém nãx cxmece cxm xutrx engrxlamentx nxs grgxmilxs cmx “lxurx” velhx pxr mxtivx dissx; cxntudx pxde cxrrer buscandx cxnsxlx, pxrque tantx desesperx sx afxgadx nx cxrpx cheix! (XA, p. 437-438).

Oscar Mendes soube ouvir tão bem a voz do texto de partida que acatou a advertência do narrador e teve, por isso, sua tarefa facilitada. O narrador nos informa: “[a] mais comum conclusão, contudo, era de que se tratava de *algo misterioso e intraduzível*” (XA, p. 438, grifo nosso). É como se o autor, por intermédio do narrador, estivesse mandando “recado” ao possível tradutor e, ao mesmo tempo, autorizando-lhe a “recriação”. Certamente, diante de “algo misterioso e intraduzível”, não caberia uma tradução tradicional, e o tradutor, atendendo a esse pedido, fez a escolha certa.

Com essa experiência, Oscar Mendes experimentou o “*double bind*”, de Derrida, ou seja, vivenciou o fato de estar entre o “traduzível” e o “intraduzível”, e mais, esteve em situação de enfrentamento de uma dificuldade real: a “possibilidade” da “impossibilidade” de tradução. O que queremos dizer é que instaurado o paradoxo, ele precisou buscar uma saída, uma “solução de tradução”, uma maneira de demonstrar, como já fizera Derrida, que um texto não é totalmente “traduzível” ou “intraduzível”.

Para dar cabo a seu trabalho, o tradutor precisou “desconstruir” o texto para, então, “reconstruí-lo”, considerando não apenas as suas diferenças, sobretudo, as suas semelhanças. Com sua “recriação”, Oscar Mendes endossa o pensamento de Ottoni, de que a tradução e a “desconstrução” caminham juntas e, em alguns momentos, se (con)fundem, para confirmar, junto com Derrida, que é “*preciso traduzir*” (DERRIDA, 2005b, p. 172), apesar de haver uma pluralidade de línguas. Ressaltamos a habilidade de Oscar Mendes, que, com seu “Xizando um artigo”, por meio de adaptações muito criativas, conseguiu garantir a “sobrevivência” do texto de Poe, com trechos aparentemente intraduzíveis. Fizemos questão de incluir esse conto para ilustrar a originalíssima invenção do tradutor, o

que nos leva a considerar que temos, praticamente, dois contos: a criação de Poe e o “canto paralelo”, de Oscar Mendes.

### **Tendências deformadoras de Berman**

A partir deste ponto, propomos uma “análise de tradução”, para usar o termo de Berman (2007), o qual visa ao exame do modo de deformação dos textos, tendo por base teórica “as tendências deformadoras”, sugeridas por ele, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Ele aponta treze tendências: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e o apagamento das superposições de línguas. Eis como Berman define essas “tendências”:

#### **1. A racionalização**

Essa tendência refere-se às estruturas sintáticas do original. Por meio de uma recomposição de frases e sequências de frases, dá-se uma nova *ordem* ao discurso; adiciona-se pontuação inexistente no original; há a opção por abstração, generalização, que faz passar o original do concreto ao abstrato, ao traduzir os verbos por substantivos, escolhendo entre dois substantivos o mais geral, por exemplo.

#### **2. A clarificação**

Tendência de tornar o indefinido em definido, ou seja, tendência de explicar aquilo que não é “claro” e não quer ser no original, seguindo um princípio do poeta inglês Galway Kinnell, o qual sugere que a tradução deveria ser um pouco mais clara que o texto original. Nessa tendência há a passagem da polissemia à monossemia.

### **3. O alongamento**

Considerando que toda tradução tem a tendência de ser mais longa que o original, o alongamento é uma consequência das duas primeiras tendências, no sentido que proporcionam um desdobramento do que está, no original, “dobrado”. Esses acréscimos não acrescentam nada, apenas há um aumento de “massa bruta do texto”, sem aumento de sua significação.

### **4. O enobrecimento**

Visa produzir traduções “mais belas”, por meio do uso de frases “elegantes”, termos “brilhantes”, tendo o original como matéria-prima. Tornando as frases estilisticamente mais “bonitas”, vai-se produzir a “poetização” na poesia e uma “retoricização” na prosa. Esse processo acarreta problemas particularmente quando se traduz a oralidade presente no texto.

### **5. O empobrecimento qualitativo**

Caracterizada pela substituição dos termos, expressões e modos de dizer do original por outros que não têm a mesma riqueza sonora, a sua riqueza de significado, o que vem acarretar um apagamento da iconicidade. Entende-se *icônico* o termo que em relação ao seu referente “cria uma imagem”, produz uma consciência de semelhança.

### **6. O empobrecimento quantitativo**

Nessa tendência, há uma perda, uma diminuição lexical, por haver menos significantes na tradução que no original. Esse desperdício pode coexistir com um aumento da quantidade ou da “massa bruta do texto”, isto é, com o alongamento. Essa ligação estreita desses procedimentos gera um texto ao mesmo tempo mais longo e mais pobre.

### **7. A homogeneização**

Esta remete às tendências precedentes, pois é resultado de todas elas, à medida que consiste em unificar, na tradução, nos vários níveis do texto, aquilo que era

originariamente heterogêneo. Considerando que uma obra em prosa é quase sempre heterogênea, o tradutor tende a unificar, a homogeneizar o que é diverso.

### **8. A destruição dos ritmos**

Assim como na poesia, no texto em prosa há ritmos, verificados na alternância de frases curtas e longas, nas enumerações, nos paralelismos e, com muita significância, na pontuação. Como vemos, há uma multiplicidade entrelaçada de ritmos, em constante movimento. A tradução tem dificuldade em quebrar (felizmente) essa tensão rítmica.

### **9. A destruição das redes significantes subjacentes**

Em toda obra, poesia ou prosa, há palavras e grupos de palavras que formam um texto “subjacente”, formando redes sob a superfície do texto, que pode ser perdida na tradução.

### **10. A destruição dos sistematismos**

O sistematismo de uma obra não diz respeito somente ao nível dos significantes, estende-se também ao tipo de frases, ao uso de certas conjunções, de certos tempos verbais e de certos tipos de construção. Ao desconsiderar esses elementos, que podem ser significativos na obra, o tradutor destrói esse sistema.

### **11. A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares**

Como toda obra em prosa mantém relação estreita com a língua vernacular, ao traduzir o profissional deve estar atento à pluralidade de elementos vernaculares, para não correr o risco de perder a oralidade do texto. Na tradução, pode ocorrer, por exemplo, a supressão dos diminutivos e a troca de verbos ativos por verbos com substantivos. Exotizar os vernáculos surge como uma tradicional maneira de conservá-los, que pode ocorrer por meio de um procedimento tipográfico (com itálicos, aspas etc.), isolando o que não o é no original.

## 12. A destruição das locuções

A prosa literária é rica em imagens, locuções, modos de dizer e provérbios, que estão ligados ao vernacular. Nesse caso, tentar encontrar equivalentes, especialmente para os provérbios, não é tarefa fácil. Berman considera que as equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Portanto, ele indica que não se deve procurar equivalentes para provérbios, visto que há em nós uma “consciência-de-provérbio”, que nos faz entendê-los, mesmo sendo traduzidos.

## 13. O apagamento das superposições de línguas

Considerando que em toda prosa há “superposições de línguas mais ou menos declaradas”, na tradução elas podem não existir. Há dois tipos de superposições de línguas: os dialetos coexistem com a norma culta, e esta coexiste com várias outras.

### *Some words with a mummy (Pequena conversa com uma múmia)*

Tendo em vista as “tendências deformadoras” de Berman e seguindo os passos de Kuhn (2003), que realizou um estudo comparatista das traduções do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, partimos para a análise das traduções propriamente ditas e, para isso, preferimos trabalhar os contos separadamente, pela razão de que há neles diferentes estratégias de tradução.

De Kuhn, aproveitamos sua leitura do termo “significância”, mencionado por Laranjeira (2003), em *Poética da tradução*. Ele lembra que “[a] poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada, para se obter uma relação semelhante em níveis de significantes que acarretará uma *significância* correlata à do poema original” (LARANJEIRA, 1993, p. 29-30, grifo nosso). Kuhn entende que o termo trabalhado por Laranjeira é uma relação dinâmica que se estabelece no interior da obra poética entre os vários níveis da sua manifestação textual, e que essa relação deve estar presente no texto traduzido.

As reflexões de Laranjeira e Kuhn recaem sobre a tradução do texto poético, porém acreditamos que esses ensinamentos são totalmente aplicáveis ao texto prosaico. Tirando

proveito desse estudo, passamos à análise dos contos, tentando verificar de que modo o tradutor trabalha o texto de chegada, para obter uma “significância” correlata à do texto de partida, como a predominância do trabalho no significante, como gerador de sentidos.

Começamos com o conto “*Some words with a mummy*” (“Pequena conversa com uma múmia”). Na apresentação da “descoberta”, somos informados pelo texto de partida que se trata de um “*treasure*” [tesouro], o qual no texto de chegada foi traduzido por “preciosidade”.

*The treasure had been deposited in the Museum precisely in the same condition in which captain Sabretash had found it [...]. (SW, p. 806).*

A **preciosidade** foi depositada no museu, precisamente nas mesmas condições que o capitão Sabretash a havia descoberto [...]. (PC, p. 595).

Entendemos que o equivalente “tesouro” seria mais adequado, visto que é uma “descoberta” muito rara, confessada pelo narrador:

*[...] and to those who are aware how **very rarely** the unransacked antique reaches our shores, [...]. (SW, p. 806).*

[...] e para aqueles que sabem quão **raramente** chegam incólumes às nossas praias as antiguidades, [...]. (PC, p. 595).

Vejamos a caracterização dessa “descoberta”:

*[...] At last, by long persevering diplomacy, I have gained the assent of the Directors of the City Museum, to my examination of the **Mummy** [...]. (SW, p. 805).*

[...] Afinal, depois de longa e perseverante diplomacia, obtive o consentimento dos diretores do Museu da Cidade para examinar a **múmia** [...]. (PC, p. 595).

No capítulo dois enfatizamos que a “descoberta” que os cientistas têm em mãos não é algo “velho”, sem valor, mas sim, um objeto valioso, um “arquivo” ambulante, que traz

consigo informações úteis à humanidade, o que reforça a ideia de “tesouro”, desenvolvida acima. Por tudo isso, ao longo do texto de partida, a personagem é nominada como *Mummy* [Múmia], com letra maiúscula, caracterizando um nome próprio. O tradutor, desde o início, opta por “múmia”, com letra minúscula, substituindo um substantivo próprio por um comum.

Verifiquemos outra passagem:

*It will be readily understood that Mr. Gliddon's discourse turned chiefly upon the vast benefits accruing to science from the unrolling and disembowelling of **mummies**; apologizing upon this score for any disturbance that might have been occasioned him, in particular, the individual **Mummy** called Allamistakeo [...]. (SW, p. 812).*

Facilmente se compreenderia que o discurso do Sr. Glidson versou principalmente sobre os vastos benefícios, extraídos para a ciência, do desempacotamento e do escavamento das **múmias**, desculpando-se, desse modo, por qualquer incômodo que pudesse ter-lhe sido causado, pessoalmente, à **múmia** chamada Allamistakeo [...]. (PC, p. 601).

Descobrimos que além de constituir “*Mummy*” [Múmia] como nome próprio, Poe faz uma diferenciação básica, ao escrever o mesmo vocábulo no sentido comum, com letra minúscula, por mais quatro vezes, no decorrer da história. Isso acontece basicamente em duas situações: quando Allamistakeo fala de seus amigos e quando o narrador comenta sobre as múmias em sentido geral, significando substantivos comuns.

Pelo que constatamos, esse aspecto relevante foi desprezado pelo tradutor, que insistiu no sentido comum, criando uma uniformidade no uso do vocábulo. Não respeitando o sentido imposto pelo texto de partida, isto é, desconsiderando essa diferenciação, o tradutor negligenciou um dos princípios do postulado de Poe: “Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (POE, 2004, p. 193). Portanto, o uso de *Mummy* é intencional, e essa intenção foi desconsiderada pelo tradutor.

Em princípio parece uma simples troca, mas não é. Aqui, temos um caso de *racionalização*, em que uma rede de significação do texto de partida foi perdida com a generalização, pois a imagem de um “tesouro”, de uma descoberta “rara”, a qual perpassa

todo o conto, é quase inexistente. Ao optar pela uniformidade dos vocábulos, o tradutor incorreu no segundo caso de *transmutação* apontado por Eco, estudado no capítulo precedente, no qual o tradutor é movido a “não fazer ver o dito”. Ao tomar essa posição, tirou o “valor” desse objeto, empobrecendo qualitativamente o texto, fazendo com que o leitor brasileiro não tenha a mesma imagem que o leitor de língua inglesa.

### ***The devil in the belfry* (O diabo no campanário)**

Passando a “*The devil in the belfry* (“O diabo no campanário”), nos deparamos com algo novo, que não havia no conto anterior: uma epígrafe, mais propriamente, um “ditado”. Para analisarmos a sua tradução, partimos do pressuposto bermaniano de que não se deve procurar equivalentes para provérbios. O mesmo raciocínio poderia ser estendido aos “ditados”, sem medo de incorrerem em erro. Parafraseando Berman, não se deve buscar equivalentes para “ditados”, porque há em nós uma “consciência-de-ditado”, que nos faz entendê-los, mesmo sendo traduzidos.

Vejamos como foi traduzida a epígrafe-ditado:

*What o'clock is it? – Old saying.* (DB, p. 298).

Que horas são? Velho ditado. (DC, p. 496).

Começamos nosso estudo fazendo o caminho inverso: do texto de chegada para o texto de partida. Que graça há em “Que horas são?”, para o leitor contemporâneo de língua portuguesa? Perguntamos isso, porque nosso interesse primeiro neste capítulo é estudar o efeito de humor na tradução dos contos de Poe. Certamente nenhuma graça, responderia o leitor, pois esta é a forma usual de perguntarmos as horas. A indicação “velho ditado”, no texto de chegada, igualmente revela muito pouco, pois não remete a nenhum “ditado” conhecido, pelo menos em língua portuguesa. Desde as antigas gerações até hoje as crianças aprendem a perguntar as horas dessa maneira, não caracterizando, portanto, um velho ditado.

Quanto a “*What o’clock is it?*”, que no texto de partida se trata de um “velho ditado”, difere da atual maneira de perguntar as horas: “*What time is it?*” [“Que horas são?”] O que há de engraçado em ambas as formas é a substituição da palavra “*time*” [tempo], pela palavra “*clock*” [relógio de parede], objeto que marca o tempo. Percebemos que o autor não usa a expressão “*What watch is it?*”, que seria outra possibilidade, porque “*watch*” é relógio de pulso.

Outra situação engraçada é se pensarmos a expressão “*What o’clock is it?*”, associada ao objeto “*the great clock*” [o grande relógio], que no conto é personificado, marca o ritmo da vida do burgo Vondervotteimittiss e no fim é desregulado por obra do diabo. É como se houvesse uma desconstrução também do “velho ditado” e passasse a não mais existir. Com a expressão “Que horas são?”, da língua portuguesa, essa associação não é possível. Mesmo desordenado, o “tempo” continuava a passar.

Como vimos, há no texto de partida um efeito de humor, o encontro do velho ditado com a forma atual de se perguntar as horas, que não é conseguido pelo texto de chegada. Considerando que no velho ditado inglês, a palavra “*clock*” [relógio] tem uma carga de significado, sugerimos uma tradução:

[Seu relógio tem horas?]

Obviamente, procuramos usar a palavra “relógio”, mesmo não fazendo uma diferenciação entre relógio de pulso e relógio de parede, visando ficar próximos do texto de partida, no qual consta a palavra “*clock*” [relógio]. Além dessa proximidade, criamos um jogo de palavras entre “relógio” e “horas”, com o verbo “ter”, como se fosse possível imaginar uma relação de posse entre o objeto marcador do tempo e as horas. Com isso, pretendemos construir um efeito de humor. Nossa sugestão se aproxima do sentido que o autor quis imprimir ao seu texto, ao recuperar e preservar algo do efeito pretendido. Ao apresentar o burgo holandês de Vondervotteimittiss, os textos de partida e de chegada nos informam que

[...] *the Dutch borough of Vondervotteimittiss has existed, from its origin, in precisely the same condition which it at present preserves.* (DB, p. 298).

[...] o burgo holandês de Vondervotteimittiss **sempre** existiu, desde suas origens, precisamente nas mesmas condições em que se conserva em nossos dias. (DC, p. 497).

Sublinhamos “sempre” para sinalizar que houve claramente o acréscimo de informação, pelo uso do advérbio de frequência, inexistente no texto de partida. Não entendemos essa atitude do tradutor, porque com esse movimento proléptico antecipou algo do qual o leitor só iria ser informado mais adiante, em outra passagem, como podemos conferir:

*[...] there can be no doubt, as I said before, that it has **always** existed as we find it at this epoch.* (DB, p. 299).

[...] não pode haver dúvida, **como eu disse antes**, ele **sempre** existiu tal como o vemos na época atual. (DC, p. 498).

O motivo de tal antecipação talvez se deva a uma associação com a sentença precedente, “*as I said before*” [como eu disse antes], que inicia a segunda ideia. Voltando à citação anterior, verificamos que o fato não foi dito antes no texto de partida, por razões que só o autor conhece. Foi expresso apenas no texto de chegada, por uma decisão do tradutor, que não se justifica. Nossa sugestão de tradução para o primeiro trecho é:

[...] o burgo holandês de Vondervotteimittiss **tem existido**, desde suas origens, precisamente nas mesmas condições em que se conserva em nossos dias.]

Na caracterização das personagens, presenciamos um caso de omissão:

*He is an exceedingly puffy little old gentleman, with big circular eyes and a huge **double chin**.* (DB, p. 301).

É um velhinho, excessivamente gorducho, com grandes olhos redondos e uma imensa papada. (DC, p. 499).

Parece sem importância a omissão de uma palavra, mas não é. “*Double*” (duplo, dobro) caracteriza o tipo de papada dos velhinhos comuns, que é igual a dos conselheiros:

*The Town-Council are all very little, round, oily, intelligent men, with big saucer eyes and fat **double** chins, [...].* (DB, p. 301).

Os conselheiros municipais são todos homens pequeninos, redondos, gorduchos e inteligentes, com grandes olhos de boi e gordas papadas, [...]. (DC, p. 499).

Pela segunda vez um o vocábulo “*double*” é omitido. Vejamos como funciona com relação ao sineiro:

*His coat-tail is very far longer – his pipe, his shoe-buckles, his eyes, and his stomach, very far bigger than those of any other old gentlemen in the village; and as to his chin, it is not only double but **triple**.* (DB, p. 302).

A aba de seu gabão é bem mais comprida; seu cachimbo, as fivelas de seus sapatos, seus olhos e eu estômago, bem maiores do que os de qualquer outro velho da aldeia. E quanto à sua papada, é não somente dupla, mas **tripla**. (DC, p. 500).

Por esta passagem, entende-se a nossa insistência neste caso. Além de ter os olhos e o estômago maiores que os demais homens, o sineiro é o único que possui papada *tripla*. Esse detalhe seria mais um na caracterização das personagens masculinas, não fosse o seu volume, “*double*” [dobro] ou “*triple*” [triplo], indicador da posição ocupada por eles. Assim, se apresenta a hierarquia no burgo: os velhinhos comuns, com “*huge double chin*” [imensa papada dupla], são inferiores aos conselheiros, com “*fat double chins*” [gordas papadas duplas], que são inferiores ao sineiro, com “*triple chin*”, [papada tripla].

Como vemos, hierarquicamente, o sineiro ocupa posição superior. Ele é figura de destaque, porque cuida do “*the great clock*” [o grande relógio] e é o “principal dignatário do burgo”, o mais respeitado. Contudo, para fazer essa associação era preciso que o leitor fosse informado antecipadamente desse detalhe, o que não aconteceu no texto de chegada;

ao contrário, foi duplamente omitido pelo tradutor, que talvez não tenha considerado a relevância da informação e a importância dela para a construção do efeito de humor.

As leis que regem o burgo de Vondervotteimittiss são três:

*‘That it is wrong to alter the good old course of things’ –  
‘That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittis’ – and  
‘That we will stick by our clocks and our cabbages.’ (DB, p. 301).*

**Não está direito alterar** o bom e velho curso das coisas.

Nada existe de tolerável fora de Vondervotteimittiss.

Juramos fidelidade aos **nossos** relógios e couves. (DC, p. 499).

Quando o autor afirma que “*it is wrong to alter*”, ele quer dizer que [“é errado alterar”] algo. Entendemos que a afirmação não pressupõe possibilidades, tanto que a lei poderia muito bem ser escrita, utilizando o imperativo negativo, sem perda de sentido: *Do not alter the good old course of things* [*Não altere* o bom e velho curso das coisas]. Entendido desse modo, não há outra escolha, a não ser preservar o curso das coisas.

A tradução, “Não está direito alterar”, sinaliza não somente que os habitantes não deveriam mudar o curso das coisas, mas, que eles poderiam ter ou não tal atitude. A formulação da lei no texto de chegada dá margem a interpretações, sendo que a orientação, expressa na forma negativa, aparece como possibilidade, condição, ou sugestão; ao contrário, no texto de partida a lei, expressa na forma afirmativa, é “clara”. Sugerimos que na terceira lei deveria haver a repetição do pronome possessivo “nosso”, como ocorre no texto de partida, porque é uma forma de reforçar o juramento deles. Diante desses argumentos, deixamos nossa sugestão de tradução.

[**É errado alterar** o bom e antigo curso das coisas.

Não há nada tolerável além de Vondervotteimittiss.

Juramos fidelidade aos **nossos** relógios e aos **nossos repolhos.**]

O leitor atento, que nos acompanha nesta análise, deve ter percebido que a nossa sugestão difere da do tradutor, no que se refere às “couves”. Afinal de contas, seria “couve”, ou “repolho”? Fixemos-nos na seguinte passagem para elucidarmos o enigma:

*[...] for, time out of mind, the carvers of Vondervotteimittiss have never been able to carve more than two objects – a time-piece and a **cabbage**. (DB, p. 300).*

[...] desde tempo imemorial os entalhadores de Vondervotteimittiss nunca foram capazes de entalhar mais do que dois objetos: um relógio e uma **couve**. (DC, p. 498).

Não é difícil visualizar que a palavra “*cabbage*” [repolho] foi traduzida por “couve”, sem nenhuma alegação do tradutor. Se buscarmos no *Longman Dictionary* (1995), descobrimos que “*sauerkraut*” [chucrute] se trata de “*a German food made from cabbage (= a round green vegetable) that has been left in salt so that it tastes sour*” [uma comida alemã feita de repolho (= um vegetal verde e redondo) deixado em água salgada para que fique com o sabor azedo].<sup>51</sup> Como vemos, seria uma simples e aceitável troca de vegetais, não fosse o fato de “*cabbage*” [repolho] ser um símbolo importante no conto.

A explicação mais lógica é que “*cabbage*” [repolho], ao lado dos relógios, a nosso ver, criam uma simbologia e constroem um efeito cômico original. Poe criou um padrão “redondo”, que nomeamos “simbologia do redondo”, a qual é um padrão geométrico e estético, que identifica tudo que está ligado à comicidade presente na narrativa. Essa imagem perpassa todo o conto, a começar pelas personagens que são “redondas” e gorduchas; a aldeia fica situada em um vale perfeitamente circular; as casas têm um jardim à frente, com um caminho também circular; todos os móveis e as chaminés tem detalhes esculpido no modelo de repolhos; os relógios são redondos e alguns barrigudos; até os sapatos das velhinhas são amarrados por laços de fita em forma de repolhos.

Essa caracterização é de suma importância, porque colabora com a manutenção do efeito de humor. Ao traduzir “*cabbage*” por “couve”, o tradutor altera essa simbologia, pois este vegetal não tem a forma redonda. Sua atitude, além de provocar um *empobrecimento*

---

<sup>51</sup> O chucrute, hoje, é consumido em praticamente toda a Europa e aqui, no Brasil, onde identifica-se, naturalmente, como a acompanhamento de pratos de origem alemã.

*qualitativo*, causou a *destruição da rede significativa subjacente*, de Berman, ou seja, uma rede de significação do texto de partida foi perdida.

### ***Bon-Bon* (Bon-Bon)**

Passemos ao conto “*Bon-Bon*” (Bon-Bon”). Ao iniciarmos nossa análise, algo que nos chama a atenção é a longa epígrafe, em francês. Investigar o uso das epígrafes em Poe, nos pareceu necessário. A primeira questão era identificar a sua recorrência e qual o procedimento de tradução utilizado por Oscar Mendes. Poe se utilizou desse tipo de citação em mais da metade de seus contos humorísticos: dos vinte e quatro contos classificados nessa categoria, quatorze iniciam com esse recurso.

Analisando o aspecto que mais nos interessa, a tradução, verificamos que, desse universo, dez foram traduzidas e quatro não foram traduzidas. Das dez, sete foram traduzidas no corpo do texto e três, em nota de rodapé. Outra preocupação era saber se havia algum critério nas traduções. Para isso, verificamos cuidadosamente a língua na qual cada uma foi escrita, e obtivemos o seguinte resultado: dez em língua inglesa, duas em língua francesa e duas em língua latina. Das dez escritas em inglês, nove foram traduzidas e apenas uma não foi traduzida; as duas em francês não foram traduzidas, e das duas em latim, uma foi traduzida e a outra não.

Nessa breve investigação, não conseguimos identificar um critério de tradução. Além do fato de que quase a totalidade das epígrafes em inglês foi traduzida e de que aquelas em francês não foram traduzidas, constatamos que não houve uma uniformidade, principalmente na posição das traduções, que ora aparecem no corpo do texto ora em nota de rodapé. Esses dados nos levaram a levantar a hipótese de que o procedimento foi aleatório; portanto, não passível de ser classificado.

Voltando a “*Bon-Bon*” (“Bon-Bon”), notamos que é a mais longa epígrafe e que está na lista daquelas que não foram traduzidas. Uma pergunta se impõe: por que o tradutor agiu assim, ora traduzindo, ora não traduzindo, ora optando por uma tradução em nota de rodapé? Em se tratando de “Bon-Bon”, por que a omissão do tradutor? Por que não traduziu a modinha francesa, apesar de ter feito essa indicação?

Antes de tentarmos responder essa indagação, fixemos-nos na compreensão do vocábulo. Epígrafe, do grego *epigraphê*, escrever (*gráphein*), sobre (*epi*), entrou em uso no século XVI, mas tornou-se moda a partir do século XVIII, num progresso ascendente que atingiu o ápice nas décadas seguintes. Entre os modernos, conforme Moisés (2002), o vocábulo passou a designar os fragmentos de texto que servem de lema ou divisa a uma obra, na intenção de sugerir que o escritor escreveu seu texto inspirado naquele pensamento, ou que este resume, de certa maneira, o seu conteúdo.

Antes de ir adiante, procuremos entender o uso da epígrafe nesse conto. O protagonista, na primeira edição, era Pedro Garcia, dono de restaurante e um metafísico, na cidade de Veneza. Nas edições posteriores, passou a ser Pierre Bon-Bon, proprietário de um *Café*, em Ruão. Como tudo isso aconteceu? Quinn, biógrafo de Poe, chama a atenção para o seu método de revisão, no qual ele modificava o texto original, alterando datas, até frases inteiras, de muitos de seus contos a cada nova publicação, de acordo com um particular ponto de vista, em um dado momento. Essa atitude ilustra o quão cuidadoso e meticuloso era o autor na escrita de seus contos (QUINN, 1998, p. 747).

Por esse método de revisão, suas histórias eram frequentemente e exaustivamente revisadas, de modo que sofriam alterações sempre que Poe tinha uma oportunidade de fazê-las, visando geralmente um melhoramento. Em “*Bon-Bon*”, por exemplo, ele mudou o título, que era “*The Bargain Lost*” [“A barganha perdida”], na primeira edição. Mudou também o nome do protagonista, como já mencionamos, e acrescentou o tom “afrancesado”, pela introdução dos nomes de comidas, bebidas e a modinha francesa, como epígrafe.

Feita essa breve digressão, insistimos na pergunta que deu início a esse raciocínio: por que o tradutor não traduziu a epígrafe? Na tentativa de compreender o seu procedimento, levantamos a hipótese de que ele quis manter esse tom “afrancesado”, coincidindo com a opção de também não traduzir os nomes das comidas e bebidas. Tendo esse argumento a seu favor, podemos considerar que foi uma escolha feliz, porque manteve a erudição e a estranheza do texto.

Por outro lado, considerando que a epígrafe é uma citação, e que nesse caso, em particular, introduz o tom da narrativa, e principalmente, tendo em vista os ensinamentos de Compagnon (1996) que “[a] citação trabalha o texto”, e “o texto trabalha a citação”, o

tradutor, ao se decidir pela manutenção da epígrafe em francês, privou o leitor monolíngue de língua portuguesa de entender o seu conteúdo e, por conseguinte, de fazer possíveis ligações com o texto. Se o seu propósito era ficar próximo do texto de partida, ele poderia ter lançado mão da nota de rodapé, como fez em “*Four beasts in one*” (“Quatro animais num só”) e *How to write a blackwood article* (“Como escrever um artigo à moda *blackwood*”). Assim, ele manteria a estrutura do texto e preservaria a “moldura” do conto. Desse modo, apresentamos a epígrafe e propomos uma possível tradução:

*Quand un bon vin meuble mon estomac,  
Je suis plus savant que Balzac –  
Plus sage que Pibrac;  
Mon bras seul faisant l’attaque  
De la nation Cassaque,  
La mettroit au sac;  
De Caron Je passerois le lac  
En dormant dans son bac;  
J’irois au fier Eac,  
Sans que mon coeur fit tic ni tac,  
Presenter du tabac.*

*French Vaudeville. (BB, p. 443).*

[Quando um bom vinho enche meu estômago,  
Eu sou mais inteligente que Balzac –  
Mais sábio que Pibrac;  
Meu braço sozinho fazendo o ataque  
Contra a nação cossaca,  
A meteria no saco;  
De Caronte eu passaria o lago  
Dormindo no seu barco;  
Eu iria ao orgulhoso Éaco,  
Sem que meu coração fizesse tique nem taque,  
Para oferecer-lhe tabaco.

*Vaudeville* francês.]<sup>52</sup>

Retomando o método de revisão, percebemos que, apesar das inúmeras alterações, em “*Bon-Bon*”, incluindo o título, Poe manteve a palavra “*bargain*” [barganha] no texto, a qual foi traduzida por “pechincha”. A manutenção desse vocábulo é um indício de sua relevância na narrativa e, por isso, nos debruçamos na tarefa de averiguar a estratégia de tradução utilizada pelo tradutor.

*Longman Dictionary of Contemporary English* (1995) nos informa que “*bargain*” é “*something bought cheaply or for less than its usual price*” [algo comprado barato ou por menos do que o seu preço usual]. Ou, ainda, pode significar “*an agreement, made between two people or groups, to do something in return for something else*” [um acordo feito entre duas pessoas ou grupos, para fazer algo em troca de outra coisa]. Houaiss (2004) nos informa que “pechinchar” é pedir redução de preço, ou seja, buscar vantagem em um negócio, e “barganhar” é fazer uma transação ou negociar por troca, isto é, um ato de troca que envolve geralmente negociação.

Por essas definições, chegamos à conclusão óbvia que o vocábulo “*bargain*”, em língua inglesa, tem dupla significação. Pode tanto significar um acordo ou troca, que não visa lucro, como uma negociação que visa tirar vantagem, através de lucro. Tudo depende do contexto no qual o vocábulo é usado, o que é muito comum em língua inglesa, uma palavra ser usada em mais de um sentido. Já, em língua portuguesa, é mais comum os sentidos dos vocábulos serem distintos, tendo um significante para cada significado.

Talvez o tradutor tenha optado por “pechincha”, porque este termo está mais próximo do contexto atual brasileiro. De modo geral, as pessoas estão mais acostumadas a fazer “pechinchas”, a fazer “barganhas”. Acreditamos que o termo no Brasil é popular, porque a “pechincha” faz parte da cultura nacional: o brasileiro está sempre em busca de uma boa pechincha apenas pelo prazer de pagar menos por um produto e, assim, fazer um bom negócio. Também ganhou um sentido pejorativo.

---

<sup>52</sup> Tradução de Henrique Pimenta Santos, mestre em Estudos de Linguagens. Tudo indica que essa epígrafe seja criação (irônica) do próprio Poe e não uma citação de uma canção de *Vaudeville*, como nos faz crer. (N.T.)

Como nos ensina Benjamin, a tradução nos faz retornar ao texto original e é a ele que nos dirigirmos, para buscar argumentos que justifiquem o uso do termo “*bargain*” [barganha] pelo autor. O narrador comenta que Pierre Bon-Bon tem uma fraqueza: “*He could never let slip an opportunity of making a bargain*” [Ele nunca deixava escapar uma oportunidade de fazer uma barganha (BO, p. 165)]. E explica os termos nos quais deveriam ocorrer a barganha: “*Not that he was avaricious – no. It was by no means necessary to the satisfaction of the philosopher, that the bargain should be to his own proper advantage*” [Não que ele fosse avarento... isso não. Não era de modo algum necessário, para a satisfação do filósofo, que a barganha se realizasse para *a sua própria vantagem* (BO, p. 166, grifo nosso)].

Tendo essas evidências em mente, entendemos que a personagem realiza “barganha”, um acordo entre duas pessoas, um ato de troca, que não exige “vantagem” e, portanto, não “pechincha”. Diante desse quadro, talvez a melhor opção seria o uso do termo “barganha” e não “pechincha”, como fez o tradutor. Como no caso das “couves”, verificamos *a destruição das redes de significação subjacente*, ou seja, houve uma perda na rede de significação subterrânea.

Voltando à tradução de Oscar Mendes, temos duas situações: se a escolha dele fosse atualizar o texto, incorporando-o e adaptando-o ao contexto cultural de nossa língua, mesmo sendo o termo “barganha” o equivalente mais aproximado, o uso de “pechincha” seria aceitável. Porém, constatamos, nesse estudo, que na maioria de suas traduções, esse procedimento não é comum; logo, ele não atualiza o texto de Poe. Ao contrário, presenciamos que ele opta por manter o autor debaixo de seus olhos e leva o leitor até ele, aproximando a língua de chegada à língua de partida.

Arrojo (2000) indica que além de sermos fieis à leitura que fazemos de um texto, nossa tradução será fiel também à nossa própria concepção de tradução. Esse é o ponto onde queremos chegar. Claro que o tradutor tem o direito de fazer a sua opção por um ou outro vocábulo, pois traduzir é tomar decisões; porém, antes de tentar ser fiel à sua leitura do texto de partida e do autor, Oscar Mendes poderia ter sido fiel à sua própria concepção de tradução, visto que há visivelmente, em suas traduções, uma concepção pela *não* atualização do texto de chegada.

Também reconhecemos que o tradutor não poderia apreender todos os sentidos do texto poeano. Como nos ensina Benjamin, o tradutor não pode tocar todos os pontos do original. Oscar Mendes precisou escolher entre os infinitos pontos, qual tocar. Deixando as “negociatas” de lado, apontamos nossa análise para um campo que muitas vezes passa despercebido, mas pode tornar-se uma pedra no sapato do tradutor e traí-lo: é o caso dos gêneros e do uso dos adjetivos possessivos em língua inglesa. Tomemos como exemplo essa passagem:

*There was not a souscuisinier in Rouen, who could not have told you that Bon-Bon was a man of genius. His very cat knew it, and forebore to whisk her tail in the presence of the man of genius.* (BO, p. 167).

Considerando o que nos informam Watkins e Porter (2002), que em língua inglesa, diferentemente do que ocorre em língua portuguesa, a maioria dos substantivos não possui gênero, isto é, há substantivos cuja forma é a mesma tanto para o masculino quanto para o feminino, fica difícil identificar o gênero de um animal, por exemplo, se não houver outras indicações no texto. Quando se quer especificar o sexo, é necessário, quase sempre, usar outra palavra, como os adjetivos *male* [macho] e *female* [fêmea], ou os substantivos *man* [homem] e *woman* [mulher], ou os adjetivos possessivos relacionados ao sujeito.

Analisando o uso do adjetivo possessivo “*his*” [dele], verificamos que este não se refere à palavra “*cat*”, apesar de estar mais próxima, mas antes se refere à expressão antecedente, *a man of genius* [um homem de gênio], a personagem Bon-Bon.

Verificamos aqui um caso de contaminação, no qual o tradutor se manteve fixo na primeira sentença, e levado por essa proximidade, comete um deslize, associando “*his*” [dele] à palavra “*cat*”, sendo que este substantivo está relacionado com o adjetivo possessivo “*her*” [dela], da sentença seguinte. Desatento a esses detalhes, ele chega à conclusão de que se trata de um “gato”, como vemos na tradução:

Não havia um *souscuisinier* em Ruão que não pudesse dizer-vos que Bon-Bon era um homem de gênio. Até seu **gato** o sabia e evitava mover a cauda em presença do homem de gênio. (POE, 2001, p. 445)

O fato é ignorado e o gênero masculino é reforçado em outra passagem:

*[...] and the tabby cat, flying off at a tangent, stood up on end and shrieked in the farthest corner of the apartment. (BO, p. 172).*

[...] e o **gato** malhado, saltando numa tangente, ficava ereto e tremia no mais extremo canto do aposento. (BB, p. 450).

Uma página adiante o “gato” muda de sexo, observemos:

*There is a **cat**, I see in the corner – a pretty cat! – look at her! – observe her well! (BO, p. 173).*

Vejo uma **gata** ali no canto... uma linda gata... olhe para ela... observe bem! (BB, p. 451).

No primeiro exemplo, o tradutor dá um passo em falso ao suprimir o adjetivo possessivo “*her*” [dela], imprescindível para a identificação do sexo do animal, porque, como indica Watkins e Porter (2002), também podemos utilizar o adjetivos possessivos *his* [dele] e *her* [dela], para animais de estimação. Por essa informação, sabemos que se trata de uma “gata” e não de um “gato”. Não bastasse a presença de “*her*” [dela], para identificar o sexo do animal, há outro indício claro, no terceiro exemplo, o qual leva a essa confirmação: o adjetivo “*pretty*” [linda, bonita], usado para substantivos femininos. Se fosse “gato”, teríamos “*handsome*” [lindo, bonito], utilizado para substantivos masculinos.

O mais grave nessa questão, é que o tradutor não manteve o sexo do animal, que ora é apresentado como “gato” e ora como “gata”, mostrando uma inconstância no texto de chegada. Se no início há a opção pelo gênero masculino, este deveria permanecer durante toda a história. O que queremos dizer é que ele poderia ter decidido por este gênero, o que incorreria em “*dizer o não dito*”, e em *clarificação*, segundo Berman; todavia não afetaria o entendimento do leitor de língua portuguesa nem o efeito de humor.

Nesses casos, é preciso muita atenção e habilidade do tradutor para não ocorrerem falhas como essas, pois se ele não mantiver os olhos atentos, poderão acontecer deslizes como os que citamos, o que prejudica grandemente o trabalho final. Esses detalhes podem

passar despercebidos ao leitor ingênuo e se configurarem sem importância, mas não ao olhar do pesquisador atento, como o que pretende ser o nosso.

Com relação ao outro animal, vejamos:

*His large water-dog was acquainted with the fact, and upon the approach of his master, betrayed his sense of inferiority by a sanctity of deportment, a debasement of the ears, and a dropping of the lower jaw not altogether unworthy of a dog.* (BO, p. 167).

Seu gordo cão-d'água conhecia o fato e, ao aproximar-se de seu dono, revelava seu senso de inferioridade por uma humildade de atitude, um rebaixamento das orelhas e um descaída da mandíbula inferior, não absolutamente indignos de um cão. (BB, p. 445).

Neste caso, a indicação é clara. Os dois primeiros adjetivos possessivos “his” [dele] estão relacionados ao dono e o terceiro, ao senso de inferioridade do animal, que por sua vez revela o sexo masculino. Diferentemente do caso anterior, e sem muita dificuldade, ficamos sabendo que o animal é um cão, confirmado em outra passagem:

*[...] while the black dog, crouching down upon his haunches, joined lustily in the chorus [...].* (BO, p. 172).

[...] enquanto o cachorro preto, deitado sobre os quadris, juntou-se com vigor ao coro [...]. (BB, p. 450).

Aqui não há nenhuma dúvida que o adjetivo possessivo está relacionado ao sujeito da sentença “*the black dog*” [o cachorro preto], confirmando o gênero masculino. Watkins e Porter (2002) nos alertam, que em língua inglesa, quando se trata de partes do corpo, objetos de uso pessoal, relações de parentesco e qualidades do espírito do possuidor, o uso do possessivo é obrigatório. Na língua portuguesa, nesses casos, normalmente não se usa o pronome, apenas o artigo definido. Por isso, não há a necessidade da repetição do pronome possessivo “dele” no texto de chegada, sendo perfeitamente aceitável a sua omissão.

Ainda sobre o cão, queremos chamar a atenção para outro detalhe, que é a tradução do adjetivo “*large*”. Conforme o *Oxford Dictionary* (2007), “*large*” é “grande”, “abundante”, “amplo”. Vejamos como ele foi traduzido:

*His large water-dog was acquainted with the fact, [...].* (BO, p. 167).

Seu **gordo** cão-d’água conhecia o fato e, [...]. (BB, p. 445).

Aqui o adjetivo “*large*” é traduzido como gordo, considerado como aceitável dentro de sua significação “abundante” e, principalmente, considerando as características físicas das personagens dos contos humorísticos, que tendem a ser “gorduchas”, como os velhinhos e as velhinhas de “*The devil in the belfry*” (“O diabo no campanário”) e o próprio Bon-Bon. Entretanto, vejamos outro momento:

*Whistling to his more immediate vicissitudes, the large black water-dog we have spoken of before, [...].* (BO, p. 169).

Assobiando para que viesse colocar-se a seu lado o **grande** e negro cão-d’água a que me referi [...]. (BB, p. 447).

Notamos que o adjetivo “*large*”, traduzido anteriormente como “gordo”, agora é traduzido como “grande”, provavelmente fazendo referência à altura do animal. O texto de chegada apresenta um índice de indefinição quanto ao uso do vocábulo. Não questionamos esta ou aquela opção, mas a uniformidade da tradução do termo. A nossa sugestão é a escolha pelo termo “gordo”, que combina mais com a “rotundidade” do estômago de seu dono e com o tom humorístico do texto. Do mesmo modo, o adjetivo “*black*” foi traduzido por “preto” e “negro”. Ambos os exemplos parece-nos um desnecessário caso de *enobrecimento* ou *embelezamento* do texto. O tradutor poderia ter feito a opção por um ou outro termo, e manter a uniformidade do mesmo.

Retornemos à gata, ressaltando um aspecto digno de atenção:

*His very cat knew it, and forebore to whisk her tail in the presence of the man of genius.*  
(BO, p.167).

Até seu gato o sabia e evitava mover a cauda em presença do homem de gênio. (BB, p. 445).

Assinalamos o uso do advérbio de intensidade “very” [muito], frequentemente utilizado em língua inglesa, para dar ênfase a adjetivos, particípio passado, orações adverbiais e a outros advérbios, como nos informam Watkins e Porter (2002), por exemplo: *very good* [muito bom], *very tired* [muito cansado] e *very easily* [muito facilmente].

Há outro uso possível, quando se quer reforçar e realçar os laços de amizade entre pessoas. Se, por exemplo, dissermos, “this is *my very friend*”, queremos dizer que “este é meu querido e estimado amigo”, com a ideia de que ele é muito amado, o “amigo do peito”. O sentido da passagem acima se enquadra nesse contexto. Essa relação estreitada pelo uso do “*very*” vem confirmar nossa hipótese de que Bon-Bon é um homem solitário, cujos únicos amigos são “a gata malhada” e o “gordo cão-d’água”.

Como não foi convenientemente explorado esse aspecto, lendo a tradução, o leitor brasileiro tem apenas uma vaga ideia dessa solidão, sendo que o mesmo não ocorre com o leitor de língua inglesa, que é levado a crer no estado solitário no qual vive o filósofo, pelo particular uso de um simples vocábulo, que faz toda a diferença. Como não temos essa particularidade em nossa língua, e desejosos de traduzir o sentido do texto de partida, propomos a seguinte tradução:

[Sua gata, **muito estimada**, o sabia e evitava mover a cauda em presença do homem de gênio.]

O tradutor poderia ter esta sugestão como uma das possíveis traduções. O importante neste caso seria indicar que a “gata” não era somente um animal de estimação, mas querida, talvez uma “amiga do peito”. Concordamos que, agindo assim, ele incorreria em um *alongamento*, tendendo a um *enobrecimento*, porém seria um procedimento necessário, para passar ao leitor de língua portuguesa o grau de afinidade entre eles.

Situação oposta ocorre em “*Some words with a mummy*” (Pequena conversa com uma múmia), quando o tradutor traduz “*Mummy*”, por múmia, com letra minúscula. Aqui, em um processo inverso, ele traduz “*devil*”, por Diabo, com letra maiúscula. Entendemos que no texto de partida, ao nominar o diabo, com letra minúscula, Poe não quis diferenciá-lo dos demais diabos criados por ele, como nos contos “*Never bet the devil your head*” (“Nunca aposte sua cabeça com o diabo”) e “*The Duc De L’Omelette*” (“O duque de L’Omelette”), por exemplo. Também quis enfatizar que, apesar de todo conhecimento adquirido pelo diabo, Bon-Bon é o protagonista, e não o contrário, como insinua a tradução brasileira, que cria outra personagem, outro Diabo.

O leitor de língua portuguesa é induzido a fazer outra leitura do conto a partir dessa alteração, aparentemente simples. O tradutor incorreu no primeiro caso de *transmutação*, mencionado por Eco, no qual escolhe “fazer ver o não dito”. Ao nominar o Diabo, com letra maiúscula, ele deu à personagem um *status* que, na verdade, não existe no texto de partida. O texto de chegada cria uma divindade, apontando para um “endeusamento” do diabo, dizendo algo que não foi aludido pelo autor.

Esse fato sinaliza um caso de *clarificação* bermaniana, no qual o tradutor define o indefinido, explica aquilo que não está claro no texto de partida, que está apenas no campo implícito, ou na leitura que o leitor faz do texto. Ao leitor caberia chegar às suas próprias conclusões, com relação à personagem. Diferentemente do Diabo de Oscar Mendes, o diabo de Poe está mais preocupado em ridicularizar o filósofo e confundir suas ideias, com seu aparente conhecimento filosófico, do que em ser o que não é, no caso, a personificação do Mal.

\*\*\*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo menos um século e meio separam os contos de Poe da tradução de Oscar Mendes. Com essa distância, buscar o humor em uma tradução parecia, de certo modo, uma tarefa impossível, principalmente, considerando que “[o] que há de pior para se traduzir de uma língua para outra é o *tempo* do seu estilo [...]” (NIETZSCHE, 2001, p.183, grifo nosso). Entretanto, atendendo ao anseio do autor para se voltar a atenção aos contos humorísticos como maneira de se conhecer a multiplicidade de sua criação, e mesmo tendo em mente esse “tempo” decorrido, lançamo-nos nessa empreitada.

Tendo sempre a tradução e o humor em foco, trabalhamos com a hipótese da manutenção do “efeito” de humor, prevista pelo desejo racionalista de interpretação do texto de partida e pela possibilidade de criação de um novo texto. Mesmo havendo esse distanciamento, foi possível verificar um perfeito diálogo entre o tradutor e o autor na busca desse “efeito”, pois sendo o humor universal, e ultrapassando a barreira espaço-temporal, deveria ser mantido no texto de chegada.

Pela tradução que temos em mãos, imaginamos que Oscar Mendes, como todo bom tradutor, antes de começar o seu trabalho, passou um bom tempo lendo e relendo os contos de Poe, e consultando todos os subsídios que lhe permitiram a melhor compreensão de passagens obscuras, termos ambíguos e referências eruditas. Como resultado, temos uma tradução primorosa, cuja maior qualidade é o respeito ao autor, o qual é mantido no seu tempo, ou seja, ao trazer o texto oitocentista para o público do século XX, em linhas gerais, o tradutor não pretendeu atualizá-lo; ao contrário, preferiu usar um português formal, mantendo a erudição do texto de partida.

Tendo em vista que “a tradução deve fazer ouvir o ritmo do texto” (ECO, 2007, p. 301), consideramos que o trabalho de Oscar Mendes é exemplar, pois mantém o ritmo do texto de partida, na sua quase totalidade; claro que, levando em conta as diferenças das línguas, há perdas de ritmo, mas são mínimas. Ele conseguiu entender a remissão culta e irônica do texto poeano e soube respeitar a paragrafação, a pontuação, os paralelismos, a

extensão dos períodos e a marcação dos diálogos, aspectos esses importantes na manutenção do ritmo, mesmo em prosa. Ele conseguiu imprimir o peculiar tom de Poe no texto de chegada, facilmente verificado, por exemplo, no diálogo entre os cientistas e o conde Allamistakeo, nas ações mecânicas dos habitantes de Vondervotteimittiss, no soluço intermitente de Bon-Bon e, especialmente, no artigo “x-zado” do Sr. Suinocrânio Maldessorte.

Além dessa qualidade, consideramos que o tradutor, muito habilmente, procurou traduzir mais que o significado; ele conseguiu traduzir o tom humorístico dos contos, ou seja, a “significância” do texto de partida, para usar o termo de Laranjeira. Com sua criatividade, liberdade de elaboração e escolhas apropriadas, ele imprimiu ao texto de chegada, o acento e o tom inconfundivelmente pessoal de Poe, mesmo que para isso precisasse “adaptar em vez de traduzir”, conforme sua própria confissão. Se Eco anuncia que “[a] tradução é uma estratégia que visa produzir, em língua diversa, o mesmo efeito do discurso fonte” (ECO, 2007, p. 345), podemos inferir, sem medo de incorrer em erro, que Oscar Mendes produziu, em língua portuguesa, o mesmo “efeito” desejado por Poe: o humor ou, ao menos, chegou muito próximo da proposta do texto de partida.

Ao longo de nosso trabalho, mesmo não sendo nosso propósito, foi quase inevitável verificar e apontar possíveis “perdas” e momentos de “infidelidades”, nos quais Oscar Mendes utilizou-se do arbítrio caprichoso do tradutor e caiu na tentação de anexar, modificar, alterar e até omitir certas passagens. No capítulo três, capturamos as circunstâncias nas quais ele modificou o texto e em que situação ele levou a cabo o seu projeto. Apesar dos “deslizes” detectados, e por dever de justiça, declaramos que não houve uma perda significativa de humor.

Diante dessa constatação, e, após emprendermos uma tentativa de elucidar as diferentes tendências do pensamento tradicional e contemporâneo sobre a tradução e uma análise de tradução, deciframos, com Derrida o seguinte enigma: “[a] tradução está entre o *traduzível* e o *intraduzível*” (DERRIDA *apud* OTTONI, 2005b, p. 123, grifo nosso).<sup>53</sup> Nessa perspectiva, entendemos que ao mesmo tempo se instaura a “possibilidade” da

---

<sup>53</sup> DERRIDA, J. *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB Éditeur, 1982. Esta citação é uma tradução de Paulo Ottoni em OTTONI, Paulo. *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. São Paulo: EDUSP, 2005.

tradução e a “impossibilidade” de encontrar um “equivalente” perfeito para uma palavra na língua de chegada, o que encontra ressonância nas teorias contemporâneas.

O entre-lugar do “traduzível” e do “intraduzível”, de Derrida, pode ser o mesmo que o “dizer quase a mesma coisa”, de Eco, no sentido de que “o quase” está atravessado pelo que cada tradutor pode identificar com clareza: o que queria salvar e o que queria perder. Infelizmente, para o tradutor brasileiro, foi uma aposta altíssima, pois, trabalhou com um autor morto, que não poderia dizer-lhe quais características de seu texto deveriam ser preservadas, como o fez Derrida, ao escrever ao seu amigo japonês, ao ter seus textos traduzidos para o japonês.

Nessa situação, procuramos visualizar os momentos nos quais a tradução de Oscar Mendes encontrava-se ligada ao projeto ético da tradução, que seja levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira, sacrificando, até menosprezando, a sua própria língua, como fez Baudelaire, ao traduzir Poe. Ainda verificamos em que momento a criatividade do tradutor esteve a serviço da “reescrita” do texto de partida, na língua de chegada, tendendo à “recriação” ou “transcrição”, de Campos.

Se uma boa tradução nos diz simplesmente que há língua, no dizer de Derrida, a tradução de Oscar Mendes, com certeza, é uma demonstração modelar desse acontecimento. Somos testemunhas de que ele fez passar o contista americano em língua portuguesa com muita propriedade e, por seu intermédio, Poe fala aos brasileiros do século XXI.

Para nós, é assim que o autor de histórias extraordinárias se mostra: um poeta cômico, um homem sensível às dores e às misérias de seu tempo, um porta-voz da angústia do século XIX. Portanto, essa dissertação, além de divulgar a outra faceta da produção literária do escritor, permitindo uma visão mais abrangente da “diversidade” e da “variedade” de sua obra, contribui para o entendimento da humanidade dos homens.

Terminada esta que pretende ser o início dos nossos estudos do humor em Poe, convidamos o leitor que nos acompanha, a desvendar o riso poeano impregnado em toda sua contística, mundo esse pouco visitado e explorado. Nós nos surpreenderemos ao constatar que há mais humor no terror que os nossos próprios olhos possam ver e cer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A. Do corpus básico

POE, Edgar Allan . *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The Library of America, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & Ensaios*. Org., trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

### B. Sobre o autor

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: a critical biography*. New York: Johns Hopkins, 1998.

### C. Dicionários e gramáticas

HOUAISS. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LONGMAN. *Dictionary of Contemporary English*. Harlow: Longman, 1995.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MURPHY, Raymond. *English Grammar in Use*. New York: Cambridge, 2006.

OXFORD. *Dicionário Escolar*. New York: University Press, 2007.

SCOPE. *Dicionário*. São Paulo: Novo Brasil, 1984.

WATKINS, Michael; PORTER, Timothy. *Gramática da Língua Inglesa*. São Paulo: Ática, 2002.

#### D.     **Gerais**

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Coleção antropologia social.

ANDRADE, Maria margarida de; MEDEIROS, João Bosco. *Comunicação em Língua Portuguesa*. São Paulo: Atlas, 2004.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia: Ateliê, 2002.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2000. Série Princípios.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Viera. Brasília: UNB, 2008.

BARROSO, Ivo. “O corvo” e suas traduções. In: POE, Edgar Allan. “*O Corvo*” e suas traduções. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.13-24.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

BENJAMIN, Walter. A tarefa - renúncia do tradutor. Trad. Suzana Kampff Lages. In: Heidermann, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 189-250.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Ivone Castilo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie- Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréa Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: AVE MARIA, 1982.

BURNS, Edward Mcnall; LERNER, Robert E.; MEACHAM, Standish. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas às naves espaciais*. São Paulo: Globo, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O Próprio e o Alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2003.

CATFORD, John Cunnison. *Uma Teoria Linguística da Tradução: Um ensaio de linguística aplicada*. Trad. Maria da Gloria Novak. São Paulo: Cultrix, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 103-146.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (org). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005a, p. 21-27.

\_\_\_\_\_. Teologia da Tradução. In: OTTONI, Paulo (org). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005b. p. 155-174.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Anna Blume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. e Org. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-273.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

KUHN, Denise Campos e Silva. *A tradução da prosa poética: "Bliss", de Katherine Mansfield, em português*. Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite. 2003. 150 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

MARTINS, Lúcia Santana. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

MENDES, Oscar. Nota preliminar aos contos humorísticos. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & Ensaio*. Org., trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

MILTON, John. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOUNIN, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada da filosofia: das origens à Idade Moderna*. São Paulo: Globo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o problema da tradução. Trad. Richard Zenker. In: Heidermann, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 181-185.

OTTONI, Paulo (org). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. São Paulo: EDUSP, 2005b.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: \_\_\_\_\_ . *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The Library of America, 1996, p. 1373-1385.

\_\_\_\_\_. Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A Poética do Conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 189-199.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAUER, [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. 2006. 547 f, 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

ROYOT, Daniel. Poe's humor. In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Edinburg: 2006. p. 57-71.

SILVA, Ana Maria Zanoni da. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. Orientador: Maia Clara Bonetti Paro. 2007. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

# **ANEXOS**

## ANEXO 1

### O DIABO NO CAMPANÁRIO

Que horas são?  
(Velho ditado)

TODA A GENTE SABE, de modo geral, que o mais belo lugar do mundo é – ou , aí! *era* – o burgo holandês de Vondervotteimittiss.<sup>54</sup> Contudo, como se encontre a alguma distância de qualquer das principais estradas, estando de certo modo fora de mão, talvez poucos de meus leitores o tenham alguma vez visitado. Em benefício daqueles que *não* o hajam visitado, portanto, acho acertado dar alguns informes a seu respeito. E isto é, de fato, tanto mais necessário quanto, na esperança de conquistar a simpatia pública para seus habitantes, me proponho aqui relatar a historia dos acontecimentos calamitosos, que recentemente ocorreram, dentro de seus limites. Ninguém que me conheça duvidará de que o dever assim imposto a mim mesmo será cumprido, com o melhor da minha habilidade, com toda aquela severa imparcialidade, todo aquele exame cauteloso dos fatos e diligente citação de autoridades, que sempre distinguiram aquele que aspira ao título de historiador. [página 497:]

Graças ao auxílio reunido de medalhas, manuscritos e inscrições, estou capacitado a afirmar positivamente, que o burgo de Vondervotteimittiss sempre existiu, desde suas origens, precisamente nas mesmas condições em que se conserva em nossos dias. A respeito da data de sua origem, porém, lamento só poder falar com aquela espécie de precisão indefinida a que são forçados, às vezes, os matemáticos, a sujeitar-se, em certas fórmulas algébricas. A data, posso assim exprimir-me, em relação à sua remota antigüidade, não pode ser menor que qualquer quantidade determinável.

No que se refere à etimologia da palavra Vondervotteimittiss, confesso-me com pesar igualmente em falta. Em meio duma multidão de opiniões sobre este delicado ponto, algumas argutas, algumas eruditas, outras suficientemente o contrário, nada posso escolher que deva ser considerado satisfatório. Talvez a opinião de Grogswigg, quase coincidente com a de Kroutaplentey, deva ser prudentemente preferida. É a seguinte: *Vondervotteimittiss - Vonder, longe Donder - Votteimittiss quasi und Bleitziz - Bleitziz obsol: pro Blitzen*. Esta derivação, para falar a verdade, é ainda sustentada por alguns restos do fluido elétrico, evidentes no alto do campanário da Casa do Conselho Municipal. Não pretendo, contudo, comprometer-me sustentar uma tese de tal importância, devo endereçar o leitor, desejoso de informação, ao livro *Oratiunculae de Febus Praeter-Verteris*, de Dundergutz. Veja, também, Blunderbuzzard, *De Derivationibus*, pp. 27 a 5010, in-fólio, edição gótica, caracteres vermelhos e negros, com chamadas e em monograma; consulte também, as notas marginais no autógrafo de Stuffundpuff, com os sub-comentários de Gruntundguzzell.

Não obstante a obscuridade que envolve dessa forma a data da fundação de Vondervotteimittiss e a etimologia de seu nome, não pode haver dúvida, como disse antes, que ele sempre existiu tal como o vemos na época atual. O mais velho homem do burgo não pode recordar-se da mais leve diferença, na sua aparência de qualquer porção dele, e, de

<sup>54</sup> Adulteração da expressão *Wonder what time it is* (Que horas são?), como a pronunciavam os holandeses. (N. T.)

fato, a simples sugestão de tal possibilidade é considerada um insulto. A aldeia está situada num vale perfeitamente circular, com cerca dum quarto de milha de circunferência e inteiramente cercada de leves colinas, cujos cumes ninguém de lá se aventurou ainda a passar, e seus habitantes dão como boa razão disto não acreditarem que haja absolutamente alguma coisa do outro lado.

Em torno das ourelas do vale (que é completamente plano e todo pavimentado de tijolos lisos), estende-se uma fila contínua de sessenta casinhas. Estas, dando os fundos para as colinas olham, sem dúvida, para o centro da planura, que fica justamente a sessenta jardas, da porta da frente de cada habitação. Cada casa tem um pequeno jardim à frente, com um caminho circular, um relógio de sol e vinte e quatro couves. As próprias construções são tão precisamente idênticas, que não se pode distinguir de maneira alguma, uma da outra. Devido à sua extrema antiguidade, o estilo arquitetônico é um tanto esquisito, mas nem por isso deixa de [página 498:] ser notavelmente pitoresco. As casas são feitas de pequenos tijolos bem cozidos, vermelhos, com cantos pretos, de modo que as paredes parecem um tabuleiro de xadrez, de grandes proporções. Os torreões estão voltados para a frente e há cornijas tão grandes, como todo o resto da casa, sobre os beirais e as portas principais. As janelas são estreitas e profundas, com pequeninas vidraças e grande quantidade de caixilhos. Nos telhados, numerosas são as telhas com longas pontas arrebitadas. O madeiramento, por toda a parte, apresenta uma cor escura, muito lavrado, mas com pouca variedade de desenhos, pois desde tempo imemorial, os entalhadores de Vondervotteimittiss nunca foram capazes de entalhar mais do que dois objetos: um relógio de mesa e uma couve. Mas estes faziam-nos demasiadamente bem e os entremeava, com singular habilidade, por toda a parte onde encontrassem lugar para o cisel.

As habitações tanto se parecem, interna como externamente, e o mobiliário obedece todo a um só modelo. O chão é de tijolos quadrados, as cadeiras e mesas de madeira preta, com pernas delgadas e recurvas e pés de cachorrinho. As chaminés são largas e altas e não têm somente relógios e couves insculpidos na frontaria, mas um verdadeiro relógio que emite um prodigioso tique-taque, bem no meio e no alto, com um jarro de flores em cada extremidade, contendo uma couve, como se fosse um batedor. Entre cada couve e o relógio há ainda um homenzinho de porcelana, com uma grande barriga, onde se abre um buraco redondo, através do qual vê-se o mostrador dum relógio.

São as lareiras largas e profundas, com cães-de-chaminé grosseiros e retorcidos. Constante fogo se alteia, com uma imensa marmita sobre ele, cheia de *sauerkraut*<sup>55</sup> e carne de porco, sempre vigiada pela boa dona da casa. É uma velhinha gorducha, de olhos azes e rosto vermelho, usando uma enorme touca, semelhante a um pão de açúcar, ornado de fitas vermelhas e amarelas. Seu vestido é de droguete, cor de laranja, muito amplo atrás e muito curto na cintura e, na verdade, sob outros aspectos, curtíssimo, não passando do meio das pernas. Estas e os tornozelos são grossos, mas cobertos por um lindo par de meias verdes. Seus sapatos, de couro cor de rosa, são amarrados por laço de fitas amarelas, pregueados em forma de couve. Na mão esquerda usa ela um pesado relógio holandês e na direita empunha um colherão, para a chucrute e a carne de porco. A seu lado, aninha-se um gordo gato malhado, tendo amarrado à cauda, pelos "meninos", por pilhéria um dourado relógio de repetição, de brinquedo.

Quanto aos meninos da casa, estão todos três cuidando do porco no jardim. Têm cada um dois pés de altura. Usam chapéus de três pontas, coletes encarnados, que lhes caem

<sup>55</sup> Chucrute, couve azeda e fermentada e prato popular na Alemanha. (N. T.)

até as coxas, calções de couro de gamo, meias de lã vermelha, sapatões com grandes fivelas de prata e longos gabões, com grandes botões de madre- [página 499:] pérola. Cada um tem também um cachimbo na boca e um pequeno relógio barrigudo, na mão direita. Solta uma baforada e dá uma olhadela para o relógio. Outra baforada e outra olhadela. O porco - que é corpulento e preguiçoso, - está ocupado ora em fossar as folhas esparsas, caídas dos pés de couve ora a dar um pontapé para trás, no dourado relógio de repetição, que os garotos amarraram-lhe à cauda, a fim de torná-lo tão belo, quanto o gato. Bem defronte da porta, numa cadeira de braços de alto espaldar e fundo de couro, de pernas torneadas e pés de cachorrinho como as mesas, está sentado o próprio dono da casa. É um velhinho, excessivamente gorducho, com grandes olhos redondos e uma imensa papada. Seu traje se assemelha ao dos meninos; portanto, não preciso dizer nada mais a seu respeito. Toda a diferença esta em que seu cachimbo é um tanto maior do que o deles e ele pode dar uma baforada maior. Como eles, têm um relógio, mas leva-o no bolso. Para falar a verdade, tem ele algo de mais importante a atender e que isso seja passarei a explicar. Ele se senta, com a perna direita sobre o joelho esquerdo, mostra uma fisionomia grave e conserva sempre um dos olhos, pelo menos, resolutamente fixo sobre certo objeto notável, no centro do largo.

Este objeto está situado no campanário da casa do Conselho Municipal. Os conselheiros municipais são todos homens pequeninos, redondos, gorduchos e inteligentes, com grandes olhos de boi e gordas papadas e têm os gabões muito mais compridos e as fivelas dos sapatos muito maiores, do que os habitantes comuns de Vondervotteimittiss.

Desde que moro no burgo, tiveram eles varias reuniões especiais e adotaram estas três importantes resoluções:

Não está direito alterar o bom e velho curso das coisas.

Nada existe de tolerável fora de Vondervotteimittiss.

Juramos fidelidade aos nossos relógios e couves.

Acima da sala de sessões do Conselho acha-se a torre e na torre o campanário, onde existe e tem existido, desde tempos imemoriais, o orgulho e maravilha da aldeia: o grande relógio do burgo Vondervotteimittiss. E é para este objeto que se volvem os olhos dos velhos, que se assentam nas cadeiras de braços de fundo de couro.

O grande relógio tem sete faces, uma para cada um dos sete lados da torre, de modo que pode ser prontamente visto de todos os quarteirões. Seus mostradores são largos e brancos e seus ponteiros grossos e negros. Há um sineiro, cuja única obrigação é cuidar do campanário, obrigação esta que é mais perfeita das sinecuras, pois o relógio de Vondervotteimittiss nunca, que se saiba, precisou de conserto. Até recentemente, a mera posição de tal coisa era considerada herética. Desde a mais remota antigüidade, a que se referem os arquivos, as horas têm sido regularmente batidas pelo grande sino. E, na verdade, a mesma coisa acontecia com todos os outros relógios de parede e de bolso do burgo. Jamais houve um lugar onde se marcasse tão bem a hora certa. Quando [página 500:] o grande badalo achava conveniente dizer "Doze horas!", todos os seus obedientes servidores abriam suas gargantas, simultaneamente, e respondiam, como um verdadeiro eco. Em suma, os bons burgueses eram loucos pela sua chucrute, mas orgulhavam-se também dos seus relógios.

Toda as pessoas que exercem sinecuras são tratadas com mais ou menos respeito e com o sineiro de Vondervotteimittiss tivesse a mais perfeita das sinecura era o mais perfeitamente respeitado de todos os homens do mundo. É o principal dignitário do burgo e

até os porcos olham para ele, com sentimento de reverência. A aba de seu gabão é bem mais comprida; seu cachimbo, as fivelas de seus sapatos, seus olhos e seu estômago, bem maiores do que os de qualquer outro velho da aldeia. E quanto à sua papada, e não somente dupla, mas tripla.

Acabo de descrever a feliz situação de Vondervotteimittiss. Que pena que tão lindo quadro tivesse algum dia de apresentar um reverso!

Um velho ditado corria, há muito, entre os mais sábios habitantes: que "nada de bom pode vir de além das colinas; e realmente parece que as palavras contêm algo do espírito profético.

Faltavam cinco para meio-dia, ante de ontem, quando apareceu um objeto, bastante esquisito, no cume da crista de leste. Tal fato, por certo, atraiu a atenção geral, e cada velhinho, que estava sentado numa cadeira de braços, de fundo de couro, voltou um dos olhos, com um olhar de consternação, para o fenômeno, conservando ainda o outro olho sobre o relógio da torre. Faltavam três minutos apenas para o meio-dia, quando se verificou que o estranho objeto em questão era um rapazinho, bem pequeno e de aparência estrangeira. Desceu as colina a toda carreira, de modo que todos, em breve, puderam vê-lo bem. Era, na realidade, a criaturinha mais esquisita, que jamais fora vista em Vondervotteimittiss. Seu rosto era de um negro cor de rapé e tinha um longo nariz adunco, olhos miúdos, uma boca larga e admirável dentadura, que ele parecia ter gosto em exhibir, escancarando a boca de orelha a orelha. Além de bigodes e suíças, nada mais havia a ver no resto de seu rosto. Estava com a cabeça descoberta e seu cabelo fora cuidadosamente arranjado com papelotes. Seu traje era uma casaca preta, bem apertada, terminando em cauda de andorinha (de um de cujos bolsos pendia um enorme lenço branco), calções de casimira preta, meias pretas escarpins de entrada baixa, tendo, como laços, enormes molhos de fita de cetim preto. Sob um braço, levava um desmedido claque e debaixo do outro uma rabeça, quase cinco vezes tão grande quanto ele próprio. Na mão esquerda trazia uma tabaqueira de ouro, da qual, enquanto cabriolava, colinas abaixo, dando os passos mais fantásticos, ia tomando incessantes pitadas, com um ar da maior satisfação possível. Valha-me Deus! Que espetáculo para os honestos burgueses de Vondervotteimittiss! **[página 501:]**

Para falar claramente, o sujeito tinha, a despeito de seu sorriso, uma espécie de cara audaciosa e sinistra e, enquanto galopava, diretamente, rumo à aldeia, o aspecto acalanhado de seus escarpins excitou não poucas suspeitas. E mais de um burguês, que o contemplou naquele dia, teria dado qualquer coisa por uma olhadela, sob o lenço de cambraia branca, que pendia tão impertinentemente do bolso de sua casaca de rabo de andorinha. Mas o que causou principalmente justa indignação foi que o velhaco peralvilho, enquanto dançava um fandango aqui e dava uma pirueta ali, não parecia ter a mais remota ideia disso que se chamava *marcar compasso* na dança.

O bom povo do burgo, contudo, mal tivera ocasião de abrir completamente os olhos, quando, precisamente, ao faltar meio minuto para o meio-dia, o patife saltou, como eu disse, bem no meio deles, deu um *chassez* aqui, um *balancez* ali; e, em seguida, depois de uma pirueta em *pas de zéphyr*, subiu em vô de pombo, para o campanário, da casa do Conselho Municipal, onde o aterrorizado sineiro se achava sentado, fumando, num estado de dignidade e pavor. Mas o sujeitinho agarrou-o imediatamente pelo nariz, deu-lhe um piparote e um puxão, bateu-lhe com o grande claque na cabeça, enfiando-lho até os olhos e a boca e depois, levantando o rabeção, bateu com ele no homem, sineiro tão gordo e a

rabeca tão oca, a gente teria jurado que cabia um regimento de tocadores de bombos, batendo todos os tam-tam do diabo, no campanário da torre de Vondervotteimittiss.

Não se sabe a que ato desesperado de vingança podia esse ataque revoltante ter levado os habitantes, não fosse o importante fato de que faltava agora apenas meio segundo, para o meio-dia. O sino estava quase a bater e era questão de absoluta e premente necessidade que todos olhassem bem para o seu relógio. Era evidente, porém, que justamente, nesse momento, o sujeito, lá na torre, estava fazendo algo, que não devia com o relógio. Mas como este estivesse agora a bater, ninguém tinha tempo de prestar atenção às manobras do tal, pois tinham todos de contar as pancadas do sino, à proporção que soavam.

– Uma! – disse o relógio.

– Una – respondeu em eco cada um dos velhotes, em cada uma das cadeiras de braço de fundo de um couro, em Vondervotteimittiss. – Uma! – disse também o relógio de bolso deles. – Uma! – disse o relógio de sua *frau*. – Uma ! disseram os relógios dos meninos e os relógiosinhos de repetição, nas caudas do gato e do porco.

– Duas! – continuou o grande sino.

– Tuas! – repetiram todos os repetidores.

– Três! Quatro! Cinco! Seis! Sete! Oito! Nove! Dez! – disse o sino.

– Drês! Guadro! Zingo! Zeis! Zete! Oito! Nofe! Tez! – responderam os outros.

**[página 502:]**

– Onze! – disse o sino grande.

– Once! – concordaram os pequenos.

– Doze! – disse o sino.

– Toce! – replicaram, perfeitamente satisfeito, ritmando as vozes.

– E zong toce horras! – disseram todos os velhinhos, tornando a guardar seus relógios. Mas o sino grande não dera a coisa por terminada.

– TREZE! – disse ele.

– *Der Teufel!* – disseram ofegantes os velhotes, empalidecendo, deixando cair os cachimbos e as pernas direitas de cima dos joelhos esquerdos.

– *Der Teufel!* – geraram eles. Drece! Drece! *Mein Gott!* Zong drece horras!

Por que tentar descrever a terrível cena que se seguiu? Toda Vondervotteimittiss precipitou-se imediatamente em lamentável tumulto.

– Gue fai agondezer ao meu parriga? – berravam todos os rapazes. – Estar gom uma horra te vome!

– Gue fai agondezer ao meu coufe? – guinchavam todas as mulheres. – Estar firando mingau teste uma horra!

– Gue fai agontecer ao meu gajimba? – praguejavam todos os velhotes. – Raias e Drovongs! Teve estar abacata teste una horra! – e os encheram de novo com grande raiva e, encostando-se e tão violentas, que todo o vale imediatamente ficou cheio de impenetrável fumaça.

Entrementes, todas as couves ficaram bastante vermelhas e pareciam que o próprio Diabo velho tomara posse de tudo quanto tinha forma de relógio. Os relógios esculpido, sobre os móveis, começaram a dançar, como se estivessem enfeitiçados, enquanto os que se achavam sobre as chaminés mal podiam conter-se de furor e tão continuamente batiam as treze horas, com tais pulos e balanços de seus pêndulos, que era coisa realmente horrível de ver-se. Mas o pior de tudo é que nem os gatos, nem os porcos, podiam suportar por mais tempo a conduta dos remoinhos de repetição, amarrados às suas caudas, e vingavam-se disso, abalando todos precipitadamente para o largo, arranhando, empurrando, grunhindo e

guinchando, miando e berrando, voando de encontro às caras, correndo para baixo das saias das mulheres e provocando a mais completa, a mais abominável, a mais barulhenta confusão que é possível uma pessoa de juízo conceber. E para tornar as coisas ainda mais angustiosas, o velhaquinho mandrião, lá na torre, estava evidentemente se excedendo. De vez em quando, podia-se vislumbrar o patife, através da fumaça. Achava-se sentado ainda no campanário, em cima do sineiro, que jazia completamente espichado de costas. Nos dentes, o infame conservava a corda do sino, que agitava em torno com a cabeça, fazendo tal barulheira, que meus ouvidos ainda retinem, só de pensar nisso. Em seus joelhos repou-  
**[página 503:]** sava a enorme rabeça, cujas cordas ele tangia, fora de qualquer compasso ou toada, com ambas as mãos, procurando exhibir-se, o palhaço, a tocar, com ambas as mãos, procurando exhibir-se, o palhaço a tocar as canções *Judy Ó Flannagan* e *Paddy Ó Rafferty*.

Estando assim as coisas neste miserável estado, abandonei o lugar, cheio de desgosto, e agora faço um apelo a todos os amantes da hora certa e da boa chucrute. Vamos todos, incorporados, ao burgo, e restauremos a antiga ordem de coisas, em Vondervotteimittiss, jogando aquele sujeitinho de cima da torre.

## ANEXO 2

### PEQUENA CONVERSA COM UMA MÚMIA

O BANQUETE da noite precedente me abalara um tanto os nervos. Estava com uma forte dor de cabeça e sentia-me desesperadamente sonolento. Em vez de sair, portanto, pra passar a noite fora, como tencionava, ocorreu-me que coisa mais avisada não poderia fazer senão comer uma ceiazinha e meter-me imediatamente na cama.

Uma ceia *leve*, sem dúvida. Sou doído por queijo derretido com cerveja e torrada quente. Mais de uma libra de uma vez, porém, pode nem sempre ser aconselhável. Todavia, não pode haver objeção material a duas. E realmente entre duas e três há apenas uma unidade de diferença. Aventurei-me, talvez, a quatro. Minha mulher afirma que foram cinco; mas, de certo, confundiu ela duas coisas bem distintas. O número abstrato, cinco, estou disposto a admiti-lo; mas, concretamente, refere-se a garrafas de cerveja preta, sem as quais, a modo de tempero, aquele acepipe deve ser evitado.

Tendo dessa forma concluído uma refeição frugal e metido na cabeça meu barrete de dormir, com a serena esperança de gozar dele, até o meio-dia seguinte, repousei a cabeça no travesseiro e, graças a uma excelente consciência, mergulhei sem demora no mais profundo sono. [página 595:]

Mas quando teve a humanidade satisfeitas as suas esperanças? Não completara ainda meu terceiro ronco, quando a campainha da porta da rua começou a tocar furiosamente e, depois, impacientes pancadas, com a aldrava me despertaram incontinenti. Um minuto depois, e enquanto ainda esfregava os olhos, meteu-me minha mulher diante do nariz um bilhete de meu velho amigo o doutor Ponnonner.

Largue positivamente tudo, meu caro e bom amigo, logo que receber este. Venha participar de nossa alegria. Afinal, depois de longa e perseverante diplomacia, obtive o consentimento dos diretores do Museu da Cidade para examinar a múmia (Você sabe a que múmia me refiro). Tenho permissão de desenfaixá-la e de abri-la, se for preciso. Estarão presentes apenas poucos amigos... e você é um deles, sem dúvida. A múmia acha-se agora em minha casa e começaremos a desenrolá-la às onze horas da noite.

Sempre seu  
PONNONNER.

Ao chegar à assinatura de Ponnonner, notei que já me achava tão desperto quanto um homem necessita estar. Pulei da cama, num estado de êxtase, derrubando tudo quanto se encontrava em meu caminho; vesti-me com uma rapidez verdadeiramente maravilhosa, e dirigi-me, a toda pressa, para a casa do doutor.

Ali encontrei reunida uma companhia bem ansiosa. Aguardavam minha chegada, com grande impaciência. A múmia estava estendida sobre a mesa de jantar, e logo que entrei o exame dela foi começado.

Era uma das duas múmias trazidas, muitos anos antes, pelo Capitão Artur Sabrestash, primo de Ponnonner, de um túmulo perto de Eleitias, nas montanhas da Líbia, a considerável distância além de Tebas, às margem do Nilo. As grutas nesse lugar, embora menos magníficas que os sepulcros de Tebas, são de mais elevado interesse, pelo fato de oferecerem mais numerosas ilustrações sobre a vida privada dos egípcios. A sala donde fora retirado o nosso exemplar era, dizia-se, riquíssima de tais ilustrações, estando as paredes

completamente recobertas de pinturas a fresco e de baixos-relevos, enquanto estátuas, vasos e mosaicos de ricos desenhos indicavam a vasta fortuna dos mortos.

A preciosidade fora depositada no museu, precisamente nas mesmas condições em que o Capitão Sabrestash a havia encontrado, isto é, o sarcófago estava intacto. Durante oito anos, assim permanecera, sujeito apenas, externamente, à curiosidade pública. Tínhamos, pois, agora a múmia completamente a nossa disposição; e para aqueles que sabem quão raramente chegam incólumes às nossas praias as antigüidades torna-se evidente, de pronto, que tínhamos razões de sobra para congratular-nos por nossa boa sorte.

Aproximando-me da mesa, vi sobre ela uma grande caixa, ou estojo de quase dois metros e dez de comprimento e talvez noventa centímetros de largura, por setenta e cinco centímetros de profundidade. Era oblonga, mas sem forma de ataúde. Supusemos a princípio que o material empregado fora a madeira do sicômoro (*platanus*), mas ao cortá-lo verificamos que era papelão ou, mais propriamente, papel comprimido feito de papiro. Estava densamente ornamentada de pinturas representando cenas funerárias e outros assuntos fúnebres, entre os quais serpeavam, nas mais variadas posições, numerosas séries de caracteres hieroglíficos, significando, sem dúvida, o nome do falecido. Por felicidade fazia parte de nosso grupo o Sr. Gliddon, que não teve dificuldade em traduzir os caracteres simplesmente fonéticos e representando a palavra *Allamistakeo*.<sup>56</sup>

Não foi sem esforço que conseguimos abrir a caixa sem danificá-la; mas, tendo afinal levado a cabo a tarefa, chegamos a uma segunda, em forma de ataúde, e de tamanho consideravelmente menor que o da de fora, mas semelhante a ela, exatamente, sob todos os aspectos. O intervalo entre as duas estava preenchido de resina, que havia, até certo ponto, apagado as cores da caixa interna.

Ao abrir essa última (coisa que fizemos com bastante felicidade), demos com uma terceira caixa, também em forma de ataúde, e não se diferenciando da segunda em nada de particular, a não ser no material de que era feita, de cedro, e ainda exalava o odor característico e altamente aromático dessa madeira. Entre a segunda e a terceira caixas não havia intervalo, estando uma encerrada ajustadamente dentro da outra.

Removendo a terceira caixa, descobrimos o próprio corpo, que retiramos para fora. Esperáramos encontrá-lo, como de costume, enrolado em numerosas faixas, ou ligaduras de linho; mas, em lugar destas, encontramos uma espécie de bainha, feita de papiro e revestida duma camada de gesso, densamente dourada e pintada. As pinturas representavam assuntos relativos a vários supostos deveres da alma e sua apresentação a diferentes divindades, com numerosas figuras humanas idênticas, intentando representar, bem provavelmente, retratos das pessoas embalsamadas. Estendendo-se da cabeça aos pés, havia uma inscrição colunar ou perpendicular, em hieróglifos fonéticos, dando de novo seu nome e títulos de seus parentes.

Em torno do pescoço, assim desembainhado, havia um colar de grãos de vidros cilíndricos, diversamente coloridos e arrançados de forma a formar imagens de divindades, do escaravelho, etc., com o globo alado. Na parte mais delgada da cintura havia um colar semelhante ou cinturão.

Retirando o papiro, encontramos a carne em excelente estado de preservação, sem nenhum odor perceptível. A cor era avermelhada. A pele rija, macia e lustrosa. Os dentes e os cabelos achavam-se em boas condições. Os olhos (parecia) tinham sido arrancados e substituídos por outros de vidro, muito bonitos e imitando maravilhosamente os naturais,

<sup>56</sup> Allamistakeo é apenas a expressão *all a mistake* (tudo uma burla) com o acréscimo de um “o”. (N. T.)

com exceção da fixidez do olhar, um tanto demasiado acentuada. Os dedos e as unhas estavam brilhantemente dourados.

O Sr. Gliddon foi de opinião, pela vermelhidão da epiderme, que o embalsamamento se efetuara, totalmente, por meio de asfalto, mas tendo raspado a superfície com um instrumento de aço e lançado ao fogo um pouco do pó assim obtido, o cheiro de cânfora e outras gomas aromáticas se tornou sensível.

Rebuscamos bem atentamente o cadáver, para encontrar as aberturas usuais pelas quais são extraídas as entranhas, mas, com surpresa nossa, nenhuma descobrimos. Nenhum dos presentes, nessa ocasião, sabia ainda que não são raras de encontrar múmias inteiras ou não cortadas. O cérebro era habitualmente retirado pelo nariz; os intestinos, por uma incisão ao lado. O corpo era, em seguida, raspado, lavado e salgado; depois deixavam-no assim durante várias semanas, quando começavam a operação de embalsamamento propriamente dita.

Como não fosse possível encontrar nenhum sinal de abertura, preparava o Dr. Ponnonner seus instrumentos para dissecação, quando observei, então, que já passava das duas horas. Em conseqüência, concordou-se deixar para depois o exame interno até a noite seguinte e já nos dispúnhamos a separar-nos, quando alguém sugeriu uma ou duas experiências com a pilha de Volta.

A aplicação da eletricidade a uma múmia, velha de três ou quatro mil anos pelo menos, era uma ideia, se não bastante sensata, contudo suficientemente original e todos a acolhemos sem detença. Com quase um décimo de seriedade e nove décimos de troça, dispusemos uma bateria no gabinete do doutor e para lá levamos o egípcio.

Só depois de muito trabalho foi que conseguimos pôr a nu algumas partes do músculo temporal, que se mostrou com menos rigidez pétrea que de outras partes do corpo, mas que, como sem dúvida prevíamos, não dava indício de suscetibilidade galvânica quando em contato com o fio. Esta primeira experiência, de fato, pareceu decisiva e, com uma cordial risada ao nosso próprio absurdo, estávamos dando boa-noite uns aos outros, quando, acontecendo meus olhos caírem sobre os da múmia, ficaram neles pregados de espanto. Meu breve olhar, de fato, bastaram pra assegurar-me de que os glóbulos que todos nós supúnhamos de vidro e que, primitivamente, se distinguiam por certa fixidez estranha estavam agora tão bem recobertos pelas pálpebras que só uma pequena parte da *túnica albugínea* permanecia visível.

Com um grito chamei a atenção ao fato, que se tornou logo patente a todos.

Não posso dizer que fiquei *alarmado* diante do fenômeno porque, no meu caso, “alarmado” não é bem o termo. É possível, porém, que, sem as cervejas pretas, talvez me tivesse sentido um pouco nervoso. Quanto a meus companheiros, não tentaram ocultar o terror inequívoco que deles se apossara. O Dr. Ponnonner fazia lástima. O Sr. Gliddon, graças a não sei que processo peculiar, tornara-se invisível. Presumo que o Sr. Silk Buckingham não terá por certo a coragem de negar que se arrastou de quatro pés a baixo da mesa.

Depois do primeiro choque de espanto, porém, resolvemos, como coisa natural, tentar, de imediato, nova experiência. Nossas operações se dirigiram para o dedo grande do pé direito. Fizemos uma incisão por cima da parte exterior do os *sesamoideum pollicis pedis*, e assim chegamos à raiz do músculo *abductor*. Reajustando a bateria, aplicamos então o fluido aos nervos expostos, quando, com um movimento de excessiva vivacidade, a múmia primeiro levantou o joelho direito, a ponto de pô-lo quase em contato com o abdômen, e depois, endireitando a perna com inconcebível força, assestou um pontapé no

Dr. Ponnonner, tendo como efeito lançar este cavalheiro, como um dardo duma catapulta, pela janela, lá embaixo na rua. Precipitamo-nos, *en masse*, para ir buscar os restos despedaçados da vítima, mas tivemos a felicidade de encontrá-la na escada, subindo numa pressa inacreditável, repleto da mais ardente filosofia e mais que nunca convencido da necessidade de prosseguir nossa experiência com vigor e com zelo.

Foi a conselho seu, portanto, que fizemos, sem demora, uma profunda incisão, na ponta do nariz do paciente, enquanto o próprio doutor, deitando violentas mãos sobre ele, punha-o em vibrante contato com o fio. Moral e fisicamente, figurativa e literalmente, o efeito foi elétrico. Em primeiro lugar, o cadáver abriu os olhos, e piscou com bastante rapidez, durante alguns minutos, como o faz Sr. Barnus, na pantomina; em segundo lugar, espirrou; em terceiro, sentou-se; em quarto, agitou o punho diante do rosto do Dr. Ponnonner; em quinto, voltando-se para os Srs. Gliddon e Buckingham, dirigiu-se-lhes, no mais puro egípcio, da seguinte maneira:

— Devo vos dizer, cavalheiros, que estou tão surpreso quanto mortificado pela vossa conduta. Do Dr. Ponnonner nada de melhor se poderia esperar. É um pobre toleirão que nada sabe de nada. Tenho pena dele e perdô-lhe. Mas vós, Sr. Gliddon... e vós, Silk... que viajastes pelo Egito e lá residistes, a ponto de se poder crer que lá houvésseis estado desde o berço... Vós, digo eu, que tanto vivestes entre nós, a ponto de falardes o egípcio tão bem, penso, como escreveis vossa língua materna... Vós, a quem sempre fui levado a olhar, como o amigo fiel das múmias... realmente, esperava de vós uma conduta mais cavalheiresca! Que devo pensar de vossa atitude tranqüila me vendo assim tão estupidamente tratado? Que devo supor de vós consentindo que Fulano, Sicrano e Beltrano me arranquem dos meus caixões, tirem-me as roupas, neste clima miseravelmente frio? Sob que aspecto (para acabar com isto) devo encarar o fato de estardes a ajudar e incitar esse miserável velhaco Dr. Ponnonner a puxar-me o nariz?

Há de supor-se, sem dúvida, que ao ouvir tal discurso, naquelas circunstâncias, todos nós corremos para a porta, ou caímos em violentos ataques histéricos, ou mesmo desmaiamos todos. Uma dessas três coisas, digo eu, era de se esperar. De fato, cada uma dessas três maneiras de proceder poderia ter sido seguida. E, palavra de honra, não posso compreender como ou por que foi que não fizemos nem uma coisa nem outra. Mas, talvez, a verdadeira razão esteja no espírito deste tempo que procede totalmente de acordo com a regra dos contrários e é agora usualmente admitida como solução de todos os paradoxos e impossibilidades. Ou talvez, afinal, foi somente o ar excessivamente natural e familiar da múmia, que despojava suas palavras de seu aspecto terrível. Seja o que for, os fatos são claros, e nenhum dos presentes demonstrou qualquer medo particular, ou pareceu acreditar que se houvesse passado qualquer coisa de especialmente irregular.

Quanto a mim, achava-me convencido de que tudo aquilo estava direito e simplesmente me pus de lado, fora do alcance do punho da múmia. O Dr. Ponnonner meteu as mãos nos bolsos das calças, fitou duramente a múmia e ficou excessivamente vermelho. O Sr. Gliddon cofiava suas suíças e ajeitava o colarinho da camisa. O Sr. Buckingham baixou a cabeça e meteu o polegar direito no canto esquerdo da boca.

O egípcio olhou-o com fisionomia severa durante alguns minutos e disse, por fim, com escárnio:

— Por que não fala, Sr. Buckingham? Ouviu ou não o que lhe perguntei? *Tire o polegar da boca!*

O Sr. Buckingham, em conseqüência, teve um leve sobressalto, tirou o polegar direito do canto esquerdo da boca e, a título de indenização, inseriu o polegar esquerdo, no canto direito da abertura acima mencionada.

Não tendo conseguido arrancar uma resposta de Sr. Buckingham, a múmia se voltou, de mau humor, para o Sr. Gliddon e, em tom peremptório, perguntou, em termos gerais, o que todos nós queríamos.

O Sr. Gliddon, depois de grande demora, respondeu em termos *fonéticos*; e, não fosse a deficiência de caracteres hieroglíficos nas tipografias americanas, grande prazer me seria dado com transcrever aqui, no original, todo seu excelente discurso.

Aproveito a ocasião pra observar que toda a conversação subsequente em que a múmia tomou parte foi travada em egípcio primitivo, por intermédio (pelo menos no que se refere a mim e aos outros membros não viajados do grupo), por intermédio dos Srs. Gliddon e Buckingham como intérpretes. Estes cavalheiros falavam a língua materna da múmia com inimitáveis fluência e graça; mas não posso deixar de observar que (devido, sem dúvida, à introdução de imagens inteiramente modernas e, como é natural, inteiramente novas ao estranho) os dois exploradores foram, por vezes, forçados ao emprego de formas visíveis para traduzir algum significado especial. Em dado momento, por exemplo, o Sr. Gliddon não pôde fazer o egípcio compreender a palavra “política” enquanto não esboçou sobre a parede, com um pedaço de carvão, um homenzinho de nariz cônico, cotovelos esburacados, de pé sobre um cepo, com a perna esquerda lançada para trás, o braço direito atirado para a frente, o punho fechado, os olhos girando no céu e a boca aberta num ângulo de noventa graus. De modo bem igual, o Sr. Buckingham não conseguiria explicar a ideia absolutamente moderna de *whig*<sup>57</sup> sem que (a uma sugestão do Dr. Ponnonner), empalidecendo, tirasse o chinó.

Facilmente se compreenderia que o discurso de senhor Gliddon versou principalmente sobre os vastos benefícios, extraídos para a ciência, do desempacotamento e do escavamento das múmias, desculpando-se, desse modo, por qualquer incômodo que pudesse ter-lhe sido causado, pessoalmente, à múmia chamada Allamistakeo; e concluindo com uma simples insinuação (pois mal podia ser considerada mais do que isso) de que, explicados agora esses pequenos pormenores, muito bem se poderia continuar a investigação pretendida.

Nesse ponto o Dr. Ponnonner aprontou seus instrumentos.

Relativamente às últimas sugestões do orador, parece que Allamistakeo teve certos escrúpulos de consciência, sobre cuja natureza não fui precisamente informado; manifestou-se, porém, satisfeito com as desculpas apresentadas e, descendo da mesa, fez volta ao grupo, apertando a mão de todos.

Quando terminou essa cerimônia, ocupamo-nos, imediatamente, em reparar os danos infligidos ao sujeito, pelo escalpelo. Costuramos o ferimento de sua têmpora, pusemos-lhe uma atadura no pé e aplicamos uma polegada quadrada de emplastro preto na ponta do nariz.

Observou-se então que o conde (era esse, parece, o título de Allamistakeo) teve um leve tremor, sem dúvida de frio. O doutor imediatamente encaminhou-se para o seu armário e logo voltou com uma casaca preta, pelo melhor figurino de Jennings; um par de calças de xadrez, azul-celeste, com alças, uma camisa de gingão cor-de-rosa, um colete de brocado

---

<sup>57</sup> Membro conservador do Partido Liberal. O autor faz aqui um trocadilho, intraduzível, com a palavra “chinó”, que em inglês é *whig*, ou mais corretamente *wig*. (N. T.)

com abas, um sobretudo branco, uma bengala de passeio com gancho, um chapéu sem aba, botinas de verniz, luvas de pele de cabrito, cor de palha, um monóculo, um par de suíças e uma gravata-cascata. Devido à disparidade de tamanho entre o conde e o doutor (sendo a proporção de dois para um), houve certa dificuldade em ajustar esses trajes à pessoa do egípcio; mas, quando tudo se arranjou, podia-se dizer que estava bem vestido. O Sr. Gliddon lhe deu, portanto, o braço e levou-o a uma confortável cadeira, junto ao fogo, enquanto o doutor tocava imediatamente a campainha e ordenava que fossem trazidos mais charutos e vinho.

A conversa em breve se animou. Muita curiosidade, sem dúvida, foi expressa, a respeito do fato, seu tanto quanto notável, de estar Allamistakeo ainda vivo.

— Eu teria pensado — disse senhor Buckingham — que já faz muito tempo que o senhor está morto.

— Ora! — replicou o conde, bastante espantado. — Tenho pouco mais de setecentos anos de idade! Meu pai viveu mil e não se achava de modo algum caduco quando morreu.

Seguiu-se então uma rápida série de perguntas e cálculos, por meio dos quais se tornou evidente que a antigüidade da múmia fora erroneamente estimada. Já se haviam passado cinco mil e cinqüenta anos e alguns meses, desde que fora ela depositada nas catacumbas de Eleithias.

— Mas, minha observação — continuou senhor Buckingham —, não se refere à sua idade, por ocasião do enterro (quero crer, de fato, que o senhor é ainda um homem moço), e minha alusão foi à imensidade de tempo durante o qual, segundo sua própria explicação, o senhor tem estado empacotado em asfalto.

— Em quê? — perguntou o conde.

— Em asfalto — repetiu o Sr. Buckinfham.

— Ah, sim! Tenho uma fraca noção do que o senhor quer dizer. Decerto, isso poderia dar resultado, mas no meu tempo empregava-se raramente outra coisa que não fosse o bicloreto de mercúrio.

— Mas o que especialmente não achamos jeito de compreender — disse o Dr. Ponnonner — é como acontece que, tendo morrido e sido enterrado no Egito há mais de mil anos, esteja o senhor hoje aqui vivo e parecendo tão magnificamente bem.

— Se eu estivesse *morto*, como o senhor diz — replicou o conde —, é mais que provável que morto ainda estaria, pois percebo que os senhores estão ainda na infância do galvanismo e não podem realizar com ele o que era comum entre nós, antigamente. Mas o fato é que sofri um ataque de catalepsia e meus melhores amigos acharam que eu estava morto ou deveria estar. De acordo com isso, embalsamaram-me imediatamente. Suponho que os senhores têm conhecimento do princípio mestre do processo de embalsamamento.

— Bem, não totalmente!

— Há, percebo! deplorável estado de ignorância! Muito bem, não posso entrar em pormenores neste momento, mas é necessário explicar que embalsamar (propriamente falando), no Egito, era paralisar indefinidamente *todas* as funções animais sujeitas a esse processo. Uso a palavra “animais”, no seu sentido mais lato, como incluindo não só o ser físico como o ser moral e *vital*. Repito que o primeiro princípio do embalsamamento consistia, entre nós, na paralisação imediata e na manutenção perpétua em *suspense* de todas as funções animais sujeitas ao processo. Para ser breve, em qualquer estado em que se encontrasse o indivíduo no período de embalsamamento, nele permaneceria. Ora, como

tenho a felicidade de ser do sangue do Escaravelho, fui embalsamado *vivo*, como os senhores me vêem agora.

— O sangue do escaravelho! — exclamou o Dr. Ponnonner.

— Sim. O escaravelho era o emblema, ou as “armas”, duma distintíssima e pouco numerosa família patrícia. Ser “do sangue do Escaravelho” é apenas ser um dos membros daquela família de que o escaravelho é o emblema. Estou falando figurativamente.

— Mas que tem isso com o fato de estar vivo o senhor?

— Ora, é costume geral no Egito, antes de embalsamar um cadáver extrair-lhe os intestinos e os miolos; só a raça dos Escaravelhos não se conformava com esse costume. Portanto, não tivesse eu sido um Escaravelho, e me haveriam extraído intestinos e miolos; e sem uns e outros é inconveniente viver.

— Entendo — disse o Sr. Buckingham —, e suponho que todas as múmias *intatas* que nos têm chegado às mãos são da raça dos Escaravelhos.

— Sem dúvida alguma.

— Eu pensava — disse o Sr. Gliddon, bastante tímido — que o Escaravelho era um dos deuses egípcios.

— Um dos egípcios *quê?* — perguntou a múmia dando um salto.

— Deuses! — repetiu o viajante.

— Sr. Gliddon, estou realmente atônito por ouvi-lo falar neste estilo — disse o conde, tornando a sentar-se. — Nenhuma nação sobre a face da terra jamais conheceu senão um único *Deus*. O Escaravelho, o Íbis, etc. Eram entre nós (o que outros seres têm sido para outras nações) os símbolos, ou *intermediários* através dos quais prestávamos culto ao Criador, demasiado augusto pra que dele nos aproximássemos de mais perto.

Houve aqui uma pausa. Por fim, reatou-se a conversa pelo Dr. Ponnonner:

— Não é improvável, então, pelo que o senhor acaba de explicar — disse ele —, que entre as catacumbas, perto do Nilo, possam existir outras múmias da tribo do Escaravelho em condições de vitalidade.

— Não pode haver dúvida alguma a respeito — respondeu o conde. — Todos os Escaravelhos embalsamados, acidentalmente, quando vivos, estão vivos. Mesmo alguns, dos que foram *propositadamente* assim embalsamados, podem ter sido esquecidos pelos seus executores testamentários e ainda permanecem nos túmulos.

— Quer ter a bondade de explicar — perguntei eu — o que quer o senhor dizer com “propositadamente assim embalsamados”?

Com grande prazer — respondeu a múmia, depois de me haver examinado à vontade através de seu monóculo, pois era a primeira vez que eu me aventurara a fazer pergunta direta.

— Com grande prazer — repetiu. — A duração habitual da vida de um homem, no meu tempo, era de quase oitocentos anos. Poucos homens morriam, a não ser em virtude do mais extraordinário acidente, antes dos seiscentos anos; poucos viviam mais que uma década de séculos; mas oitocentos anos eram considerados o termo natural. Depois da descoberta do princípio do embalsamamento, como já descrevi aos senhores, ocorreu a nossos filósofos que se poderia satisfazer uma louvável curiosidade e, ao mesmo tempo, fazer avançar os interesses da ciência, vivendo-se esse termo natural a prestações. Relativamente à ciência histórica, de fato, a experiência demonstrava que algo dessa natureza era indispensável. Tendo por exemplo um historiador atingido a idade de quinhentos anos, escrevia um livro, com grande trabalho, e depois fazia-se embalsamar, com todo o cuidado, deixando instruções a seus executores testamentários *pro tempore*, pra

que o fizessem reviver, depois de certo lapso de tempo — digamos quinhentos ou seiscentos anos. Voltando à vida, ao expirar aquele prazo, encontraria invariavelmente sua grande obra convertida numa espécie de caderno de notas à-toa, isto é, numa espécie de arena literária, para as conjeturas antagônicas, enigmas e rixas pessoais de rebanhos inteiros de comentaristas exasperados. Essas conjeturas, etc., que passavam sob o nome de anotações ou emendas verificavam-se haver tão completamente envolvido, torturado e sufocado o texto que o autor era obrigado a sair de lanterna na mão à busca de seu próprio livro. Ao descobri-lo, nunca merecia a trabalhadeira de busca. Depois de reescrevê-lo totalmente, cabia ainda como dever obrigatório do historiador pôr-se a trabalhar, imediatamente, em corrigir, de acordo com seu saber individual e sua experiência, as tradições do dia concernentes à época em que ele havia originalmente vivido. Ora, este processo de recomposição e retificação pessoal, levado a efeito por diferentes sábios, de tempos em tempos, tinha como resultado evitar que nossa história degenerasse em fábula completa.

— Peço-lhe perdão — disse Dr. Ponnonner, neste ponto, pousando delicadamente sua mão sobre o braço do egípcio —, peço-lhe perdão, senhor, mas... posso ter a liberdade de interrompê-lo um instante?

— Perfeitamente, *senhor* — respondeu o conde, afastando-se um pouco.

— Desejava fazer-lhe simplesmente uma pergunta — disse o doutor. — O senhor se referiu à correção pessoal do historiador nas *tradições* relativas à sua própria época. Rogo-lhe que me diga: qual a proporção, em média, de verdade misturada a essa Cabala?

— A Cabala, como o senhor muito bem definiu, gozava em geral de fama de estar justamente a par dos fatos relatados nas próprias histórias não reescritas, isto é, jamais se viu, em circunstância alguma, um simples jota de qualquer deles, que não estivesse absoluta e radicalmente errado.

— Mas já que está perfeitamente claro — continuou o doutor — que pelo menos cinco mil anos se passaram desde que o senhor foi enterrado, tenho como certo que vossos anais daquele período, senão vossas tradições, eram suficientemente explícitos a respeito daquele tópico de interesse universal, que é a Criação, a qual se realizou, como suponho que é de teu conhecimento, havia apenas dez séculos antes.

— O Senhor! — disse o conde Allamistakeo.

O doutor repetiu suas observações, mas somente depois de muita explicação adicional foi que o estrangeiro pôde chegar a compreendê-las. Por fim, respondeu, hesitantemente:

— As ideias que o senhor me apresentou são, confesso, extremamente novas para mim. No meu tempo, jamais conheci alguém que sustentasse fantasia tão singular como essa de que o universo (ou este mundo, se acha melhor) tivesse tido alguma vez começo. Lembro-me de que uma vez, uma vez somente, ouvi algo de remotamente vago, de um homem de muito saber, a respeito da origem da *raça humana*, e esse homem empregava essa mesma palavra *Adão* (ou Terra Vermelha) de que o senhor fez uso. Empregava-a, porém, em sentido genérico, com referência à germinação espontânea do limo da terra (da mesma maneira por que são gerados milhares de criaturas dos mais baixos *genera*), a geração espontânea, digo eu, de cinco vastas hordas de homens simultaneamente brotando em cinco distintas e quase iguais divisões do globo.

Aqui, todos os presentes encolheram os ombros e um ou dois de nós tocou na frente, com ar bastante significativo. O Sr. Silk Buckingham, depois de lançar ligeiro olhar ao occipício e depois ao sincipício de Allamistakeo, disse o seguinte:

— A longa duração da vida humana no seu tempo, juntamente com a prática ocasional de passá-la, como o senhor explicou, a prestações, deve ter contribuído, na verdade, bastante poderosamente, para o desenvolvimento geral e acumulação do saber. Suponho, por consequência, que devemos atribuir a acentuada inferioridade dos velhos egípcios em todos os ramos da ciência, quando comparados com os modernos, e mais especialmente com os ianques, inteiramente à solidez mais considerável do crânio egípcio.

— Confesso novamente — respondeu o conde, com bastante mansidão — que estou um tanto em dificuldade para compreendê-lo; por obséquio, a que ramos da ciência alude o senhor?

Aqui, toda a companhia, unindo as vozes, pormenorizou, prolixamente, as aquisições da frenologia e as maravilhas do magnetismo animal.

Tendo-nos ouvido até o fim, o conde começou a contar algumas anedotas que demonstraram terem florescido e fenecido no Egito, há tanto tempo, a ponto de terem sido quase esquecidos, tipos de Galle Spurzheim, e que os processos de Mesmer não passavam realmente de desprezíveis artifícios, quando comparados com os positivos milagres dos *sábios* tebanos, que criavam piolhos e muitos outros seres dessa espécie.

Nisto perguntei ao conde se o seu povo era capaz de calcular eclipses. Ele sorriu, com certo desdém, e disse que era.

Isto me perturbou um pouco, mas comecei a fazer outras perguntas a respeito de seu saber astronômico, quando um membro da companhia, que ainda não abrira a boca, cochichou a meu ouvido que, para informação a respeito do assunto, melhor seria que eu consultasse Ptolomeu (quem será esse tal de Ptolomeu?), bem como um tal Plutarco, no capítulo na sua obra *De facie lunae*.

Interoguei depois a múmia a respeito de lentes convexas e doutra espécie, e, em geral, acerca da manufatura do vidro. Mas ainda não terminara eu minha pergunta e já o companheiro silencioso de novo me tocava de mansinho o cotovelo e pedia-me, pelo amor de Deus, que desse uma olhadela em Diodoro Sículo. Quanto ao conde, perguntou-me simplesmente, a modo de réplica, se nós, modernos, possuíamos microscópios que nos permitissem gravar camafeus no estilo dos egípcios. Enquanto pensava na maneira de responder a esta pergunta, o miúdo Dr. Ponnonner se pôs a falar de maneira verdadeiramente extraordinária.

— Veja a nossa arquitetura! — exclamou ele, com grande indignação dos dois viajantes, que o beliscavam, até fazer-lhe ronchas, mas sem resultado.

— Veja — gritou ele, com entusiasmo — a Fonte do Jogo de Bola de Nova York! Ou, se o espetáculo é por demais imponente, contemple por um instante o Capitólio, em Washington, D. C.!

E o bom doutorzinho se pôs a pormenorizar, com toda a prolixidade, as proporções do edifício a que se referia. Explicou que só o pórtico estava adornado de não menos de vinte e quatro colunas, de um metro e meio de diâmetro e três metros de distância uma das outras.

O conde disse que lamentava não poder lembrar-se, justamente naquele momento, das dimensões precisas de qualquer dos principais edificios da cidade de Aznac, cuja fundação se perdia na noite do Tempo, mas cujas ruínas estavam ainda de pé na época de seu sepultamento, numa vasta planície arenosa a oeste de Tebas. Lembrava-se, porém (a propósito de pórticos), que um havia, pertencente a um palácio inferior, numa espécie de subúrbio chamado Carnac e formado de cento e quarenta e quatro colunas de onze metros e de dez de circunferência, e distantes umas das outras sete metros e meio. Chegava-se do

Nilo a esse pórtilco através duma avenida de duas milhas de extensão, formada de esfinges, estátuas e obeliscos, de seis, de dezoito, e de trinta metros de altura. O próprio palácio(pelo que se podia lembrar) tinha, só numa direção, duas milhas de comprimento e ao todo poderia ter cerca de sete de circuito. Suas paredes estavam todas ricamente pintadas, por dentro e por fora, de hieróglifos. Não pretendia *afirmar* que mesmo cinqüenta ou sessenta dos Capitólios do doutor pudessem ter sido construídos dentro daquelas paredes, mas de nenhum modo achava impossível que duzentos ou trezentos deles pudessem ser lá dentro comprimidos, sem muita dificuldade. Aquele palácio de Carnac não passava, afinal, duma insignificância. Ele (o conde), porém, não podia, em consciência, recusar-se a admitir a engenhosidade, a magnificência e a superioridade da Fonte do Jogo da Bola, tal como foi descrita pelo doutor. Nada de semelhante, era forçado a convir, fora jamais visto no Egito, nem alhures.

Perguntei então ao conde qual sua opinião a respeito de nossas estradas de ferro.

— Nada de particular — respondeu ele.

Eram um tanto fracas, um tanto mal projetadas e toscamente construídas. Não podiam ser comparadas, por certo, com as estradas vastas, planas, retas e raiadas de ferro, sobre as quais os egípcios transportavam templos inteiros e sólidos obeliscos, de quarenta e cinco metros de altura.

Falei de nossas gigantescas forças mecânicas.

Concordou que alguma coisa conhecíamos nesse particular, mas indagou quanto teria eu de trabalhar pra levantar as cornijas sobre os dintéis, mesmo do pequeno palácio de Carnac.

Resolvi não dar por ouvida esta pergunta e perguntei se tinha ideia de poços artesianos, mas simplesmente ergueu as sobrancelhas enquanto o Sr. Gliddon piscava fortemente para mim e dizia, em voz baixa, que fora descoberto um, recentemente, por engenheiros encarregados de canalizar água para o Grande Oásis.

Mencionei nosso aço, mas o estrangeiro levantou o nariz e perguntou-me se nosso aço podia ter executado o duro trabalho de insculpir os obeliscos, realizado totalmente com instrumentos cortantes de cobre.

Isto nos desconcertou tanto que achamos prudente mudar nosso ataque para a metafísica. Mandamos buscar um exemplar do livro chamado *O Relógio de Sol* e lemos um capítulo ou dois dum assunto não bastante claro, mas que os bostonianos chamam de Grande Movimento do Progresso.

O conde disse simplesmente que Grandes Movimentos eram coisas excessivamente comuns no seu tempo e quanto ao Progresso, foi, em certo tempo, uma completa calamidade, mas jamais progredira.

Falamos então da grande beleza e da importância da Democracia e muito nos esforçamos pra fazer bem compreender ao conde as vantagens de que gozávamos em viver num país onde havia sufrágio *ad libitum* e não havia rei.

Ele escutou com marcado interesse e, de fato, mostrou-se não pouco divertido. Quando acabamos, disse ele que, há muitíssimo tempo, ocorrera algo de bem semelhante. Treze províncias egípcias resolveram tornar-se imediatamente livres e dar assim um magnífico exemplo ao resto da humanidade. Reuniram-se seus sábios e cozinham a mais engenhosa constituição que é possível conceber-se. Durante algum tempo, as coisas correram admiravelmente bem, somente que seu costume de se jactar-se era prodigioso. A coisa acabou, porém, com a consolidação dos treze estados, com mais quinze ou vinte

outros, no mais odioso e insuportável despotismo de que jamais se ouviu falar na superfície da Terra.

Perguntei o nome do tirano usurpador.

Tanto quanto podia lembrar-se, era *Populaça*.

Não sabendo o que dizer a isso, ergui a voz e deplorei que os egípcios não conhecessem o vapor.

O conde olhou para mim com bastante espanto, mas não eu resposta. O cavalheiro silencioso, porém, deu-me uma violenta cotovelada nas costelas, dizendo-me que eu já me havia suficientemente comprometido duma vez, e perguntou se eu era tão maluco, realmente, para não saber que a moderna máquina a vapor deriva da invenção de Hero, através de Salomão de Caus.

Estávamos agora em eminente perigo de ser derrotados, mas nossa boa sorte fez com que o Sr. Ponnonner, tendo-se reanimado, voltasse em nosso socorro e perguntasse se o povo do Egito pretendia seriamente rivalizar com os modernos em todas as importantíssimas particularidades do traje.

Ouvindo isto, o conde baixou a vista sobre as alças de suas calças e, depois, pegando a ponta de uma das abas de sua casaca, levou-a até bem perto dos olhos, examinando-a durante alguns minutos. Deixando-a cair, enfim, sua boca escancarou-se gradualmente duma orelha à outra, mas não me recordo se ele disse qualquer coisa à guisa de resposta.

Neste momento, recuperamos nossas energias e o doutor, aproximando-se da múmia, com grande dignidade, rogou-lhe que lhe dissesse, com toda franqueza e sob sua honra de cavalheiro, se os egípcios tinham compreendido, em *alguma* época, a fabricação quer das pastilhas de Ponnonner, quer das pílulas de Bandreth.

Aguardávamos com profunda ansiedade uma resposta, mas foi em vão. A resposta não chegava. O egípcio enrubesceu e abaixou a cabeça. Jamais houve triunfo mais consumado; jamais derrota alguma foi suportada de tão má-vontade. De fato, não podia tolerar o espetáculo da mortificação da pobre múmia. Peguei do chapéu, cumprimentei-a e despedi-me.

Ao chegar em casa, já passava das quatro horas e fui imediatamente para a cama. São agora dez horas da manhã. Estou de pé desde as sete, escrevendo estas notas, em benefício de minha família e da humanidade. Quanto à família, não mais a verei. Minha mulher é uma víbora. A verdade é que estou nauseado até o mais íntimo, desta vida e do século dezenove em geral. Estou convencido de que tudo vai indo de pernas viradas. Além disso, estou ansioso por saber quem será o presidente, em 2045. Portanto, logo que acabar de barbear-me e de tomar uma xícara de café, irei até a casa de Ponnonner fazer-me embalsamar por uns duzentos anos.

## ANEXO 3

### XIZANDO UM ARTIGO<sup>58</sup>

Sendo bem sabido que “os sábios” vêm “do leste”,<sup>59</sup> e como o Sr. Suinocrânio Maldessorte veio do leste, infere-se daí que o Sr. Suinocrânio era um sábio. Se alguma prova suplementar disso for necessária, aqui a temos: O Sr. Maldessorte era editor de jornais. A [página 434:] irascibilidade era seu único fraco, pois, de fato, a teimosia de que o acusavam não era em absoluto seu *fraco*, desde que ele a considerava, com justiça, como o seu *forte*. Era o seu ponto de força, sua virtude, e seria mister toda a lógica de um Brownson para convencê-lo de que era “alguma coisa mais”.

Demonstrei que Suinocrânio Maldessorte era um sábio; a única ocasião em que ele não demonstrou infalibilidade foi quando, abandonando aquele lar legítimo de todos os sábios, o leste, emigrou para a cidade de Alexandremagnonópolis, ou qualquer lugar de título semelhante, no leste.

Devo fazer-lhe a justiça de dizer, contudo, que, quando se resolveu finalmente a estabelecer-se naquela cidade, foi sob a impressão de que nenhum jornal, e consequentemente nenhum editor, existia naquela particular região do país. Ao fundar o *Bule de Café*, esperava ter o campo livre para ele só. Creio que nunca teria sonhado em fixar sua residência em Alexandremagnonópolis se tivesse certeza de que em Alexandremagnonópolis vivia um cavalheiro chamado João Smith (se me lembro bem), que, durante longos anos, ali calmamente engordara redigindo e publicando a *Gazeta de Alexandremagnonópolis*. Foi só, porém por ter sido mal informado que o Sr. Sinocrânio se encontrou em Alex\*\*\*, suponhamos que, para abreviar, a chamaremos Nópolis. Mas, como se *encontrou* ali, decidiu sustentar a decisão teimosa, e firmemente permanecer. Assim, permaneceu, e fez mais: desencaixotou sua máquina de impressão, tipos, etc.; alugou um salão, exatamente defronte do da *Gazeta*, e, na terceira manhã depois de sua chegada, apareceu o primeiro número do *Bule de Chá de Alexan\*\*\**, isto é, “*de Nópolis*”. Tanto quanto me posso recordar, aproximadamente, esse era o nome do novo jornal.

O artigo de fundo, devo admitir, era brilhante, para não dizer severo. Era especialmente amargo, com relação às coisas em geral; e quanto ao editor da *Gazeta*, reduzia-o a pedacinhos, em particular. Algumas das observações de Suinocrânio eram realmente tão incendiárias que eu, sempre, desde essa ocasião, fui obrigado a considerar João Smith, que ainda está vivo, como uma salamandra. Não pretendo citar todos os tópicos do *Bule de Chá verbatim*, mas um deles dizia assim:

Oh, sim! Oh, compreendemos! Oh, não há dúvida! O editor em foco é um gênio... Oh, Senhor! Oh, Deus bondoso! Aonde irá ter o mundo! *Oh, tempora! Oh, mores!*

Tal filípica, tão cáustica e tão clássica ao mesmo tempo, caiu como uma bomba entre os até então pacíficos cidadãos de Nópolis. Grupos de indivíduos excitados, reuniram-se nas esquinas das ruas. Todos esperavam, com profunda ansiedade, a réplica do honrado Smith. Na manhã seguinte, ela apareceu, assim:

<sup>58</sup> Advertimos ao leitor que para alcançar os efeitos objetivados por Edgar A. Poe neste conto, tornou-se necessário ao tradutor, em certas partes deste conto, adaptar em vez de traduzir. (N. T.)

<sup>59</sup> *The wise men*, os Reis Magos. Literalmente: “os sábios”. (N. T.)

Citamos do Bule de Chá, de ontem o parágrafo abaixo: “Oh, sim! Oh, compreendemos! Oh, não há dúvida! O editor em foco é um gênio... Oh, Senhor! Oh, Deus bondoso! Oh, tempora! Oh, mosses!” Ora, esse sujeito é todo em “O”! Isso explica seu racio- [página 435:] cínio em círculo e dá a razão de não haver princípio nem fim nele nem nas coisas que ele diz. Realmente, não acreditamos que o vagabundo possa escrever uma palavra que não tenha um “O”. Será de admirar se pagar contas com 0 (zero) é um hábito dele? Ora, ele veio do baixo-leste muito às pressas. Será de admirar se ele “0” – usou tanto lá como fez aqui? Oh, é lastimável!

A indignação do Sr. Suinocrânio diante dessas escandalosas insinuações é coisa que não tentarei descrever. De acordo, contudo, com o princípio esfolativo, ele não parecia estar tão irritado com o ataque à sua integridade como se poderia ter imaginado. A chacota com seu *estilo* é que o levava à exasperação. E essa! *Ele*, Suinocrânio Maldessorte, não ser capaz de escrever uma palavra que não tivesse um “O”! Mostraria logo ao mequetrefe que este estava enganado! Sim, mostrar-lhe-ia o *quanto* estava enganado, aquele cachorro! Ele, Suinocrânio Maldessorte, natural de Randobrejo, levaria o Sr. João Smith a perceber que ele, Suinocrânio, poderia redigir, se lhe agradasse, um parágrafo inteiro – sim, um artigo inteiro! – no qual aquela desprezível vogal nem *uma vez*, nem mesmo *uma só vez*, aparecesse. Mas não! Isso seria deixar o dito João Smith lavrar um tento. *Ele*, Suinocrânio, não iria fazer alterações em seu estilo, só para servir aos caprichos de qualquer Sr. Smith que existisse no mundo. Tão vil pensamento desaparecesse! Viva o “O”! Persistiria no “O”. Seria tão “O”-usado como fosse possível.

Inflamado com a bravura dessa resolução, o grande Suinocrânio, no seguinte *Bule de Chá*, saiu-se apenas com este simples, mas decidido tópico, em relação à infeliz questão:

O editor do Bule de Chá tem a honra de avisar ao editor da Gazeta que o Bule de Chá terá, no jornal de amanhã, a oportunidade de convencer a Gazeta de que ele (o Bule de Chá) tanto pode como quer ser seu único mestre no que se refere ao estilo; pretende ele (o Bule de Chá) mostrar-lhe (à Gazeta) o supremo e verdadeiramente o fulminante desprezo que sua crítica (da Gazeta) inspira ao ânimo independente dele (do Bule de Chá), compondo, para especial agrado (?) seu (da Gazeta), um artigo de fundo, de certa extensão, em que a bela vogal, o símbolo da Eternidade, embora tão ofensiva à hiperquinta-essência da suscetibilidade sua (da Gazeta), não poderia ser evitada certamente pelo seu (da Gazeta) mais obediente e humilde criado, o Bule de Chá. Avante, por Buckingham!

Em cumprimento da espantosa ameaça, mais obscuramente insinuada dessa forma do que decididamente enunciada, o grande Suinocrânio, fazendo ouvidos moucos a todos os pedidos de “original” e solicitando simplesmente ao seu chefe de oficina que “fosse para o inferno”, quando ele (o chefe de oficina) assegurou-lhe (ao *Bule de Chá*) que era mais do que tempo de “entrar na impressão”, fazendo ouvidos moucos a tudo, repito, o grande Suinocrânio sentou-se até o raiar do dia, consumindo o óleo noturno, absorvido na composição do artigo, realmente inigualável, que se segue:

Fora, João! Como não? Você achou gostoso cortar o pêlo dos outros, porém foi bobo, caindo no logro. Falou acaso ao vovô quando abandonou o [página 436:] primitivo domicílio? Não Oh, não! Volte, pois, ao local donde proveio, agora, logo, João! Volte ao odioso mato do velho burgo de Concórdia! Volte ao mato, mocho torto! Corra! Como? Não volta? Ora, bolas, bolas, João! Não ouse o contrário! Você não pode tomar outra resolução. Corra, pois logo, não demore, porque no nosso meio não pode continuar. Oh, João, João! Ou você foge ou não o consideraremos *homo*, não! Você tornar-se-á conhecido como pato, ou mocho; como boi ou porco; como boneco desengonçado ou bonzo tolo; como pobre-diabo velhote, bobo, gotoso, cachorro, sujo, ou sapo jogado fora do lodo concordiano! Tome modos agora, tome modos! Tome compostura, doido! Não ouse rosnar, cão sórdido! Bom Jeová! João, como você ficou possesso! Cortei-lhe o

pêlo, tosquei-o, porém não comece com outro engrolamento nos gorgomilos como “louro” velho por motivo disso; contudo pode correr buscando consolo, porque tanto desespero só afogado no corpo cheio!

Esgotado, muito naturalmente, por esforço tão estupendo, o grande Suinocrânio nada mais podia fazer naquela noite. Entretanto, firmemente, solenemente, com um ar de consciente força, entregou seu manuscrito ao tipógrafo que o esperava e depois, caminhado vagarosamente para casa, recolheu-se ao leito, com indizível dignidade.

Entrementes, o tipógrafo a quem o original fora confiado subiu correndo a escada, até às caixas de tipos, com indescritível pressa, e logo deu começo à composição do manuscrito.

Em primeiro lugar, naturalmente, pois a palavra inicial era ‘Fora’, deu ele um mergulho na caixa do ‘F’ maiúsculo e voltou em triunfo com um ‘F’ maiúsculo. Envaidecido por este sucesso, imediatamente atirou-se sobre a caixa de ‘o’ minúsculo, com cega impetuosidade. Quem, porém descreverá seu terror quando seus dedos regressaram sem trazer presa a desejada letra? Quem poderá pintar sua cólera e seu espanto ao perceber, enquanto esfregava as pontas dos dedos, que somente as batera, em vão, de encontro ao fundo de uma caixa vazia? Nem um só ‘o’ minúsculo havia no compartimento dos ‘os’ minúsculos; e, olhando amedrontado para a caixa alta, em busca do ‘O’ maiúsculo, verificou, com extremo pavor, que a situação ali era a mesma. Atônito, seu primeiro impulso foi correr para o chefe de oficina.

– Chefe! – Disse ele, ofegante. – Eu não posso compor coisa alguma sem “o”.

– Que é que você quer dizer com isso? – rosnou o chefe de oficina, que estava muito mal-humorado por ter sido detido até tão tarde.

– Ora, chefe, não tem “o” na oficina... nem um grande nem um pequeno!

– Que... diabo aconteceu com todos os quês estavam na caixa?

– Não sei, não, senhor – disse o rapaz. – Mas um daqueles sujeitos da maldita *Gazeta* teve rondando por aqui a noite toda e eu acho que ele foi e *carregou eles* todos. **[página 437:]**

– Raios o partam! Não tenho dúvida nenhuma disso! – replicou o chefe de oficina, vermelho de raiva. – Mas eu vou dizer-lhe o que devo fazer, Bob. Você é um rapaz esperto. Na primeira ocasião que tiver, você vá lá e carregue todos os “is” e (diabos os levem!) os “zes” também.

– Perfeitamente! – assentiu Bob, com um piscar de olhos e um franzir de testa. – Irei lá e mostrarei a eles com quantos paus de faz uma canoa; mas, e aquele maldito artigo? Ele tem de sair hoje, senão vai ser o diabo no dia do pagamento, o senhor sabe, e...

– Não há nem um *pouco* de piche quente para fazer a tinta – interrompeu o chefe de oficina, com profundo suspiro e com ênfase no “pouco”. – É um artigo muito longo, Bob?

– Não posso dizer que é *muito* comprido – respondeu Bob.

– Ah, então está bem! Faça com ele o melhor que puder! *Temos* de fazer a impressão – disse o chefe, que estava com a cabeça e os ouvidos por conta do trabalho. – Você coloque qualquer outra letra em lugar do “o”. Ninguém vai ler mesmo a conversa-fiada d sujeito.

– Muito bem – respondeu Bob. – Então, lá vai!

E saiu às pressas para a caixa, murmurando, no caminho: “Tavam muito bem, aquelas malditas pragas, principalmente prum homem que não deve xingar! Então eu tenho de “bater” todos os “is” deles e os diabos dos “zes” deles também, hein? Ta certo! Aqui o “degas” é que é o indicado pra fazer isso.”

Na verdade, embora Bob apenas tivesse doze anos e um metro e vinte de altura, era, de certo modo, capaz de fazer um bom barulho.

A falta de tipos aqui descrita não é, de modo algum, ocorrência rara nas tipografias; não sei como explicá-lo, mas o fato indiscutível é que, quando tal falta se verifica, quase sempre sucede que o *x* é o substituto adotado para a letra deficiente. A verdadeira razão disso, talvez, é que o *x* é a letra mais abundante nas caixas, ou pelo menos o era antigamente, e permitindo que a substituição em apreço se tornasse coisa de hábito entre os tipógrafos. Quanto a Bob, ele consideraria heresia empregar qualquer letra, num caso dessa espécie, que não fosse o *x*, a que estava acostumado.

– tenho de *xizar* esse maldito artigo – falou ele consigo mesmo, ao lê-lo, espantado.  
– Mas é o mais danado dos artigos *o-zados* que eu já vi!

E *x-ou-o*, resolutamente. E *x-ado* foi ele para a impressão.

Na manhã imediata, a população de Nópolis espantou-se ao ler, no *Bule de Chá*, o seguinte e extraordinário artigo de fundo:

Fxra, Jxãx! Cxmx nãx? Vxcê achxu gxstxssx cxrtar x pêlx dxs xutrxs, pxrém fxi bxbx, caindx nx lxgrx. Falxu acasx ax vxvx quandx abandxnxu x primitivx dxmicílix? Nãx Xh, nãx! Vxlte, pxis, ax lxcal dxnde prxveix, agxra, lxgx, Jxãx! Vxlte ax xdixsx matx dx velhx burgx de Cxncxrdia! Vxlte ax matx, mxchx txrtx! [página 438:] Cxrra! Cxmx? Nãx vxlta? Xra, bxlax, bxlax, Jxãx! Nãx xuse x cxntrárix! Vxcê nãx pxde txmar xutra resxluçãx. Cxrra, pxis lxgx, nãx demxre, pxrque nx nxssx meix nãx pxde cxntinuar. Xh, Jxãx, Jxãx! Xu vxcê fxge xu nãx x cxnsideraremxs *hxmx*, nãx! Vxcê txrnar-se-á cxnhecidx cxmx patx, xu mxchx; cxm bxi xu pxrcx; cxmx bxnecx desengxñçadx xu bxnzx txlx; cxmx pxbre-diabx velhxte, bxbx, gxtxssx, cachxrrx, sujx, xu sapx jagadx fxra dx lxdx cxncxrdianx! Txme mxdxs agxra, txme mxdxs! Txme cxmpxstura, dxidx! Nãx xuse rxsnar, cãx sxrdidx! Bxm Jexvá! Jxãx, cxmx vxcê ficxu pxssessx! Cxrtei-lhe x pêlx, txsquei-x, pxrém nãx cxmece cxm xutrx engrxlamentx nxs gxrghmilxs cxmx “lxurx” velhx pxr mxtxvx dissx; cxntudx pxde cxrrer buscandx cxnslx, pxrque tantx desesperx sx afxgadx nx cxrpx cheix!

O rumor ocasionado por esse místico e cabalístico artigo não se pode imaginar. A primeira ideia definida que o populacho entreteve foi a de que alguma traição diabólica estava escondida naqueles hieróglifos; houve uma corrida geral para a casa de Suinocrânio, a fim de expulsá-lo pelo trem. Mas em parte alguma foi encontrado esse cavalheiro. Evaporara-se, ninguém sabia dizer como, e desde então nem mesmo o fantasma dele jamais foi visto.

Incapaz de alcançar seu verdadeiro alvo, a fúria popular acalmou-se por fim, deixando após si, à guisa de sedimento, toda uma miscelânea de opiniões acerca dessa infeliz questão.

Um cavalheiro pensou que todo o artigo fosse uma X-tosa brincadeira.

Outro disse que, na verdade, Suinocrânio tinha dado mostras de X-pas de talento.

Um terceiro discordou, achando o artigo mero pe-X-beque.

Para um quarto tratava-se apenas de um modo frou-X-simo, pelo qual o nortista demonstrara estar ro-X-simo de cólera.

– Não o ta-X assim – sugeriu um quinto –, pois a posteridade, fazendo justiça, o terá como um de seus feti-X.

Era claro para todos que Suinocrânio fora levado a abandonar as pra-X da educação; e, visto como não fora possível encontrar aquele editor, falou-se um tanto acerca de linchar o outro.

A mais comum conclusão, contudo, era de que se tratava de algo misterioso e intraduzível, como as orações dos dervi-X. Mesmo o matemático da cidade confessou que nada podia fazer com relação a tão obscuro problema. X, todos o sabem, é uma quantidade

desconhecida; mas, naquele caso (como ele muito adequadamente observou), havia uma quantidade desconhecida de X.

A opinião de Bob, o tipógrafo (que manteve segredo acerca de haver “X-ado o artigo”), não despertou tanta atenção como creio que merecia, embora fosse muito aberta e destemerosamente exposta. Disse ele que, de seu lado, não tinha absolutamente dúvidas a respeito da questão, sendo um fato claro que o Sr. Suinocrânio “nunca *pôde* ser convencido a beber, como o resto da gente, mas teve sempre virando goles daquela maldita cerveja de XXX centavos e, como natural consequência, isso o tornou colérico e levou-o a pedir X (a cruz) *in Xtremis*”.

## ANEXO 4

## BON-BON

*Quand un bon vin meuble mon estomac,  
 Je suis plus savant que Balzac –  
 Plus sage que Pibrac;  
 Mon bras seul faisant l'attaque  
 De la nation Cassaque,  
 La mettroit au sac;  
 De Caron Je passerois le lac  
 En dormant dans son bac;  
 J'irois au fier Eac,  
 Sans que mon coeur fit tic ni tac,  
 Presenter du tabac.  
 Modinha francesa.*

QUE PIERRE BON-BON era um *restaurateur* de qualidades invulgares ninguém que, durante o reinado de . . ., freqüentasse o pequeno café, na viela Le Fèbre, em Ruão, teria, suponho eu, a liberdade de discutir. Que Pierre Bon-bon fosse, no mesmo grau, perito na filosofia daquele período é, presumo eu, ainda mais especialmente inegável. Seus *patés de foies* eram, fora de qualquer dúvida, impecáveis; mas que pena pode fazer justiça aos seus ensaios *sur La Nature*, a seus pensamentos *sur l'ame*, às suas observações *sur l'esprit*? Se suas *omelletes*, se seus *fricandeaux* eram inestimáveis, que *littérateur* daqueles dias não daria duas vezes mais por uma [página 444:] *idée* de Bon-Bon do que por todo o refugio de todas as *idées* de todo o resto dos *savants*? Bon-Bon tinha esquadrinhado bibliotecas que nenhum outro homem jamais esquadrinhara; lera mais do que qualquer outro que tenha abrigado uma noção de leitura; tinha compreendido mais do que qualquer outro que tenha concebido a possibilidade de compreender; e, embora, enquanto ele floresceu, não houvesse falta de alguns autores em Ruão para afirmar “ que seus *dicta* não revelassem nem a pureza da Academia, nem a profundidade do Liceu”, embora, prestai-me bem atenção, suas doutrinas não fossem de nenhum modo mui geralmente compreendidas, não se segue que eram de difícil compreensão. Por causa, creio eu, de sua própria evidência é que muitas pessoas eram levadas a considerá-las abstrusas. É a Bon-Bon – mas não passo isso adiante –, é a Bon-Bon que o próprio Kant deve grande parte de sua metafísica. Aquele não era, de fato, um platônico nem, estritamente falando, um aristotélico; nem gastava, como o moderno Leibnitz, aquelas preciosas hotas que poderiam ser empregadas na invenção dum *fricassée*, ou, *facili gradu*, na análise duma sensação, em frívolas tentativas de reconciliar os obstinados azeites e águas da discussão ética. Absolutamente não. Bon-Bon era jônico. Bon-Bon era igualmente itálico. Raciocinava *a priori*. Raciocinava *a posteriori*. Suas ideias eram inatas . . . ou coisa que o valha. Acreditava em Jorge de Trebizona. Acreditava em Bossarion. Bon-bon era categoricamente um . . . bon-bonista.

Falei do filósofo na sua capacidade de *restaurateur*. Não desejaria, porém, que qualquer amigo meu imaginasse que, ao cumprir seus hereditários deveres, naquele setor, nosso herói carecesse de estimacão própria da dignidade deles e de sua importância. Longe disso! Era impossível dizer de qual ramo de sua profissão se sentia ele mais orgulhoso. Na sua opinião os poderes da inteligência tinham íntima conexão com as capacidades do estômago. Não tenho, de fato, certeza se ele discordava grandemente dos chineses, que afirmam jazer a alma no abdômen. Em todo caso, estavam certos os gregos, pensava ele,

quando empregavam as mesmas palavras para o pensamento e o diafragma. Com isto não pretendo insinuar uma acusação glotonaria, ou realmente qualquer outra acusação séria, em prejuízo do metafísico. Se Pierre Bon-Bon tinha suas falhas de mínima importância, falhas que, na verdade, em outros temperamentos, têm sido encaradas mais como virtudes. No que concerne a uma dessas fraquezas, não a teria eu mencionado nesta estória não fosse a notável proeminência, o extremo *alto relief* com que se projetava fora do palco de sua disposição geral. Não perdia ele uma oportunidade de fazer uma pechincha.

Não que ele fosse avarento, isso não. Não era de modo algum necessário, para a satisfação do filósofo, que a pechincha se rea- [página 445:] lizasse para vantagem sua. Desde que um negócio pudesse ser efetuado, um negócio de qualquer espécie, em quaisquer termos e sob quaisquer circunstâncias, um sorriso triunfante se via, durante muitos dias depois, iluminando-lhe a fisionomia e um piscar astucioso de olhos a dar provas de sua sagacidade.

Em qualquer época, não seria muito de admirar se um humor tão característico do que acabo de mencionar atraísse atenção e reparo. Que, na época da nossa narrativa, *não* tivesse essa peculiaridade atraído observações seria muito de admirar. Logo se divulgou que em todas as ocasiões daquela espécie o sorriso de Bon-Bon diferia largamente do esgar inequívoco com que ria de suas próprias piadas ou acolhia um conhecido. Lançaram-se sugestões de natureza de excitante; contaram-se estórias de perigosas pechinchas, feitas às pressas e lastimadas devagar, e exemplos eram aduzidos de incríveis capacidades, de vagos anseios e de inclinações antinaturais implantados pelo autor de todo o mal para sábios objetivos próprios.

O filósofo tinha outras fraquezas, mas são elas pouco dignas de nosso exame sério. Por exemplo, poucos são os homens de extraordinária profundidade que não demonstram certa inclinação pela garrafa. Se essa inclinação é uma causa excitante, ou antes, uma prova valiosa de tal profundidade, é uma linda coisa a afirmar-se. Bon-Bon, tanto quanto posso saber, não julgava assunto próprio de uma investigação minuciosa, nem eu tampouco. Contudo, na complacência para com uma propensão tão autenticamente clássica, não é de supor-se que o *restaurateur* perdesse de vista aquela discriminação intuitiva que costumavam caracterizar a um e mesmo tempo seus *essais* e suas *omelettes*. Nos seus momentos de reclusão, o vinho de Borgonha tinha sua hora própria e havia apropriados instantes para o Margens do Ródano. Para ele, o Sauternes estava para o Médoc como Catulo para Homero. Divertia-se com um silogismo beberricando Saint Péray, mas desenredava um argumento sobre o Clos de Vougeôt e compunha uma teoria em meio de uma torrente de Chambertin. Bem seria se eu mesmo vivo senso de conveniência o tivesse acompanhado na propensão a mascatear, a que ainda há pouco aludi, mas não era esse absolutamente o caso. Realmente, para falar a verdade, aquela feição mental do filosófico Bon-Bon começou por fim a assumir caráter de estranha intensidade e misticismo e se mostrou intensamente colorida com a *diablerie* de seus estudos alemães favoritos.

Entrar no pequeno café da viela Le Febre era, no período de nossa narrativa, entrar no *sanctum* de um homem de gênio. Bon-Bon era um homem de gênio. Não havia um *souscuissinier* em Ruão que não pudesse dizer-vos que Bon-Bon era um homem de gênio. Até seu gato o sabia e evitava mover a cauda em presença do homem de gênio. Seu gordo cão-d'água conhecia o fato e, ao aproximar-se de seu dono, revelava seu senso de inferioridade por uma humildade de atitude, um rebaixamento das orelhas e uma descaída da mandíbula inferior, não absolutamente indignos de um [página 446:] cachorro. É, porém, verdade que muito desse habitual respeito podia ser atribuído à aparência pessoal do

metafísico. Um exterior distinto, sou obrigado a dizê-lo, tem sempre influência, mesmo sobre um animal: e chego a admitir que muito da aparência externa do *restaurateur* era calculado para impressionar a imaginação do quadrúpede. Há uma característica majestade em torno da atmosfera dos pequenos grandes – se me é permitido usar tão equívoca expressão – que a simples grandeza física sozinha será sempre ineficiente para criar. Se, pois, Bon-Bon tinha apenas noventa centímetros de altura e sua cabeça era excessivamente pequena, contudo era impossível contemplar a rotundidade do seu estômago sem um senso de magnitude, limitando quase com o sublime. No seu tamanho, homens e cães deviam ter visto um símbolo dos seus conhecimentos, e na sua imensidão, uma morada adequada à sua alma imortal.

Eu poderia, aqui, se me aprouvesse, estender-me sobre a questão do traje e outras simples circunstâncias do exterior do metafísico. Poderia sugerir que o cabelo de nosso herói era cortado rente, penteado bem liso sobre a frente e encimado por um boné de forma cônica e de flanela branca com borlas; que seu gibão verde-ervilha não estava de acordo com a moda usada pela classe comum dos *restaurateurs* daqueles tempos; que as mangas eram um tanto mais cheias do que o costume reinante permitia; que os punhos eram revirados, não como o usual naquele período bárbaro, com pano da mesma qualidade e da mesma cor que a roupa, mas guarnecidos de modo mais fantasia, de veludo genovês de várias cores; que suas chinelas eram de um purpurinho brilhante, curiosamente filigranadas e talvez tivessem sido feitas no Japão não fosse o esquisito apontar dos dedos, bem como as gritantes cores dos debruns e bordados; que seus calções eram de um pano amarelo acetinado chamado *aimable*; que seu capote azul-celeste, que se assemelhava pelo formato a um manto e era ricamente guarnecido, por completo, de aplicações vermelhas, ondulava cavalheirescamente sobre seus ombros como uma névoa da manhã; e que seu *tout-ensemble* dava causa às notáveis palavras de Benevenuta, a Repentista de Florença, “que era difícil dizer se Pierre Bon-Bon era de fato uma ave do paraíso, ou antes um verdadeiro paraíso de perfeição”. Eu poderia, digo, prolongar-me sobre todos esses pontos se quisesse, mas não o faço. Simples minúcias pessoais podem ser deixadas aos autores de romances históricos, pois estão eles sob o jugo da dignidade moral do que é real.

Já disse que “entrar no café da viela Le Febre era entrar no *sanctum* de um homem de gênio”; mas então era somente o homem de gênio que podia devidamente apreciar os méritos do *sanctum*. Uma tabuleta, com o formato de um vasto fólio, dependurava-se à entrada; de um lado do volume estava pintada uma garrafa; no verso, um *pâtê*. Atrás, lia-se, em grandes letras: *O euvres de Bon-Bon*. Era, assim, delicadamente representada a dupla ocupação do proprietário. [página 447:]

Ao pisar-se o limiar, todo o interior do aposento apresentava-se à vista. Um salão comprido e baixo, de construção antiga, era, na verdade, toda a acomodação que o café proporcionava. A um canto do apartamento erguia-se a cama do metafísico. Uma guarnição de cortinas juntamente com um dossel *à la grecque* dava-lhe um ar ao mesmo tempo clássico e confortável. No canto diagonalmente oposto apareciam, em direta comunhão familiar, os utensílios de cozinha e a biblioteca. Um prato de polêmicas achava-se sossegadamente sobre o armário. Aqui jazia uma fornada das éticas mais recentes; ali, uma chaleira de *mélanges em duodécimo*. Volumes de moralidade alemã eram unha e carne com a grelha, e uma torradeira podia ser descoberta ao lado do Eusebius; Platão reclinava-se à vontade na frigideira, e manuscritos contemporâneos enfileiravam-se sobre o espeto.

Sob outros aspectos, o *Café de Bon-Bon* pode-se dizer que diferia pouco dos habituais *restaurants* da época. Uma lareira abria-se do outro lado em frente à porta. À direita da lareira, um armário aberto exibia uma formidável fileira das garrafas rotuladas.

Foi ali, por volta das doze horas de uma noite, durante o severo inverno de..., que Pierre Bon-Bon, depois de ter escutado por algum tempo os comentários de seus vizinhos a respeito de sua singular tendência, que Pierre Bon-Bon, como eu disse, tendo posto todos para fora de sua casa, fechou-lhes a porta às costas com uma praga e entregou-se, de maneira não muito pacífica, ao conforto de uma poltrona de couro e de um fogo de lenha em brasa.

Era uma daquelas terríficas noites que só se encontram uma ou duas vezes durante um século. Nevava fortemente e a casa estremecia até os alicerces com as rajadas de vento, que irrompendo pelas fendas da parede e mergulhando, impetuosas pela chaminé, agitavam de modo terrível as cortinas da cama do filósofo e desorganizavam a ordem das suas panela e papéis. A imensa tabuleta, em forma de livro, que pendia lá fora, exposta à fúria da tempestade, estalava de maneira agourenta e emitia um som gemente de suas escoras de sólido carvalho.

Não foi, como eu disse, com plácida disposição que o metafísico levou sua poltrona ao seu lugar habitual junto da lareira. Várias circunstâncias, de natureza embaraçosa, tinham ocorrido durante o dia, perturbando a serenidade de suas meditações. Tentando preparar *des oeufs à la Princesse*, tinha, infelizmente, preparado uma *omelette à la Reine*; a descoberta de um princípio de ética tinha sido frustrada pela mexida de um guisado e, por último – e não menos importante –, fora impedido de realizar uma daquelas admiráveis pechinchas que todas as vezes tinha tão especial deleite em conduzir a bom termo. Mas, na irritação de seu pensamento, diante dessas indizíveis vicissitudes, não deixava de estar misturado certo grau daquela nervosa ansiedade que a fúria de uma noite tempestuosa não pode deixar de produzir.

Assobiando para que viesse colocar-se a seu lado o grande e negro cão d'água a que já me referi e sentando-se inquieto em sua [página 448:] cadeira, não podia deixar de lançar um olhar circunspecto e intranquilo para os distantes recessos do aposento cujas inexoráveis sombras nem mesmo a própria luz vermelha do fogo podia dominar, a não ser parcialmente. Tendo terminado uma investigação cujo objetivo exato talvez fosse ininteligível a si mesmo, puxou para junto de sua cadeira uma mesinha coberta de livros e papéis e dentro em pouco absorveu-se na tarefa de retocar um volumoso manuscrito que tencionava publicar no dia seguinte.

Esteve assim ocupado por alguns minutos.

– Não tenho pressa, Monsieur Bom-Bom – murmurou, de repente, uma voz escarninha no aposento.

– Diabos! – exclamou nosso herói, pulando da cadeira, derrubando a mesa a seu lado e olhando em torno de si com espanto.

– É bem verdade! – replicou calmamente a voz.

– É bem verdade!... que é que é bem verdade? Como entrou aqui? – vociferava o metafísico, ao dar com a vista em alguma coisa que se achava estendida completamente sobre a cama.

– Eu estava dizendo – falou o intruso, sem responder às perguntas –, eu estava dizendo que não estou premido pelo tempo, que o negócio a respeito do qual tomo a liberdade de visitá-lo não é de importância urgente... em suma, que eu posso muito bem esperar até que o senhor tenha acabado a sua exposição.

– Minha exposição! Essa agora! Como sabe? Como chegou a compreender que eu estava escrevendo uma exposição? Meu bom Deus!

–Psiu! – replicou o vulto, num tom chiante; e, erguendo-se rapidamente da cama, deu um único passo para o nosso herói, enquanto uma lâmpada de ferro que pendia do teto dançava convulsivamente fugindo-lhe à aproximação.

O espanto do filósofo não o impediu de uma acurada investigação das roupas e da aparência do estranho. Os contornos do seu corpo, excessivamente magro, mas muito acima da altura comum, tornavam-se bem distintos graças a um desbotado fato de pano preto que lhe aderira à pele, mas era, por outro lado, talhado bem no estilo de há um século. Aqueles trajes tinham sido evidentemente feitos para uma pessoa mais baixa do que seu atual proprietário. Seus tornozelos e seus punhos estava de fora várias polegadas. Nos seus sapatos, porém, um par de brilhantíssimas fivelas desmentia a extrema pobreza que as outras partes de sua roupa denotavam. Sua cabeça estava descoberta e inteiramente calva, com exceção de uma parte traseira da qual pendia um rabicho de considerável comprimento. Um par de óculos verdes, com vidros laterais, protegiam-lhe os olhos do efeito da luz e impedia, ao mesmo tempo, que nosso herói lhes verificasse a cor e o formato. Em todo ele não havia nem sinal de camisa, mas uma gravata branca e suja estava amarrada, com extrema precisão, em torno do pescoço e as pontas, pendendo formalmente lado a lado, davam (embora eu não ouse dizê-lo intencionalmente) a ideia de um eclesiástico. Realmente, muitos outros sinais, em seu aspecto e maneiras, [página 449:] poderiam muito bem apoiar uma concepção dessa espécie. Sobre a sua orelha esquerda carregava ele, de acordo com o costume de um escrivão moderno, um instrumento semelhante ao *stylus* dos antigos. No bolso superior de seu paletó aparecia visivelmente um pequeno volume negro amarrado com fivelas de aço. Este livro, acidentalmente ou não, estava tão salientemente destacado da pessoa que se poderiam ler as palavras *Rituel Catholique* em letras brancas, no dorso.

Toda a sua fisionomia apresentava curioso aspecto saturnino e estava mesmo cadavericamente pálida. A fronte era elevada e sulcada de fundas rugas de meditação. Os cantos da boca baixavam-se numa expressão da mais submissa humildade. Notavam-se também um esfregar de mãos, quando ele se encaminhou para o nosso herói, um profundo suspiro e, ao mesmo tempo, um olhar, de tão extrema beatitude que não podia deixar de ser inequivocadamente simpático. Qualquer sombra de cólera desapareceu do rosto do metafísico quanto, tendo completado um exame satisfatório da pessoa de seu visitante, apertou-lhe cordialmente a mão e o conduziu a uma cadeira.

Seria, porém, erro radical atribuir esta instantânea mudança de sentimento no filósofo a qualquer uma daquelas causas que se poderia naturalmente supor tivesse alguma influência. Realmente, Pierre Bon-Bon, pelo que sou capaz de compreender de eu gênio, era, de todos os homens, o menos suscetível de deixar-se impor por uma plausibilidade de aparência externa. Era impossível que tão atento observador de homens e coisas deixasse de descobrir, imediatamente, o verdadeiro caráter do personagem que se introduzira, daquela forma, na sua casa. Para não dizer mais, a conformação dos pés de seu visitante era bastante estranha; mantinha sem motivo, sobre a cabeça, um chapéu desmedidamente alto; havia uma trêmula protuberância na parte traseira de seus calções e a vibração da aba de seu paletó era um fato palpável. Imaginai, pois, com que sentimentos de satisfação nosso herói se encontrou lançado, assim de pronto, na companhia de uma pessoa, por quem entretivera, em todas as épocas, o mais inqualificável respeito. Era, contudo, demasiado diplomata, para deixar escapar qualquer indício de suas suspeitas a respeito da verdadeira situação dos

negócios. Não era seu propósito parecer absolutamente cômico da alta honra de que tão inesperadamente gozava, mas, provocando uma conversa com seu hóspede, deduzir algumas importantes ideias éticas, que poderiam, inseridas na sua planejada publicação, iluminar a raça humana e ao mesmo tempo imortalizar a si mesmo, ideias que, terei que acrescentar, a elevada idade de seu visitante e sua bem conhecida proficiência na ciência moral muito bem capacitavam a expender.

Influenciado por tão esclarecedoras vistas, nosso herói convidou o cavalheiro a sentar-se, enquanto ele próprio aproveitava a oportunidade para lançar algumas achas de lenha no fogo e colocar em cima da mesa, agora já repostas em sua posição, algumas garrafas [página 450:] de Mousseux. Tendo realizado rapidamente essas operações, puxou sua cadeira para defronte de seu companheiro e esperou que este desse início à conversa. Mas mesmo os planos mais habilmente amadurecidos são muitas vezes frustrados no início de sua realização e o *restaurateur* viu-se logo embaraçado às primeiras palavras de seu visitante.

- Vejo que me conhece, Bom-Bom – disse ele. – Ah, ah, ah! Eh, eh, eh! Ih, ih, ih! Oh, oh, oh! Uh, uh, uh!

E o Diabo, deixando cair imediatamente o condor de sua atitude, escancarou completamente a boca, de orelha a orelha, exibindo uma fileira de dentes irregulares e aguçados e, lançando cabeça para trás, riu longa, alta perversa e barulhenta, enquanto o cachorro preto, deitado sobre os quadris, juntou-se com vigor ao coro, e o gato malhado, saltando numa tangente, ficava ereto e remia no mais extremo canto do aposento.

Não assim o filósofo; era demasiado homem do mundo para rir como o cachorro ou revelar com tremores a mesma trepidação indecorosa do gato. Deve confessar-se que sentiu certo espanto ao ver as letras brancas que formavam as palavras *Rituel Catholique* no livro que seu hóspede trazia no bolso subitamente mudarem de cor e de significação e, em poucos segundos, em lugar do título original, as palavras *Registre dès Condamnés* esbraseavam em caracteres vermelhos. Essa assustadora circunstância, quando Bon-Bon respondeu à observação de seu visitante, comunicou a seus modos um ar de embaraço que, provavelmente, não deixaria de ser observado.

– Ora, senhor – disse o filósofo. – Ora, senhor... para falar sinceramente... creio que o senhor é... dou-lhe minha palavra... o d... dest... isto é, penso que... imagino... tenho uma vaga... uma vaguíssima ideia da insigne hora que...

– Oh, ah! Sim! Muito bem! – interrompeu Sua Majestade. – Não diga mais nada! Vejo como é! E, nisto, tirando seus óculos verdes, limpou os vidros cuidadosamente com a manga do paletó e colocou-os no bolso.

Se Bon-Bon ficara atônito com o incidente do livro, seu espanto aumentara agora muito mais diante do espetáculo que se exhibia a seus olhos. Erguendo a vista, com forte espírito de curiosidade, para certificar-se da cor dos olhos do seu hóspede, não os achou de modo algum negros, como previra, nem cinzentos, como poderia ter imaginado; nem cor de avelã ou azuis, nem ainda amarelos ou vermelhos, nem roxos, nem brancos, nem verdes... nem de qualquer outra cor: acima, no céu; ou abaixo, na terra; ou nas águas, sob a terra. Em suma, Pierre Bon-Bon não só viu plenamente que Sua Majestade não tinha olhos de espécie alguma como também não podia descobrir indícios de terem eles existido em qualquer período anterior, pois o espaço em que estão os olhos naturalmente colocados, sou forçado a dizê-lo, era apenas uma inerte superfície de carne. [página 451:]

Não estava na natureza do metafísico privar-se de fazer alguma indagação a respeito das origens de tão estranho fenômeno, e a resposta de Sua Majestade foi imediatamente pronta, honrosa e satisfatória.

– Olhos! Meu caro Bon-Bon... olhos! Diz você? Oh! Ah! Percebo! As ridículas gravuras, eh, em circulação, deram-lhe uma falsa ideia de minha aparência pessoal? Olhos! Deveras! Os olhos, Pierre Bon-Bon, estão muito bem no seu lugar próprio... que é, como diria você, a cabeça? Justamente... a cabeça de um verme. Para você, também, esses aparelhos de ótica são indispensáveis... Contudo, convencê-lo-ei de que minha visão é mais penetrante do que a sua. Vejo uma gata ali no canto... uma linda gata... olhe para ela... observe bem. Ora, Bon-Bon, vê você os pensamentos... os pensamentos, digo eu... as ideias... as reflexões que estão sendo engendradas no pericrânio dela? Lá estão... e você não vê! Ela está pensando que admiramos o comprimento de sua cauda e a profundidade de seu pensamento. Acabou de concluir que sou o mais distinto dos sacerdotes e você o mais superficial dos metafísicos. De modo que, como vê você, não sou totalmente cego! Mas para alguém de minha profissão os olhos de que você fala seriam simplesmente um entrave, sujeitos a qualquer momento a ser arrancados por um espeto ou por um forçado. Par você, concordo, esses aparelhos óticos são indispensáveis. Trate, Bon-Bon, de bem utilizá-los; minha visão é a alma.

Nisto, o hóspede serviu-se do vinho que estava sobre a mesa, encheu um copo para Bon-Bon, solicitou-lhe que bebesse sem escrúpulos e se pôs perfeitamente à vontade.

– Um livro inteligente esse seu, Pierre – continuou Sua Majestade, batendo intencionalmente no ombro de nosso amigo quando este depôs sobre a mesa o copo, depois de haver concordado plenamente com o pedido de seu visitante. – Um livro inteligente esse eu, palavra de honra. É um trabalho que me agrada fortemente. A organização da matéria, penso eu, porém, poderia ser melhorada e muitas de suas noções lembram Aristóteles. Este filósofo foi um de meus mais íntimos conhecidos. Gostava dele, tanto pelo seu terrível mau gênio, quanto pela sua feliz habilidade em cometer um disparate. Há apenas uma sólida verdade em tudo quanto escreveu, e por isso ajudei-o por pura compaixão de seu absurdo. Suponho, Pierre Bon-Bon, que você sabe muito bem a que divina verdade moral estou aludindo?

– Não posso dizer que eu...

– Deveras? Ora, fui eu quem disse a Aristóteles que, espirrando, os homens expõem as ideias supérfluas através da tromba.

– O que é... (solução)... indubitavelmente o caso – disse o metafísico, enquanto se servia doutro copo cheio de Mouseux e oferecia sua caixa de rapé aos dedos de sua visita.

– Por Platão também – continuou Sua majestade modestamente declinando da caixa de rapé e do cumprimento que ela implicava –, por Platão também senti, outrora todo o afeto dum [página 452:] amigo. Conheceu você Platão, Bon-Bon? Ah, não! Peço-lhe mil perdões. Ele me conheceu em Atenas, um dia, no Partenão, e me contou que estava em dificuldades por causa duma ideia. Ordenei-lhe que escrevesse, sob esta forma, *o nous estin aulos*. Ele disse que assim o faria e foi para casa, enquanto eu seguia em direção das pirâmides. Mas minha consciência me increpou por haver exprimido uma verdade, mesmo para ajudar um amigo, e apressei-me a voltar para Atenas, onde cheguei por trás da cadeira do filósofo quando estava escrevendo a palavra *aulos*.

Dando um piparote no “I”, com o dedo, virei-o às avessas. De modo que a frase agora lê-se: *o nous estin augos*, e é, como você percebe, a doutrina fundamental de sua metafísica.

– Esteve alguma vez em Roma? – perguntou o *restaurateur*, ao terminar sua segunda garrafa de Mousseux e tirou do quatinho um vasto suprimento de Chambertin.

– Sim, outrora, Monsieur Bom-Bom, outro. Foi num tempo em que – disse o Diabo, como se recitasse algum trecho dum livro, foi num tempo em que ocorreu uma anarquia de cinco anos, durante a qual a república, despojada de todos os seus oficiais, não tinha magistratura além dos tributos do povo, e estes não estavam investidos legalmente de qualquer grau de poder executivo. Foi nesse tempo, Monsieur Bon-Bon... foi só nesse tempo que estive em Roma... e não tive conhecimento mundano, por consequência, com nenhum de seus filósofos.

– Que pensa de... que pensa de... (solução)... Epicuro?

– Que penso de quem? – perguntou o Diabo, com espanto. – Decerto não quer você dizer que encontra qualquer falta em Epicuro! Que penso eu de Epicuro? Refere-se a mim, senhor? Eu sou Epicuro! Eu sou o mesmo filósofo que escreveu todos os trezentos tratados celebrados por Diógenes Laertes.

– isso é mentira! – disse o metafísico, pois o vinho tinha-lhe subido um tanto à cabeça.

– Muito bem! Muito bem, senhor! Muito bem, de fato, senhor! – disse Sua Majestade, aparentemente muito lisonjeado.

– Isso é mentira! – repetiu o *restaurateur*, dogmaticamente – isso é... (solução)... mentira!

– Bem, bem, venceu! – Disse o Diabo tranquilamente, e Bon-Bon, tendo batido Sua Majestade num argumento, pensou que era seu dever concluir uma segunda garrafa de Chambertin.

– Como eu estava dizendo – continuou o visitante –, como estava eu observando ainda há pouquinho, há muitas noções bem *outrées* nesse seu livro, Monsieur Bon-Bon. Por exemplo, que quer você dizer com toda essa embustice a respeito da alma? Por favor, senhor, que é a alma?

– A... (solução)... alma – respondeu o metafísico, reportando-se a seu manuscrito – é indubitavelmente... [página 453:]

– Não, senhor!

– Inquestionavelmente...

– Não, senhor!

– Indisputavelmente...

– Não, senhor!

– Evidentemente...

– Não, senhor!

– Incontrovertivelmente...

– Não, senhor!

– ... (solução) ...

– Não, senhor!

– E, fora de toda questão, uma...

– Não, senhor, a alma não é tal coisa!

(Aqui o filósofo, relanceando olhares furiosos, teve a oportunidade de dar fim, imediatamente, à terceira garrafa de Chambertin.)

– Então... (solução)... por obséquio, senhor: que é... que é que ela é?

– O que não está aqui nem ali, Monsieur Bon-Bon – replicou Sua majestade, contemplativamente. – Já provei, isto é, conheci, algumas almas bem más, e algumas, também ... algumas bem boas.

E estalou a língua. Depois, deixando inconscientemente a mão cair sobre o volume que estava no bolso, foi tomado de violento acesso de espirros. Continuou:

– Havia a alma de Cratino... passável; Aristóteles... picante; Platão... exótica... não o seu Platão, o poeta cômico; o seu Platão teria engulhado o estômago de Cérbero... nada disso! Depois, vejamos... havia Nécio, Andrônico, Plauto e Terêncio. Depois houve Lucílio, Catulo, Nasão e Quinto Flaco... Querido Quintinho! Era como eu o chamava, quando cantou um *seculare* para divertir-me enquanto o assava, com todo o bom-humor, ao espeto. Mas não têm *condimentos*, esses romanos. Um grego gordo é melhor que uma dúzia deles, e além disso *conserva-se* o que não se pode dizer de um *quirite*. Provemos o seu Sauternes.

Bon-Bon, a essa altura, decidira-se a *nil admirari* e tentava apanhar as garrafas em questão. Tinha, contudo consciência de um estranho som no quarto, semelhante ao ondular de uma cauda. O filósofo não seu importância a isso, embora fosse extremamente indecente da parte de Sua majestade; limitou-se a dar um pontapé no cachorro, falando-lhe para ficar quieto. O visitante continuou:

– Descobri que Horácio tinha um sabor muito parecido com o de Aristóteles... e você sabe que eu gosto de variedade. Não pude distinguir Terêncio de Menandro. Nasão, com espanto meu, era Nicandro disfarçado. Vergílio tinha uma estranha consonância com Teócrito. Marcial lembrou-me muito Arquíloco... e Tito Lívio Ra, positivamente, Políbio e ninguém mais.

Um solução foi a resposta de Bon-Bon e Sua Majestade prosseguiu: **[página 454:]**

– Mas, *se eu tenho uma inclinação*, Monsieur Bon-Bon. . . *se eu tenho uma inclinação*, é por um filósofo. Contudo, permita-me dizê-lo, não é todo dem. . . quero dizer, não é todo cavalheiro que sabe como *escolher* um filósofo. Os compridos não são bons, e os melhores, não sendo cuidadosamente descascados, são capazes de ficar um pouco azedos por causa do fel.

– Descascados!

– Quero dizer: tirados fora da sua carcaça.

– E que pensa de um. . . (solução) . . . um médico?

– Não fale neles! Ufa, ufa! (Aqui sua Majestade quase vomitou violentamente.) Só provei um deles. . . aquele safado Hipócrates. . . cheiro de assa-fétida!. . . Ufa, ufa, ufa! Apanhei um miserável resfriado ao lavá-lo no Stige. . . e ainda por cima ele me passou a cólera-morbos.

– Que. . . (solução) . . . miserável! – bradou Bon-Bon. – Que. . . (solução) . . . absorção de uma caixa de pílulas!

E o filósofo deixou cair uma lágrima.

– No fim das contas – continuou o visitante –, no fim de contas, se um dem . . . se um cavalheiro deseja *viver*, precisa ter mais do que um ou dois talentos. E, entre nós, uma face gorda é uma prova de diplomacia.

– Como?

– Ora, às vezes somos excessivamente ávidos de provisões. O senhor deve saber que, num clima tão abrasador como aquele em que vivo, freqüentemente é impossível conservar um espírito com vida, por mais de duas ou três horas; e, depois de morto, se não for imediatamente posto em salmoura (e um espírito em salmoura *não* é gostoso), ele então.

. . o cheiro. . . o senhor compreende, hein? Sempre se deve temer a putrefação quando as almas nos são remetidas pelas vias usuais.

– (Um soluço. Outro.) E como se arranjam, bom Deus! Então a lâmpada de ferro começou a balançar, com redobrada violência, e o Diabo levantou-se a meio da cadeira; com um leve suspiro, contudo, recuperou a compostura, limitando-se a dizer a nosso herói em baixa voz:

– Digo-lhe que, Pierre Bon-Bon, não *devemos* fazer mais juramentos!

O hospedeiro trouxe outro copázio, de modo a demonstrar completa compreensão e aquiescência e o visitante continuou:

– Ora, há *vários* meios de arranjar-se. A maioria de nós morre de fome; alguns contentam-se com as conservas; quanto a mim, procuro meus espíritos *vivente corpore*, caso em que acho que se conservam muito bem.

– Mas, e o corpo. . . (soluço). . . o corpo?

– O corpo, o corpo! Bem, que é que tem o corpo? Oh, ah, compreendo! Ora, meu senhor, o corpo não é *absolutamente* afetado pela transação. Fiz inúmeros negócios dessa espécie em minha vida e os negociados nunca experimentaram qualquer inconveniente. Houve Caim, Nemrod, Nero, Calígula, Dionísio, Pisístrato e. . . [página 455:] e milhares de outros que nunca souberam o que era ter alma na última parte de sua existência. Contudo, esses homens adornavam a sociedade. Por que não existe aqui A\*\*\*, agora, que o senhor conhece tão bem quanto eu? Não está *ele* na posse de suas faculdades mentais e corpóreas? Quem escreve mais agudos epigramas? Quem raciocina com maior agudeza? Quem?. . . Mas, ora! Tenho o consentimento dele no meu livro de bolso.

Assim falando, puxou de uma pasta de couro vermelho e tirou dela vários papéis.

Sobre alguns deles Bon-Bon deitou uma olhadela percebendo as letras *Maqui*. . . *Maza*. . . *Robesp*. . . com as palavras *Calígula*, *Jorge*, *Isabel*. Sua Majestade separou uma estreita tira de pergaminho e leu alto as seguintes palavras:

Em consideração a certos dotes mentais que é desnecessário especificar e considerando ainda mais um milhar de luíses de ouro, eu, com a idade de um ano e um mês, pela presente cedo ao portador deste consentimento todos os meus direitos, títulos e propriedades sobre a sombra chamada minha alma, (assinado) A\*\*\*.

(Aqui Sua Majestade repetiu um nome que não me sinto justificado a indicar mais inequivocamente. )

– Um sujeito bem esperto – prosseguiu –, mas, como o senhor, Monsieur Bon-Bon, ele estava enganado a respeito da alma. Uma sombra. . . a alma! Só falta essa! Uma sombra. . . a alma! Ah, ah, ah! Eh, eh, eh! Uh, uh, uh! Pense só numa sombra em *fricassée*!

– Pensar só. . . (soluço). . . numa sombra em *fricassée*! – exclamou nosso herói, cujas dificuldades iam-se esclarecendo muito com a profundidade das expressões de Sua Majestade.

– Pense numa. . . (soluço). . . sombra em *fricassée*!!! Agora, diabos!. . . (soluço). . . hhhhm! Se eu tivesse sido um tal. . . (soluço). . . pateta! *Minha* alma, senho. . . hhhhm!

– *Sua* alma, senhor Bon-Bon?

– Sim, senhor!. . . (soluço). . . *minha* alma é. . .

– É o quê?

– Não é sombra, diabos!

– O senhor quer dizer?. . .

- Sim, senhor! Minha alma é. . . (solução). . . hhhmmm! sim, senhor!
- O senhor não pretende afirmar?. . .
- Minha alma é. . . (solução) . . . peculiarmente própria para. . . (solução) . . . para um .

..

- O quê, senhor?
- Guisado.
- Ah!
- *Soufflée*.
- Eh!
- *Fricassée*. [página 456:]
- Deveras?

– *Ragout e frincadeau*. . . E olhe aqui, camarada! Deixarei que você a leve. . . (solução) . . . uma pechincha.

E aí o filósofo deu uma palmadinha nas costas de Sua Majestade.

– Não poderia pensar em coisa semelhante – disse o último, calmamente, ao mesmo tempo em que se erguia da cadeira.

O metafísico estava pasmado.

– Tenho suprimentos atualmente – disse Sua Majestade.

– Eh! (solução).

– Não tenho recursos à mão.

– O quê?

– Além disso, seria muito indigno de mim. . .

– Senhor!

– . . . tirar vantagem de. . .

– (solução).

– . . . de sua presente, desagradável e descavalheiresca situação.

Aí o visitante curvou-se e saiu – de que maneira não pôde ser precisamente verificada. Mas, num bem sucedido esforço para atirar uma garrafa no “vilão”, foi partida a delgada corrente que pendia do teto e o metafísico ficou prostrado pela queda da lâmpada.

## ANEXO 5

### THE DEVIL IN THE BELFRY

What o'clock is it? — *Old Saying.*

EVERYBODY KNOWS, in a general way, that the finest place in the world is — or, alas, *was* — the Dutch borough of Vondervotteimittiss. Yet, as it lies some distance from any of the main roads, being in a somewhat out-of-the-way situation, there are, perhaps, very few of my readers who have ever paid it a visit. For the benefit of those who have *not*, therefore, it will be only proper that I should enter into some account of it. And this is, indeed, the more necessary, as with the hope of enlisting public sympathy in behalf of the inhabitants, I design here to give a history of the calamitous events which have so lately occurred within its limits. No one who knows me will doubt that the duty thus self-imposed will be executed to the best of my ability, with all that rigid impartiality, all that cautious examination into facts, and diligent collation of authorities, which should ever distinguish him who aspires to the title of historian.

By the united aid of medals, manuscripts, and inscriptions, I am enabled to say, positively, that the borough of Vondervotteimittiss has existed, from its origin, in precisely the same condition which it at present preserves. Of the date of this origin, however, I grieve that I can only speak with that species of indefinite definiteness which mathematicians are, at times, forced to put up with in certain algebraic formulæ. The date, I may thus say, in regard to the remoteness of its antiquity, cannot be less than any assignable quantity whatsoever.

Touching the derivation of the name Vondervotteimittiss, I confess myself, with sorrow, equally at fault. Among a multitude of opinions upon this delicate point — some acute, some learned, some sufficiently the reverse — I am able to select nothing which ought to be considered satisfactory. Perhaps the idea of Grogswigg — nearly coincident with that of Kroutaplenttey — is to be cautiously preferred: — It runs: — "*Vondervotteimittis* — *Vonder, lege Donder* — *Votteimittis, quasi und Bleitziz* — *Bleitziz obsol: pro Blitzen.*" This derivation, to say the [page 299:] truth, is still countenanced by some traces of the electric fluid evident on the summit of the steeple of the House of the Town-Council. I do not choose, however, to commit myself on a theme of such importance, and must refer the reader desirous of information, to the "*Oratiunculæ de Rebus Præter-Veteris,*" of Dundergutz. See, also, Blunderbuzzard "*De Derivationibus,*" pp. 27 to 5010, Folio, Gothic edit., Red and Black character, Catch-word and No Cypher; wherein consult, also, marginal notes in the autograph of Stuffundpuff, with the Sub-Commentaries of Gruntundguzzell.

Notwithstanding the obscurity which thus envelopes the date of the foundation of Vondervotteimittis, and the derivation of its name, there can be no doubt, as I said before, that it has always existed as we find it at this epoch. The oldest man in the borough can remember not the slightest difference in the appearance of any portion of it; and, indeed, the very suggestion of such a possibility is considered an insult. The site of the village is in a perfectly circular valley, about a quarter of a mile in circumference, and entirely surrounded by gentle hills, over whose summit the people have never yet ventured to pass. For this they assign the very good reason that they do not believe there is anything at all on the other side.

Round the skirts of the valley, (which is quite level, and paved throughout with flat tiles,) extends a continuous row of sixty little houses. These, having their backs on the hills, must look, of course, to the centre of the plain, which is just sixty yards from the front door of each dwelling. Every house has a small garden before it, with a circular path, a sun-dial, and twenty-four cabbages. The buildings themselves are so precisely alike, that one can in no manner be distinguished from the other. Owing to the vast antiquity, the style of architecture is somewhat odd, but it is not for that reason the less strikingly picturesque. They are fashioned of hard-burned little bricks, red, with black ends, so that the walls look like a chess-board upon a great scale. The gables are turned to the front, and there are cornices, as big as all the rest of the house, over the eaves and over the main doors. The windows are narrow and deep, with very tiny panes and a great deal of sash. On the roof is a vast quantity of tiles with long curly [page 300:] ears. The woodwork, throughout, is of a dark hue, and there is much carving about it, with but a trifling variety of pattern; for, time out of mind, the carvers of Vondervotteimittiss have never been able to carve more than two objects — a time-piece and a cabbage. But these they do exceedingly well, and intersperse them, with singular ingenuity, wherever they find room for the chisel.

The dwellings are as much alike inside as out, and the furniture is all upon one plan. The floors are of square tiles, the chairs and tables of black-looking wood with thin crooked legs and puppy feet. The mantel-pieces are wide and high, and have not only time-pieces and cabbages sculptured over the front, but a real time-piece, which makes a prodigious ticking, on the top in the middle, with a flower-pot containing a cabbage standing on each extremity by way of outrider. Between each cabbage and the time-piece, again, is a little China man having a large stomach with a great round hole in it, through which is seen the dial-plate of a watch.

The fire-places are large and deep, with fierce crooked-looking fire-dogs. There is constantly a rousing fire, and a huge pot over it, full of sauer-kraut and pork, to which the good woman of the house is always busy in attending. She is a little fat old lady, with blue eyes and a red face, and wears a huge cap like a sugar-loaf, ornamented with purple and yellow ribbons. Her dress is of orange-colored linsey-woolsey, made very full behind and very short in the waist — and indeed very short in other respects, not reaching below the middle of her leg. This is somewhat thick, and so are her ankles, but she has a fine pair of green stockings to cover them. Her shoes — of pink leather — are fastened each with a bunch of yellow ribbons puckered up in the shape of a cabbage. In her left hand she has a little heavy Dutch watch; in her right she wields a ladle for the sauer-kraut and pork. By her side there stands a fat tabby cat, with a gilt toy repeater tied to its tail, which "the boys" have there fastened by way of a quiz.

The boys themselves are, all three of them, in the garden attending the pig. They are each two feet in height. They have three-cornered cocked hats, purple waistcoats reaching down to their thighs, buckskin knee-breeches, red woollen stockings, heavy shoes with big silver buckles, and long sur- [page 301:] tout coats with large buttons of mother-of-pearl. Each, too, has a pipe in his mouth, and a little dumpy watch in his right hand. He takes a puff and a look, and then a look and a puff. The pig — which is corpulent and lazy — is occupied now in picking up the stray leaves that fall from the cabbages, and now in giving a kick behind at the gilt repeater, which the urchins have also tied to *his* tail, in order to make him look as handsome as the cat.

Right at the front door, in a high-backed leather-bottomed armed chair, with crooked legs and puppy feet like the tables, is seated the old man of the house himself. He

is an exceedingly puffy little old gentleman, with big circular eyes and a huge double chin. His dress resembles that of the boys — and I need say nothing farther about it. All the difference is, that his pipe is somewhat bigger than theirs, and he can make a greater smoke. Like them, he has a watch, but he carries his watch in his pocket. To say the truth, he has something of more importance than a watch to attend to — and what that is, I shall presently explain. He sits with his right leg upon his left knee, wears a grave countenance, and always keeps one of his eyes, at least, resolutely bent upon a certain remarkable object in the centre of the plain.

This object is situated in the steeple of the House of the Town-Council. The Town-Council are all very little, round, oily, intelligent men, with big saucer eyes and fat double chins, and have their coats much longer and their shoe-buckles much bigger than the ordinary inhabitants of Vondervotteimittiss. Since my sojourn in the borough, they have had several special meetings, and have adopted these three important resolutions:

"That it is wrong to alter the good old course of things:" —

"That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittiss:" and —

"That we will stick by our clocks and our cabbages."

Above the session-room of the Council is the steeple, and in the steeple is the belfry, where exists, and has existed time out of mind, the pride and wonder of the village — the great clock of the borough of Vondervotteimittiss. And this is the object to which the eyes of the old gentlemen are turned who sit in the leather-bottomed armchairs. [page 302:]

The great clock has seven faces — one in each of the seven sides of the steeples [[steeple]] — so that it can be readily seen from all quarters. Its faces are large and white, and its hands heavy and black. There is a belfry-man whose sole duty is to attend to it; but this duty is the most perfect of sinecures — for the clock of Vondervotteimittis was never yet known to have anything the matter with it. Until lately, the bare supposition of such a thing was considered heretical. From the remotest period of antiquity to which the archives have reference, the hours have been regularly struck by the big bell. And, indeed, the case was just the same with all the other clocks and watches in the borough. Never was such a place for keeping the true time. When the large clapper thought proper to say "Twelve o'clock!" all its obedient followers opened their throats simultaneously, and responded like a very echo. In short, the good burghers were fond of their sauer-kraut, but then they were proud of their clocks.

All people who hold sinecure offices are held in more or less respect, and as the belfry-man of Vondervotteimittiss has the most perfect of sinecures, he is the most perfectly respected of any man in the world. He is the chief dignitary of the borough, and the very pigs look up to him with a sentiment of reverence. His coat-tail is *very* far longer — his pipe, his shoe-buckles, his eyes, and his stomach, *very* far bigger — than those of any other old gentleman in the village; and as to his chin, it is not only double, but triple.

I have thus painted the happy estate of Vondervotteimittiss: alas, that so fair a picture should ever experience a reverse!

There has been long a saying among the wisest inhabitants, that "no good can come from over the hills;" and it really seemed that the words had in them something of the spirit of prophecy. It wanted five minutes of noon, on the day before yesterday, when there appeared a very odd-looking object on the summit of the ridge to the eastward. Such an occurrence, of course, attracted universal attention, and every little old gentleman who sat in a leather-bottomed arm-chair, turned one of his eyes with a stare of dismay upon the phenomenon, still keeping the other upon the clock in the steeple.

By the time that it wanted only three minutes to noon, the droll object in question was perceived to be a very diminutive [page 303:] foreign-looking young man. He descended the hills at a great rate, so that everybody had soon a good look at him. He was really the most finnick little personage that had ever been seen in Vondervotteimittiss. His countenance was of a dark snuff-color, and he had a long hooked nose, pea eyes, a wide mouth, and an excellent set of teeth, which latter he seemed anxious of displaying, as he was grinning from ear to ear. What with mustachios and whiskers, there was none of the rest of his face to be seen. His head was uncovered, and his hair neatly done up in *papillotes*. His dress was a tight-fitting swallow-tailed black coat, (from one of whose pockets dangled a vast length of white handkerchief,) black kerseymere knee-breeches, black stockings, and stumpy-looking pumps, with huge bunches of black satin ribbon for bows. Under one arm he carried a huge *chapeau-de-bras*, and under the other a fiddle nearly five times as big as himself. In his left hand was a gold snuff-box, from which, as he capered down the hill, cutting all manner of fantastical steps, he took snuff incessantly with an air of the greatest possible self-satisfaction. God bless me! — here was a sight for the honest burghers of Vondervotteimittiss!

To speak plainly, the fellow had, in spite of his grinning, an audacious and sinister kind of face; and as he curvetted right into the village, the odd stumpy appearance of his pumps excited no little suspicion; and many a burgher who beheld him that day, would have given a trifle for a peep beneath the white cambric handkerchief which hung so obtrusively from the pocket of his swallow-tailed coat. But what mainly occasioned a righteous indignation was, that the scoundrelly popinjay, while he cut a fandango here, and a whirligig there, did not seem to have the remotest idea in the world of such a thing as *keeping time* in his steps.

The good people of the borough had scarcely a chance, however, to get their eyes thoroughly open, when, just as it wanted half a minute of noon, the rascal bounced, as I say, right into the midst of them; gave a *chassez* here, and a *balancez* there; and then, after a *pirouette* and a *pas-de-zephyr*, pigeon-winged himself right up into the belfry of the House of the Town-Council, where the wonder-stricken belfry-man sat smoking in a state of dignity and dismay. But the little [page 304:] chap seized him at once by the nose; gave it a swing and a pull; clapped the big *chapeau-de-bras* upon his head; knocked it down over his eyes and mouth; and then, lifting up the big fiddle, beat him with it so long and so soundly, that what with the belfry-man being so fat, and the fiddle being so hollow, you would have sworn that there was a regiment of double-bass drummers all beating the devil's tattoo up in the belfry of the steeple of Vondervotteimittiss.

There is no knowing to what desperate act of vengeance this unprincipled attack might have aroused the inhabitants, but for the important fact that it now wanted only half a second of noon. The bell was about to strike, and it was a matter of absolute and pre-eminent necessity that every body should look well at his watch. It was evident, however, that just at this moment, the fellow in the steeple was doing something that he had no business to do with the clock. But as it now began to strike, nobody had any time to attend to his manœuvres, for they had all to count the strokes of the bell as it sounded.

"One!" said the clock.

"Von!" echoed every little old gentleman in every leather-bottomed arm-chair in Vondervotteimittiss. "Von!" said his watch also; "von!" said the watch of his vrow, and "von!" said the watches of the boys, and the little gilt repeaters on the tails of the cat and pig.

"Two!" continued the big bell; and

"Doo!" repeated all the repeaters.

"Three! Four! Five! Six! Seven! Eight! Nine! Ten!" said the bell. [page 390:]

"Dree! Vour! Fibe! Sax! Seben! Aight! Noin! Den!" answered the others.

"Eleven!" said the big one.

"Eleben!" assented the little fellows.

"Twelve!" said the bell.

"Dvelf!" they replied, perfectly satisfied, and dropping their voices.

"Und dvelf it iss!" said all the little old gentlemen, putting up their watches. But the big bell had not done with them yet.

"Thirteen!" said he. [page 305:]

"Der Teufel!" gasped the little old gentlemen, turning pale, dropping their pipes, and putting down all their right legs from over their left knees.

"Der Teufel!" groaned they, "Dirteen! Dirteen!! — Mein Gott, it is Dirteen o'clock!!"

Why attempt to describe the terrible scene which ensued? All Vondervotteimittiss flew at once into a lamentable state of uproar.

"Vot is cum'd to mein pelly?" roared all the boys, — "I've been ongrly for dis hour!"

"Vot is cum'd to mein kraut?" screamed all the vrows, "It has been done to rags for dis hour!"

"Vot is cum'd to mein pipe?" swore all the little old gentlemen, "Donder and Blitzen! it has been smoked out for dis hour!" — and they filled them up again in a great rage, and, sinking back in their armchairs, puffed away so fast and so fiercely that the whole valley was immediately filled with impenetrable smoke.

Meantime the cabbages all turned very red in the face, and it seemed as if old Nick himself had taken possession of everything in the shape of a time-piece. The clocks carved upon the furniture took to dancing as if bewitched, while those upon the mantel-pieces could scarcely contain themselves for fury, and kept such a continual striking of thirteen, and such a frisking and wriggling of their pendulums as was really horrible to see. — But, worse than all, neither the cats nor the pigs could put up any longer with the behavior of the little repeaters tied to their tails, and resented it by scampering all over the place, scratching and poking, and squeaking and screeching, and caterwauling and squalling, and flying into the faces, and running under the petticoats of the people, and creating altogether the most abominable din and confusion which it is possible for a reasonable person to conceive. And to make matters still more distressing, the rascally little scape-grace in the steeple was evidently exerting himself to the utmost. Every now and then one might catch a glimpse of the scoundrel through the smoke. There he sat in the belfry upon the belfry-man, who was lying flat upon his back. In his teeth the villain held the bell-rope, which he kept jerking about with his head, raising such a clatter that my ears ring [page 306:] again even to think of it. On his lap lay the big fiddle at which he was scraping out of all time and tune, with both hands, making a great show, the nincompoop! of playing "Judy O'Flannagan and Paddy O'Raferty."

Affairs being thus miserably situated, I left the place in disgust, and now appeal for aid to all lovers of correct time and fine kraut. Let us proceed in a body to the borough, and restore the ancient order of things in Vondervotteimittiss by ejecting that little fellow from the steeple.

## ANEXO 6

### SOME WORDS WITH A MUMMY

THE SYMPOSIUM of the preceding evening had been a little too much for my nerves. I had a wretched head-ache, and was desperately drowsy. Instead of going out, therefore, to spend the evening, as I had proposed, it occurred to me that I could not do a wiser thing than just eat a mouthful of supper and go immediately to bed.

A *light* supper, of course. I am exceedingly fond of Welsh rabbit. More than a pound at once, however, may not at all times be advisable. Still, there can be no material objection to two. And really between two and three, there is merely a single unit of difference. I ventured, perhaps, upon four. My wife will have it five; — but, clearly, she has confounded two very distinct affairs. The abstract number, five, I am willing to admit; but, concretely, it has reference to bottles of Brown Stout, without which, in the way of condiment, Welsh rabbit is to be eschewed.

Having thus concluded a frugal meal, and donned my night-cap, with the serene hope of enjoying it till noon the next day, I placed my head upon the pillow, and, through the aid of a capital conscience, fell into a profound slumber forthwith.

But when were the hopes of humanity fulfilled? I could not have completed my third snore when there came a furious ringing at the street-door bell, and then an impatient thumping at the knocker, which awakened me at once. In a minute afterward, and while I was still rubbing my eyes, my wife thrust in my face a note, from my old friend, Doctor Ponnonner. It ran thus:

"Come to me, by all means, my dear good friend, as soon as you receive this. Come and help us to rejoice. At last, by long persevering diplomacy, I have gained the assent of the Directors of the City Museum, to my examination of the Mummy — you know the one I mean. I have permission to unswathe it and open it, if desirable. A few friends only will be present — you, of course. The [page 806:] Mummy is now at my house, and we shall begin to unroll it at eleven to-night. Yours, ever,"

"PONNONNER."

By the time I had reached the "Ponnonner," it struck me that I was as wide awake as a man need be. I leaped out of bed in an ecstasy, overthrowing all in my way; dressed myself with a rapidity truly marvellous; and set off, at the top of my speed, for the Doctor's.

There I found a very eager company assembled. They had been awaiting me with much impatience; the Mummy was extended upon the dining-table; and the moment I entered, its examination was commenced.

It was one of a pair brought, several years previously, by Captain Arthur Sabretash, a cousin of Ponnonner's from a tomb near Eleithias, in the Lybian Mountains, a considerable distance above Thebes on the Nile. The grottoes at this point, although less magnificent than the Theban sepulchres, are of higher interest, on account of affording more numerous illustrations of the private life of the Egyptians. The chamber from which our specimen was taken, was said to be very rich in such illustrations — the walls being completely covered with fresco paintings and bas-reliefs, while statues, vases, and Mosaic work of rich patterns, indicated the vast wealth of the deceased.

The treasure had been deposited in the Museum precisely in the same condition in which Captain Sabretash had found it; — that is to say, the coffin had not been disturbed.

For eight years it had thus stood, subject only externally to public inspection. We had now, therefore, the complete Mummy at our disposal; and to those who are aware how very rarely the unransacked antique reaches our shores, it will be evident, at once that we had great reason to congratulate ourselves upon our good fortune.

Approaching the table, I saw on it a large box, or case, nearly seven feet long, and perhaps three feet wide, by two feet and a half deep. It was oblong — not coffin-shaped. The material was at first supposed to be the wood of the sycamore (*platanus*,) but, upon cutting into it, we found it to be pasteboard, or, more properly, *papier maché*, composed of papyrus. [page 807:] It was thickly ornamented with paintings, representing funeral scenes, and other mournful subjects — interspersed among which, in every variety of position, were certain series of hieroglyphical characters, intended, no doubt, for the name of the departed. By good luck, Mr. Gliddon formed one of our party; and he had no difficulty in translating the letters, which were simply phonetic, and represented the word, *Allamistakeo*.

We had some difficulty in getting this case open without injury; but, having at length accomplished the task, we came to a second, coffin-shaped, and very considerably less in size than the exterior one, but resembling it precisely in every other respect. The interval between the two was filled with resin, which had, in some degree, defaced the colors of the interior box.

Upon opening this latter, (which we did quite easily,) we arrived at a third case, also coffin-shaped, and varying from the second one in no particular, except in that of its material, which was cedar, and still emitted the peculiar and highly aromatic odor of that wood. Between the second and the third case there was no interval — the one fitting accurately within the other.

Removing the third case, we discovered and took out the body itself. We had expected to find it, as usual, enveloped in frequent rolls, or bandages, of linen; but, in place of these, we found a sort of sheath, made of papyrus, and coated with a layer of plaster, thickly gilt and painted. The paintings represented subjects connected with the various supposed duties of the soul, and its presentation to different divinities, with numerous identical human figures, intended, very probably, as portraits of the persons embalmed. Extending from head to foot, was a columnar, or perpendicular, inscription, in phonetic hieroglyphics, giving again his name and titles, and the names and titles of his relations.

Around the neck thus unsheathed, was a collar of cylindrical glass beads, diverse in color, and so arranged as to form images of deities, of the Scarabæus, etc., with the winged globe. Around the small of the waist was a similar collar or belt.

Stripping off the papyrus, we found the flesh in excellent [page 808:] preservation, with no perceptible odor. The color was reddish. The skin was hard, smooth, and glossy. The teeth and hair were in good condition. The eyes (it seemed) had been removed, and glass ones substituted, which were very beautiful and wonderfully life-like, with the exception of somewhat too determined a stare. The finger and the [[toe]] nails were brilliantly gilded.

Mr. Gliddon was of opinion, from the redness of the epidermis, that the embalment had been effected altogether by asphaltum; but, on scraping the surface with a steel instrument, and throwing into the fire some of the powder thus obtained, the flavor of camphor and other sweet-scented gums became apparent.

We searched the corpse very carefully for the usual openings through which the entrails are extracted, but, to our surprise, we could discover none. No member of the party was at that period aware that entire or unopened mummies are not unfrequently met. The

brain it was customary to withdraw through the nose; the intestines through an incision in the side; the body was then shaved, washed, and salted; then laid aside for several weeks, when the operation of embalming, properly so called, began.

As no trace of an opening could be found, Doctor Ponnonner was preparing his instruments for dissection, when I observed that it was then past two o'clock. Hereupon it was agreed to postpone the internal examination until the next evening; and we were about to separate for the present, when some one suggested an experiment or two with the Voltaic pile.

The application of electricity to a Mummy three or four thousand years old at the least, was an idea, if not very sage, still sufficiently original, and we all caught it at once. About one-tenth in earnest and nine-tenths in jest, we arranged a battery in the Doctor's study, and conveyed thither the Egyptian.

It was only after much trouble that we succeeded in laying bare some portions of the temporal muscle which appeared of less stony rigidity than other parts of the frame, but which, as we had anticipated, of course, gave no indication of galvanic susceptibility when brought in contact with the wire. [page 809:] This, the first trial, indeed, seemed decisive, and, with a hearty laugh at our own absurdity, we were bidding each other good night, when my eyes, happening to fall upon those of the Mummy, were there immediately riveted in amazement. My brief glance, in fact, had sufficed to assure me that the orbs which we had all supposed to be glass, and which were originally noticeable for a certain wild stare, were now so far covered by the lids, that only a small portion of the *tunica albuginea* remained visible.

With a shout I called attention to the fact, and it became immediately obvious to all.

I cannot say that I was *alarmed* at the phenomenon, because "alarmed" is, in my case, not exactly the word. It is possible, however, that, but for the Brown Stout, I might have been a little nervous. As for the rest of the company, they really made no attempt at concealing the downright fright which possessed them. Doctor Ponnonner was a man to be pitied. Mr. Gliddon, by some peculiar process, rendered himself invisible. Mr. Silk Buckingham, I fancy, will scarcely be so bold as to deny that he made his way, upon all fours, under the table.

After the first shock of astonishment, however, we resolved, as a matter of course, upon further experiment forthwith. Our operations were now directed against the great toe of the right foot. We made an incision over the outside of the exterior *os sesamoideum pollicis pedis*, and thus got at the root of the *abductor* muscle. Re-adjusting the battery, we now applied the fluid to the bisected nerves — when, with a movement of exceeding life-likeness, the Mummy first drew up its right knee so as to bring it nearly in contact with the abdomen, and then, straightening the limb with inconceivable force, bestowed a kick upon Doctor Ponnonner, which had the effect of discharging that gentleman, like an arrow from a catapult, through a window into the street below.

We rushed out *en masse* to bring in the mangled remains of the victim, but had the happiness to meet him upon the staircase, coming up in an unaccountable hurry, brimfull of the most ardent philosophy, and more than ever impressed with the necessity of prosecuting our experiment with rigor and with zeal. [page 810:]

It was by his advice, accordingly, that we made, upon the spot, a profound incision into the tip of the subject's nose, while the Doctor himself, laying violent hands upon it, pulled it into vehement contact with the wire.

Morally and physically — figuratively and literally — was the effect electric. In the first place, the corpse opened its eyes and winked very rapidly for several minutes, as does Mr. Barnes in the pantomime; in the second place, it sneezed; in the third, it sat upon end; in the fourth, it shook its fist in Doctor Ponnonner's face; in the fifth, turning to Messieurs Gliddon and Buckingham, it addressed them, in very capital Egyptian, thus:

"I must say, gentlemen, that I am as much surprised as I am mortified, at your behavior. Of Doctor Ponnonner nothing better was to be expected. He is a poor little fat fool who *knows* no better. I pity and forgive him. But you, Mr. Gliddon — and you, Silk — who have travelled and resided in Egypt until one might imagine you to the manor born — you, I say, who have been so much among us that you speak Egyptian fully as well, I think, as you write your mother tongue — you, whom I have always been led to regard as the firm friend of the mummies — I really did anticipate more gentlemanly conduct from *you*. What am I to think of your standing quietly by and seeing me thus unhandsomely used? What am I to suppose by your permitting Tom, Dick, and Harry to strip me of my coffins, and my clothes, in this wretchedly cold climate? In what light (to come to the point) am I to regard your aiding and abetting that miserable little villain, Doctor Ponnonner, in pulling me by the nose?"

It will be taken for granted, no doubt, that upon hearing this speech under the circumstances, we all either made for the door, or fell into violent hysterics, or went off in a general swoon. One of these three things was, I say, to be expected. Indeed each and all of these lines of conduct might have been very plausibly pursued. And, upon my word, I am at a loss to know how or why it was that we pursued neither the one nor the other. But, perhaps, the true reason is to be sought in the spirit of the age, which proceeds by the rule of contraries altogether, and is now usually admitted as the solution of everything in the way of paradox and impossibility. Or, per- [page 811:] haps, after all, it was only the Mummy's exceedingly natural and matter-of-course air that divested his words of the terrible. However this may be, the facts are clear, and no member of our party betrayed any very particular trepidation, or seemed to consider that anything had gone very especially wrong.

For my part I was convinced it was all right, and merely stepped aside, out of the range of the Egyptian's fist. Doctor Ponnonner thrust his hands into his breeches' pockets, looked hard at the Mummy, and grew excessively red in the face. Mr. Gliddon stroked his whiskers and drew up the collar of his shirt. Mr. Buckingham hung down his head, and put his right thumb into the left corner of his mouth.

The Egyptian regarded him with a severe countenance for some minutes and at length, with a sneer, said:

"Why don't you speak, Mr. Buckingham? Did you hear what I asked you, or not? *Do* take your thumb out of your mouth!"

Mr. Buckingham, hereupon, gave a slight start, took his right thumb out of the left corner of his mouth, and, by way of indemnification, inserted his left thumb in the right corner of the aperture above-mentioned.

Not being able to get an answer from Mr. B., the figure turned peevishly to Mr. Gliddon, and, in a peremptory tone, demanded in general terms what we all meant.

Mr. Gliddon replied at great length, in phonetics; and but for the deficiency of American printing-offices in hieroglyphical type, it would afford me much pleasure to record here, in the original, the whole of his very excellent speech.

I may as well take this occasion to remark, that all the subsequent conversation in which the Mummy took a part, was carried on in primitive Egyptian, through the medium (so far as concerned myself and other untravelled members of the company) — through the medium, I say, of Messieurs Gliddon and Buckingham, as interpreters. These gentlemen spoke the mother-tongue of the mummy with inimitable fluency and grace; but I could not help observing that (owing, no doubt, to the introduction of images entirely modern, and, of course, entirely novel to the stranger,) the two travellers were reduced, occasionally, to the employment of sensible forms [page 812:] for the purpose of conveying a particular meaning. Mr. Gliddon, at one period, for example, could not make the Egyptian comprehend the term "politics," until he sketched upon the wall, with a bit of charcoal a little carbuncle nosed gentleman, out at elbows, standing upon a stump, with his left leg drawn back, his right arm thrown forward, with his fist shut, the eyes rolled up toward Heaven, and the mouth open at an angle of ninety degrees. Just in the same way Mr. Buckingham failed to convey the absolutely modern idea "whig," ["wig,"] until (at Doctor Ponnonner's suggestion,) he grew very pale in the face, and consented to take off his own.

It will be readily understood that Mr. Gliddon's discourse turned chiefly upon the vast benefits accruing to science from the unrolling and disembowelling of mummies; apologizing, upon this score, for any disturbance that might have been occasioned *him*, in particular, the individual Mummy called Allamistakeo; and concluding with a mere hint, (for it could scarcely be considered more,) that, as these little matters were now explained, it might be as well to proceed with the investigation intended. Here Doctor Ponnonner made ready his instruments.

In regard to the latter suggestions of the orator, it appears that Allamistakeo had certain scruples of conscience, the nature of which I did not distinctly learn; but he expressed himself satisfied with the apologies tendered, and, getting down from the table, shook hands with the company all round.

When this ceremony was at an end, we immediately busied ourselves in repairing the damages which our subject had sustained from the scalpel. We sewed up the wound in his temple, bandaged his foot, and applied a square inch of black plaster to the tip of his nose.

It was now observed that the Count, (this was the title, it seems, of Allamistakeo,) had a slight fit of shivering — no doubt from the cold. The Doctor immediately repaired to his wardrobe, and soon returned with a black dress coat, made in Jennings' best manner, a pair of sky-blue plaid pantaloons with straps, a pink gingham *chemise*, a flapped vest of brocade, a white sack overcoat, a walking cane with a hook, a hat with no brim, patent-leather boots, straw-colored kid gloves, an eye-glass, a pair of whiskers, and a waterfall cravat. Owing [page 813:] to the disparity of size between the Count and the doctor, (the proportion being as two to one,) there was some little difficulty in adjusting these habiliments upon the person of the Egyptian; but when all was arranged, he might have been said to be dressed. Mr. Gliddon, therefore, gave him his arm, and led him to a comfortable chair by the fire, while the doctor rang the bell upon the spot and ordered a supply of cigars and wine.

The conversation soon grew animated. Much curiosity was, of course, expressed in regard to the somewhat remarkable fact of Allamistakeo's still remaining alive.

"I should have thought," observed Mr. Buckingham, "that it is high time you were dead."

"Why," replied the Count, very much astonished, "I am little more than seven hundred years old! My father lived a thousand, and was by no means in his dotage when he died."

Here ensued a brisk series of questions and computations, by means of which it became evident that the antiquity of the Mummy had been grossly misjudged. It had been five thousand and fifty years, and some months, since he had been consigned to the catacombs at Eleithias.

"But my remark," resumed Mr. Buckingham, "had no reference to your age at the period of interment; (I am willing to grant, in fact, that you are still a young man,) and my allusion was to the immensity of time during which, by your own showing, you must have been done up in asphaltum."

"In what?" said the Count.

"In asphaltum," persisted Mr. B.

"Ah, yes; I have some faint notion of what you mean; it might be made to answer, no doubt, — but in my time we employed scarcely anything else than the Bichloride of Mercury."

"But what we are especially at a loss to understand," said Doctor Ponnonner, "is how it happens that, having been dead and buried in Egypt, five thousand years ago, you are here to-day all alive, and looking so delightfully well."

"Had I been, as you say, *dead*," replied the Count, "it is more than probable that dead I should still be; for I perceive you are yet in the infancy of Galvanism, and cannot accomplish with it what was a common thing among us in the old [page 814:] days. But the fact is, I fell into catalepsy, and it was considered by my best friends that I was either dead or should be; they accordingly embalmed me at once — I presume you are aware of the chief principle of the embalming process?"

"Why, not altogether."

"Ah, I perceive; — a deplorable condition of ignorance! Well, I cannot enter into details just now: but it is necessary to explain that to embalm, (properly speaking,) in Egypt, was to arrest indefinitely *all* the animal functions subjected to the process. I use the word 'animal' in its widest sense, as including the physical not more than the moral and *vital* being. I repeat that the leading principle of embalment consisted, with us, in the immediately arresting, and holding in perpetual *abeyance*, *all* the animal functions subjected to the process. To be brief, in whatever condition the individual was, at the period of embalment, in that condition he remained. Now, as it is my good fortune to be of the blood of the Scarabœus, I was embalmed *alive*, as you see me at present."

"The blood of the Scarabœus!" exclaimed Doctor Ponnonner.

"Yes. The Scarabœus was the *insignium* or the 'arms,' of a very distinguished and very rare patrician family. To be 'of the blood of the Scarabœus,' is merely to be one of that family of which the Scarabœus is the *insignium*. I speak figuratively."

"But what has this to do with your being alive?"

"Why it is the general custom in Egypt, to deprive a corpse, before embalment, of its bowels and brains; the race of the Scarabœi alone did not coincide with the custom. Had I not been a Scarabeus, therefore, I should have been without bowels and brains; and without either it is inconvenient to live."

"I perceive that;" said Mr. Buckingham, "and I presume that all the *entire* mummies that come to hand are of the race of Scarabœi."

"Beyond doubt."

"I thought," said Mr. Gliddon, very meekly, "that the Scarabœus was one of the Egyptian gods."

"One of the Egyptian *what?*" exclaimed the Mummy, starting to its feet. [page 815:]

"Gods!" repeated the traveller.

"Mr. Gliddon, I really am astonished to hear you talk in this style," said the Count, resuming his chair. "No nation upon the face of the earth has ever acknowledged more than *one god*. The Scarabœus, the Ibis, etc., were with us, (as similar creatures [page 448:] have been with others) the symbols, or *media*, through which we offered worship to the Creator too august to be more directly approached."

There was here a pause. At length the colloquy was renewed by Doctor Ponnonner.

"It is not improbable, then, from what you have explained," said he, "that among the catacombs near the Nile, there may exist other mummies of the Scarabœus tribe, in a condition of vitality?"

"There can be no question of it," replied the Count; "all the Scarabœi embalmed accidentally while alive, are alive. Even some of those *purposely* so embalmed, may have been overlooked by their executors, and still remain in the tombs."

"Will you be kind enough to explain," I said, "what you mean by 'purposely so embalmed?'"

"With great pleasure," answered the Mummy, after surveying me leisurely through his eye-glass — for it was the first time I had ventured to address him a direct question.

"With great pleasure," he said. "The usual duration of man's life, in my time, was about eight hundred years. Few men died, unless by most extraordinary accident, before the age of six hundred; few lived longer than a decade of centuries; but eight were considered the natural term. After the discovery of the embalming principle, as I have already described it to you, it occurred to our philosophers that a laudable curiosity might be gratified, and, at the same time, the interests of science much advanced, by living this natural term in instalments. In the case of history, indeed, experience demonstrated that something of this kind was indispensable. An historian, for example, having attained the age of five hundred, would write a book with great labor and then get himself carefully embalmed; leaving instructions to his executors *pro. tem.*, that they should cause him to be revived after the lapse of a certain period — say five or six hundred years. Resuming existence at the expiration of this time, he would [page 816:] invariably find his great work converted into a species of hap-hazard note-book — that is to say, into a kind of literary arena for the conflicting guesses, riddles, and personal squabbles of whole herds of exasperated commentators. These guesses, etc., which passed under the name of annotations, or emendations, were found so completely to have enveloped, distorted, and overwhelmed the text, that the author had to go about with a lantern to discover his own book. When discovered, it was never worth the trouble of the search. After re-writing it throughout, it was regarded as the bounden duty of the historian to set himself to work, immediately, in correcting from his own private knowledge and experience, the traditions of the day concerning the epoch at which he had originally lived. Now this process of re-scription and personal rectification, pursued by various individual sages, from time to time, had the effect of preventing our history from degenerating into absolute fable."

"I beg your pardon," said Doctor Ponnonner at this point, laying his hand gently upon the arm of the Egyptian — "I beg your pardon, sir, but may I presume to interrupt you for one moment?"

"By all means, *sir*," replied the Count, drawing up.

"I merely wished to ask you a question," said the Doctor. "You mentioned the historian's personal correction of *traditions* respecting his own epoch. Pray, *sir*, upon an average, what proportion of these Kabbala were usually found to be right?"

"The Kabbala, as you properly term them, *sir*, were generally discovered to be precisely on a par with the facts recorded in the un-re-written histories themselves; — that is to say, not one individual iota of either, was ever known, under any circumstances, to be not totally and radically wrong."

"But since it is quite clear," resumed the Doctor, "that at least five thousand years have elapsed since your entombment, I take it for granted that your histories at that period, if not your traditions, were sufficiently explicit on that one topic of universal interest, the Creation, which took place, as I presume you are aware, only about ten centuries before."

"*Sir!*" said the Count Allamistakeo.

The Doctor repeated his remarks, but it was only after [page 817:] much additional explanation, that the foreigner could be made to comprehend them. The latter at length said, hesitatingly:

"The ideas you have suggested are to me, I confess, utterly novel. During my time I never knew any one to entertain so singular a fancy as that the universe (or this world if you will have it so,) ever had a beginning at all. I remember once, and once only, hearing something remotely hinted, by a man of many speculations, concerning the origin of the *human race*; and by this individual, the very word *Adam*, (or Red Earth,) which you make use of, was employed. He employed it, however, in a generical sense, with reference to the spontaneous germination from rank soil (just as a thousand of the lower *genera* of creatures are germinated) — the spontaneous germination, I say, of five vast hordes of men, simultaneously upspringing in five distinct and nearly equal divisions of the globe."

Here, in general, the company shrugged their shoulders, and one or two of us touched our foreheads with a very significant air. Mr. Silk Buckingham, first glancing slightly at the occiput and then at the sinciput of Allamistakeo, spoke as follows:

"The long duration of human life in your time, together with the occasional practice of passing it, as you have explained, in instalments, must have had, indeed, a strong tendency to the general development and conglomeration of knowledge. I presume, therefore, that we are to attribute the marked inferiority of the old Egyptians in all particulars of science, when compared with the moderns, and more especially, with the Yankees, altogether to the superior solidity of the Egyptian skull."

"I confess again," replied the Count, with much suavity, "that I am somewhat at a loss to comprehend you; pray, to what particulars of science do you allude?"

Here our whole party, joining voices, detailed, at great length, the assumptions of phrenology and the marvels of animal magnetism.

Having heard us to an end, the Count proceeded to relate a few anecdotes, which rendered it evident that prototypes of Gall and Spurzheim had flourished and faded in Egypt so [page 818:] long ago as to have been nearly forgotten, and that the manœuvres of Mesmer were really very contemptible tricks when put in collation with the positive miracles of the Theban *savans*, who created lice and a great many other similar things.

I here asked the Count if his people were able to calculate eclipses. He smiled rather contemptuously, and said they were.

This put me a little out, but I began to make other inquiries in regard to his astronomical knowledge, when a member of the company, who had never as yet opened his

mouth, whispered in my ear, that for information on this head, I had better consult Ptolemy (whoever Ptolemy is,) as well as one Plutarch *de facie lunæ*.

I then questioned the Mummy about burning-glasses and lenses, and, in general, about the manufacture of glass; but I had not made an end of my queries before the silent member again touched me quietly on the elbow, and begged me for God's sake to take a peep at Diodorus Siculus. As for the Count, he merely asked me, in the way of reply, if we moderns possessed any such microscopes as would enable us to cut cameos in the style of the Egyptians. While I was thinking how I should answer this question, little Doctor Ponnonner committed himself in a very extraordinary way.

"Look at our architecture!" he exclaimed, greatly to the indignation of both the travellers, who pinched him black and blue to no purpose.

"Look," he cried with enthusiasm, "at the Bowling-Green Fountain in New-York! or if this be too vast a contemplation, regard for a moment the Capitol at Washington, D. C.!" — and the good little medical man went on to detail, very minutely, the proportions of the fabric to which he referred. He explained that the portico alone was adorned with no less than four and twenty columns, five feet in diameter, and ten feet apart.

The Count said that he regretted not being able to remember, just at that moment, the precise dimensions of any one of the principal buildings of the city of Aznac, whose foundations were laid in the night of Time, but the ruins of which were still standing, at the epoch of his entombment, in a vast plain of sand to the westward of Thebes. He recollected, [page 819:] however, (talking of the porticoes) that one affixed to an inferior palace in a kind of suburb called Carnac, consisted of a hundred and forty-four columns, thirty-seven feet in circumference, and twenty-five feet apart. The approach to this portico, from the Nile, was through an avenue two miles long, composed of sphynxes, statues and obelisks, twenty, sixty, and a hundred feet in height. The palace itself (as well as he could remember) was, in one direction, two miles long, and might have been altogether, about seven in circuit. Its walls were richly painted all over, within and without, with hieroglyphics. He would not pretend to *assert* that even fifty or sixty of the Doctor's Capitols might have been built within these walls, but he was by no means sure that two or three hundred of them might not have been squeezed in with some trouble. That palace at Carnac was an insignificant little building after all. He, (the Count) however, could not conscientiously refuse to admit the ingenuity, magnificence, and superiority of the Fountain at the Bowling Green, as described by the Doctor. Nothing like it, he was forced to allow, had ever been seen in Egypt or elsewhere.

I here asked the Count what he had to say to our railroads.

"Nothing," he replied, "in particular." They were rather slight, rather ill-conceived, and clumsily put together. They could not be compared, of course, with the vast, level, direct, iron-grooved causeways upon which the Egyptians conveyed entire temples and solid obelisks of a hundred and fifty feet in altitude.

I spoke of our gigantic mechanical forces.

He agreed that we knew something in that way, but inquired how I should have gone to work in getting up the imposts on the lintels of even the little palace at Carnac.

This question I concluded not to hear, and demanded if he had any idea of Artesian wells; but he simply raised his eye-brows; while Mr. Gliddon winked at me very hard and said, in a low tone, that one had been recently discovered by the engineers employed to bore for water in the Great Oasis.

I then mentioned our steel; but the foreigner elevated his nose, and asked me if our steel could have executed the sharp carved work seen on the obelisks, and which was wrought altogether by edge-tools of copper. [page 820:]

This disconcerted us so greatly that we thought it advisable to vary the attack to Metaphysics. We sent for a copy of a book called the "Dial," and read out of it a chapter or two about something that is not very clear, but which the Bostonians call the Great Movement or Progress.

The Count merely said that Great Movements were awfully common things in his day, and as for Progress, it was at one time quite a nuisance, but it never progressed.

We then spoke of the great beauty and importance of Democracy, and were at much trouble in impressing the Count with a due sense of the advantages we enjoyed in living where there was suffrage *ad libitum*, and no king.

He listened with marked interest, and in fact seemed not a little amused. When we had done, he said that, a great while ago, there had occurred something of a very similar sort. Thirteen Egyptian provinces determined all at once to be free, and to set a magnificent example to the rest of mankind. They assembled their wise men, and concocted the most ingenious constitution it is possible to conceive. For a while they managed remarkably well; only their habit of bragging was prodigious. The thing ended, however, in the consolidation of the thirteen states, with some fifteen or twenty others, in the most odious and insupportable despotism that was heard of upon the face of the Earth.

I asked what was the name of the usurping tyrant.

As well as the Count could recollect, it was *Mob*.

Not knowing what to say to this, I raised my voice, and deplored the Egyptian ignorance of steam.

The Count looked at me with much astonishment, but made no answer. The silent gentleman, however, gave me a violent nudge in the ribs with his elbows — told me I had sufficiently exposed myself for once — and demanded if I was really such a fool as not to know that the modern steam engine is derived from the invention of Hero, through Solomon de Caus.

We were now in imminent danger of being discomfited; but, as good luck would have it, Doctor Ponnonner, having rallied, returned to our rescue, and inquired if the people of Egypt would seriously pretend to rival the moderns in the all important particular of dress. [page 821:]

The Count, at this, glanced downward to the straps of his pantaloons, and then taking hold of the end of one of his coat-tails, held it up close to his eyes for some minutes. Letting it fall, at last, his mouth extended itself very gradually from ear to ear; but I do not remember that he said anything in the way of reply.

Hereupon we recovered our spirits, and the Doctor, approaching the Mummy with great dignity, desired it to say candidly, upon its honor as a gentleman, if the Egyptians had comprehended, at *any* period, the manufacture of either Ponnonner's lozenges or Brandreth's pills.

We looked, with profound anxiety, for an answer; — but in vain. It was not forthcoming. The Egyptian blushed and hung down his head. Never was triumph more consummate; never was defeat borne with so ill a grace. Indeed, I could not endure the spectacle of the poor Mummy's mortification. I reached my hat, bowed to him stiffly, and took leave.

Upon getting home I found it past four o'clock, and went immediately to-bed. It is now ten A.M. I have been up since seven, penning these memoranda for the benefit of my family and of mankind. The former I shall behold no more. My wife is a shrew. The truth is, I am heartily sick of this life and of the nineteenth century in general. I am convinced that everything is going wrong. Besides, I am anxious to know who will be President in 2045. As soon, therefore, as I shave and swallow a cup of coffee, I shall just step over to Ponnonner's and get embalmed for a couple of hundred years.

## ANEXO 7

### X-ING A PARAGRAB

AS IT IS WELL KNOWN that the 'wise men' came 'from the East,' and as Mr. Touch-and-go Bullet-head came from the East, it follows that Mr. Bullet-head was a wise man; and if collateral proof of the matter be needed, here we have it—Mr. B. was an editor. Irascibility was his sole foible, for in fact the obstinacy of which men accused him was anything but his foible, since he justly considered it his forte. It was his strong point—his virtue; and it would have required all the logic of a Brownson to convince him that it was 'anything else.' I have shown that Touch-and-go Bullet-head was a wise man; and the only occasion on which he did not prove infallible, was when, abandoning that legitimate home for all wise men, the East, he migrated to the city of Alexander-the-Great-o-nopolis, or some place of a similar title, out West.

I must do him the justice to say, however, that when he made up his mind finally to settle in that town, it was under the impression that no newspaper, and consequently no editor, existed in that particular section of the country. In establishing 'The Tea-Pot' he expected to have the field all to himself. I feel confident he never would have dreamed of taking up his residence in Alexander-the-Great-o-nopolis had he been aware that, in Alexander-the-Great-o-nopolis, there lived a gentleman named John Smith (if I rightly remember), who for many years had there quietly grown fat in editing and publishing the 'Alexander-the-Great-o-nopolis Gazette.' It was solely, therefore, on account of having been misinformed, that Mr. Bullet-head found himself in Alex—suppose we call it Nopolis, 'for short'—but, as he did find himself there, he determined to keep up his character for obst—firmness, and remain. So remain he did; and he did more; he unpacked his press, type, etc., etc., rented an office exactly opposite to that of the 'Gazette,' and, on the third morning after his arrival, issued the first number of 'The Alexan'—that is to say, of 'The Nopolis Tea-Pot'—as nearly as I can recollect, this was the name of the new paper.

The leading article, I must admit, was brilliant—not to say [page 918:] severe. It was especially bitter about things in general—and as for the editor of 'The Gazette,' he was torn all to pieces in particular. Some of Bullethead's remarks were really so fiery that I have always, since that time, been forced to look upon John Smith, who is still alive, in the light of a salamander. I cannot pretend to give all the 'Tea-Pot's' paragraphs verbatim, but one of them runs thus: 'Oh, yes!—Oh, we perceive! Oh, no doubt! The editor over the way is a genius—O, my! Oh, goodness, gracious!—what is this world coming to? Oh, tempora! Oh, Moses!'

A philippic at once so caustic and so classical, alighted like a bombshell among the hitherto peaceful citizens of Nopolis. Groups of excited individuals gathered at the corners of the streets. Every one awaited, with heartfelt anxiety, the reply of the dignified Smith. Next morning it appeared as follows:

'We quote from "The Tea-Pot" of yesterday the subjoined paragraph: "Oh, yes! Oh, we perceive! Oh, no doubt! Oh, my! Oh, goodness! Oh, tempora! Oh, Moses!" Why, the fellow is all O! That accounts for his reasoning in a circle, and explains why there is neither beginning nor end to him, nor to anything he says. We really do not believe the vagabond can write a word that hasn't an O in it. Wonder if this O-ing is a habit of his? By-the-by, he

came away from Down-East in a great hurry. Wonder if he O's as much there as he does here? "O! it is pitiful."

The indignation of Mr. Bullet-head at these scandalous insinuations, I shall not attempt to describe. On the eel-skinning principle, however, he did not seem to be so much incensed at the attack upon his integrity as one might have imagined. It was the sneer at his style that drove him to desperation. What!—he Touch-and-go Bullet-head!—not able to write a word without an O in it! He would soon let the jackanapes see that he was mistaken. Yes! he would let him see how much he was mistaken, the puppy! He, Touch-and-go Bullet-head, of Frogpondium, would let Mr. John Smith perceive that he, Bullet-head, could indite, if it so pleased him, a whole paragraph—aye! a whole article—in which that contemptible vowel should not once—not even once—make its appearance. But no;—that would be yielding a point to the **[page 919:]** said John Smith. He, Bullet-head, would make no alteration in his style, to suit the caprices of any Mr. Smith in Christendom. Perish so vile a thought! The O forever; He would persist in the O. He would be as O-wy as O-wy could be.

Burning with the chivalry of this determination, the great Touch-and-go, in the next 'Tea-Pot,' came out merely with this simple but resolute paragraph, in reference to this unhappy affair: "The editor of the "Tea-Pot" has the honor of advising the editor of the "Gazette" that he (the "Tea-Pot") will take an opportunity in tomorrow morning's paper, of convincing him (the "Gazette") that he (the "Tea-Pot") both can and will be his own master, as regards style; he (the "Tea-Pot") intending to show him (the "Gazette") the supreme, and indeed the withering contempt with which the criticism of him (the "Gazette") inspires the independent bosom of him (the "TeaPot") by composing for the especial gratification (?) of him (the "Gazette") a leading article, of some extent, in which the beautiful vowel—the emblem of Eternity—yet so offensive to the hyper-exquisite delicacy of him (the "Gazette") shall most certainly not be avoided by his (the "Gazette's") most obedient, humble servant, the "Tea-Pot." "So much for Buckingham!"

In fulfilment of the awful threat thus darkly intimated rather than decidedly enunciated, the great Bullet-head, turning a deaf ear to all entreaties for 'copy,' and simply requesting his foreman to 'go to the d-l,' when he (the foreman) assured him (the 'Tea-Pot!') that it was high time to 'go to press': turning a deaf ear to everything, I say, the great Bullet-head sat up until day-break, consuming the midnight oil, and absorbed in the composition of the really unparalleled paragraph, which follows:

'So ho, John! how now? Told you so, you know. Don't crow, another time, before you're out of the woods! Does your mother know you're out? Oh, no, no!—so go home at once, now, John, to your odious old woods of Concord! Go home to your woods, old owl—go! You won't! Oh, poh, poh, don't do so! You've got to go, you know! So go at once, and don't go slow, for nobody owns you here, you know! Oh! John, John, if you don't go you're no homo—no! **[page 920:]** You're only a fowl, an owl, a cow, a sow,—a doll, a poll; a poor, old, good-for-nothing-to-nobody, log, dog, hog, or frog, come out of a Concord bog. Cool, now—cool! Do be cool, you fool! None of your crowing, old cock! Don't frown so— don't! Don't hollo, nor howl nor growl, nor bow-wow-wow! Good Lord, John, how you do look! Told you so, you know—but stop rolling your goose of an old poll about so, and go and drown your sorrows in a bowl!'

Exhausted, very naturally, by so stupendous an effort, the great Touch-and-go could attend to nothing farther that night. Firmly, composedly, yet with an air of conscious

power, he handed his MS. to the devil in waiting, and then, walking leisurely home, retired, with ineffable dignity to bed.

Meantime the devil, to whom the copy was entrusted, ran up stairs to his 'case,' in an unutterable hurry, and forthwith made a commencement at 'setting' the MS. 'up.'

In the first place, of course,—as the opening word was 'So,'—he made a plunge into the capital S hole and came out in triumph with a capital S. Elated by this success, he immediately threw himself upon the little-o box with a blindfold impetuosity—but who shall describe his horror when his fingers came up without the anticipated letter in their clutch? who shall paint his astonishment and rage at perceiving, as he rubbed his knuckles, that he had been only thumping them to no purpose, against the bottom of an empty box. Not a single little-o was in the little-o hole; and, glancing fearfully at the capital-O partition, he found that to his extreme terror, in a precisely similar predicament. Awe—stricken, his first impulse was to rush to the foreman.

'Sir!' said he, gasping for breath, 'I can't never set up nothing without no o's.'

'What do you mean by that?' growled the foreman, who was in a very ill humor at being kept so late.

'Why, sir, there beant an o in the office, neither a big un nor a little un!'

'What—what the d-l has become of all that were in the case?'

'I don't know, sir,' said the boy, 'but one of them ere "G'zette" devils is bin prowling 'bout here all night, and I spect he's gone and cabbaged 'em every one.' [page 921:]

'Dod rot him! I haven't a doubt of it,' replied the foreman, getting purple with rage 'but I tell you what you do, Bob, that's a good boy—you go over the first chance you get and hook every one of their i's and (d-n them!) their izzards.'

'Jist so,' replied Bob, with a wink and a frown—'I'll be into 'em, I'll let 'em know a thing or two; but in de meantime, that ere paragraf? Mus go in to-night, you know—else there'll be the d-l to pay, and-'

'And not a bit of pitch hot,' interrupted the foreman, with a deep sigh, and an emphasis on the 'bit.' 'Is it a long paragraf, Bob?' 'Shouldn't call it a wery long paragraf,' said Bob.

'Ah, well, then! do the best you can with it! We must get to press," said the foreman, who was over head and ears in work; 'just stick in some other letter for o; nobody's going to read the fellow's trash anyhow.'

'Wery well,' replied Bob, 'here goes it!' and off he hurried to his case, muttering as he went: 'Considdeble vell, them ere expressions, perticcler for a man as doesn't swar. So I's to gouge out all their eyes, eh? and d-n all their gizzards! Vell! this here's the chap as is just able for to do it.' The fact is that although Bob was but twelve years old and four feet high, he was equal to any amount of fight, in a small way.

The exigency here described is by no means of rare occurrence in printing-offices; and I cannot tell how to account for it, but the fact is indisputable, that when the exigency does occur, it almost always happens that x is adopted as a substitute for the letter deficient. The true reason, perhaps, is that x is rather the most superabundant letter in the cases, or at least was so in the old times—long enough to render the substitution in question an habitual thing with printers. As for Bob, he would have considered it heretical to employ any other character, in a case of this kind, than the x to which he had been accustomed.

'I shell have to x this ere paragraf,' said he to himself, as he read it over in astonishment, 'but it's jest about the awfulest o-wy paragraf I ever did see': so x it he did, unflinchingly, and to press it went x-ed.

Next morning the population of Nopolis were taken all [page 922:] aback by reading in 'The Tea-Pot,' the following extraordinary leader: 'Sx hx, Jxhn! hxw nxw? Txld yxu sx, yxu knxw. Dxn't crxw, anxther time, befxre yxu're xut xf the wxxds! Dxes yxur mxther knxw yxu're xut? Xh, nx, nx!-sx gx hxme at xnce, nxw, Jxhn, tx yxur xdixus xld wxxds xf Cxncxrd! Gx hxme tx yxur wxxds, xld xwl,-gx! Yxu wxn't? Xh, pxh, pxh, Jxhn, dxn't dx sx! Yxu've gxt tx gx, yxu knxw, sx gx at xnce, and dxn't gx slxw; fxr nxbxdy xwns yxu here, yxu knxw. Xh, Jxhn, Jxhn, Jxhn, if yxu dxn't gx yxu're nx hxmx-nx! Yxu're xnly a fxwl, an xwl; a cxw, a sxw; a dxll, a pxll; a pxxr xld gxxd-fxr-nxthing-tx-nxbxdy, lxxg, dxg, hxg, xr frxg, cxme xut xf a Cxncxrd bxg. Cxxl, nxw-cxxl! Dx be cxxl, yxu fxxl! Nxne xf yxur crxwing, xld cxck! Dxn't frxwn sx-dxn't! Dxn't hxllx, nxr hxwl, nxr grxwl, nxr bxw-wxw-wxw! Gxxd Lxrd, Jxhn, hxw yxu dx lxxk! Txld yxu sx, yxu knxw,-but stxp rxlling yxur gxkse xf an xld pxll abxut sx, and gx and drxwn yxur sxrxws in a bxwl!'

The uproar occasioned by this mystical and cabalistical article, is not to be conceived. The first definite idea entertained by the populace was, that some diabolical treason lay concealed in the hieroglyphics; and there was a general rush to Bullet-head's residence, for the purpose of riding him on a rail; but that gentleman was nowhere to be found. He had vanished, no one could tell how; and not even the ghost of him has ever been seen since. Unable to discover its legitimate object, the popular fury at length subsided; leaving behind it, by way of sediment, quite a medley of opinion about this unhappy affair.

One gentleman thought the whole an X-ellent joke. Another said that, indeed, Bullet-head had shown much X-uberance of fancy.

A third admitted him X-entric, but no more.

A fourth could only suppose it the Yankee's design to X-press, in a general way, his X-aspiration.

'Say, rather, to set an X-ample to posterity,' suggested a fifth. That Bullet-head had been driven to an extremity, was clear to all; and in fact, since that editor could not be found, there was some talk about lynching the other one.

The more common conclusion, however, was that the af- [page 923:] fair was, simply, X-traordinary and in-X-plicable. Even the town mathematician confessed that he could make nothing of so dark a problem. X, every. body knew, was an unknown quantity; but in this case (as he properly observed), there was an unknown quantity of X.

The opinion of Bob, the devil (who kept dark about his having 'X-ed the paragrah'), did not meet with so much attention as I think it deserved, although it was very openly and very fearlessly expressed. He said that, for his part, he had no doubt about the matter at all, that it was a clear case, that Mr. Bullet-head 'never could be persuaded fur to drink like other folks, but vas continually a-svigging o' that ere blessed XXX ale, and as a naiteral consekvence, it just puffed him up savage, and made him X (cross) in the X-treme.'

## ANEXO 8

### BON-BON

Quand un bon vin meuble mon estomac,  
 Je suis plus savant que Balzac –  
 Plus sage que Pibrac ;  
 Mon brass seul faisant l'attaque  
 De la nation Coseaque,  
 La mettroit au sac ;  
 De Charon je passerois le lac,  
 En dormant dans son bac ;  
 J'irois au fier Eac,  
 Sans que mon coeur fit tic ni tac,  
 Présenter du tabac.

*French Vaudeville*

THAT Pierre Bon-Bon was a restaurateur of uncommon qualifications, no man who, during the reign of ---, frequented the little C  f   in the cul-de-sac Le Febvre at Rouen, will, I imagine, feel himself at liberty to dispute. That Pierre Bon-Bon was, in an equal degree, skilled in the philosophy of that period is, I presume, still more especially undeniable. His pat  s    la fois were beyond doubt immaculate; but what pen can do justice to his essays sur la Nature - his thoughts sur l'Ame - his observations sur l'Esprit ? If his omelettes - if his fricandeaux were inestimable, what litt  rateur of that day would not have given twice as much for an " Id  e de Bon-Bon " as for all the trash of " Id  es " of all the rest of the savants ? Bon-Bon had ransacked libraries which no other man had ransacked - had more than any other would have entertained a notion of reading- had understood more than any other would have conceived the possibility of understanding; and although, while he flourished, there were not wanting some authors at Rouen to assert "that his dicta evinced neither the purity of the Academy, nor the depth of the Lyceum" - although, mark me, his doctrines were by no means very generally comprehended, still it did not follow that they were difficult of comprehension. It was, I think, on account of their self-evidency that many persons were led to consider them abstruse. It is to Bon-Bon - but let this go no farther - it is to Bon-Bon that Kant himself is mainly in- **[page 165:]** debted for his metaphysics. The former was indeed not a Platonist, nor strictly speaking an Aristotelian - nor did he, like the modern Leibnitz, waste those precious hours which might be employed in the invention of a fricas  e or, *facili gradu*, the analysis of a sensation, in frivolous attempts at reconciling the obstinate oils and waters of ethical discussion. Not at all. Bon-Bon was Ionic - Bon-Bon was equally Italic. He reasoned    priori - He reasoned also    posteriori . His ideas were innate - or otherwise. He believed in George of Trebizonde - He believed in Bossarion [Bessarion]. Bon-Bon was emphatically a - Bon-Bonist.

I have spoken of the philosopher in his capacity of restaurateur. I would not, however, have any friend of mine imagine that, in fulfilling his hereditary duties in that line, our hero wanted a proper estimation of their dignity and importance. Far from it. It was impossible to say in which branch of his profession he took the greater pride. In his opinion the powers of the intellect held intimate connection with the capabilities of the stomach. I am not sure, indeed, that he greatly disagreed with the Chinese, who held that

the soul lies in the abdomen. The Greeks at all events were right, he thought, who employed the same words for the mind and the diaphragm. {\*1) By this I do not mean to insinuate a charge of gluttony, or indeed any other serious charge to the prejudice of the metaphysician. If Pierre Bon-Bon had his failings - and what great man has not a thousand? - if Pierre Bon-Bon, I say, had his failings, they were failings of very little importance - faults indeed which, in other tempers, have often been looked upon rather in the light of virtues. As regards one of these foibles, I should not even have mentioned it in this history but for the remarkable prominency - the extreme alto relievo - in which it jutted out from the plane of his general disposition. He could never let slip an opportunity of making a bargain.

Not that he was avaricious - no. It was by no means necessary to the satisfaction of the philosopher, that the bargain should be to his own proper advantage. Provided a trade could be effected - a trade of any kind, upon any terms, or **[page 166:]** under any circumstances - a triumphant smile was seen for many days thereafter to enlighten his countenance, and a knowing wink of the eye to give evidence of his sagacity.

At any epoch it would not be very wonderful if a humor so peculiar as the one I have just mentioned, should elicit attention and remark. At the epoch of our narrative, had this peculiarity not attracted observation, there would have been room for wonder indeed. It was soon reported that, upon all occasions of the kind, the smile of Bon-Bon was wont to differ widely from the downright grin with which he would laugh at his own jokes, or welcome an acquaintance. Hints were thrown out of an exciting nature; stories were told of perilous bargains made in a hurry and repented of at leisure; and instances were adduced of unaccountable capacities, vague longings, and unnatural inclinations implanted by the author of all evil for wise purposes of his own.

The philosopher had other weaknesses - but they are scarcely worthy our serious examination. For example, there are few men of extraordinary profundity who are found wanting in an inclination for the bottle. Whether this inclination be an exciting cause, or rather a valid proof of such profundity, it is a nice thing to say. Bon-Bon, as far as I can learn, did not think the subject adapted to minute investigation; - nor do I. Yet in the indulgence of a propensity so truly classical, it is not to be supposed that the restaurateur would lose sight of that intuitive discrimination which was wont to characterize, at one and the same time, his essais and his omelettes. In his seclusions the Vin de Bourgogne had its allotted hour, and there were appropriate moments for the Cotes du Rhone. With him Sauterne was to Medoc what Catullus was to Homer. He would sport with a syllogism in sipping St. Peray, but unravel an argument over Clos de Vougeot, and upset a theory in a torrent of Chambertin. Well had it been if the same quick sense of propriety had attended him in the peddling propensity to which I have formerly alluded - but this was by no means the case. Indeed to say the truth, that trait of mind in the philosophic Bon-Bon did begin at length to assume a character of strange intensity and mysticism, and appeared deeply tinged with the diablerie of his favorite German studies. **[page 167:]**

To enter the little Cafe in the cul-de-sac Le Febvre was, at the period of our tale, to enter the sanctum of a man of genius. Bon-Bon was a man of genius. There was not a sous-cusinier in Rouen, who could not have told you that Bon-Bon was a man of genius. His very cat knew it, and forebore to whisk her tail in the presence of the man of genius. His large water-dog was acquainted with the fact, and upon the approach of his master, betrayed his sense of inferiority by a sanctity of deportment, a debasement of the ears, and a dropping of the lower jaw not altogether unworthy of a dog. It is, however, true that much

of this habitual respect might have been attributed to the personal appearance of the metaphysician. A distinguished exterior will, I am constrained to say, have its way even with a beast; and I am willing to allow much in the outward man of the restaurateur calculated to impress the imagination of the quadruped. There is a peculiar majesty about the atmosphere of the little great - if I may be permitted so equivocal an expression - which mere physical bulk alone will be found at all times inefficient in creating. If, however, Bon-Bon was barely three feet in height, and if his head was diminutively small, still it was impossible to behold the rotundity of his stomach without a sense of magnificence nearly bordering upon the sublime. In its size both dogs and men must have seen a type of his acquirements - in its immensity a fitting habitation for his immortal soul.

I might here - if it so pleased me - dilate upon the matter of habiliment, and other mere circumstances of the external metaphysician. I might hint that the hair of our hero was worn short, combed smoothly over his forehead, and surmounted by a conical-shaped white flannel cap and tassels - that his pea-green jerkin was not after the fashion of those worn by the common class of restaurateurs at that day - that the sleeves were something fuller than the reigning costume permitted - that the cuffs were turned up, not as usual in that barbarous period, with cloth of the same quality and color as the garment, but faced in a more fanciful manner with the particolored velvet of Genoa - that his slippers were of a bright purple, curiously filigreed, and might have been manufactured in Japan, but for the exquisite pointing of the toes, [page 168:] and the brilliant tints of the binding and embroidery - that his breeches were of the yellow satin-like material called aimable - that his sky-blue cloak, resembling in form a dressing-wrapper, and richly bestudded all over with crimson devices, floated cavalierly upon his shoulders like a mist of the morning - and that his tout ensemble gave rise to the remarkable words of Benevenuta, the Improvisatrice of Florence, "that it was difficult to say whether Pierre Bon-Bon was indeed a bird of Paradise, or rather a very Paradise of perfection." I might, I say, expatiate upon all these points if I pleased, - but I forbear, merely personal details may be left to historical novelists, - they are beneath the moral dignity of matter-of-fact.

I have said that "to enter the Cafe in the cul-de-sac Le Febvre was to enter the sanctum of a man of genius" - but then it was only the man of genius who could duly estimate the merits of the sanctum. A sign, consisting of a vast folio, swung before the entrance. On one side of the volume was painted a bottle; on the reverse a pate. On the back were visible in large letters Oeuvres de Bon-Bon. Thus was delicately shadowed forth the two-fold occupation of the proprietor.

Upon stepping over the threshold, the whole interior of the building presented itself to view. A long, low-pitched room, of antique construction, was indeed all the accommodation afforded by the Cafe. In a corner of the apartment stood the bed of the metaphysician. An army of curtains, together with a canopy a la Grecque, gave it an air at once classic and comfortable. In the corner diagonary opposite, appeared, in direct family communion, the properties of the kitchen and the bibliotheque. A dish of polemics stood peacefully upon the dresser. Here lay an ovenful of the latest ethics - there a kettle of dudecimo melanges. Volumes of German morality were hand and glove with the gridiron - a toasting-fork might be discovered by the side of Eusebius - Plato reclined at his ease in the frying-pan- and contemporary manuscripts were filed away upon the spit.

In other respects the Cafe de Bon-Bon might be said to differ little from the usual restaurants of the period. A fireplace yawned opposite the door. On the right of the fireplace [page 169:] an open cupboard displayed a formidable array of labelled bottles.

It was here, about twelve o'clock one night during the severe winter the comments of his neighbours upon his singular propensity - that Pierre Bon-Bon, I say, having turned them all out of his house, locked the door upon them with an oath, and betook himself in no very pacific mood to the comforts of a leather-bottomed arm-chair, and a fire of blazing fagots.

It was one of those terrific nights which are only met with once or twice during a century. It snowed fiercely, and the house tottered to its centre with the floods of wind that, rushing through the crannies in the wall, and pouring impetuously down the chimney, shook awfully the curtains of the philosopher's bed, and disorganized the economy of his pate-pans and papers. The huge folio sign that swung without, exposed to the fury of the tempest, creaked ominously, and gave out a moaning sound from its stanchions of solid oak.

It was in no placid temper, I say, that the metaphysician drew up his chair to its customary station by the hearth. Many circumstances of a perplexing nature had occurred during the day, to disturb the serenity of his meditations. In attempting des oeufs a la Princesse, he had unfortunately perpetrated an omelette a la Reine; the discovery of a principle in ethics had been frustrated by the overturning of a stew; and last, not least, he had been thwarted in one of those admirable bargains which he at all times took such especial delight in bringing to a successful termination. But in the chafing of his mind at these unaccountable vicissitudes, there did not fail to be mingled some degree of that nervous anxiety which the fury of a boisterous night is so well calculated to produce. Whistling to his more immediate vicinity the large black water-dog we have spoken of before, and settling himself uneasily in his chair, he could not help casting a wary and unquiet eye toward those distant recesses of the apartment whose inexorable shadows not even the red firelight itself could more than partially succeed in overcoming. Having completed a scrutiny whose exact purpose was perhaps unintelligible to himself, he drew close to his seat a small table [page 170:] covered with books and papers, and soon became absorbed in the task of retouching a voluminous manuscript, intended for publication on the morrow.

He had been thus occupied for some minutes when "I am in no hurry, Monsieur Bon-Bon," suddenly whispered a whining voice in the apartment.

"The devil!" ejaculated our hero, starting to his feet, overturning the table at his side, and staring around him in astonishment.

"Very true," calmly replied the voice.

"Very true! - what is very true? - how came you here?" vociferated the metaphysician, as his eye fell upon something which lay stretched at full length upon the bed.

"I was saying," said the intruder, without attending to the interrogatives, - "I was saying that I am not at all pushed for time - that the business upon which I took the liberty of calling, is of no pressing importance - in short, that I can very well wait until you have finished your Exposition."

"My Exposition! - there now! - how do you know? - how came you to understand that I was writing an Exposition? - good God!"

"Hush!" replied the figure, in a shrill undertone; and, arising quickly from the bed, he made a single step toward our hero, while an iron lamp that depended over-head swung convulsively back from his approach.

The philosopher's amazement did not prevent a narrow scrutiny of the stranger's dress and appearance. The outlines of his figure, exceedingly lean, but much above the common height, were rendered minutely distinct, by means of a faded suit of black cloth which fitted tight to the skin, but was otherwise cut very much in the style of a century ago. These garments had evidently been intended for a much shorter person than their present owner. His ankles and wrists were left naked for several inches. In his shoes, however, a pair of very brilliant buckles gave the lie to the extreme poverty implied by the other portions of his dress. His head was bare, and entirely bald, with the exception of a hinder part, from which depended a queue of considerable length. A pair of green spectacles, with side glasses, protected his eyes from the influence of the light, and at the same time prevented our [page 171:] hero from ascertaining either their color or their conformation. About the entire person there was no evidence of a shirt, but a white cravat, of filthy appearance, was tied with extreme precision around the throat and the ends hanging down formally side by side gave (although I dare say unintentionally) the idea of an ecclesiastic. Indeed, many other points both in his appearance and demeanor might have very well sustained a conception of that nature. Over his left ear, he carried, after the fashion of a modern clerk, an instrument resembling the stylus of the ancients. In a breast-pocket of his coat appeared conspicuously a small black volume fastened with clasps of steel. This book, whether accidentally or not, was so turned outwardly from the person as to discover the words "Rituel Catholique" in white letters upon the back. His entire physiognomy was interestingly saturnine - even cadaverously pale. The forehead was lofty, and deeply furrowed with the ridges of contemplation. The corners of the mouth were drawn down into an expression of the most submissive humility. There was also a clasping of the hands, as he stepped toward our hero - a deep sigh - and altogether a look of such utter sanctity as could not have failed to be unequivocally prepossessing. Every shadow of anger faded from the countenance of the metaphysician, as, having completed a satisfactory survey of his visiter's person, he shook him cordially by the hand, and conducted him to a seat.

There would however be a radical error in attributing this instantaneous transition of feeling in the philosopher, to any one of those causes which might naturally be supposed to have had an influence. Indeed, Pierre Bon-Bon, from what I have been able to understand of his disposition, was of all men the least likely to be imposed upon by any speciousness of exterior deportment. It was impossible that so accurate an observer of men and things should have failed to discover, upon the moment, the real character of the personage who had thus intruded upon his hospitality. To say no more, the conformation of his visiter's feet was sufficiently remarkable - he maintained lightly upon his head an inordinately tall hat - there was a tremulous swelling about the hinder part of his breeches - and the vibration of his coat tail was a palpable fact. Judge, then, with what feelings of satisfaction [page 172:] our hero found himself thrown thus at once into the society of a person for whom he had at all times entertained the most unqualified respect. He was, however, too much of the diplomatist to let escape him any intimation of his suspicions in regard to the true state of affairs. It was not his cue to appear at all conscious of the high honor he thus unexpectedly enjoyed; but, by leading his guest into the conversation, to elicit some important ethical ideas, which might, in obtaining a place in his contemplated publication, enlighten the human race, and at the same time immortalize himself - ideas which, I should have added, his visitor's great age, and well-known proficiency in the science of morals, might very well have enabled him to afford.

Actuated by these enlightened views, our hero bade the gentleman sit down, while he himself took occasion to throw some fagots upon the fire, and place upon the now re-established table some bottles of Mousseux. Having quickly completed these operations, he drew his chair vis-a-vis to his companion's, and waited until the latter should open the conversation. But plans even the most skilfully matured are often thwarted in the outset of their application - and the restaurateur found himself nonplussed by the very first words of his visiter's speech.

"I see you know me, Bon-Bon," said he; "ha! ha! ha! - he! he! he! - hi! hi! hi! - ho! ho! ho! - hu! hu! hu!" - and the devil, dropping at once the sanctity of his demeanor, opened to its fullest extent a mouth from ear to ear, so as to display a set of jagged and fang-like teeth, and, throwing back his head, laughed long, loudly, wickedly, and uproariously, while the black dog, crouching down upon his haunches, joined lustily in the chorus, and the tabby cat, flying off at a tangent, stood up on end, and shrieked in the farthest corner of the apartment.

Not so the philosopher; he was too much a man of the world either to laugh like the dog, or by shrieks to betray the indecorous trepidation of the cat. It must be confessed, he felt a little astonishment to see the white letters which formed the words "Rituel Catholique" on the book in his guest's pocket, momentarily changing both their color and their import, and in a few seconds, in place of the original title the words Regitre [page 173:] des Condamnes blazed forth in characters of red. This startling circumstance, when Bon-Bon replied to his visiter's remark, imparted to his manner an air of embarrassment which probably might, not otherwise have been observed.

"Why sir," said the philosopher, "why sir, to speak sincerely - I I imagine - I have some faint - some very faint idea - of the remarkable honor-

"Oh! - ah! - yes! - very well!" interrupted his Majesty; "say no more - I see how it is." And hereupon, taking off his green spectacles, he wiped the glasses carefully with the sleeve of his coat, and deposited them in his pocket.

If Bon-Bon had been astonished at the incident of the book, his amazement was now much increased by the spectacle which here presented itself to view. In raising his eyes, with a strong feeling of curiosity to ascertain the color of his guest's, he found them by no means black, as he had anticipated - nor gray, as might have been imagined - nor yet hazel nor blue - nor indeed yellow nor red - nor purple - nor white - nor green - nor any other color in the heavens above, or in the earth beneath, or in the waters under the earth. In short, Pierre Bon-Bon not only saw plainly that his Majesty had no eyes whatsoever, but could discover no indications of their having existed at any previous period - for the space where eyes should naturally have been was, I am constrained to say, simply a dead level of flesh.

It was not in the nature of the metaphysician to forbear making some inquiry into the sources of so strange a phenomenon, and the reply of his Majesty was at once prompt, dignified, and satisfactory.

"Eyes! my dear Bon-Bon - eyes! did you say? - oh! - ah! - I perceive! The ridiculous prints, eh, which are in, circulation, have given you a false idea of my personal appearance? Eyes! - true. Eyes, Pierre Bon-Bon, are very well in their proper place - that, you would say, is the head? - right - the head of a worm. To you, likewise, these optics are indispensable - yet I will convince you that my vision is more penetrating than your own. There is a cat I see in the corner - a pretty cat- look at her - observe her well. Now, Bon-Bon, do you behold the thoughts - the thoughts, I say, - the [page 174:] ideas - the

reflections - which are being engendered in her pericranium? There it is, now - you do not! She is thinking we admire the length of her tail and the profundity of her mind. She has just concluded that I am the most distinguished of ecclesiastics, and that you are the most superficial of metaphysicians. Thus you see I am not altogether blind; but to one of my profession, the eyes you speak of would be merely an incumbrance, liable at any time to be put out by a toasting-iron, or a pitchfork. To you, I allow, these optical affairs are indispensable. Endeavor, Bon-Bon, to use them well; - my vision is the soul."

Hereupon the guest helped himself to the wine upon the table, and pouring out a bumper for Bon-Bon, requested him to drink it without scruple, and make himself perfectly at home.

"A clever book that of yours, Pierre," resumed his Majesty, tapping our friend knowingly upon the shoulder, as the latter put down his glass after a thorough compliance with his visiter's injunction. "A clever book that of yours, upon my honor. It's a work after my own heart. Your arrangement of the matter, I think, however, might be improved, and many of your notions remind me of Aristotle. That philosopher was one of my most intimate acquaintances. I liked him as much for his terrible ill temper, as for his happy knack at making a blunder. There is only one solid truth in all that he has written, and for that I gave him the hint out of pure compassion for his absurdity. I suppose, Pierre Bon-Bon, you very well know to what divine moral truth I am alluding?"

"Cannot say that I -"

"Indeed! - why it was I who told Aristotle that by sneezing, men expelled superfluous ideas through the proboscis."

"Which is - hiccup! - undoubtedly the case," said the metaphysician, while he poured out for himself another bumper of Mousseux, and offered his snuff-box to the fingers of his visiter.

"There was Plato, too," continued his Majesty, modestly declining the snuff-box and the compliment it implied - "there was Plato, too, for whom I, at one time, felt all the affection of a friend. You knew Plato, Bon-Bon? - ah, no, I beg a thousand pardons. He met me at Athens, one day, in the [page 175:] Parthenon, and told me he was distressed for an idea. I bade him write, down that  $\omicron$  nous estin aulos. He said that he would do so, and went home, while I stepped over to the pyramids. But my conscience smote me for having uttered a truth, even to aid a friend, and hastening back to Athens, I arrived behind the philosopher's chair as he was inditing the 'aulos.'"

"Giving the lambda a fillip with my finger, I turned it upside down. So the sentence now read ' $\omicron$  nous estin augos', and is, you perceive, the fundamental doctrines in his metaphysics."

"Were you ever at Rome?" asked the restaurateur, as he finished his second bottle of Mousseux, and drew from the closet a larger supply of Chambertin.

But once, Monsieur Bon-Bon, but once. There was a time," said the devil, as if reciting some passage from a book - "there was a time when occurred an anarchy of five years, during which the republic, bereft of all its officers, had no magistracy besides the tribunes of the people, and these were not legally vested with any degree of executive power - at that time, Monsieur Bon-Bon - at that time only I was in Rome, and I have no earthly acquaintance, consequently, with any of its philosophy."

"What do you think of - what do you think of - hiccup! - Epicurus?"

"What do I think of whom?" said the devil, in astonishment, "you cannot surely mean to find any fault with Epicurus! What do I think of Epicurus! Do you mean me, sir? -"

I am Epicurus! I am the same philosopher who wrote each of the three hundred treatises commemorated by Diogenes Laertes."

"That's a lie!" said the metaphysician, for the wine had gotten a little into his head.

"Very well! - very well, sir! - very well, indeed, sir!" said his Majesty, apparently much flattered.

"That's a lie!" repeated the restaurateur, dogmatically; "that's a - hiccup! - a lie!"

"Well, well, have it your own way!" said the devil, pacifically, and Bon-Bon, having beaten his Majesty at an argu- **[page 176:]** ment, thought it his duty to conclude a second bottle of Chambertin.

"As I was saying," resumed the visiter - "as I was observing a little while ago, there are some very outre notions in that book of yours Monsieur Bon-Bon. What, for instance, do you mean by all that humbug about the soul? Pray, sir, what is the soul?"

"The - hiccup! - soul," replied the metaphysician, referring to his MS., "is undoubtedly-

"No, sir!"

"Indubitably-

"No, sir!"

"Indisputably-

"No, sir!"

"Evidently-

"No, sir!"

"Incontrovertibly-

"No, sir!"

"Hiccup! -"

"No, sir!"

"And beyond all question, a-

"No sir, the soul is no such thing!" (Here the philosopher, looking daggers, took occasion to make an end, upon the spot, of his third bottle of Chambertin.)

"Then - hic-cup! - pray, sir - what - what is it?"

"That is neither here nor there, Monsieur Bon-Bon," replied his Majesty, musingly. "I have tasted - that is to say, I have known some very bad souls, and some too - pretty good ones." Here he smacked his lips, and, having unconsciously let fall his hand upon the volume in his pocket, was seized with a violent fit of sneezing.

He continued.

"There was the soul of Cratinus - passable: Aristophanes - racy: Plato - exquisite-not your Plato, but Plato the comic poet; your Plato would have turned the stomach of Cerberus - faugh! Then let me see! there were Naevius, and Andronicus, and Plautus, and Terentius. Then there were Lucilius, and Catullus, and Naso, and Quintus Flaccus, - dear Quinty! as I called him when he sung a seculare for my amusement, while I toasted him, in pure good humor, on a **[page 177:]** fork. But they want flavor, these Romans. One fat Greek is worth a dozen of them, and besides will keep, which cannot be said of a Quirite. - Let us taste your Sauterne."

Bon-Bon had by this time made up his mind to nil admirari and endeavored to hand down the bottles in question. He was, however, conscious of a strange sound in the room like the wagging of a tail. Of this, although extremely indecent in his Majesty, the philosopher took no notice: - simply kicking the dog, and requesting him to be quiet. The visiter continued:

"I found that Horace tasted very much like Aristotle; - you know I am fond of variety. Terentius I could not have told from Menander. Naso, to my astonishment, was Nicander in disguise. Virgilius had a strong twang of Theocritus. Martial put me much in mind of Archilochus - and Titus Livius was positively Polybius and none other."

"Hic-cup!" here replied Bon-Bon, and his majesty proceeded:

"But if I have a penchant, Monsieur Bon-Bon - if I have a penchant, it is for a philosopher. Yet, let me tell you, sir, it is not every dev - I mean it is not every gentleman who knows how to choose a philosopher. Long ones are not good; and the best, if not carefully shelled, are apt to be a little rancid on account of the gall!"

"Shelled!"

"I mean taken out of the carcass."

"What do you think of a - hic-cup! - physician?"

"Don't mention them! - ugh! ugh! ugh!" (Here his Majesty retched violently.) "I never tasted but one - that rascal Hippocrates! - smelt of asafoetida - ugh! ugh! ugh! - caught a wretched cold washing him in the Styx - and after all he gave me the cholera morbus."

"The - hiccup - wretch!" ejaculated Bon-Bon, "the - hic-cup! - absorption of a pill-box!" - and the philosopher dropped a tear.

"After all," continued the visiter, "after all, if a dev - if a gentleman wishes to live, he must have more talents than one or two; and with us a fat face is an evidence of diplomacy."

"How so?"

"Why, we are sometimes exceedingly pushed for provisions. [page 178:] You must know that, in a climate so sultry as mine, it is frequently impossible to keep a spirit alive for more than two or three hours; and after death, unless pickled immediately (and a pickled spirit is not good), they will - smell - you understand, eh? Putrefaction is always to be apprehended when the souls are consigned to us in the usual way."

"Hiccup! - hiccup! - good God! how do you manage?"

Here the iron lamp commenced swinging with redoubled violence, and the devil half started from his seat; - however, with a slight sigh, he recovered his composure, merely saying to our hero in a low tone: "I tell you what, Pierre Bon-Bon, we must have no more swearing."

The host swallowed another bumper, by way of denoting thorough comprehension and acquiescence, and the visiter continued.

"Why, there are several ways of managing. The most of us starve: some put up with the pickle: for my part I purchase my spirits vivente corpore, in which case I find they keep very well."

"But the body! - hiccup! - the body!"

"The body, the body - well, what of the body? - oh! ah! I perceive. Why, sir, the body is not at all affected by the transaction. I have made innumerable purchases of the kind in my day, and the parties never experienced any inconvenience. There were Cain and Nimrod, and Nero, and Caligula, and Dionysius, and Pisistratus, and - and a thousand others, who never knew what it was to have a soul during the latter part of their lives; yet, sir, these men adorned society. Why possession of his faculties, mental and corporeal? Who writes a keener epigram? Who reasons more wittily? Who - but stay! I have his agreement in my pocket-book."

Thus saying, he produced a red leather wallet, and took from it a number of papers. Upon some of these Bon-Bon caught a glimpse of the letters Machi - Maza- Robesp - with the words Caligula, George, Elizabeth. His Majesty selected a narrow slip of parchment, and from it read aloud the following words:

"In consideration of certain mental endowments which it is unnecessary to specify, and in further consideration of one [page 179:] thousand louis d'or, I being aged one year and one month, do hereby make over to the bearer of this agreement all my right, title, and appurtenance in the shadow called my soul. (Signed) A...." (Here His Majesty repeated a name which I did not feel justified in indicating more unequivocally.)

"A clever fellow that," resumed he; "but like you, Monsieur Bon-Bon, he was mistaken about the soul. The soul a shadow, truly! The soul a shadow; Ha! ha! ha! - he! he! he! - hu! hu! hu! Only think of a fricasseed shadow!"

"Only think - hiccup! - of a fricasseed shadow!" exclaimed our hero, whose faculties were becoming much illuminated by the profundity of his Majesty's discourse.

"Only think of a hiccup! - fricasseed shadow!! Now, damme! - hiccup! - humph! If I would have been such a - hiccup! - nincompoop! My soul, Mr. - humph!"

"Your soul, Monsieur Bon-Bon?"

"Yes, sir - hiccup! - my soul is -"

"What, sir?"

"No shadow, damme!"

"Did you mean to say -"

"Yes, sir, my soul is - hiccup! - humph! - yes, sir."

"Did you not intend to assert -"

"My soul is - hiccup! - peculiarly qualified for - hiccup! - a -"

"What, sir?"

"Stew."

"Ha!"

"Soufflee."

"Eh!"

"Fricassee."

"Indeed!"

"Ragout and fricandeau - and see here, my good fellow! I'll let you have it- hiccup! - a bargain." Here the philosopher slapped his Majesty upon the back.

"Couldn't think of such a thing," said the latter calmly, at the same time rising from his seat. The metaphysician stared.

"Am supplied at present," said his Majesty. [page 180:]

"Hiccup - e-h?" said the philosopher.

"Have no funds on hand."

"What?"

"Besides, very unhandsome in me -"

"Sir!"

"To take advantage of -"

"Hiccup!"

"Your present disgusting and ungentlemanly situation."

Here the visiter bowed and withdrew - in what manner could not precisely be ascertained - but in a well-concerted effort to discharge a bottle at "the villain," the slender

chain was severed that depended from the ceiling, and the metaphysician prostrated by the downfall of the lamp.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	11
1. ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO E DO RISO .....	17
1.1. Da teoria da tradução .....	17
1.1.1. Abordagem tradicional .....	19
O século XIX traduz Poe .....	19
A tarefa do tradutor .....	22
Tipos de tradução .....	25
Equivalência na tradução .....	26
Possibilidade da tradução .....	27
1.1.2. Abordagem contemporânea .....	30
A tradução como “desconstrução” .....	32
O <i>double bind</i> na tradução .....	33
Fidelidade na tradução .....	34
Estudos de tradução .....	35
A tradução como “recriação” .....	36
Tipos de <i>transmutações</i> .....	38
1.2. Da teoria do riso literário .....	40
1.2.1. O riso .....	40
Aristóteles, Descartes e Kant pensam o riso .....	43
Burlesco e grotesco .....	46
1.2.2. O humor .....	49
A comicidade em Bergson .....	52
2. PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA COMICIDADE NOS CONTOS DE POE .....	54

	191
<i>The devil in the belfry</i> (O diabo no campanário) . . . . .	59
<i>Some words with a mummy</i> (Pequena conversa com uma múmia) . . . . .	65
<i>X-ing a paragraf</i> (Xizando um artigo) . . . . .	72
<i>Bon-Bon</i> (Bon-Bon) . . . . .	78
3. LEITURAS CRUZADAS: EDGAR ALLAN POE E OSCAR MENDES. . . . .	84
Traduzindo títulos e nomes . . . . .	85
<i>X-ing a paragraf</i> (Xizando um artigo) . . . . .	88
Tendências deformadoras de Berman . . . . .	93
<i>Some words with a mummy</i> (Pequena conversa com uma múmia) . . . . .	96
<i>The devil in the belfry</i> (O diabo no campanário) . . . . .	99
<i>Bon-Bon</i> (Bon-Bon) . . . . .	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS . . . . .	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS . . . . .	119
ANEXOS . . . . .	125
Anexo 1 – O diabo no campanário . . . . .	126
Anexo 2 – Pequena conversa com uma múmia . . . . .	132
Anexo 3 – Xizando um artigo . . . . .	143
Anexo 4 – Bon-Bon . . . . .	148
Anexo 5 – <i>The devil in the belfry</i> . . . . .	159
Anexo 6 – <i>Some words with a mummy</i> . . . . .	164
Anexo 7 – <i>X-ing a paragraf</i> . . . . .	175
Anexo 8 – Bon-Bon . . . . .	179
ÍNDICE . . . . .	190