

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PPG TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ALEXANDER BARUTTI AZEVEDO SIQUEIRA

O humor irônico como renovação do conto: Saki e O. Henry

Versão Original

São Paulo
2023

ALEXANDER BARUTTI AZEVEDO SIQUEIRA

O humor irônico como renovação do conto: Saki e O. Henry

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

Versão Original

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S993h Siqueira, Alexander Barutti Azevedo
O humor irônico como renovação do conto: Saki e O. Henry / Alexander Barutti Azevedo Siqueira; orientador Jorge Mattos Brito de Almeida - São Paulo, 2023.
99 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Saki. 2. O. Henry. 3. Ironia . 4. Humor. 5. Teoria do conto. I. Almeida, Jorge Mattos Brito de, orient. II. Título.

SIQUEIRA, Alexander Barutti Azevedo. **O humor irônico como renovação do conto: Saki e O. Henry.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Esta dissertação contou com o apoio de uma bolsa de pesquisa da CAPES.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida, pelo entusiasmo que demonstrou pelo projeto desde o início, pela paciência, pelo comprometimento, pelas críticas instigantes e pela confiança. Foi um privilégio e uma honra tê-lo como orientador.

À Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e ao Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade, da banca de qualificação, cujas críticas e observações tanto contribuíram para este trabalho, além de terem sido professores brilhantes e inspiradores.

À Profa. Dra. Alzira Allegro, que me apresentou esses dois contistas que vieram a se tornar tão importantes para mim.

À Rosely e aos demais funcionários da Secretaria do DTLLC e da CPG da FFLCH, sempre solícitos, atenciosos e profissionais.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e o apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À minha amiga Jaqueline Martinho dos Santos, mestra e doutoranda em História Social, sempre me ajudando com sua experiência e me inspirando com sua inteligência e determinação.

A Ricardo Hermann, amigo de longa data e parceiro de todas as horas. Nossas longas conversas e reflexões são tão valiosas e enriquecedoras quanto as horas de estudo, debruçado sobre os livros.

A meus primos Diego e Paulo, verdadeiros irmãos, que acompanharam este mestrado desde quando ele ainda era apenas uma ideia distante, me incentivaram a realizá-lo, me ouviram pacientemente nas – muitas – vezes em que precisei de um ouvido amigo e de encorajamento diante das dificuldades.

A meu pai, Geraldo, pelo incentivo e apoio constantes. Leitor inteligente e sensível, com quem sempre tenho o prazer de ter boas conversas.

A minha mãe, Claudia, pelo seu carinho e por sempre estar ao meu lado, em

A minha avó, Cida, por seu amor, sabedoria e pelo bom humor que faria inveja a qualquer Saki ou O. Henry.

A minha companheira, Pamella, que nesta reta final foi tão importante, me apoiando e me renovando as energias com seu afeto e palavras de incentivo.

Finalmente, a minhas queridas tias, Olga e Angelina (que nos deixou e que faz tanta falta). Sem vocês, este trabalho nunca teria sido possível.

*We are just so many animals stuck down on a Mappin terrace,
with the difference in our disfavour,
that the animals are there to be looked at,
while nobody wants to look at us.*

– Saki, “The Mapped Life”

*Say, Shack, ain't that a hell of a note?
Wouldn't that knock you off your perch, Shack?
Ain't it hell, now, Shack – ain't it?*

– O. Henry, “Proof of the Pudding”

RESUMO

SIQUEIRA, Alexander Barutti Azevedo. **O humor irônico como renovação do conto: Saki e O. Henry**. 2023. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Em artigo de 1962, Robert Drake chamou atenção para o pouco – e, em geral, superficial – interesse da crítica pela obra de Saki (Hector Hugh Munro), bem como para a necessidade de um reexame mais sério de seu trabalho. Passados mais de cinquenta anos, esse reexame permanece por fazer, dado o ainda pequeno volume de material disponível sobre Saki, especialmente em língua portuguesa. Já o escritor americano O. Henry (William Sydney Porter), apesar de ter alcançado êxito com o público e a atenção de críticos como Boris Eichenbaum, foi considerado pela crítica de sua época um escritor superficial. Tendo em vista a escassez de trabalhos dedicados aos dois, o fato de serem contemporâneos, a pecha de escritores “para serem lidos, não estudados” e, sobretudo, certa afinidade de seus métodos narrativos – mais especificamente a maneira como usam a ironia –, realizamos um estudo comparado dos contos de O. Henry e Saki. Optamos pelo estudo comparatista por considerarmos que os elementos em comum – mesma língua, época e a forma literária na qual se destacaram – e os elementos contrastantes entre os dois contistas – diferença de país, de espaço (cidade – campo) e, sobretudo, de classe – trazem à luz aspectos que os tornam únicos. Nossa hipótese de leitura argumenta que a ironia tem papel fundamental na produção do efeito desses contos, sendo utilizada de maneira semelhante, mas com finalidade e consequências totalmente diversas: em O. Henry, sobressai a dimensão humana e a empatia com os párias; em Saki, a subversão da ordem estabelecida. Observamos também a importância do humor, que, além de frequente, é indissociável da ironia; a relação e a distinção entre esses dois conceitos é discutida ao longo da dissertação. Como conclusão, ressaltamos que O. Henry apresenta uma crítica fatalista da vida na metrópole e do mito do sonho americano. Por sua vez, ao satirizar a classe média proprietária de terras na Inglaterra eduardiana, Saki acaba por produzir uma ácida crítica dos valores britânicos, expondo a vacuidade das normas sociais de sua época. No caso de O. Henry, chamou atenção uma dimensão tragicômica; no caso de Saki, a ideia nietzscheana de tragédia como reafirmação e manifestação da vida por meio da morte e da mudança. Nosso estudo defende, finalmente, a importância desses dois grandes contistas para os debates sobre ironia e humor e para a Teoria do Conto moderno.

Palavras-chave: Saki. O. Henry. Ironia. Humor. Teoria do conto.

ABSTRACT

SIQUEIRA, Alexander Barutti Azevedo. **Ironic Humor as a Renewal of the Short Story: Saki and O. Henry**. 2023. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

In an article from 1962, Robert Drake drew attention to the lack of – and, in general, superficial – interest in the work of Saki (Hector Hugh Munro) from the critics, as well as the need for a more serious reexamination of his work. More than fifty years later, this review remains to be done, given the still small volume of material available on Saki, especially in Portuguese. The American writer O. Henry (William Sydney Porter), despite having achieved success with the public and the attention of critics such as Boris Eichenbaum, was considered by American critics a superficial writer. Bearing in mind the scarcity of works dedicated to the two, the fact that they are contemporaries, the label of writers “to be read, not studied” and, above all, a particular affinity in their narrative methods – more specifically the way they use irony –, we carried out a comparative study of the short stories by O. Henry and Saki. We have chosen a comparative approach because we considered that the common elements – same language, time, and literary form in which they stood out – and the contrasting elements between the two short story writers – different countries, settings (city – countryside), and, above all, classes – could reveal aspects that make them unique. Our hypothesis is that irony plays a fundamental role in producing the effect of these tales, being used in an analogous way, but with completely different purposes and consequences: in O. Henry, the human dimension and empathy with pariahs stand out; in Saki, the subversion of the established order. We also noted the importance of humor, which, in addition to being frequent, is inseparable from irony; the relation and distinction between these two concepts are discussed throughout the dissertation. In conclusion, we emphasize that O. Henry presents a fatalistic critique of life in the metropolis and the myth of the American dream. In turn, by satirizing the landowning middle class in Edwardian England, Saki ends up producing an acid critique of British values, exposing the vacuity of the social norms of his time. In the case of O. Henry, a tragicomic dimension was noted; in Saki's case, the Nietzschean idea of tragedy as the reaffirmation and manifestation of life through death and change. Our study finally defends the importance of these two great short story writers for the debates on irony and humor and for modern short story theory.

Keywords: Saki. O. Henry. Irony. Humour. Short Story Theory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1. A curiosa figura de Saki	19
1.2. O. Henry: humor irônico como renovação do conto	24
2. IRONIA, HUMOR E A TRADIÇÃO DO CONTO: PANORAMA E TENTATIVA DE DELIMITAÇÃO	29
3. ENTRE O PRAZER E A ANGÚSTIA: CRÍTICA E HUMOR IRÔNICO EM SAKI.....	44
4. A IRONIA COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE DA POÉTICA DE O. HENRY.....	66
5. CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS	96

1. INTRODUÇÃO

Ao pensarmos em grandes escritores do início do século XX, Saki e O. Henry – personas literárias de Hector Hugh Munro e William Sydney Porter – dificilmente seriam os primeiros nomes a vir à mente. Em um levantamento feito pelo crítico Robert Drake, possivelmente o primeiro a propor um estudo mais detido da obra de Saki, é possível entrever alguns pontos de vista recorrentes sobre o contista. Por exemplo, Drake cita que, para Maurice Baring, pelo fato de as histórias de Saki serem “witty, light, and ironical, and sometimes flippant, few people took Saki seriously as an artist of a high order”; para Samuel Chew, “His deft competence has in the long run failed to conceal his shallowness”; W. D. Cobley atenta para seu humorismo e o coloca – bem como O. Henry – em “the little band of laughing philosophers who use the short story – writers like Tchekhov, Leacock, and O. Henry”¹ (vemos em *laughing* um possível sinal de desdém, e em *philosophers*, uma inadequação; como procuraremos demonstrar, O. Henry é sobretudo um literato, um artista da palavra, cuja sensibilidade não pode rebaixar a forma a mera transmissora de ideias).

Elizabeth Drew, assim como o próprio Drake, relaciona Saki a Oscar Wilde, mas conclui que “it is Saki’s wit rather than his material that will make him live”; Lord Elton também vê afinidades com Oscar Wilde, mas afirma que as histórias de Saki “are seldom perfect examples of construction” e que “in a sense Munro was always a boy”. De maneira semelhante, John Gore chama o contista de “literary Peter Pan”.² Todavia, o comentário talvez mais marcante seja o de Christopher Morley, para quem “there are few writers less profitable to read *about*. Saki exists only to be read. The exquisite unimportance of his work offers no grasp for the solemnities of earnest criticism”.³

Nota-se certa condescendência com relação aos contos de Saki; eles seriam um entretenimento leve, com alguns bons momentos; *witty*, mas não mais que isso. Saki não raro é comparado a outros escritores, em especial a Oscar Wilde, mas em geral em uma posição de inferioridade. A alegada “leveza” de seus contos, possivelmente junto a elementos como as frequentes “peças” pregadas pelos personagens – alguns dos quais, crianças, mas nem sempre –, rendeu-lhe até mesmo a acusação de infantilidade.

De acordo com Philip Stevick, a reputação de Saki é a de “a bland, innocuous charmer,

¹ DRAKE, 1962, p. 12-14.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ DRAKE, 1930, p. 21.

the ‘English O. Henry’”,⁴ o que já sugere que a posição de O. Henry não é muito melhor. Consta no verbete dedicado ao autor, em *The Oxford Companion to American Literature*:

He had a fine gift of humor and was adept at the ingenious depiction of ironic circumstances, in plots frequently dependent upon coincidence. A master in presenting vignettes of the whirligig of fortune, he saw life always in episodic form and was incapable of longer unified work or any philosophic generalization of his fatalistic outlook. His characters, plain, simple people, and his plots, depending often on the surprise ending, have little diversification, but he was skilled at ringing the changes on a few themes.⁵

Aqui também o humor é ressaltado e, de maneira semelhante ao que ocorre com relação a Saki, O. Henry seria incapaz de ir além de algumas poucas qualidades, como a representação de “circunstâncias irônicas”. Até mesmo a opção pelo conto é vista de maneira desfavorável, como uma incapacidade de desenvolver um trabalho de maior fôlego – não obstante o autor ter sido um contista bastante prolífico.

Segundo Pérez-Brignoli, apesar de O. Henry ter obtido sucesso com o público, “en Estados Unidos fue considerado un escritor superficial, ligero, aunque siempre se admiró su destreza como cuentista”.⁶ A “leveza” aparece novamente, assim como no caso de Saki, como uma característica marcante do contista, mas ambivalente – pode ser vista como uma virtude do ponto de vista do entretenimento e como um demérito, na suposta ausência de profundidade.

Em vista disso, não é interesse deste trabalho “rever a posição de O. Henry e Saki no cânone” ou desfazer uma possível injustiça a seus méritos. Pelo contrário, o fato de não estarem no centro do cânone de suas respectivas literaturas é a nosso ver uma razão a mais para estudá-los, principalmente diante de uma crítica que não só é pouco extensa como também pouco profunda. Drake propôs em 1962 um reexame da obra de Saki o qual, apesar de exceções como a obra de Sandie Byrne, permanece por fazer. O. Henry parece ter despertado ainda menos interesse. No Brasil, em particular, a escassez não é só de estudos sobre eles: há poucas edições de suas obras. Alguns contos de O. Henry foram traduzidos e publicados pelas editoras Ediouro e Bloch, todos esgotados; há algum material dos dois publicado pela editora Hedra.⁷

Da história de Saki e O. Henry em terras brasileiras, um dos exemplos mais dignos de nota é sua presença na coleção *Mar de Histórias*, organizada por Aurélio Buarque de Holanda

⁴ STEVICK, 1966, p. 36.

⁵ HART, 1941. p. 597-598.

⁶ PÉREZ-BRIGNOLI, 2006, p. 129.

⁷ A editora publicou um volume intitulado *A última folha e outros contos*, uma seleção de contos de O. Henry, e *Um gato indiscreto e outros contos*, de Saki.

Ferreira e Paulo Rónai. Apesar de render elogios aos contistas, o teor de seus comentários não difere grandemente daqueles mencionados acima.

No comentário a O. Henry, os organizadores chamam atenção para o grande sucesso de público alcançado pelo contista e para o fato de que seus contos tornaram-se o modelo a ser imitado por aspirantes, em meio à crescente demanda por contos no início do século XX. Contudo, não desmentem a visão geral da crítica, a qual transcrevem em trechos como: “[O. Henry] Tem narrativas e trechos em que a vida cotidiana e terra a terra do americano médio é bem observada e reproduzida com exatidão; mas, pelo desfecho sensacional que lhes dá para orná-las de um atrativo que não teriam naturalmente, seus quadros perdem a realidade e acabam sendo tão pouco verdadeiros como os de Bret Harte”; “[...] quanto aos seus ingredientes, é melhor não os examinar muito de perto – mas os contos são quase sempre divertidos, o que era, afinal de contas, o principal intuito do autor”.⁸

O tom é semelhante na apresentação dos contos de Saki antologizados. Ainda que em tom elogioso, ele é descrito como um “escritor espirituoso, que não se propunha outro objetivo senão alegrar e distrair os seus leitores”. “Suas narrativas, sempre divertidas, raro alcançam maior profundidade psicológica.” Ferreira e Rónai também comparam o estilo de O. Henry e Saki, por partilharem o gosto por finais surpreendentes – com uma pequena vantagem para Saki, na medida em que este não incorre no sentimentalismo do contista estadunidense.⁹

Naturalmente, apesar das críticas, a presença dos dois contistas na coleção – ao lado de nomes como James Joyce, Ryunosuke Akutagawa e Luigi Pirandello – atesta a importância deles e o reconhecimento dos organizadores. Permanece, no entanto, uma visão da crítica que não abrange as potencialidades das obras em questão, potencialidades estas que nos propomos a estudar.

O. Henry e Saki não compartilham apenas dos mesmos “defeitos” ou do humor; o uso da ironia é lembrado pela crítica como característica em que ambos se destacam. De fato, a leitura de seus contos permite afirmar que a ironia é um recurso recorrente e que se presta a finalidades diversas: a ela aparecem subordinados desde o efeito humorístico até o efeito trágico. Sobretudo, frequentemente a ironia serve de base para os “finais surpresa”, tão característicos de O. Henry e Saki. O estudo da função da ironia em suas obras, bem como de suas implicações, pode trazer um novo olhar para a obra dos dois contistas.

No contexto da literatura de língua inglesa, estreitando nosso escopo aos prosadores, a

⁸ FERREIRA; RÓNAI, 2013a, p. 111-114.

⁹ *Id.*, 2013b, p. 84-87.

ironia como procedimento narrativo insere Saki e O. Henry em uma tradição que remonta notadamente a Jonathan Swift. Terry Eagleton inicia *The English Novel*, obra que visa apresentar ao leitor o romance inglês, escrevendo sobre Swift e Henry Fielding. Em seus comentários sobre o clérigo anglo-irlandês, o papel da ironia é citado de maneira recorrente:

The irony of the book [*Viagens de Gulliver*] is that however outlandish the beings you come across, human nature – if creatures like the Laputians or the Liliputians can be thought of for the moment as human – turns out to be much the same everywhere. Which is to say, not very admirable.¹⁰

Adiante, ele conclui:

In practice, truth becomes a question of irony, since this is what humanity is as well. It can only emerge negatively, obliquely from a constant play and mutual cancellation of positions. Swift believed steadfastly in Truth and Reason; but they were not for us.¹¹

Contudo, é em *A modest proposal* que a ironia de Swift aparece de maneira mais mordaz. O ensaio – ou discurso, na medida em que sua retórica se constrói à semelhança da dos antigos oradores romanos – apresenta meticulosamente o efeito que a utilização de bebês de até um ano como iguarias poderia surtir em meio à crise do reino, servindo de fonte de renda e alívio para as famílias miseráveis e um deleite gastronômico para os mais abastados. Mais que isso, Swift descreve como seria possível tirar mais proveito de cada “peça”, aproveitando-se a pele para a fabricação de itens de luxo, como luvas para senhoras e botas para cavalheiros. Essa forma de ironia está presente em “A Harlem Tragedy”, de O. Henry, que comentaremos mais adiante.

Além de terem Swift como precursor, é preciso apontar também como colegas Oscar Wilde, no caso de Saki, e Mark Twain, no caso de O. Henry. A atitude dândi e a sátira da sociedade vitoriana não é estranha a Saki no contexto da Inglaterra eduardiana, e paralelos entre os dois não escaparam aos olhos da crítica. O. Henry, por sua vez, tem muito em comum com Mark Twain. Em vez da *wit* compartilhada por Saki e Wilde, O. Henry parece trazer algo da sabedoria mundana de Twain, bem como seu humor e seu interesse pelos párias – não é difícil encontrar semelhanças entre a dupla de foras da lei de “The Ransom of Red Chief” e personagens como o Duque e o Rei, dois trapaceiros que Huck Finn e Jim encontram ao longo de sua jornada. Assim como Twain, O. Henry não só mostra empatia para com a gente simples como também se interessa em representar sua linguagem, como no caso do falar das jovens

¹⁰ EAGLETON, 2005. p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 49.

trabalhadoras de pouca instrução, personagens de contos como “The Trimmed Lamp”, “An Unfinished Story” e o próprio “A Harlem Tragedy”.

Tendo em vista o panorama acima, optamos por uma abordagem comparatista. A nosso ver, confrontar as obras dos dois pode ajudar a aclarar aspectos delas. Contudo, essa perspectiva não é isenta de riscos. Certamente não se trata de uma abordagem tradicional: não buscamos identificar influências entre Saki e O. Henri, ou se foram influenciados por autores em comum, guardada a necessidade de situá-los nas tradições a que pertencem, as quais, aliás, têm pontos em comum, como Swift e sua ironia; não sabemos – e, a bem da verdade, seria pouco relevante para nosso estudo – se um teve contato com a obra do outro; tampouco buscamos discutir uma tensão entre Inglaterra e Estados Unidos ou entre colonizador e colonizado, algo que, aliás, requereria um olhar diferente daquele que se tem para as relações entre os demais países americanos e seus respectivos colonizadores. Partimos da ideia básica de René Etiemble de que a literatura comparada não necessariamente requer uma relação causal entre os objetos de comparação¹², o que tem levado a trabalhos interessantes, como por exemplo, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de Lenira Covizzi, que trata de dois autores de obras bastante diversas, mas que se permitem aproximar pelo tema abordado pela pesquisadora.¹³

Como mencionamos acima, a ironia é o fio condutor de nosso estudo, o terreno comum no qual aproximamos O. Henry e Saki. Historicamente, o conceito de ironia mostra-se de difícil definição.¹⁴ Nas palavras de Muecke, “Getting to grips with irony seems to have something in common with gathering the mist; there is plenty to take hold of if only one could”.¹⁵ Dada essa intangibilidade, muitas são as formas de ver: Muecke, nas várias definições que elenca, parece considerar que a ironia advém do autor da obra literária; Linda Hutcheon, por sua vez, ressalta a maneira como o leitor recebe o texto – é dele de quem depende o efeito irônico.¹⁶ Sem restringir nosso ponto de vista a uma ou outra concepção, algumas das ideias de Muecke vão claramente ao encontro ao nosso objeto de estudo:

To say that history is the record of human fallibility and that the history of thought is the record of the recurrent discovery that what we assured ourselves was the truth, was in truth only a seeming truth is to say that literature has always had an endless field in which to observe and practise irony. This suggests that irony has basically a corrective function. It is like a gyroscope

¹² NITRINI, 2015, p. 39-40.

¹³ *Ibid.*, p. 242-249.

¹⁴ MUECKE, 1986, p. 7.

¹⁵ MUECKE apud PHIDDIAN, 1995, p. 251-253.

¹⁶ HUTCHEON, 1995. p. 111.

that keeps life on an even keel or straight course, restoring the balance when life is being taken too seriously or, as some tragedies show, not seriously enough, stabilizing the unstable but also destabilizing the excessively stable.¹⁷

A ideia de ironia enquanto função corretiva remete diretamente a Saki e se alinha a nossa hipótese de que, a despeito do aristocratismo leviano que a crítica tende a lhe atribuir, seus heróis – por falta de termo melhor – não apenas estão deslocados de seu entorno como intentam subvertê-lo (como Clovis em “The Unrest-Cure”; o gato Tobermory, do conto de mesmo nome; e as crianças de contos como “Sredni Vashtar”, “The Lumber-Room” e “The Open Window”, por exemplo). Trata-se de desestabilizar o que é excessivamente estável – ou, mais apropriadamente, aquilo que é estável apenas em superfície. Esse ataque à ordem toma diferentes formas, que vão do humor “ –The Open Window”, “The Mouse” – ao macabro – “The Music on the Hill” e o já citado “Sredni Vashtar” –, adquirindo às vezes contornos fantásticos. Em vez de uma crítica a um vício observado na sociedade, ao qual, por necessidade, poder-se-ia opor uma virtude, veem-se investidas, que variam em grau, contra toda uma cultura, todo um modo de vida e um conjunto de valores, em que o civilizado, o cristão e o urbano dão lugar ao selvagem e ao pagão.

A escolha da ironia como elemento norteador do estudo ora proposto não se deve a uma concepção de que ela seja um recurso ocasional na obra dos dois contistas. Drake divide os contos de Saki entre contos de humor e o que ele chama de contos de ironia. Afirma o crítico:

[...] there are a substantial number of Saki's stories which, though they are by no means unrelated to the humorous stories, are decidedly nonhumorous in their effects. For want of a better term, one might classify them as stories of irony – an irony that ranges all the way from the mildly sardonic to the terrifyingly sinister. And though Saki's ironic stories have affinities with the works of other contemporary “ironists” – Ambrose Bierce, for example, they are nevertheless distinctively his own, both in their ironic perceptions and in the forms in which these perceptions are realized.¹⁸

Há algo “distintivo” na ironia de Saki, uma forma de assinatura. No entanto, há indícios que nos levam a questionar a pertinência da divisão: os contos de humor também empregam o recurso da ironia. O conto de humor “Filboid Studge, the Story of a Mouse that Helped” é irônico desde o título (Mark Spayley certamente ajudou a alavancar os negócios do pai de sua noiva, mas não ajudou a si mesmo).

No caso de O. Henry, a ironia pode tanto fazer rir como comover – e, não raro, os dois

¹⁷ MUECKE, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ DRAKE, Robert. Saki's Ironic Stories. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 5, n. 3, 1963, p. 374.

ao mesmo tempo. Ela, por si, parece não transformar, mas trazer à tona uma realidade trágica que permanece sem solução – como em “The Gift of the Magi”, “The Furnished Room”, “An Unfinished Story” –, e o humor, sempre associado a ela, não raro se mistura com o patético. Eichenbaum diz que “o verdadeiro Henry está na ironia que perpassa seus contos” e em seu “aguçado senso de forma”.¹⁹ Analisar a relação entre ironia e forma, sobre a qual ambos os contistas mostram reconhecido domínio, é o que intentamos fazer. Se, no caso de Saki, entrevemos um ataque a toda uma cultura, no caso de O. Henry, mesmo em meio ao seu frequente bom humor, sobressai uma dura crítica social e um retrato amargo dos Estados Unidos, muito longe da fantasia nacionalista do *American way of life*. O país – mais especificamente a metrópole, ambientação dos contos sobre os quais nos debruçaremos – é representado como um espaço hostil, sem perspectivas, seja para os casais apaixonados, seja para as jovens trabalhadoras que, sozinhas e em condições que beiram a miséria, ficam à mercê de uma metrópole indiferente às multidões anônimas que vagam por ela. Esses aspectos da obra dos dois contistas não foram ainda explorados pela crítica.

Para analisar a função da ironia na estrutura narrativa dos contos de Saki e O. Henry, objetivo deste trabalho, visando verificar as hipóteses acima aventadas, limitaremos nosso escopo à análise de alguns contos escolhidos: “The Unrest-Cure”, “Gabriel-Ernest” e “The Open Window”, de Saki; e “The Cop and the Anthem”, “The Last Leaf” e “A Harlem Tragedy”, de O. Henry, sem prescindir, no entanto, de comentar e estabelecer relações com outros contos. Esse recorte decorre da extensão da produção dos dois contistas e do fato de as obras escolhidas possibilitarem discutir questões especialmente relevantes para o tema deste trabalho. São, portanto, contos representativos tanto da obra dos dois escritores como dos problemas que investigaremos.

Embora nem todo conto irônico de Saki ou O. Henry seja humorístico, o humor presente neles é irônico. Logo, esse é um aspecto que não pôde ser ignorado em nosso trabalho, razão pela qual foi necessário abordar as teorias relacionadas ao humor como parte de nosso instrumental teórico. Veremos também que a fronteira entre o cômico e o trágico é difusa, questão que se mostrou diretamente relacionada ao tema por nós analisado.

¹⁹ EICHENBAUM, 2002, p. 231.

1.1. A curiosa figura de Saki

As circunstâncias da vida de Hector Hugh Munro são representativas das principais tensões que marcaram o período de transição em que ele viveu. O mais jovem de três irmãos, Munro nasceu em 1870, na Birmânia, atual Mianmar, então sob domínio inglês. A família tinha estreita relação com o imperialismo britânico – seu pai era um policial de alta patente à serviço na Índia e na Birmânia –, e o senso de nacionalismo da família seria herdado por Munro. Foi educado em Devon, no sul da Inglaterra, pela avó paterna e as tias, uma vez que perdeu a mãe quando tinha apenas dois anos, em circunstâncias cuja estranheza é digna de seus contos: grávida do quarto filho, a mãe de Munro foi atropelada por uma vaca, o que acarretou sua morte e a do feto. Seguindo a tradição familiar, Munro chegou a ingressar na força policial birmanesa, mas sua constituição frágil o levou a ser dispensado e a voltar para a Inglaterra.²⁰

Antes de se estabelecer como jornalista, escrevendo *sketches*²¹ políticos no *Westminster Gazette* e, mais tarde, atuando como correspondente em Paris, nos Bálcãs, na Polônia e na Rússia, do *The Morning Post* – um jornal *tory* – Munro escreveu uma obra sobre o Império Russo, à qual dedicou três anos de pesquisa. De acordo com Drake,²² Munro tinha facilidade para aprender idiomas, o que teria favorecido sua adaptação nos diferentes países por onde passou. Durante o tempo em que esteve instalado em Londres, os relatos são de que era um cavalheiro de maneiras impecáveis, ávido frequentador de clubes e jogador de *bridge*; assim como seus personagens, era espirituoso e afeito a brincadeiras, às vezes infantis, características que, a princípio, permitiriam identificá-lo com a atitude dândi do fim de século. Também era possuidor de “preconceitos extremos”,²³ tendo sido afinal um entusiasta do imperialismo britânico e do neocolonialismo, o que não era incomum para um homem de seu tempo e de sua classe.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, Munro, então um solteirão de mais de quarenta anos, falsificou a própria idade²⁴ e alistou-se na cavalaria do rei Edward. Seu arroubo patriótico é verdadeiramente quixotesco: de acordo com o relato de seu amigo A. R. Reynolds,

²⁰ Os dados biográficos foram obtidos em BYRNE, S. *The Unbearable Saki*. Nova York: Oxford University Press, 2007. p. 17-40; e DRAKE, R. Saki: Some Problems and a Bibliography. In: *English Literature in Transition, 1880-1920*, v. 5, n. 1, 1962, p. 6-26.

²¹ Sátiras breves, de caráter descritivo. Reid as identifica como formas embrionárias do conto (1977, p. 30).

²² DRAKE, *op. cit.*, p. 7.

²³ BYRNE, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ DRAKE, *op. cit.*, p. 7.

Munro vestiu a farda “with the exaltation of a novice assuming the religious habit”.²⁵ O saudosismo aristocrático de Munro, latente ao longo de sua vida e com o qual se lançou a essa aventura tardia, acabaria por chocar-se com a experiência da guerra de trincheiras; e foi numa delas que, supostamente, a brasa de seu cigarro teria denunciado sua posição para o inimigo, resultando em sua morte com um tiro na cabeça, durante a Batalha de Beaumont Hamel, em 1916, – ainda que não haja evidências de que essas tenham sido de fato as circunstâncias de sua morte.

Os pormenores da vida do contista sempre constituíram um desafio aos biógrafos. Ethel, irmã e primeira biógrafa de Munro, destruiu a maior parte da correspondência do irmão.²⁶ Essa atitude, somada ao tom laudatório com que ela e Reynolds se referiam a ele, sugere uma tentativa de legar à posteridade uma memória idealizada de Munro. Entretanto, parte de sua correspondência, em especial aquela que trocara com seus editores, foi conservada e encontrada na Universidade do Texas. Nessas cartas, nota-se uma faceta nova do contista: às imagens de dândi, pregador de peças, patriota e cavaleiro improvável, soma-se a do escritor profissional. Como relata Frost, o teor dessa correspondência – cerca de trinta cartas – consiste majoritariamente de questões de negócio: pagamentos, percentuais sobre as vendas e a repercussão de suas obras na mídia,²⁷ bem como assuntos editoriais comuns a qualquer escritor, dos quais Munro trata com a objetividade característica de seus contos.

Cabe observar também que ele não era afeito a discutir seu trabalho ou compartilhar suas reflexões acerca do fazer literário.²⁸ Em sua correspondência, nada há de comentários sobre estilo, ditos espirituosos ou afetação de artista, apenas um pragmatismo que diverge muito da imagem do cavalheiro algo infantil que não raro lhe é atribuída. No entanto, é possível observar alguns pontos esclarecedores sobre sua carreira e as circunstâncias não artísticas por trás do fato de Munro ter escrito centenas de contos e apenas dois romances:

“Concentrating on a novel, as I have pointed out before, has the effect of diminishing my other sources of income to an inconvenient extent, hence the disfavour with which I regard even successful novel-writing.” [Trecho de carta ao editor John Lane, de 19 de novembro de 1913.] In other words, he wrote short stories, because in Edwardian England, it was the easiest way to make

²⁵ *Apud* Byrne, *op. cit.*, p. 266.

²⁶ DRAKE, *op. cit.*, p. 7; FROST, 2001, p. 199.

²⁷ Munro menciona alguns comentários positivos à suas obras publicados nos jornais e sugere citá-los na publicação de obras seguintes, como parte da publicidade (FROST, 2001, p. 203). Não há menção a críticas negativas nem maiores reações aos elogios.

²⁸ FROST, *op. cit.*, p. 199.

money.²⁹

Como veremos adiante, entre o final do século XIX e o início do XX, assistiu-se a uma expansão do mercado de periódicos e do público leitor de contos na Inglaterra, em detrimento dos *three deckers*, e foi precisamente durante esse período de transformação que Munro escreveu sua obra, tendo um papel importante no desenvolvimento do conto inglês, ao lado de Kipling e Stevenson – todos britânicos, mas não nascidos em solo inglês. Frost³⁰ chega a afirmar que Munro foi favorecido pelo momento do mercado, uma vez que era um contista talentoso, mas um fracasso como romancista. No entanto, o que essa correspondência traz de mais relevante é que ela nos permite observar Munro como um indivíduo consciente do contexto no qual estava inserido e das transformações pela qual passava o mercado literário. Seu pragmatismo de escritor profissional traz uma nuance diferente à imagem de dândi leviano do *fin de siècle*, desligado de seu tempo e dos aspectos práticos em torno de sua produção literária.

Munro ficou mais conhecido como Saki, pseudônimo com o qual assinara suas obras e cuja origem e sentido são objetos de disputa. Ao que tudo indica, esse nome foi tirado dos *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, traduzidos do persa por Edward Fitzgerald; e sabe-se que, na tradição sufista, “Saki” é uma palavra utilizada para se referir a Deus. O termo também é homônimo de *sack*, que, enquanto substantivo, designa um tipo de vinho seco, produzido na Espanha e nas Ilhas Canárias, e, como verbo, pode ser traduzido como “saquear”.³¹ Peter W. Graham também levanta a hipótese de o pseudônimo ter sido tirado de Sakya Muni, um dos nomes de Buda.³² Todas essas possibilidades podem ser conjecturadas na escolha de Munro: seu estilo é conciso, “seco”; sua sátira pode ser entendida como um saque ao mundo ordenado da classe a que se dirige; enquanto arrogar para si um nome relacionado à esfera divina pode ser considerado um traço de excentricidade de artista.

No entanto, isso é mera especulação. Munro nunca explicou seu pseudônimo e, na tradução de Fitzgerald, não está claro o significado da palavra “Saki”.³³ Para os fins de nosso estudo, interessa que: ao adotar o nome de Saki, Munro estabeleceu para si uma persona literária

²⁹ *Ibid.*, p. 201.

³⁰ *Ibid.*, p. 201.

³¹ BIRDEN, 2012, p. 56.

³² MAY, 2007, p. 905.

³³ O termo aparece em duas estrofes: XLVI (“And fear not lest Existence closing your / Account, and mine, should know the like no more; / The Eternal Saki from that Bowl has pour’d / Millions of Bubbles like us, and will pour”) e CI (“And when like her, oh Saki, you shall pass / Among the Guests Star-scatter’d on the Grass, / And in your joyous errand reach the spot / Where I made One turn down an empty Glass!”). KHAYYAM, O. *The Rubaiyat*. Trad. Edward Fitzgerald. New York: Roycrofters, 1906.

e que a opção por um nome tirado de um poema persa do século XI prenuncia o gosto pelo exótico que é possível entrever em seus contos.

A carreira literária de Munro teve início em 1896, após a experiência frustrada na Birmânia, quando se estabeleceu em Londres e passou a colaborar para o *Westminster Gazette*. Seus dois primeiros livros não figuram entre aqueles pelos quais ficaria conhecido: *The Rise of the Russian Empire* foi publicado em 1900, e *The Westminster Alice*, em 1902, reunindo os *sketches* políticos publicados no *Westminster Gazette*. O primeiro livro de contos de Saki, *Reginald*, só foi publicado em 1904. Até então, seus contos eram publicados apenas nos jornais citados acima, bem como em algumas revistas, entre as quais a *Bystander*.³⁴ Seu segundo livro de contos, *Reginald in Russia*, foi publicado seis anos mais tarde, em 1910. Os anos seguintes viram mais publicações: *The Chronicles of Clovis* saíram em 1911; os dois únicos romances de Saki, *The Unbearable Bassington* e *When William Came*, foram publicados em 1912 e 1913, respectivamente; e a coleção de contos *Beasts and Super-Beasts*, em 1914, no início da guerra. Essa foi a última obra publicada antes da morte do escritor.

Beasts and Super-Beasts, que reúne alguns dos contos mais célebres de Saki, entre os quais “The Open Window”, “The Storyteller” e “The Lumber Room”, requer um comentário à parte. Como observa Hanson,³⁵ o título alude ironicamente a *Man and Superman*, de George Bernard Shaw, a qual, por sua vez, é uma obra de inspiração nietzscheana. Ainda que não seja possível afirmar que Munro fosse um leitor de Nietzsche, seus contos guardam uma série de proximidades com as ideias do filósofo alemão, sobretudo no que concerne à sua crítica da razão, à vontade de potência, a vontade de verdade e a ideia de tragédia presente nos contos de Saki. Esses aspectos serão discutidos mais adiante, ao longo da análise de seus contos.

The Toys of Peace foi publicada em 1919, após o final da guerra; já os contos de *The Square Egg* foram reunidos apenas em 1924. Esse volume é constituído pelos últimos contos de Saki, que, mesmo durante o tempo no fronte, não parou de contribuir para diversos jornais e periódicos, nem de se corresponder com seus parentes na Inglaterra, em especial com sua sobrinha Felicia, filha de seu irmão, Charles, a qual parecia compartilhar o gosto do tio pelo selvagem.³⁶ Esse gosto pode ser observado na deferência com a natureza, em contos como “The Music on the Hill”, “Sredni Vashtar” e, de modo geral, na crítica de Saki à cultura e às normas sociais.

³⁴ DRAKE, *op. cit.*, 1962.

³⁵ HANSON, 1985, p. 46.

³⁶ BYRNE, *op. cit.*, p. 271-272.

Saki ficou conhecido por seu domínio da construção do efeito, o que o associa à vertente de Poe e Stevenson. Assim como eles, também foi um praticante do conto fantástico, elemento recorrente em alguns de seus contos mais importantes – como os referidos “Sredni Vashtar” e “The Music on the Hill”, além de “Gabriel-Ernest”, que analisaremos em detalhes. No entanto, algumas características o distinguem de seus antecessores: o humor e, em especial, a ironia, o que ocasionou comparações com Oscar Wilde, de cujas peças Saki era um apreciador,³⁷ e o remete a Jonathan Swift, como observa Hanson.³⁸

A princípio, poderíamos afirmar que Saki se utiliza da ironia como um recurso retórico, uma vez que algumas oposições trabalhadas em seus contos são objetivamente discerníveis. É possível observar uma dimensão literal, constituída pelas normas sociais da classe média proprietária de terras, em relação à qual o herói tende a aparecer deslocado, à parte, como figura indesejada – como os Reginalds e os Clovis –, ou em posição de inferioridade – como as crianças. O inevitável conflito do (anti-)herói com aqueles e aquilo ao seu redor se deve ao fato de o herói ser irônico: ele utiliza a natureza destrutiva e antiautoritária da ironia (características que também podem ser atribuídas ao humor) para expor a literalidade, a fragilidade das certezas e da visão de mundo dessa classe. Há uma realidade subjacente à ilusão de estabilidade, uma realidade à qual o herói tem acesso *por meio* da ironia. Àqueles que insistem em se apegar a uma visão literal das coisas, o contato com essa realidade pode tanto ser cômico, resultando em uma inofensiva desmoralização, como também francamente violento, como em “The Unrest-Cure” ou “Sredni Vashtar”.

Porém, a ironia de Saki não se restringe ao escopo da palavra ou da sentença, como figura de linguagem. Em seus contos, é possível observar outras formas de ironia, como a trágica “–The Hounds of Fate” é o caso mais emblemático –, em que difere de Wilde, cuja ironia tem uma função eminentemente cômica, e que constitui um ponto em comum com O. Henry, cujos contos são marcados pela ironia trágica. A tensão entre o saber e o não saber, entre o mundo das convenções e a realidade subjacente, imprevisível, alheia aos anseios humanos e por vezes brutal, é mediada pela ironia. Além disso, tal como na ironia romântica, os personagens de Saki tendem a se apresentar deliberadamente como aquilo que não são e se utilizam de uma linguagem irônica: um exemplo disso são as peças pregadas por Clovis e as fabulações de Vera, em “The Open Window”. Ao longo da análise dos contos selecionados, procuraremos discutir as diferentes funções da ironia nos contos de Saki, bem como o humor.

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁸ HANSON, *op. cit.*, p. 44.

1.2. O. Henry: humor irônico como renovação do conto

Extremamente prolífico, O. Henry³⁹ – pseudônimo de William Sydney Porter (1862-1910) – produziu mais de trezentos contos e experimentou uma popularidade significativa em vida, dentro e fora dos Estados Unidos. De fato, ele se tornou um dos contistas mais populares do século XX e um modelo para os aspirantes: em 1918, oito anos após sua morte, foi criado um prêmio anual conferido aos melhores contistas publicados em revistas dos Estados Unidos e do Canadá; a premiação, que já agraciou nomes como Ray Bradbury, Flannery O’Connor e William Faulkner e perdura até hoje, passados mais de cem anos, é chamada O. Henry Prize.

Entretanto, como vimos anteriormente, grande parte da crítica não teve um olhar favorável para sua obra; mesmo Eugene Current-Garcia, pesquisador dedicado da obra de O. Henry, o considerava uma espécie de clássico menor estadunidense.⁴⁰ Seus personagens foram considerados superficiais – “plain, simple people”⁴¹ –; seus finais inesperados, uma de suas características mais marcantes, não raro foram vistos como coincidências forçadas – “a vulgar moment of surprise”, nas palavras de Pattee,⁴² seu crítico ferrenho. Mesmo quando reconhecido por seu domínio técnico, o elogio vem acompanhado da pecha de falta de profundidade: “Because Formalism was more concerned with technical achievement than thematic profundity, O. Henry, who was a technical master, is a perfect candidate for the exercise of this kind of analysis”,⁴³ escreve Patricia Marks acerca do ensaio de Boris Eichenbaum sobre O. Henry. No entanto, concordamos com Eichenbaum quando este afirma que O. Henry compreendia profundamente o gênero conto, como veremos em nossa análise, e seu domínio sobre esse gênero se baseava na sua consciência da forma e de toda a tradição que o antecedeu – e da qual, segundo o crítico russo, ele representa um marco de renovação.⁴⁴

Antes de abordarmos sua obra, cabem algumas palavras sobre a origem do escritor e o contexto em que produziu seus contos. William Sydney Porter – o pseudônimo viria muito mais tarde, após estabelecer-se como contista – nasceu em Greensboro, Carolina do Norte, em 1862,

³⁹ Os dados biográficos têm como fonte CURRENT-GARCIA, E. *O. Henry*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966, e PATTEE, F. L. *The Development of the American Short Story*. Nova York/Londres: Harper & Brothers Publishers, 1923. p. 357-376.

⁴⁰ CURRENT-GARCIA, E. *O. Henry*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

⁴¹ HART, 1941, p. 597-598.

⁴² PATTEE, 1923, p. 362.

⁴³ MARKS, P. In: MAY (ed.), 2012, p. 887.

⁴⁴ Escreve Eichenbaum: “[Some of his pieces] disclose a very keen awareness on O. Henry’s part of forms and traditions and confirm the view of his work as a sort of culmination point reached by the American short story of the nineteenth century” (2002, p. 252).

filho de um médico que empobrecera durante a Guerra Civil. Assim como Saki, Porter perdeu a mãe precocemente e foi criado pelas tias, uma das quais, proprietária de uma pequena escola, foi também responsável por sua educação. Sem meios de levar adiante seus estudos, começou a trabalhar cedo, em uma farmácia, e antes dos vinte anos se tornou técnico farmacêutico. Durante esse tempo, ficou conhecido na cidade pelo seu talento como caricaturista. Mas essas não foram as únicas atividades que Porter exerceu ao longo da vida, nos diversos lugares por onde passou, até se tornar um escritor de sucesso.

Com o apoio de amigos, deixou a Carolina do Norte para trabalhar em um rancho no Texas, onde, além de tarefas relacionadas à rotina da fazenda, servia como mensageiro e até ajudava na cozinha. Sua maior ocupação, no entanto, era a leitura: apesar de não ter recebido educação superior, seu repertório acerca da mitologia grega e dos clássicos greco-latinos transparece em diversos contos, como “Telemachus, friend”, que, além do personagem-título, faz referência à lenda de Damon e Pítias; “Hygeia and Solito”, que faz referência à divindade relacionada à saúde, filha de Asclépio; “The Reformation of Calliope”, no qual um pistoleiro tem o mesmo nome da Musa da poesia épica; em “The Princess and the Puma”, O. Henry faz um paralelo com o mito de Dânae, mãe de Perseu, e se vale de imagens mitológicas como a de Momus, *daimon* que é uma espécie de personificação da sátira, também presente em “Hostages to Momus”, e a do Cupido, também presente em “Cupid à la Carte”, “Mammon and the Archer” e “The Caliph, Cupid, and the Clock”. Há também diversas referências e citações bíblicas, como em “The Gift of the Magi” e o já referido “Mammon and the Archer”; e da obra de Shakespeare, como em “A Midsummer Knight’s Dream”. Cabe destacar que O. Henry mistura referências, como em “Telemachus, Friend”, em que Telemachus, um dono de hotel, conta a história da cicatriz em sua orelha, em provável alusão à cicatriz de Odisseu. Em praticamente todos os casos, nota-se o recurso de trazer essas referências a contextos banais, comezinhos.

Em Austin, trabalhou brevemente como contador em uma imobiliária, emprego que abandonou para trabalhar como desenhista em um escritório. Foi ao perder o emprego de desenhista, já casado e com filhos, que conseguiu o cargo de caixa em um banco, trabalho que foi um divisor de águas na sua vida. Nesse meio-tempo, lançou-se à empreitada de produzir seu próprio semanário humorístico, *The Rolling Stone*, que teve vida curta. Foi nessa época que, acusado de fraude, deixou a família e fugiu para Nova Orleans, de onde foi para Honduras. No período em que esteve em fuga, teria passado também pela América do Sul e “vivido entre criminosos”, segundo Fred Lewis Pattee.⁴⁵ Contudo, há poucas evidências confiáveis a esse

⁴⁵ PATTEE, *op. cit.*, p. 357.

respeito, tanto sobre os lugares por onde passou quanto sobre suas supostas companhias; além disso, Pattee não esconde a pouca simpatia que nutre pelo contista americano, chegando a se referir a ele com termos como *tramp* e *yeggman*.⁴⁶ Assim, convém manter algum ceticismo acerca desse período nebuloso da vida de O. Henry e suas aventuras, aspectos que, ademais, são pouco relevantes para os fins do presente trabalho.

A notícia da doença da esposa e a iminência de sua morte o fizeram voltar para os Estados Unidos, onde, à acusação de fraude bancária, somou-se o agravante da fuga. O processo foi moroso, mas, ao final, Porter foi condenado. As circunstâncias do caso são controversas. Ao que tudo indica, Porter pegou emprestada uma pequena quantia para cobrir despesas do seu jornal. Em um exame cuidadoso dos pormenores, Luther W. Courtney comenta que a lassidão do sistema bancário na época possibilitava que essa fosse uma prática corriqueira, ainda que ilegal.⁴⁷ Porter ficou preso entre 1898 e 1901, na Penitenciária de Ohio – a pena fora encurtada em virtude de seu bom comportamento –, período no qual continuou escrevendo, desenhando e travando conversas com detentos e guardas (L. W. Payne Jr. conta que O. Henry era um ouvinte atento e contumaz, interessado nos relatos de desconhecidos, fossem homens, fossem mulheres, muitos dos quais serviram de inspiração para a sua obra).⁴⁸ A escuta interessada, somada ao olhar de caricaturista, está presente em seus contos, principalmente na maneira como ele caracteriza seus personagens, como veremos adiante.

Nessa época, após sua soltura, passou a viver em Nova York, onde se consolidou como escritor. Foi nos últimos dez anos de vida que escreveu a maior parte de sua obra. Conforme Pattee, O. Henry foi publicado pela primeira vez em 1899, na revista *McClure's*,⁴⁹ e seus contos só passaram a ser recolhidos em livros seis anos mais tarde. O primeiro, *Cabbages and Kings*, foi publicado em 1904, inspirado em sua passagem pela América Central e, apesar de ser apresentado como romance, seus capítulos são como contos interligados, que em sua maioria podem ser lidos isoladamente; seu livro mais popular, *The Four Million*, foi publicado em 1906 e traz contos ambientados em Nova York, assim como *The Trimmed Lamp* (1907), *The Voice of the City* (1908) e *Strictly Business* (1910); *The Gentle Grafter* (1904) e *Heart of the West* (1907), por sua vez, reúnem contos que refletem tanto a vida no Texas como o tempo na prisão: neles encontramos um dos tipos recorrentes na obra do escritor: o fora da lei de bom coração.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁷ COURTNEY, Luther W. O. Henry's case reconsidered. In: *American Literature*, v. 14, n. 4 (Jan. 1943). p. 361-371.

⁴⁸ PAYNE, Jr., 1918, p. 36.

⁴⁹ PATTEE, 1923, p. 357.

Os sequestradores de “The Ransom of Red Chief” e o arrombador de cofres de “A Retrieved Reformation” são exemplos do *gentle grafter* de O. Henry.

A princípio, o tom aventureiro e a ambientação pitoresca inspirada nas Américas Central e do Sul foram o que chamaram atenção em seus contos e lhe renderam popularidade nas revistas. Contudo, não tardou para que seu foco se voltasse para a “Babilônia de Nova York”,⁵⁰ para as desventuras tragicômicas dos *four million*; assim, “His vogue now came not from his materials, but from his manner”.⁵¹ Essa é uma observação fundamental, pois é uma nova fase do conto moderno que se descortina: em Poe, por exemplo, o enredo é repleto de elementos fantásticos, macabros, extraordinários, os quais participam da produção geral do efeito; O. Henry, por sua vez, utiliza-se de temas banais, de modo que o impacto que produzem está na *forma* como ele narra, notadamente pelo seu uso da ironia e, com frequência, do humor.

Contudo, não obstante o reconhecimento da atuação de O. Henry no desenvolvimento do conto enquanto gênero, o olhar da crítica para sua obra foi bastante negativo. Escreve Pattee: “The elements of his art were not many. One notes first of all that his stories are generally trivial as stories – mere anecdotes”,⁵² deliberadamente reduzindo os contos de O. Henry às formas simples. É um juízo desabonador que, de certa forma, contraria a visão do próprio crítica, que reconhece a importância do contista para o desenvolvimento da forma em questão, seu domínio da técnica narrativa – lembremos que esta, por si só, rendeu a O. Henry o mérito de ser o contista mais popular de sua geração (como afirma o próprio Pattee) e um modelo para as gerações vindouras. Acreditamos que a análise de seus contos não apenas ajudará a esclarecer a poética de O. Henry, mas também a fazer justiça à sua qualidade enquanto escritor.

Vale comentar que, um ano antes de sua morte, O. Henry publicou um texto no *The New York Times*,⁵³ no qual declarou ter escolhido seu pseudônimo ao acaso. Durante sua passagem por Nova Orleans, buscando um nome impactante para assinar seus contos, escolheu “Henry” como sobrenome ao percorrer as colunas sociais do jornal, em busca dos “notáveis” da cidade; para o prenome, teria se contentado com a inicial, escolhendo a “mais fácil de escrever”, segundo ele. No entanto, há que se levar com um grão de sal a explicação do escritor, na medida em que declarou ter dito a outro jornal, quando perguntado, que o “O” vinha de “Olivier”.

⁵⁰ Como escreve Pattee (*ibid.*, p. 360).

⁵¹ *Ibid.*, p. 360.

⁵² *Ibid.*, p. 360.

⁵³ O. HENRY on Himself, Life, and Other Things. *The New York Times*, Nova York, 4 abr. 1909.

Não obstante o êxito profissional, O. Henry jamais se livrou dos problemas financeiros, em razão da vida desregrada que levava. O escritor morreu em 1910, possivelmente em decorrência do alcoolismo.

A origem na Carolina do Norte, o tempo no Texas, depois em Honduras, a experiência na prisão e, mais tarde, em Nova York, cidade que adotou como sua, tudo isso exerceu influência em seus contos e organiza os eixos de suas obras. A herança da tradição oral sulista⁵⁴ – o humor, o tom anedótico e a ênfase no modo de contar a história (narrar sendo mais importante que a matéria narrada) –, somada ao olhar de caricaturista, que busca os traços mais marcantes para a caracterização, ajudam a entender a importância que o modo de narrar tem para O. Henry e, em especial, como ele se utiliza da ironia na estrutura das narrativas para produzir efeito no leitor. Apesar de, como apontado anteriormente, parte da crítica ter considerado O. Henry um escritor menor, “comercial”, seu estilo se tornou modelo para contistas aspirantes e, como veremos, sua obra tem um lugar relevante no desenvolvimento do conto enquanto gênero. Embora parte da crítica reconheça sua mestria formal, aspectos importantes de sua obra não receberam a devida atenção. Como defendemos nessa dissertação, O. Henry faz uma crítica mordaz do *American Way of life*, ora por meio da ironia trágica, ora por meio do humor, de modo que o tragicômico, ou a ideia de uma tragicomédia coletiva, tem um papel fundamental em sua obra e requer uma análise detida, a qual propomos neste trabalho.

⁵⁴ CURRENT-GARCIA, E. *O. Henry*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966. p. 53.

2. IRONIA, HUMOR E A TRADIÇÃO DO CONTO: PANORAMA E TENTATIVA DE DELIMITAÇÃO

A vida e a literatura são repletas de situações que, por vezes, chamamos “irônicas”: ditos e tiradas mordazes, acontecimentos inesperados, expectativas frustradas, personalidades marcadamente perspicazes ou excêntricas; em suma, situações que contrariam nossas expectativas, significados que se revelam contrários à aparência. Usamos essa denominação em nosso cotidiano como que por hábito, sem uma conceituação prévia, de modo que uma tentativa de definição para além do senso comum não seria livre de dificuldades. E não é por acaso. Como veremos, ironia é um tema amplo e controverso, e faz-se necessário compreender esse conceito e as possibilidades que ele abarca.

Da Antiguidade ao século XIX, a ironia foi teorizada principalmente como um recurso retórico a ser utilizado para intensificar o efeito do discurso:⁵⁵ dizer uma coisa, querendo dizer o oposto, ou, na definição de Søren Kierkegaard, quando “o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência”;⁵⁶ é figura de linguagem quando uma palavra é usada no lugar da outra e figura de pensamento quando a sentença ou ideia completa é irônica. Contudo, nos diálogos de Platão a ironia já se mostrava um conceito muito mais abrangente e complexo. Kierkegaard identifica o Sócrates dos diálogos platônicos como o “pai” da ironia. Ele teria sido o primeiro a utilizá-la⁵⁷ e, com ela, teria feito nascer a subjetividade e, por extensão, a ética: a tradição é revelada como arbitrária, e as definições prontas dos sofistas, por mais bem urdidadas que fossem, são expostas como insuficientes. Isso se dá pelo que Kierkegaard denomina “método irônico”:

[...] a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que, quanto mais se pergunta, tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, uma vacuidade; o primeiro é o método especulativo, o segundo é o método irônico. (2013, p. 150)

Esse chamado método irônico é precisamente o que chama atenção em Saki. Sua sátira, que se dá por meio da ironia, visa expor o vazio que há por detrás das convenções, que, embora

⁵⁵ COLEBROOK, 2004, p. 7.

⁵⁶ KIERKEGAARD, 2013, p. 247.

⁵⁷ Essa é a décima tese de sua obra dedicada a essa questão (2013, p. 21).

tão ciosas de si mesmas, são como cascas vazias.

Mas em que consiste essa ironia? Ou: por que esse procedimento é denominado irônico? Sabemos que Sócrates apresenta-se como algo que ele não é – um modesto simplório –; sabemos também que suas palavras têm outro significado que não o literal. A esse respeito, Claire Colebrook escreve:

It is not just that Socrates substitutes one word for another, “clever” for “ignorant”. He might not mean the opposite [...]. He might be hinting that there is something altogether different from wisdom, knowledge or cleverness when it comes to knowing how to live well, or consider justice. All we have is the negative: that Socrates does not mean what he says. [...] Socrates verbal ironies are therefore more than rhetorical ornaments.⁵⁸

À sua maneira, também os protagonistas dos contos de Saki aparentam ser o que não são: as crianças, de contos como “Sredni Vashtar”, “The Lumber Room” e, em certa medida, Vera, de “The Open Window”, parecem fazer parte da sociedade em que estão inseridas, na qual ocupam a desimportante posição de crianças; contudo, são mais sensíveis à realidade que subjaz as convenções e, por isso, os adultos acabam sendo mais ingênuos do que elas. Clovis, por sua vez, um deslocado na sociedade da qual faz parte, é uma figura de ímpeto iconoclasta e destruidor. Se, à primeira vista, dir-se-ia tratar-se de um Peter Pan, é porque personagens como ele permanecem sensíveis à artificialidade dos costumes, cabendo-lhes expô-los.

Trata-se de uma perspectiva segundo a qual a ironia deixa de se limitar à palavra e à sentença para abranger o indivíduo e todo um modo de ser. Tanto a figura como o discurso de Sócrates são irônicos. Essa noção mais abrangente de ironia é retomada apenas no Romantismo alemão, em que a própria condição humana é considerada irônica: qualquer tentativa de definição, de si ou do mundo, resulta em algo diferente daquilo que se quer definir. O homem só é capaz de mostrar-se como aquilo que ele não é. Conforme a definição de Colebrook: “Human life, as capable of *Bildung*, is essentially capable of being other than any fixed *essence*. This is why human life is ironic”.⁵⁹

A ironia romântica parte da rejeição do consenso, da ideia de um mundo estável e objetivamente descritível, no qual a ironia se limitaria a ser um ornamento da linguagem. Logo, “if [...] all life were instability, process, becoming and creation, then irony would be the very truth of life”.⁶⁰ A vida, assim como a literatura, seria um processo criativo e, dada a

⁵⁸ COLEBROOK, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 50.

impossibilidade de uma representação objetiva, a ironia seria a única forma de expressão autêntica. Mais que isso, o Romantismo alemão também retoma a ironia socrática no sentido de encarar a ironia como forma de ser. É precisamente a ironia como forma de ser que se observa nos personagens de Saki, somando-se ainda a primazia da dimensão estética em vez de uma dimensão ética – na fabulação de Vera, no culto a Sredni Vashtar, o Belo, na sedução mortal da natureza e do corpo, como em “Gabriel-Ernest”.

Apesar de esse alargamento do conceito de ironia ser problemático para os estudos literários, na medida em que o conceito se torna abrangente a ponto de comprometer sua aplicabilidade, a ironia como forma de existência abre, por exemplo, uma perspectiva interessante para interpretações dos contos de Saki e O. Henry. Vamos mostrar nos próximos capítulos que personagens como Clovis, entre outros, são eminentemente irônicos: eles tentam expor a fragilidade e a arbitrariedade da ordem em que estão inseridos, ao mesmo tempo colocando-se fora dela, em uma outra camada de existência e saber. Eles são, portanto, uma demonstração da ironia como modo de ser, observada tanto no Sócrates de Platão como no Romantismo alemão. Esse aspecto será explorado mais detidamente durante a análise dos contos.

Antes de prosseguirmos, convém observar que, voltando à ironia socrática, são identificadas duas fases distintas: a primeira, já comentada, é a dos primeiros diálogos, da ironia questionadora e disruptiva que não oferece respostas; já a segunda, observada nos diálogos tardios, apresenta uma mudança importante, que repercutirá em uma vertente de abordagens sobre a ironia e se baseia na *estabilidade* da linguagem. Sócrates utiliza a ironia, nesse caso, visando ao consenso, a uma verdade final e bem definida. Essas duas fases da ironia socrática dariam margem a um debate sobre a imanência ou transcendência da linguagem – sobre a possibilidade de um significado supralinguístico ou anterior à linguagem – que estará presente em todas as reflexões subsequentes sobre o tema ironia, inclusive na ironia romântica. Ao longo do século XX, com o desenvolvimento da Linguística, a vertente preponderante na crítica literária se mostrará a da ironia como uma convenção linguística, possível justamente pelo fato de a estabilidade da linguagem permitir que contextos sejam compartilhados.

No que concerne a este trabalho, cabe notar que a ironia de Saki vai de encontro a essa concepção. A suposta estabilidade da linguagem, a qual é uma forma de vontade de verdade, de buscar estabilidade em meio à vida incessantemente mutável e fluida, converte-se em mais um alvo do desmascaramento por parte dos heróis de Saki, dado o caráter nietzscheano da ironia do autor. A capacidade de a linguagem ser utilizada não como forma de fixar permanências, mas de criar ficções que se sabem ficções, com o fito de expor as normas e convenções ao

achincalhe, é o que se observa, por exemplo em “The Open Window”..

Kierkegaard já observava que o ironista deseja ser compreendido, ainda que não diretamente – essa seria a “superioridade” da ironia,⁶¹ que comentaremos mais adiante, em sua relação com o humor. A ironia cujo contexto não é partilhado deixa de ser ironia e redonda em brincadeira ou engodo. Todavia, constitui-se ainda como ironia para aqueles que podem percebê-la como tal e, nesse caso, a existência daqueles deixados de fora *augmenta* o efeito irônico⁶² – parte do prazer do leitor de um conto irônico, portanto, pode ser identificada justamente na confusão dos personagens relegados ao não saber. Esse é o caso de “The Open Window”, de Saki. Nele, valendo-se de uma linguagem eminentemente irônica, a personagem constrói toda uma narrativa cujo real sentido e propósito permanecem fora do alcance dos personagens ao seu redor, mas não do leitor. Essa forma de ironia se aproxima também da ironia trágica, na medida em que a condição do leitor se assemelha à do público espectador, que, conhecendo o conteúdo da peça, observa os personagens caminharem cegamente ao encontro de um destino inevitável.

John Searle define a ironia como um ato de fala específico, possibilitado justamente pela natureza convencional da linguagem. É em razão dessa natureza convencional que percebemos quando as convenções são contrariadas.⁶³ Partilhando dessa abordagem, Wayne oferece tanto uma definição da ironia estável como um minimapa para sua interpretação. Segundo ele, para que a ironia seja um conceito relevante para os estudos literários, ela deve apresentar quatro aspectos: (i) intencionalidade (ela deve ser urdida pelo escritor; exclui-se, portanto, a ironia cósmica ou observacional); (ii) ela deve ser velada, não podendo se apresentar como ironia; (iii) deve ser estável ou fixa, de modo que, uma vez inferido o sentido, o leitor não seja levado a reinterpretá-la seguidamente – o que implicaria no que Booth denomina “ironia instável” –; por fim, (iv) deve ter um escopo limitado, isto é, referir-se a um contexto específico, diferente da ironia romântica, por exemplo. Para reconstituir o sentido pretendido, o leitor deve: (i) rejeitar o sentido literal (diante de alguma pista, como a percepção de uma incoerência com a realidade); (ii) buscar outras possibilidades de sentido; (iii) fazer suposições sobre o que o ironista sabe ou não sabe, com vistas à sua intenção; e, com base nessas suposições, (iv) estabelecer um novo sentido para a sentença.⁶⁴

Portanto, chegamos a duas vertentes principais: uma, que inclui a ironia socrática de

⁶¹ KIERKEGAARD, 2013, p. 248.

⁶² MUECKE, 1982, p. 35-36.

⁶³ COLEBROOK, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴ BOOTH, 1974, p. 5-6, 10-2.

primeira fase e a ironia romântica, tem um caráter transgressor e questionador e pressupõe a multiplicidade dos pontos de vista; a outra se volta para uma ideia de unidade e a coerência da linguagem – e por conseguinte da literatura –, para a importância do contexto, cujo compartilhamento é a condição para que as pessoas se entendam. Há, nessas visões conflitantes sobre ironia, uma tensão entre *consenso* e *diferença*: de um lado, um ponto de vista eminentemente retórico, em que a ironia é viabilizada pela estabilidade das convenções; do outro, a ideia da instabilidade, do rompimento com essas mesmas convenções e o olhar para além do contexto. Booth propõe critérios objetivos para a análise da ironia; contudo, ao tentar escapar a uma conceituação demasiado vaga, acaba por incorrer em uma estreita demais, deixando de lado, por exemplo, a ironia trágica.

Isso leva a um problema para a interpretação literária: para atribuir sentido, é preciso um contexto, mas o contexto também é produto da linguagem e, portanto, está sujeito à mesma desconfiança. As duas abordagens sobre ironia seriam então irreconciliáveis? Elas se excluem mutuamente? Colebrook sugere que na obra de Derrida há uma possibilidade de superação ou conciliação do impasse entre as duas vertentes, na forma do que ele chama de uma impossibilidade necessária – a linguagem requer um sistema estável e reconhecível, mas, ao mesmo tempo, nenhuma definição é capaz de abranger um conceito em sua totalidade. A impossibilidade se dá pela contradição dessa natureza “supralinguística”, uma vez que é a linguagem que possibilita conjecturar sentidos que estariam além dela.⁶⁵

Como referido no início do capítulo, a ironia está frequentemente presente na linguagem cotidiana em comparação a outras figuras de linguagem; podemos dizer que uma determinada situação ou pessoa são irônicos, mas provavelmente causaríamos estranhamento ao afirmar que alguém está sendo sinedóquico demais. Em parte, isso se deve ao fato de a ironia não ser exclusivamente verbal: ela pode ser observada no desencontro entre nossas intenções e o desenrolar dos acontecimentos. Colebrook define esse tipo de ironia, a ironia cósmica, da seguinte forma: “In such cases, the word irony refers to the limits of human meaning; we do not see the effects of what we do, the outcomes of our actions, or the forces that exceed our choices”.⁶⁶

A ironia cósmica, observável no dia a dia, tem na ironia trágica a sua contraparte literária. Ainda de acordo com Colebrook, trata-se de formas de ironia não retóricas e pouco relacionadas à linguagem. Contudo, uma vez que interessa tratar da ironia na literatura, vamos

⁶⁵ COLEBROOK, 2004, p. 94-97.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

nos ater à ironia trágica e, de partida, problematizar o caráter linguístico ou não dela. Se na ironia cósmica as ambições humanas são frustradas pelo acaso – ou destino, ou como quer que chamemos a uma suposta instância superior à posição humana –, há na ironia trágica a intencionalidade do escritor e a arte com que engendra a narrativa. Não obstante, como veremos em O. Henry, o desfecho trágico, em que as ambições dos personagens são contrariadas pelo destino, não pode ser reduzido ao acaso ou ao capricho do contista: na sua tragicomédia coletiva, são as condições de vida e as relações econômicas e de poder que tornam exíguas a chance de obter êxito na metrópole.

Esse tipo de ironia, que se dá, portanto, na linguagem e por meio da linguagem, pode ser observado em contos como “The Hounds of Fate” e “The Music on the Hill”, de Saki, e parece fundamental na obra de O. Henry, estando presente em inúmeros de seus contos. Como na tragédia grega, em que o herói caminha cegamente rumo a um desfecho inevitável, os personagens de O. Henry, a despeito de seus esforços, têm pouco ou nenhum poder de transformação; a posição deles não permite que vislumbrem as forças a que estão sujeitos, forças essas que são eminentemente sociais. Essa condição é irônica: “Irony must recognise that we can never overcome singular viewpoints and achieve a God-like point of view; we are always subject to a cosmic joke”.⁶⁷ Da posição privilegiada do leitor, observamos o desenvolvimento do enredo, captamos pistas do desfecho inevitável e, à medida que nos habituamos ao estilo do escritor, mais nos aproximamos do ponto de vista da audiência da tragédia antiga, conhecedores do tipo de destino que aguarda os personagens.

A “piada cósmica” dos contos de O. Henry é capaz de suscitar o riso, mas, como nas tragédias, não raro suscita a piedade diante da fragilidade do homem em relação aos infortúnios que recaem sobre ele (enquanto em Saki, por outro lado, em vez do efeito patético, alguns contos podem produzir um efeito de horror, como “Sredni Vashtar” e “The Music on the Hill”, dada a violência com que se resolvem). A dimensão trágica – também irônica – nos contos dos dois escritores é um aspecto a ser analisado, notadamente *como* um suscita o horror e, o outro, a piedade.

Em todas as perspectivas consideradas, observamos certos pontos de afinidade: a ironia apresenta uma força contestadora. Isso fica evidente não apenas nas ironias socrática e romântica, mas também na vertente retórica, a da ironia estável, de Searle, Booth e Muecke, pois também constitui um desvio da norma, convidando o leitor a decifrá-la. Outro ponto de

⁶⁷ *Ibid.*, 2004, p. 49.

afinidade consiste no fato de a ironia sempre constituir uma *incongruência*. Ela pode manifestar-se nas mais diversas formas de desencontro, como entre as ambições humanas e o desenrolar dos acontecimentos – seja da trama, seja do destino –, entre o significativo e o significado, entre o comportamento desviante e a norma, entre o pensamento e a escrita. Esse é um aspecto importante porque leva a uma aproximação entre ironia e humor, significativa tanto na obra de O. Henry como na de Saki, relação que demanda uma análise à parte.

Tendo apresentado um panorama teórico acerca da ironia, cabe estabelecer agora as premissas das quais partimos ao abordar a questão do humor em nosso trabalho. Etimologicamente, a palavra “humor” designava a princípio fluidos corporais, sendo esse seu sentido original. Há que se perguntar, dito isso, qual é a relação entre esse significado e aquele que, com o passar do tempo, se tornou mais usual, o de estado de espírito e, o que nos interessa aqui, comicidade ou, mais propriamente, aquilo que produz o prazer ou divertimento cômico (*comic amusement*, termo empregado por Noël Carroll). Para responder a essa pergunta, é preciso retomar a teoria dos humores, cujas origens podem ser traçadas até a Grécia Antiga e que esteve em voga durante cerca de dois milênios na Europa. Na literatura, são inúmeros os exemplos. Gulliver, para citar um dos mais notáveis, dá início a suas viagens ao ingressar como barbeiro – responsável por aplicar sangrias – na tripulação de um navio. Apenas em meados do século XIX a teoria dos humores foi superada.

De acordo com essa teoria, a saúde humana depende do equilíbrio de quatro humores, cada um responsável por um temperamento. O desarranjo desses humores acarretaria males tanto do corpo como do espírito. Os quatro humores são: o sangue, a bile amarela, a fleuma e a bile negra, respectivamente os humores sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico. Assim, o riso seria efeito de um estado de espírito desequilibrado. A associação com o desequilíbrio, com uma condição malsã, fez com que o riso fosse visto com desconfiança e, quando não, com censura durante boa parte da história.

Essa antipatia remonta a Platão. Se até mesmo a poesia foi banida da república ideal, não é com surpresa que vemos o Sócrates dos diálogos platônicos condenar o riso.⁶⁸ O riso teria em sua raiz algo de malícia, uma vez que rimos daquele que não conhece a si mesmo e, por isso, presta-se ao ridículo, agindo de modo indecoroso ou dizendo tolices; afinal, como supostamente teria dito Mark Twain, é melhor permanecer calado e deixar os outros pensarem

⁶⁸ Cf. EAGLETON, 2020, p. 81.

que você é um idiota do que abrir a boca e não deixar dúvidas. Em suma, o riso seria necessariamente avesso à virtude.

Aristóteles, por sua vez, era mais condescendente. As comédias apresentam personagens que são risíveis por serem inferiores à média, então tem em sua base algo de invectiva. No entanto, o riso em si não é bom nem mau, desde que se tenha equilíbrio – entre a sisudez excessiva e a vulgaridade, o equilíbrio estaria em um bom humor elegante e inteligente.

Ao longo da Idade Média, o olhar em relação ao riso manteve-se entre essas duas perspectivas. Naturalmente, ele não teria lugar no ideal de circunspeção e gravidade da Igreja Católica, mas seria apressado crer que a ela o condenava de todo. Para São Tomás de Aquino, por exemplo, “as palavras e ações em que nada se busca além do prazer da alma são chamadas prazerosas e humorosas, e é necessário fazer uso delas às vezes, para o conforto da alma”,⁶⁹ o que constitui um contraponto de viés aristotélico; Kierkegaard, por sua vez, comenta como nas festas populares da Idade Média, em que os comportamentos transgressivos das massas, reprimidos pela Igreja, eram extravasados sob sua chancela: a permissão para esses comportamentos, ironicamente, servindo de demonstração de poder, em vez de fraqueza.⁷⁰

No contexto inglês, quando da ascensão da burguesa, passou-se a observar a mesma desconfiança com relação ao riso. A rejeição de um humor rebaixado, escatológico, considerado grosseiro e plebeu, e a predileção por um humor comedido, sofisticado, marcariam o humor inglês dos séculos XVIII e XIX. Esse tipo de humor, denominado *witty*, que se tornou tão característico dos ingleses, é muito próximo daquele descrito por Aristóteles, cerca de dois mil anos antes.

Até aqui, falamos de humor e riso indistintamente. Contudo, faz-se necessário conceituar um e outro, na medida em que há diferenças significativas. O riso – e nisto reside a desconfiança e a aversão a ele – é um fenômeno do *corpo*; como tal, não distingue lugar, hora nem posição social. Ele nivela, e nivela por baixo, como um lembrete incômodo de que somos um corpo, com seus fluidos, odores, necessidades, movimentos (voluntários e involuntários), inconveniências que não combinam com a ágora, o púlpito ou os clubes de cavalheiros. Além disso, o riso nem sempre é consequência do humor: é possível rir de nervoso, vergonha, ao nos fazerem cócegas ou por efeito de drogas. Nesse sentido, ressalte-se a contiguidade entre o riso e o pranto: ambos são próprios do corpo e passíveis de escapar do controle; são, ao fim e ao cabo, formas de perder-se.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁰ Cf. KIERKEGAARD, *op. cit.*, p. 253-254.

Por outro lado, o humor é produto do intelecto. Ele pressupõe intencionalidade, engenho, apuro estético, mesmo em se tratando do humor mais grosseiro. Da mesma maneira, ele não necessariamente suscita o riso, e seu sucesso não está condicionado a esse resultado. A relação entre humor e riso é trabalhada em alguns contos de Saki, tais como “The Mouse” e “The Open Window”. Neste, a formalidade das circunstâncias da visita de um cavalheiro a uma casa desconhecida é confrontada pelo pânico que o toma ante a vista dos “fantasmas”: toda a sua circunspeção cai por terra na medida em que ele é tomado pelo instinto de autopreservação, em consequência da peça bem urdida pela menina Vera. Desse modo, o humor, produzido pela fabulação engenhosa da personagem, produto de seu intelecto, põe por terra o decoro e acarreta uma reação que, como o possível riso do leitor – ou o prazer cômico –, é pura corporeidade. Em “The Mouse”, em que o personagem percebe um rato sob suas roupas durante uma viagem de trem, enquanto dividia a cabine com uma dama, o medo e o desconforto do personagem advêm do risco de ser visto perdendo a compostura. Essa descida da cultura para o corpo, do elevado para o rebaixado, constitui o movimento patético característico do humor inglês. Em “Gabriel-Ernest”, o humor – mais sutil – advém da incongruência entre a atenção do senhor da propriedade e sua irmã aos costumes e a crueza do personagem-título, cuja própria figura é um lembrete do corpo, da nudez e dos apetites.

Para o escopo deste trabalho, entre as teorias do humor, são três aquelas a serem consideradas: a teoria da superioridade, a teoria do alívio e, em especial, a teoria da incongruidade. A primeira apresenta certas afinidades com o humor de Saki, mas, como discutiremos mais adiante, em uma leitura mais detida, ele parece invertê-la; os contos de O. Henry, por sua vez, a contrariam por completo. A segunda, de caráter psicanalítico, propõe uma explicação do *porquê* de rirmos, em vez de tentar descrever *o quê* produz o riso. A terceira e mais importante das três pode ser diretamente relacionada ao uso da ironia e nos ajudará na interpretação dos contos de humor tanto de Saki como de O. Henry. A seguir, apresentaremos brevemente cada uma das três teorias.

Segundo a teoria da superioridade, o humor resulta da falha, seja ela física, moral, intelectual, seja de etiqueta; basta que ela nos permita ver o indivíduo de uma perspectiva superior.⁷¹ É, sem dúvida, a mais frágil entre as teorias consideradas. Ainda que a literatura esteja repleta de exemplos de “riso altivo”, é problemático afirmar que toda falha seja cômica. De fato, a premissa dessa teoria é em si contraditória, uma vez que rir dos infortúnios alheios pode ser algo moralmente condenável, ou seja, uma falha moral. Além disso, como observa

⁷¹ Cf. CARROLL, 2014, p. 8-16; EAGLETON, *op. cit.*, p. 39-60.

Eagleton, podemos rir das nossas falhas e até mesmo das falhas dos outros justamente por nos identificarmos com elas.

No entanto, essa teoria apresenta aspectos relevantes para a presente discussão. Como veremos, há também na ironia uma noção de superioridade, que consiste em não ser entendido por todos, mas apenas por aqueles que partilham de um determinado contexto – notadamente, uma forma de as classes mais instruídas diferenciarem seu discurso do das classes inferiores. Esse elitismo pode ser relacionado à teoria da superioridade do humor. Eagleton comenta, citando Bergson:

A noção de humor de Henri Bergson como resposta a certa inflexibilidade na existência social é uma espécie de teoria da superioridade. Todo humor, defendeu Bergson, pretende humilhar, envolvendo uma forma de maçonaria secreta ou cumplicidade com aqueles que partilham da mesma visão desdenhosa. [...] Assim, o riso age como corretivo social. [...] A comédia, portanto, tem uma utilidade social direta [...]⁷²

Apesar das limitações da teoria da superioridade, ela confere ao humor um papel social. Em Saki, há uma espécie de função corretiva às avessas: não é o desvio da norma que se torna objeto da sátira, mas a própria norma é vista como desvio. Essa dimensão deverá ficar mais clara durante a análise dos contos. Por outro lado, o humor em O. Henry nunca é dessa espécie; em seus contos, a falha gera antes comiseração e é possível questionar se, de fato, seus contos são capazes de produzir o chamado divertimento cômico, estado que o humor visa suscitar e que não necessariamente inclui o riso.⁷³

A teoria do alívio, por sua vez, propõe que o humor seja uma forma socialmente aceitável de interromper o esforço necessário para manter a ordem.⁷⁴ Apesar de essa teoria apoiar-se na psicanálise, ela remete a definições anteriores. Kant definia o riso como “an affection arising from sudden transformation of a strained expectation into nothing”.⁷⁵ Um aspecto interessante de considerar o riso pelo viés freudiano é que o cômico está para o id como o decoro está para o superego, mas essa anteposição não se limita ao cômico: a violência e o desejo sexual, por exemplo, também habitam o id e são, portanto, vizinhos do humor, o que se observa nos contos de Saki. A *extensão* tem um papel importante nessa proximidade: o humor

⁷² EAGLETON, *op. cit.*, p. 42-43.

⁷³ CARROLL, *op. cit.*, p. 55-59.

⁷⁴ EAGLETON, *op. cit.*, p. 23-24.

⁷⁵ KANT *apud* CARROLL, *op. cit.*, p. 39.

que se estende deixa de ser humor. “Como consequência, o prazer começa a se transformar em angústia”.⁷⁶ Isso pode ser observado em contos como “The Unrest-Cure”.

Há portanto uma forma de *incongruidade* nessa abordagem da ironia, que se dá entre a norma e o desvio. De fato, a teoria do alívio e a da incongruidade têm uma relação complementar; Eagleton comenta como Freud também já definiu o humor como o “pareamento de características incompatíveis”.⁷⁷ “A perturbação das expectativas [...] é uma fonte familiar de incongruidade”⁷⁸ – e também uma forma de ironia.

Há em Saki um elemento de originalidade que consiste na utilização do humor cavalheiresco, cordial e sanitizado que prevaleceu na literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX, na esteira ideológica da Revolução Gloriosa, mas subvertendo-o. Esse humor cordial pode ser considerado uma forma repressiva de humor, que visa “evitar complexidades psicológicas ou sentimentais”,⁷⁹ mas é extrapolada por tipos como Reginald e Clovis. O que eles fazem é cutucar essas complexidades, o que pode acarretar o efeito cômico e, em alguns casos, ultrapassá-lo. Sua maneira irônica de ser é semelhante à identidade social que eles representam: “O espirituoso ou dândi estetiza sua vida e sua linguagem, dando-lhe o fio e o polimento de um floreio clássico, e, como tal, está sempre em serviço”,⁸⁰ mas o humor que produzem extrapola os limites do socialmente aceitável. A sutileza limita-se à superfície.

Nos contos de O. Henry, por outro lado, parece se desenvolver uma tragicomédia coletiva, e é esse conceito que norteia nossa leitura. Outros elementos também serão considerados, notadamente a influência da tradição oral sulista, a cujos personagens picarescos podem ser relacionados certos tipos observados nos do escritor estadunidense.

Antes de darmos início às análises, encerraremos este capítulo teórico apresentando o contexto em que se inserem as obras de Saki e O. Henry, tendo em vista a tradição do conto de língua inglesa. Não é nosso objetivo fazer uma historiografia do tema, o que fugiria do escopo e da proposta deste trabalho, mas situar os dois contistas na tradição desse gênero no qual ambos têm destacada importância. Ainda que haja manifestações mais antigas que guardem semelhança com essa forma, o conto, tal como conhecemos, floresceu ao longo do século XIX e, no contexto anglófono, teve seu desenvolvimento principalmente nos Estados Unidos, com

⁷⁶ EAGLETON, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 107.

escritores como Poe, Irving e Hawthorne. Segundo Ian Reid, isso se deve, por um lado, à estrutura social específica desse país. O romance tende a tratar da vida burguesa e cidadina, bem como das relações que se estabelecem nesse contexto; nos Estados Unidos do século XIX, o território era ainda ocupado de maneira esparsa, com cidades menores, incomparáveis a uma metrópole como Londres. Por outro lado, devem ser considerados os fatores editoriais: enquanto era pouco interessante para os editores estadunidenses arcarem com os custos de romancistas locais, havia pouco empecilho para a republicação de romances ingleses sem o pagamento de direitos, dada a ausência de uma legislação sólida de proteção aos direitos autorais. Além disso, o público local consumidor de revistas era ávido por contos, o que proporcionava uma elevada demanda para essa forma narrativa.⁸¹

No entanto, além de sua importância para o desenvolvimento do gênero como um todo, o conto de língua inglesa apresenta uma peculiaridade: o que se chama indistintamente de “conto” em português, ou de *conte*, em francês, recebe em inglês o nome *tale* em alguns casos e, em outros, *short story*, e essa questão não se resume a uma sutileza terminológica. De acordo com Reid, *tale* pode ser definido da seguinte forma: “stylized characterization, detachment from normal social behaviour, and tendency towards allegory”.⁸² Como o próprio nome sugere, o termo está mais próximo do conto maravilhoso – ou do *fairy tale* –, uma das formas simples às quais podemos relacionar o conto moderno; é também a palavra com a qual Poe designava suas narrativas. Mas, a partir de meados do século XIX, uma série de transformações levariam à problematização desse termo. Com base na pesquisa de Robert F. Marler, Reid escreve:

Although no explicit classification was made at the time, a separation of the two kinds of narrative was in process. This background [...] is reflected in the increasing advocacy of realism, of depicting ordinary experience plausibly [...] (this excitement resulting from the invention of the photography was still very strong then, and no doubt partly explains the increasing prestige of realism in art.)⁸³

De fato, o conceito de *short story* enquanto gênero literário com características próprias só passou a ser utilizado pela crítica na década de 1880,⁸⁴ e o termo só seria dicionarizado na década de 1930.⁸⁵ Em vista da ascensão do realismo e do crescente interesse pela experiência

⁸¹ REID, 1977, p. 29.

⁸² *Ibid.*, 1977, p. 25.

⁸³ *Ibid.*, 1977, p. 25-26.

⁸⁴ PATEE, 1923, 291.

⁸⁵ REID, *op. cit.*, p. 29.

comum, o que se entendia como *tale* começou a perder espaço para a *short story*. O conto popular de humor da tradição sulista estadunidense constitui um ponto importante no desenvolvimento da *short story* na medida em que se antepunha tematicamente ao – emprestando as palavras de Marler – sentimentalismo de Irving, ao sensacionalismo de Poe e ao moralismo de Hawthorne.⁸⁶ O tipo de humor desses contos não se resumia a produzir o divertimento cômico; diferente do humor *witty* britânico, ele traz consigo muito do que viria a ser característico dos contos de O. Henry: “‘humour’ includes not only what is seen as amusing but also what is seen as wry, poignant and disillusioned”.⁸⁷ Esse humor ambíguo, que pode fazer rir tanto quanto comover, guarda proximidade com a ironia, em especial a ironia trágica.

Como vimos, o conto de língua inglesa primeiro se consolidou nos Estados Unidos. Ele apenas se popularizou na Inglaterra perto do final do século XIX.⁸⁸ Esse desenvolvimento tardio está associado ao aumento da escolarização da população inglesa ao longo desse século, o que proporcionou o crescimento do público leitor nas classes mais baixas e, por conseguinte, uma nova demanda por publicações mais acessíveis. Isso acarretou um grande crescimento do mercado editorial e o surgimento de diversos periódicos populares, que serviam de alternativa aos romances – publicados tradicionalmente nos *three deckers*, menos acessíveis – e possibilitavam maiores experimentações com narrativas breves.⁸⁹ Nesse ponto, é preciso observar que esse desenvolvimento nem sempre foi bem visto. Alguns críticos, como Malcolm Elwin e Q. D. Leavis, viam como uma forma de decadência essa popularização da literatura; Cynthia White escreve que a expansão da educação popular criou “a vast new potential market for cheap literature”.⁹⁰ O desenvolvimento do conto inglês, portanto, deu-se em um contexto de menor prestígio em relação a outros gêneros.

Essa condição não se deve apenas a questões de classe; tanto Reid como Hanson concordam com Frank O’Connor, que associa o desenvolvimento do conto a culturas ainda em formação, com “menor coesão social”:⁹¹

The short story seems to be the mode preferred by those writers who are not writing from within a fixed and stable cultural framework. It has also been

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁸ HANSON, 1985, p. 10.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁰ WHITE *apud* HANSON, *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ HANSON, *op. cit.*, p. 12; REID, *op. cit.*, p. 27

favoured by writers who find themselves to be personally opposed to the society in which they live and for whom the idea of society and shared values is problematic.⁹²

Isso leva a outro fator a ser considerado: a questão colonial. Apesar de ter sido educado na Inglaterra, Saki nasceu em território colonial, onde ainda chegou a viver por um breve período no início de sua vida profissional; O. Henry, por sua vez, escreveu em um país independente havia apenas um século. Portanto, as proposições acima ajudam a compreender o desenvolvimento do conto de língua inglesa especificamente e, em parte, a opinião geral quanto a posição de O. Henry e Saki no cânone, tendo em vista que a própria forma literária que praticaram tem um lugar periférico na própria literatura. Note-se, por exemplo, o caso de Machado de Assis; não obstante ter sido um contista e um cronista brilhante, com uma extensa produção, foram os seus romances – especificamente aqueles produzidos a partir da década de 1870 – que o notabilizaram como um dos mais importantes escritores brasileiros.

Outro aspecto importante a ser considerado, que também é uma das motivações desta pesquisa, é que o papel de Saki e O. Henry no desenvolvimento do conto enquanto gênero não pode ser menosprezado. No caso do conto britânico, é fato que outros grandes escritores tenham se mostrado contistas capazes, como Oscar Wilde e Robert Louis Stevenson; todavia, nenhum dos dois se notabilizou *por causa* de seus contos. Foram sobretudo as novelas de Stevenson que o destacaram, e é principalmente por elas que ele é lembrado hoje, enquanto no conjunto variado da obra de Wilde os contos não chegam a duas dezenas, sobressaindo-se suas peças e *O retrato de Dorian Gray*. Saki, por sua vez, notabilizou-se *enquanto* contista, tendo produzido centenas de contos. No próximo capítulo, em que selecionamos alguns de seus contos para análise, procuraremos demonstrar como a ironia – notadamente o humor irônico – é um elemento estruturante em sua obra e, como veremos mais ao final, a coloca em um lugar de destaque no desenvolvimento do gênero conto.

No caso de O. Henry, mesmo um crítico ferrenho de sua obra como Fred Lewis Pattee aponta sua centralidade no desenvolvimento do conto americano e o fato de ter sido o principal contista americano de seu tempo – “the greatest short-story writer of his generation”.⁹³ Durante a análise de seus contos, procuraremos identificar as características e procedimentos que lhe renderam essa alcunha e em que consiste o passo dado por ele no desenvolvimento do conto. Considerando também uma afirmação recorrente sobre sua obra, de que sua importância se resume à forma e que seu propósito é sobretudo entreter, perspectiva que, nos parece, reduz

⁹² HANSON, *op. cit.*, p. 12.

⁹³ PATTEE, *op. cit.*, p. 358.

seus contos a mais uma opção de consumo nas prateleiras de uma incipiente indústria cultural, procuraremos chamar atenção para o caráter crítico de O. Henry, aspecto para o qual se deu pouca atenção até então e que ainda é considerado de reduzida importância. Assim, defenderemos a hipótese de que a ironia e o humor de O. Henry, longe de se limitar a entreter e a produzir efeito, têm uma função eminentemente crítica, compondo o que chamamos de tragicomédia coletiva.

3. ENTRE O PRAZER E A ANGÚSTIA: CRÍTICA E HUMOR IRÔNICO EM SAKI

Mais que recurso retórico, a ironia é, como escreveu Wayne Booth, um valor literário: assim como há convenções sociais que, ao serem transgredidas por meio da linguagem, nos fazem perceber que possivelmente estamos diante de uma ironia, há convenções literárias que nos fazem ter a mesma percepção com relação à obra literária.⁹⁴ E, de fato, a ironia é largamente empregada na literatura; no entanto, nem todos escritores se notabilizam por serem irônicos, enquanto outros, sim, como é o caso de Saki. Por meio desta análise, procuraremos compreender o porquê.

“The Unrest-Cure” (um dos contos de *The Chronicles of Clovis*, obra publicada em 1911) é um exemplo de como o tempo é capaz de interferir no sentido de um texto, bem como dos riscos de uma leitura anacrônica. O conto consiste em uma peça pregada por Clovis, personagem recorrente e importante na obra de Saki, com o intuito de desestabilizar a ordem das coisas e chamar a atenção para a artificialidade dos costumes. Entretanto, “The Unrest-Cure” dá um passo além da sátira social; em vez do embaraço, tem-se o terror das vítimas da brincadeira em razão de seu conteúdo – o assassinio de judeus –, o que, na percepção do leitor, é inevitavelmente acentuado em razão dos eventos que transcorreriam nas décadas seguintes à escrita do conto. Ainda que seja possível ver “The Unrest-Cure” como sugestivo de tensões latentes que culminariam no Holocausto, especulações sobre um suposto antissemitismo de Saki ou sobre o caráter premonitório da narrativa (*The Chronicles of Clovis* foi publicada antes da ascensão nazifascista) acabaram por desviar a atenção de elementos importantes para o devido exame da obra do autor, notadamente o ataque a valores socialmente construídos e a função da ironia na construção do efeito, os quais discutiremos a seguir.

O conto se inicia com um encontro casual em um trem, em que Clovis entreouve a conversa de dois homens. Um deles, o Sr. Huddle, conta a um amigo e companheiro de viagem do estresse que o vem acometendo no últimos tempos, do qual sua irmã também é vítima. Os dois irmãos possuem uma necessidade neurótica de ordem: “[...] we like everything to be usual, orderly, punctual, methodical, to a hair’s breadth, to a minute. It distresses and upsets us if it is not so”,⁹⁵ necessidade da qual o personagem está ciente, mas que não obstante o angustia e o faz sentir-se mais velho do que realmente é. O amigo, ao ouvir o Sr. Huddle, aconselha: “What you want [...] is an Unrest-Cure. [...] you’re suffering from overmuch repose and placidity, and

⁹⁴ Cf. COLEBROOK, 2004, p. 16.

⁹⁵ SAKI, 1998, p. 127.

you need the opposite kind of treatment”.⁹⁶ A declaração prenuncia o tom irônico do conto e a sátira social: o que essa fala significa, de fato, é que o problema do Sr. Huddle é ter uma vida regrada e confortável demais.

Logo de início, devemos observar como a caracterização dos personagens é feita e como é imprescindível para a narrativa: a mala do Sr. Huddle é descrita como “solidly wrought”; a etiqueta, “carefully written”; já o proprietário é “a solid, sedate individual, sedately dressed, sedately conversational”.⁹⁷ Saki se utiliza da economia e da repetição (*solid*, *sedate*) para salientar não apenas o caráter obsessivo do personagem – pela ordem, pelos detalhes, pelas aparências –, como também para estabelecer um dos polos em conflito: o estático, passivo e convencional, ao qual se oporá o anti-herói pregador de peças.

Ao ouvir a conversa, Clovis decide proporcionar ao Sr. Huddle o tratamento prescrito. Ele então articula uma trama por meio da qual a monotonia meticulosamente arranjada da casa dos Huddle é posta abaixo. Assumindo a alcunha de “Príncipe Stanislau”, secretário do bispo, Clovis apresenta-se com uma naturalidade impositiva diante da qual o casal de irmãos mostra-se impotente na própria casa. Nesse ponto, cabe ressaltar como Saki se utiliza da ambiguidade da palavra *sedate*: ao mesmo tempo que atribui ao Sr. Huddle as qualidades da calma, da compostura e ares de respeitabilidade, também constitui uma forma de entorpecimento, dada a incapacidade de agir do personagem, que permanece passivo ao longo de toda a narrativa. O Sr. Huddle tem seu único lampejo de iniciativa justamente ao questionar o tal secretário sobre o mistério em torno da visita, bem como o porquê de o bispo ter chegado sem se apresentar nem para tomar chá – uma grave falha de etiqueta –, ao que Clovis responde: “‘The Bishop is out for blood, not tea.’ [...] ‘Tonight is going to be a great night in the history of Christendom’ said Clovis. ‘We are going to massacre every Jew in the neighbourhood’”.⁹⁸

A passagem acima é reveladora do teor do texto e, pode-se dizer, do conjunto de valores que permeiam os contos de Saki. A chegada intempestiva de Clovis, disfarçado, à casa dos Huddle, organizada, quieta, ciosa dos costumes e do decoro, mas, como seus proprietários neuróticos, é carregada de tensão, é como um pensamento intrusivo do qual é difícil se livrar, uma irrupção do inconsciente no consciente; é a presença de um elemento de descontrole em uma ordem que se quer manter a todo custo, mas que, por isso mesmo, está à beira de um colapso. Esse colapso se dá na forma do personagem de Saki.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

A partir desse ponto, toda a narrativa passa a apresentar uma duplicidade característica da ironia dramática. De um lado, sabemos tratar-se de uma “peça”, da qual Clovis é autor, diretor e ator; ela se dá diante do leitor, que faz a vez da plateia e compartilha do contexto que possibilita saber que o desenrolar da ação é irônico; mas esse é um saber que os personagens *não têm*; com efeito, a encenação de Clovis apresenta elementos fortemente teatrais: um general italiano em pleno interior da Inglaterra; um príncipe de nome eslavo servindo de emissário do bispo; escoteiros servindo de apoio aos conspiradores (“when they understood there was real killing to be done they were even keener than the men”);⁹⁹ todas as circunstâncias em torno do hóspede indesejado têm um quê de estapafúrdio. Embora não haja de fato nenhuma criança senão no imaginário de Clovis, nele e em outros contos de Saki, como “Sredni Vashtar”, elas são mais afinadas com a natureza e a violência – não a da civilização, racionalizada e institucionalizada, mas a violência bruta das feras, das pulsões mais básicas e incontidas.

A “peça” pregada por Clovis revela-se ao mesmo tempo logro e representação teatral. Por outro lado, o absurdo é tratado com tamanha seriedade, por Clovis e pelo narrador, que o efeito acaba por desconcertar não apenas os personagens, mas também o leitor. A subversão das expectativas, como na utilização de escoteiros – que deveriam ser modelos de moralidade – como apoiadores entusiasmados do massacre, colabora para o efeito desconcertante. Este é um procedimento característico de Saki, “the juxtaposition of urbane language and manners and outrageous circumstances”, como observa Sandy Byrne.¹⁰⁰

A incongruidade entre as palavras e as maneiras do personagem e os eventos a que se referem não se limita à polêmica sobre o antissemitismo, nem à excentricidade de Clovis, como mostra o trecho a seguir:

“The boy-scouts mistook my signal, and have killed the postman. I’ve had very little practice in this sort of thing, you see. Another time I shall do better.”
[Clovis anuncia às pessoas na casa.]
The housemaid, who was engaged to be married to the evening postman, gave way to clamorous grief.
“Remember that your mistress has a headache,” said J. P. Huddle [...]¹⁰¹

Assim como na indiferença de Clovis com aquilo que anuncia – a morte fictícia do mensageiro é tratada como um pequeno incidente, o qual procurará não repetir –, há na

⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁰ BYRNE, 2007, p. 114.

¹⁰¹ SAKI, 1998, p. 132.

repreensão do Sr. Huddle ao desespero da criada uma evidente incongruidade: a enxaqueca da Srta. Huddle deve ser respeitada em detrimento da morte e do luto. Mesmo diante de uma tragédia pessoal, cabe ao servo prezar pelo conforto de seus senhores. Para o efeito da ironia alcançar o objetivo da sátira, os Huddle têm de ser percebidos pelo leitor como personagens típicos; mais que sua individualidade, são as características que os identificam como representativos de uma classe, de uma cultura e de um conjunto de valores – o que importa para a narrativa. Sua obsessão por ordem, previsibilidade e decoro é índice da obsessão classista britânica, em que cabe a cada um saber o seu lugar.

Saki prossegue explorando essa incongruidade para produzir humor. Ao saber da dor de cabeça da dona da casa, Clovis comunica as desculpas do bispo e anuncia que, a partir de então, as mortes próximas da casa seriam realizadas utilizando-se lâminas em vez de armas de fogo: “The Bishop does not see why a man should not be a gentleman as well as a Christian”.¹⁰² Esse humor é também irônico, porque não podemos tomar as palavras de Clovis ao pé da letra; elas não significam aquilo que aparentam.

A ironia dramática mostra-se uma característica fundamental da narrativa, bem como a ironia como modo de ser, uma vez que a própria figura de Clovis é irônica: ele se mostra como aquilo que não é, tanto para os Huddle como para o leitor. Para os Huddle, interpreta um papel; para o leitor, que está ciente de sua armação, a dissimulação é de ordem mais sutil, pois, ainda que em superfície se mostre um cavalheiro, é na verdade a antítese da classe a que pertence. Há, porém, outra forma de ironia, a qual escapa às pretensões da narrativa. Ao ser comunicado sobre o massacre planejado pelo bispo, o Sr. Huddle, escandalizado, afirma: “This thing will be a blot on the Twentieth Century!”.¹⁰³ Como leitores, estamos cientes da farsa, que Clovis urde com a mesma atenção aos detalhes com que Saki escreve o conto. Não há bispo, general, escoteiros, sentinelas, nem judeus mortos: “At about seven next morning, the gardener’s boy and the early postman finally convinced the watchers that the Twentieth Century was still unblotted”;¹⁰⁴ a violência se limita ao terror psicológico proporcionado aos Huddle e aos outros poucos envolvidos. Contudo, a ironia cósmica que o curso da história imprimiria ao conto demonstra como a ironia não pode ser reduzida a um ornamento da linguagem ou a uma perspectiva intencionalista, como a de Booth ou Muecke; ela também está subordinada ao leitor e ao seu

¹⁰² SAKI, 1998, p. 132.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

tempo – não obstante Saki concluir o conto com a ironia deliberada de Clovis: “I don’t suppose [...] that they will be in the least grateful for the Unrest-cure”.¹⁰⁵

Apesar da concisão de Saki, considerando a vertente do conto em que se insere, é preciso problematizar a questão da unidade do efeito: há, de um lado, o humor; do outro, o choque, devido à gravidade e à morbidez dos temas envolvidos. Além disso, é preciso considerar a extensão da peça pregada por Clovis; como observa Eagleton, o tempo é um fator determinante para o humor. Como o riso, ele é uma “explosão de anarquia”; caso se prolongue, “o prazer pode se transformar em angústia”¹⁰⁶ – e assistimos aos Huddle enquanto eles, seus criados e vizinhos permanecem confinados em seus aposentos, na expectativa do massacre, até a manhã seguinte. Essa tensão entre prazer e angústia acaba por romper com a unidade do conto, não como um demérito, mas como exemplo do desenvolvimento dessa forma ao longo do tempo, de sua complexidade e das possibilidades que ela abarca, como se veria no conto modernista nas décadas seguintes.

A leitura do conto nos permite observar como Saki se utiliza do humor resultante da tensão entre prazer e angústia para produzir sua sátira, em meio ao choque entre a classe média inglesa proprietária de terras e seus valores, representados pelos Huddle, e a ação desestabilizadora da figura de Clovis, que se vale da ironia para expor a fragilidade e a artificialidade do modo de vida satirizado.

Essa oposição entre ordem e desordem está associada à rejeição de valores sociais engessados em favor de valores de outra natureza, desenvolvidos em contos como “Gabriel-Ernest”, em que a ironia é explorada enquanto ambiguidade.

Em alguns dos contos de Saki, o humor engenhoso que visa surpreender o leitor ao final da narrativa adquire um matiz sombrio, testando os limites do humor cordial e civilizado que passou a predominar nos salões ingleses a partir de meados do século XVIII.¹⁰⁷ É o caso de “Gabriel-Ernest”, um dos contos de *Reginald in Russia* (1910), segundo livro de contos de Saki. Nesse conto, a tensão entre o convencional e o extraordinário, fundamental na obra do contista, ganha o primeiro plano. A seguir, procuraremos compreender como essa tensão é construída, analisando as ambiguidades, o caráter fantástico e o potencial alegórico e simbólico das imagens do conto.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁶ EAGLETON, 2020, p. 76.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 85.

Em “Gabriel-Ernest”, a maior parte da ação é ambientada no campo, na propriedade de Van Cheele, um solteirão que vive com a tia (figura esta recorrente em Saki, em contos como “Sredni Vashtar”, “The Mapped Life” e “The Open Window”, que comentaremos mais adiante). Pouco antes de partir de volta para a cidade, Cunningham, um amigo que o visitara, afirma a Van Cheele que há uma fera no bosque de sua propriedade. “There is a wild beast in your woods”¹⁰⁸ é, com efeito, a sentença que abre a narrativa e prenuncia seu caráter sintético, próprio de Saki: ela nos informa, de partida, o problema principal do conto e sua ambientação. A extensão do significado dessas imagens – a fera e o bosque –, seu conteúdo simbólico ou alegórico, constitui um desafio interpretativo fundamental do conto, o qual esperamos aclarar ao final de nossa leitura. O mesmo visitante, ao ser questionado pouco depois sobre sua afirmação, indica outro aspecto importante da narrativa, o fantástico, que se manifesta na dúvida e na racionalização: “Nothing. My imagination”,¹⁰⁹ diz ele, desconversando. Na definição de Todorov, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”;¹¹⁰ é a narrativa que possibilita tanto a interpretação mundana quanto a maravilhosa e que, portanto, situa-se no terreno ambíguo da dúvida.

Não demora até conhecermos a suposta fera. Em um passeio habitual pela sua propriedade, Van Cheele, cuja relação com o bosque representa em si uma tensão entre o natural e o convencional – ele vive no campo, mas como um cavalheiro; tem certo conhecimento da flora e é um observador atento das coisas do bosque, mas apenas “to provide topics for conversation afterwards”¹¹¹ –, tem o seguinte avistamento:

On a shelf of smooth stone overhanging a deep pool in the hollow of an oak coppice a boy of about sixteen lay asprawl, drying his wet brown limbs luxuriously in the sun. [...] his light-brown eyes, so light that there was an almost tigerish gleam in them, were turned towards Van Cheele with a certain lazy watchfulness.¹¹²

Dois pontos chamam a atenção nesse trecho. A ambientação é apresentada como uma espécie de piscina natural, formada pelo vale profundo em meio às árvores; sobre ela, a pedra na qual o banhista repousa é descrita de maneira inusitada, como uma “prateleira” de superfície

¹⁰⁸ SAKI, 1998, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁰ TODOROV, 2008, p. 31.

¹¹¹ SAKI, *op. cit.*, p. 64.

¹¹² *Ibid.*, p. 64.

suave. Como veremos mais adiante, essa imagem tem uma função importante na narrativa. Aceitamos, por ora, que são características atípicas para elementos do espaço natural. O outro ponto a chamar atenção é a caracterização do novo personagem: ele não apenas se deita, mas se “esparrama” (*lay asprawl*) prazenteiramente; seus olhos castanho-claros têm um brilho felino (*tigerish gleam*) e observam o recém-chegado com uma “atenção preguiçosa” (*lazy watchfulness*). São características mais chegadas a um gato que a um ser humano e imprimem uma autoconfiança que remete tanto a um predador quanto a um conquistador, a uma graça na expressão corporal que é comum a ambos e tem um quê de sensualidade (o rapaz, nu, seca-se “luxuriosamente” ao sol). Ironicamente, parte do nome que o personagem receberia mais tarde tem um componente bíblico – “Gabriel” –, mas sua aparição é marcada por elementos profanos.

O diálogo que se segue expande as características condensadas na descrição anterior: o rapaz responde “with a touch of patronage in his voice”¹¹³ às perguntas de um Van Cheele estupefato; ao ser questionado sobre dormir no bosque, o jovem diz que a noite é seu período “mais ativo”; diz alimentar-se da carne dos animais do bosque e das fazendas e de crianças, quando consegue alguma – aqui a racionalidade de Van Cheele o faz ignorar a afirmação como absurda, e é curioso como, em detrimento dela, o personagem se incomoda com a atividade da caça ilegal em sua propriedade. Essa contradição cômica é semelhante à que vimos em “The Unrest-Cure”, quando, informado sobre a dor de cabeça da dona da casa, Clovis – ou Príncipe Stanislau – comunica que, por cavalheirismo, as mortes seguintes seriam realizadas em silêncio. O diálogo é marcado também pelos duplos sentidos, o que contribui para a ambivalência do fantástico e possibilita leituras que beiram o obscuro: o jovem, que já sabemos ser “mais ativo à noite”, diz: “At night I hunt on four feet”, ao que Van Cheele responde: “I suppose you mean that you hunt with a dog?”¹¹⁴ A incongruidade observada entre a franqueza indiferente do rapaz e o esforço de Van Cheele por manter uma interpretação moral e racionalmente aceitável das palavras dele, além de produzir o efeito cômico, constitui mais um exemplo do jogo de tensões que marca a narrativa.

À resposta apatetada de Van Cheele, segue-se: “The boy [...] laughed a weird low laugh, that was pleasantly like a chuckle and disagreeably like a snarl”.¹¹⁵ Saki aproxima o riso tranquilo ao rosnado, reunindo o humano e o animalesco na figura do rapaz. O personagem mostra-se receptáculo de características antagônicas (*pleasantly/disagreeably*) e, dessa forma,

¹¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

concilia-as; a contradição não é eliminada, mas torna-se elemento de caracterização e, assim, significativa. A aproximação de elementos antagônicos não se limita ao personagem Gabriel-Ernest: ao ser incitado a partir, o rapaz provoca Van Cheele: “‘I fancy you’d rather have me here than in your house’ [...] The prospect of this wild, nude animal in Van Cheele’s primly ordered house was certainly an alarming one”.¹¹⁶ Bosque e casa (espaço natural/espaço controlado; natureza/civilização); o selvagem e o ordenado e, por extensão, o primitivo e a convenção social historicamente construída, todas essas oposições implicam o desconcerto de Van Cheele, permitindo entrever a arbitrariedade e a fragilidade do mundo de que ele faz parte e o qual é objeto de sátira. A riqueza polissêmica da linguagem é explorada de maneira bem-humorada, subvertendo-se as fórmulas convencionalmente praticadas: é evidente que, ao demandar que o visitante partisse do bosque, o proprietário não tinha em mente que ele aparecesse em sua casa. O erotismo latente nas falas e nas ações de Gabriel-Ernest aludem a um comportamento sexual inadequado, que também está em oposição direta com as noções de decoro.

Em meio a essas tensões, e impactado pela estranheza do encontro, Van Cheele apenas relutantemente começa a fazer associações entre o rapaz, a suposta fera avistada por Cunningham e toda uma série de eventos suspeitos que se deram na propriedade nos últimos dois meses: uma crescente escassez de animais silvestres, arrendatários se queixando do sumiço de aves e cordeiros e, mais notadamente, o desaparecimento de uma criança, mais ou menos à época em que o jovem alegara ter conseguido uma pela última vez. Nesse momento, destaca-se a ironia típica de Saki. Aproximando-se da perspectiva de Van Cheele e como que ressignificando a rejeição deste a uma interpretação que, a essa altura, já é bastante clara, o narrador comenta: “Such dreadful things should not be said even in fun”.¹¹⁷

É possível entrever nessa observação certo humor negro, uma vez que Saki escreveu um conto inteiro sobre essas “coisas terríveis”; contudo, a forma como a narrativa é construída nos impede de atribuir-lhe a gravidade que, em outros contextos, caberia a um tema como crianças desaparecidas. A morte é despida da solenidade cristã e penetra no campo do natural e do pagão, apresentando-se com contornos ritualísticos, como veremos mais adiante. Segundo Eagleton, o humor negro permite transcender a morte e o poder que ela tem sobre nós. Ele escreve: “Somos libertados [...] do fardo inconveniente da compaixão. O humor negro desse tipo alivia a culpa

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

que podemos sentir por nosso deleite com os problemas alheios ao socializar esse deleite, [...] que, desse modo, se torna mais aceitável”.¹¹⁸

A narrativa prossegue com a leveza característica de Saki: Van Cheele mostra-se abalado não em virtude da natureza fantástica do encontro nem com a possibilidade de haver uma fera – seja ela mítica, seja mundana – assolando suas terras, mas pelo risco de os arrendatários cobrarem-lhe uma indenização pelos animais perdidos e pelos efeitos negativos que ter “a personality of such a doubtful repute on his property”¹¹⁹ poderia causar a alguém de sua posição. Aqui, cabe observar que, sendo ele um tipo, não é apenas Van Cheele o objeto de sátira, mas a classe a que ele pertence, todo um modo de vida, todo um conjunto de valores representado pelo personagem e seu senso de decoro.

A sátira é dirigida também à tia – e, por extensão, à caridade condescendente e voltada para a autossatisfação: “A naked homeless child appealed to Miss Van Cheele as warmly as a stray kitten or derelict puppy would have done”.¹²⁰ Na obra de Saki, a “tia” é em geral aquela que se agarra teimosamente às convenções e se recusa a ver além delas; observa-se aí novamente a tensão entre o saber e o não saber, estando a tia associada a esse último, enquanto o sobrinho reluta entre um e outro. É a ingenuidade obstinada e algo tola da Srta. Van Cheele que a leva a acreditar que o jovem nu sobre a otomana do sobrinho seja mesmo uma criança perdida e sem memória, a dar-lhe o nome Gabriel-Ernest (as duplicidades observadas na narrativa já aparecem na opção por um nome composto) e, eventualmente, como veremos, a tomá-lo como assistente na escola dominical, onde ele deveria ajudá-la a cuidar das crianças.

Em uma primeira leitura, Gabriel-Ernest poderia ser entendido como uma analogia ao lobo em pele de cordeiro (que aparece na Bíblia, em Mateus 7, 15), por ser um “animal selvagem” na pele de um garoto de dezesseis anos. Algumas passagens explicitam essa analogia: “One would think you had seen a wolf”, é o que a Srta. Van Cheele comenta ao ver o sobrinho calado durante o jantar, após o encontro no bosque; Cunningham, ao ser novamente confrontado por Van Cheele, admite: “where the boy had been standing a second ago, stood a large wolf, blackish in colour, with gleaming fangs and cruel, yellow eyes”.¹²¹ Note-se a função dos “olhos amarelos”, já destacados anteriormente, que não apenas servem como índice ferino, mas também como elemento de identificação entre as – supostas – formas distintas do personagem (homem e lobo), como ponto de intersecção entre o humano e o inumano. Essa

¹¹⁸ EAGLETON, 2020, p. 18.

¹¹⁹ SAKI, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹²¹ *Ibid.*, p. 68.

duplicidade ganha materialidade quando Van Cheele se decide quanto à real natureza do rapaz e pensa em como alertar a tia, único momento em que o nome da criatura mítica é mencionado no conto: “Gabriel-Ernest is a werewolf”. De fato, trata-se de um caçador encarregado de tomar conta das próprias presas.

Contudo, essa leitura não é de todo adequada. Ironicamente, o personagem faz toda justiça ao nome (não é gratuita a proximidade entre *Ernest* e *earnest*, “honesto”): ele sempre se mostra tal como é; seu aspecto dúplice, de homem e fera, é exposto sem reservas, de modo que a hesitação de Van Cheele e o caráter fantástico da narrativa devem-se ao potencial da própria linguagem para a ambiguidade, que nos permite depreender das mesmas sentenças diferentes significados (é a racionalidade de Van Cheele que o força a rejeitar aqueles que transcendem o convencional), e à hesitação de Van Cheele frente a essa ambiguidade. Além disso, devemos observar que, na figura de Gabriel-Ernest, as características opostas não se excluem: elas se complementam. A recorrência da palavra *naked* também tem um papel importante nesse sentido. Ao aparecer, tanto para Cunningham quanto para Van Cheele, Gabriel-Ernest está nu; quando a Srta. Van Cheele lhe arranja roupas, elas são incapazes de cobrir de fato sua natureza (“Clothed, clean, and groomed, the boy lost none of his uncanniness in Van Cheele’s eyes”),¹²² após desaparecer com a criança da qual ficara encarregado, o único vestígio deixado para trás são as roupas dadas pela Srta. Van Cheele, abandonadas à beira da estrada, voltando o personagem à sua nudez original e, portanto, recusando-se a ocultar sua verdadeira natureza. Como já indicado anteriormente, o assombro de Van Cheele ao imaginar semelhante jovem em sua casa não se deve apenas ao fato de ele ser um “animal selvagem”, mas um animal selvagem e nu: “The prospect of this wild, *nude* animal in Van Cheele’s primly ordered house was certainly an alarming one”¹²³ (grifo nosso) – voltar a essa passagem reforça o quanto ela é significativa para o conto.

Ao considerar o caráter ambíguo de Gabriel-Ernest – do conto e do personagem –, é necessário analisar o potencial ritualístico de certas imagens, aludido anteriormente e fundamental para o efeito final da narrativa. A primeira delas é a mais sutil e consiste na primeira aparição de Gabriel-Ernest: o personagem aparece repousando em uma pedra de superfície suave (“a shelf of smooth stone”), sobre uma piscina natural, em um vale profundo no bosque. Mais do que lugar de repouso, uma pedra dessa natureza em um ambiente selvagem arroga para si o caráter de *altar*; ela coloca o personagem em posição elevada em relação a Van

¹²² *Ibid.*, p. 67.

¹²³ *Ibid.*, p. 65.

Cheelee, que pertence ao âmbito do mundano. A piscina, por sua vez, traz consigo o elemento da *ablução*, purificação ritualística que faz parte de diversas tradições religiosas, tanto ocidentais como orientais. A segunda imagem consiste no relato de Cunningham:

Suddenly I became aware of a naked boy, [...] who was standing out on the bare hillside [...]. His pose was so suggestive of some wild faun of Pagan myth that I instantly wanted to engage him as a model, and in another I think I should have hailed him.¹²⁴

A aparição surte um efeito tal que Cunningham não sabe se se dirige a ela como a uma pessoa (*to engage*) ou se a saúda (*hailed*) como a uma criatura mítica. Gabriel-Ernest é, *ao mesmo tempo*, um garoto puro (assim a Srta. Van Cheele o vê, ainda que a “pureza” do personagem não possa ser entendida no sentido de virtude cristã), uma fera (o lobo) e criatura mítica (o fauno).

A terceira consiste no desfecho irônico e exacerba as ambiguidades construídas ao longo da narrativa. Após Gabriel-Ernest desaparecer junto da criança, deixando para trás apenas as suas roupas, o povo das cercanias entende que ela caíra no rio que corria junto à estrada e que, para salvá-la, Gabriel-Ernest havia se despido e então se atirado na água. Essa foi a narrativa admitida pela Srta. Van Cheele: “It was on her initiative that a memorial brass was put up in the parish church to ‘Gabriel-Ernest’, an unknown boy, who bravely sacrificed his life for another”.¹²⁵ Tanto o monumento como a ideia de sacrifício são irônicos: a figura pagã acaba por receber uma homenagem em plena igreja, e o sacrifício não é do homenageado, mas da própria criança, possivelmente devorada; tanto ela como a que desaparecera anteriormente são, no âmbito da narrativa, mais uma oferenda a esse ser que vítimas dela.

Gabriel-Ernest é índice de todo um imaginário de ordem mítica, pagã, de deuses antigos e monstros folclóricos, entre os quais se inclui o lobisomem; daquilo que é desconcertante ao mundo de cavalheiros racionais e respeitáveis do final da era vitoriana. Ao mesmo tempo, dada a dimensão fantástica da narrativa, a interpretação racional dos acontecimentos permanece em um conflito inevitável com a interpretação mítica, uma vez que o conto não se decide nem para o estranho (mas racional), nem para o maravilhoso. O humor, por sua vez, acaba por servir como ponte para os rincões onde orbita esse imaginário. A esse respeito, escreve Eagleton:

A construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar nossos músculos mentais. É como

¹²⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 69.

se, por baixo de nossas faculdades mais racionais, existisse um subtexto mais sombrio, desgrenhado e cínico que acompanha nosso comportamento social convencional em todos os momentos e que, ocasionalmente, emerge na forma de loucura, criminalidade, fantasias eróticas ou em um exuberante jorro de espirituosidade.¹²⁶

Gabriel-Ernest não é tanto um monstro mítico devorador de crianças – o destino delas, no âmbito da narrativa, acaba por constituir um aspecto de importância menor – quanto uma força dotada da capacidade de esfacular a ordem socialmente construída e, o mais perigoso, de desencaminhar um cavalheiro aos olhos da sociedade. Isso nos leva ao inevitável potencial alegórico ou simbólico do conto. A análise da imagem da pedra-altar sobre a piscina, bem como do memorial dedicado a Gabriel-Ernest, permite identificar um caráter alegórico; seu significado se encontra naquilo a que remetem: o culto a um ser mítico. A própria ambientação – o bosque, por um lado, e a casa e a cidade, por outro – é alegórica. Enquanto a casa e o espaço urbano representam a esfera de ação humana, controlada, racional, regida pelas convenções sociais, o espaço natural remete a uma dimensão da existência diante da qual o mundo das convenções, o senso de decoro e a ética são irrelevantes em vista do ciclo vida-morte, cuja impessoalidade chega a ser brutal.

Já o personagem-título exige uma interpretação de outra ordem. Ao depararmos com sua ambiguidade fantástica, entrevê-se a dimensão mítica (o personagem é comparado a “um fauno selvagem do mito pagão”); no entanto, isso não esgota seu potencial interpretativo: pelo contrário, do conteúdo mítico abre-se caminho para as profundezas do id, para um “subtexto sombrio e desgrenhado” – emprestando as palavras de Eagleton –, cujos significados resistem a tentativas de delimitação, o que nos coloca no campo do simbólico. Isso porque o personagem carrega consigo a amoralidade pagã e pré-cristã, bem como apetites socialmente inadequados, inclusive sexuais, elementos que entram em choque com os valores da classe de Van Cheele e que devem ser reprimidos a qualquer custo. A interpretação do conto permite observar que Saki se utiliza do humor na construção dos personagens e da ação – na medida em que ele também serve de ponte para as profundezas referidas acima –, bem como da ironia, ela mesma uma forma de ambiguidade, produzindo uma sátira sutil em superfície, mas que se revela uma crítica severa da classe média do *countryside* britânico, de seus valores e modo de vida.

Enquanto a ironia em “Gabriel-Ernest” se dá por meio da ambiguidade e os valores são acoçados pelo erotismo, pelo chamado do corpo, das coisas do corpo e o lembrete de que *somos* corpo, compondo-se um jogo em que Eros e Tântatos estabelecem uma dança ambígua, na

¹²⁶ EAGLETON, *op. cit.*, p. 23-24.

medida em que pulsões de vida e de morte se alternam e se confundem na imagem do outro sendo devorado, “The Open Window” vai em outra direção, trazendo outro aspecto da ironia de Saki. A sátira às avessas aqui se dá pela fabulação.

Em “The Open Window”, um cavalheiro de nome Framton Nuttel faz uma visita a uma família em sua propriedade rural, sob indicação da irmã. O homem sofre dos nervos e os médicos lhe haviam prescrito uma temporada no campo como forma de terapia; para impedir que ele se “enterrasse” por lá, “sem falar com viva alma” (“I know how it will be [...]; you will bury yourself down there and not speak to a living soul”),¹²⁷ e voltasse ainda pior do que partira, a irmã lhe escreve cartas de recomendação, encomendando-o a famílias conhecidas dela, na esperança de que as novas relações lhe fossem benfazejas. O conto inicia com o Sr. Nuttel sendo recepcionado por Vera, a sobrinha da dona da casa, Sra. Sappleton, enquanto esta não se apresenta. Como quem pretende entreter o convidado e lhe fazer sala como convém a uma dama, a jovem resolve lhe contar a história da tragédia recente que se abatera sobre a família: apontando para uma porta francesa aberta – a qual enseja a narrativa de Vera e dá nome ao conto –, ela narra como a tia traumatizada aguarda o retorno do marido e do irmão, que, três anos antes, saíram para caçar acompanhados do cachorro da família e foram tragados pelo pântano. A história, logo se percebe, é fruto da fabulação da jovem, mas não deixa de surtir efeito em Framton, que foge apavorado ao ver os dois homens voltando enlameados da caçada, passando um vexame diante de seus anfitriões atônitos.

A princípio, o conto parece mera brincadeira de uma moça criativa e entediada, que prega uma peça em um homem impressionável para se divertir às custas dele; porém, há mais que isso em “The Open Window”. Primeiro, é preciso observar que a jovem não apenas cria uma história como também a encena; assim, é autora e atriz. Como em um palco, em que tudo deve estar no devido lugar de antemão – a começar pela porta francesa –, vemos que os elementos textuais são cuidadosamente dispostos desde o início do conto, preparando o que está por vir: na fala da irmã de Framton, citada acima, é utilizada a palavra *bury*, apontando para a história fantasmagórica que será narrada por Vera, em que os dois homens são engolfados pela lama, como que enterrados vivos; ao avistá-los, a Sra. Sappleton os descreve como estando “cobertos de lama até os olhos”,¹²⁸ como se houvessem estado enterrados nela; ao final, em sua outra fabulação, dessa vez dirigida a seus familiares, Vera conta que Framton adquirira trauma de cães ao passar uma noite em uma *cova* aberta, na Índia, tentando se proteger de uma matilha

¹²⁷ SAKI, 1998, p. 259.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 261.

de cães raivosos. Ou seja, Saki utiliza-se de palavras do mesmo campo semântico para produzir a unidade do conto. A recorrência de *soul*, em diferentes contextos, também contribui para esse efeito: “not speak to *a living soul*”, na fala da irmã; ao perguntar a Framton se ele conhecia alguém nas redondezas – Vera sondando o terreno para urdir sua narrativa –, responde o visitante: “Hardly a *soul*”;¹²⁹ e, por fim, quando a Sra. Sappleton exclama, após a fuga de Framton: “One would think he had seen a *ghost* [grifo nosso]”,¹³⁰ recorre-se ironicamente à imagem dos dois homens voltando da caça – aos olhos de Framton, dois fantasmas. Assim, são compostas narrativas dentro da narrativa, segundo uma economia que não permite sobras.

Assim como o Sr. Huddle, de “The Unrest-Cure”, Framton é um sujeito que se queixa dos nervos; também ele é um neurótico, representante de uma cultura obcecada por uma estabilidade avessa à natureza, a qual subjaz o imaginário de Saki. Por natureza, não nos referimos a um estado natural idílico, de pureza ainda não conspurcada, mas a uma dimensão em que a racionalidade moderna não é capaz de fazer frente à pujança da vida, às pulsões e ao misterioso,¹³¹ racionalidade esta que ameaça escangalhar-se ao menor abalo. Vera, por sua vez, sendo uma garota de quinze anos, ocupa ainda um espaço intermediário; embora não seja mais criança, um ser humano em estado bruto de ingenuidade, como Conradin, o jovem cultista de Sredni Vashtar, o Belo, no conto de mesmo nome, ou Nicholas, de “The Lumber-Room”, ainda não faz parte do mundo dos adultos; mantém dele um distanciamento que é condição para a ironia.

Isso porém a coloca em uma posição especial: ao mesmo tempo que mantém certa proximidade com a infância, terreno da imaginação e das pulsões ainda não plenamente domadas, tem um domínio da linguagem próprio dos adultos, o que lhe confere sua superioridade de ironista, da qual é plenamente consciente. Note-se que, em sua caracterização, três vezes se repete o adjetivo *self-possessed*; na terceira, como parte de sua encenação, a ardilosa personagem suprime essa sua qualidade, ao iniciar a narrativa do trauma sofrido pela família: “Here the child’s voice lost its self-possessed tone and became falteringly human”.¹³²

¹²⁹ *Ibid.*, p. 260.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹³¹ A ideia a que nos referimos aqui é a do fim dos mistérios como parte do desencantamento do mundo, conforme Max Weber. Ou seja, por “misterioso”, entenda-se aquilo que não é passível de ser conhecido, o que é anterior ao cientificismo moderno, o qual, no lugar do mistério, estabeleceu o desconhecido, aquilo que ainda não se sabe, mas que se pode saber a qualquer momento (cf. WEBER, Max. *Science as a Vocation*. In: GERTH, H. H.; MILLS, C. W. *From Max Weber: Essays on Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1958. p. 129-156).

¹³² SAKI, *op. cit.*, p. 260.

Como propomos ao estudar os contos de Saki, sua crítica da cultura vem de dentro da cultura, e a racionalidade moderna é satirizada com um engenho próprio da razão. O contista se utiliza dos mesmos procedimentos que critica: os costumes são teatrais, então Vera usa da teatralidade para achincalhá-los e, ao fazê-lo, expõe-se a teatralidade das próprias relações sociais.

Aqui importa observar também a questão do teor de verdade. Como leitores, percebemos o caráter fictício das narrativas de Vera; no entanto, os outros personagens não: eles as vivem como se fossem verdadeiras, e elas não deixam de surtir efeito por não o serem. Daí depreendemos que a ficção criada e interpretada por Vera não é menos verdadeira que o teatro dos costumes, do decoro e dos valores da classe média do *countryside* britânico. Pelo contrário: dado seu caráter de enfrentamento, vivo e expansivo – Vera cria uma narrativa seguida da outra, à menor oportunidade –, e por seu descomprometimento com qualquer pretensão de verdade, a fabulação converte-se em uma forma de poder, fruto de um entendimento que não é compartilhado por todos e é desesperador para os que, estando à parte, têm um vislumbre dele. Por isso, a fabulação redefine o lugar daqueles que estão à margem do teatro social, como a criança, em “The Open Window”, ou o dândi desajustado, como Clovis em “The Unrest-Cure”.

Para compreender melhor essas questões, faz-se necessário retomar o conceito de ironia, sobre o qual nos debruçamos no capítulo anterior. Como vimos, a ironia inevitavelmente envolve um saber, no caso do ironista (Vera) e daqueles que compartilham do contexto que possibilita o entendimento (o leitor), e o não saber, ao que todos os personagens – exceto a jovem – estão relegados. O narrador, por sua vez, também é irônico, característica marcante do estilo de Saki, da qual podemos citar exemplos como: “[Framton] laboured under the tolerably wide-spread delusion that total strangers and chance acquaintances are hungry for the least detail of one’s ailments and infirmities, their cause and cure”¹³³ e a sentença que encerra o conto: “Romance at short notice was her specialty”.¹³⁴ O jogo entre o saber e o não saber e o uso da fabulação – e portanto, da linguagem – como forma de poder estão diretamente associados à ironia e se dão por meio dela, do emprego de uma linguagem irônica e, por isso, autoconsciente; o fabulador sabe que produz ficções, mas também que aquilo a que se chama realidade é uma forma de ficção; é contingente, historicamente construído e, não obstante normalizado, é desprovido de qualquer essência. Cabe observar ainda que o humor presente em Saki está diretamente relacionado ao tom do narrador em trechos como os citados acima: em

¹³³ *Ibid.*, p. 261.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 262.

grande medida, o prazer cômico resulta da espirituosidade de suas colocações irônicas, dosadas pontualmente, na justa medida entre a falta e o excesso.

Esse hábil emprego da ironia por parte de Saki é reconhecido pela crítica; convém, no entanto, observar que sua ironia não é meramente estilística, não se resume a enfeitar o discurso. Acerca de “The Open Window”, Peter W. Graham escreve:

In the Saki world the charm and talent of the liar makes up for the cruelty of her lie; the reader, cut adrift from his ordinary values, admires the unfeeling understatement of Saki’s summing up: “Romance at short notice was her specialty.” The reader joins in applauding at the story’s end not injustice – the whimpering Nuttel gets no worse than he deserves – but justice undiluted by mercy, a drink too strong for most adults most of the time. [...] They [as crianças e os animais de Saki] follow their natures single-mindedly and unapologetically; they neither moralize nor compromise. [...] He refuses to be generous or make allowances as he considers society, that creation of adults, and he sends readers back empty-handed to the world of compromise where they must live.¹³⁵

É uma crítica que, se por um lado é reverente (Graham reconhece “the brilliance of his artistry”),¹³⁶ por outro vai ao encontro da visão predominante sobre Saki: a da síndrome de Peter Pan, em que o contista, apesar de seu talento, recusa-se a amadurecer e a reconciliar-se com o mundo tal como ele é. O que procuramos demonstrar, no entanto, é que Saki não é um crítico de valores e costumes específicos. A ironia de Swift, por exemplo, deixa entrever aquilo que se quer pôr no lugar do que é satirizado e, sobretudo, tem em vista a humanização, a melhora geral dos caracteres humanos, seja em sua crítica da razão por meio dos Houyhnhnms, seja no pragmatismo absurdo de *A Modest Proposal*. Em Saki, a crítica é eminentemente negativa: ela expõe a arbitrariedade e a vacuidade das normas; o descomprometimento é parte da poética do contista. Ao despir o sujeito e privá-lo de seus adereços e artifícios, o que resta é o corpo nu – a natureza indiferente a nossos pudores. Daí o gosto de Saki pelos animais e pelas crianças, isto é, o sujeito que ainda não absorveu plenamente as normas do mundo como se fossem suas. Não se trata, portanto, de reconciliar-se com o mundo “tal como ele é”, mas de pôr em questão esse “ser” que tende a ser pressuposto com tanta naturalidade.

O conto, ao fim e ao cabo, é sobre relações de poder. Vera, enquanto sobrinha e criança, não tem poder no contexto social em que está inserida; seu poder se dá por meio da fabulação, que lhe confere uma dimensão de conhecimento que não está ao alcance daqueles à sua volta. A sátira se dá às avessas, dado que não é o desvio da norma que é punido, mas a própria norma,

¹³⁵ Cf. MAY, 2007, p. 908.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 908.

por seu caráter estático e, por isso, avesso à vida.

Note-se que a reafirmação da vida em Saki, a qual aproximamos da noção de tragédia de Nietzsche, não pode ser dissociada da morte, que se dá sempre em circunstâncias jocosas ou bem-humoradas, como ao ser matéria da fabulação de Vera e sua história de fantasma. Mas isso também se observa fora do campo da fabulação; é o caso de “Sredni Vashtar”, em que a morte do adulto, além do caráter retribuição, ganha ares de sacrifício a esse deus-doninha de carne e osso que dá nome ao conto, e de “The Music on the Hill”, em que a personagem incauta e fora de lugar –saída da cidade para o campo – desrespeita o domínio misterioso da natureza, indiferente e implacável à racionalidade, causando a própria morte. Mas a expressão maior dessa dimensão trágica que observamos em Saki é particularmente expressa em “Laura”, um dos contos de *Beasts and Super-Beasts*, de 1914.

Em “Laura”, a personagem que dá nome ao título está em seu leito de morte, assistida por Amanda, desconsolada com a iminência de perder a amiga (não é especificado no conto se há algum grau de parentesco entre as duas). Diferentemente de Amanda, Laura tem uma atitude *blasé* com relação à própria morte: diz que “presumivelmente” deixará de ser Laura para ser alguma outra coisa e, em breve e lúcido retrospecto, afirma:

[...] I shall go on being something. An animal of some kind, I suppose. You see, when one hasn't been very good in the life one has just lived, one reincarnates in some lower organism. And I haven't been very good, when one comes to think of it. I've been petty and mean and vindictive and all that sorte of thing when circumstances have seemed to warrant it.¹³⁷

A personagem reconhece que fora “mesquinha e má e vingativa” – note-se a repetição da conjunção aditiva, acentuando o efeito de empilhamento dos defeitos – com a mesma naturalidade com que fala da morte vindoura. Não há traço de culpa, uma vez que, na base amoral sobre a qual se apoiam os típicos protagonistas de Saki, pouco importam os adjetivos atribuídos ao seu caráter, se indicadores de vício ou de virtude. Mais adiante, reflete que talvez reencarne como lontra na próxima vida e, caso seja uma lontra “moderadamente boa”,¹³⁸ na vida seguinte torne a ser humana, ainda que “de alguma forma mais primitiva, como um garotinho núbio nu”.¹³⁹

¹³⁷ SAKI, 1998, p. 241.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 242.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 243.

De fato, Laura é uma espécie versão feminina de Clovis. Pertence à mesma classe que ele, é solteira e tem prazer em desconcertar as pessoas à sua volta, em especial Egbert, que é marido de Amanda e representa toda a sisudez e o senso neurótico por ordem satirizados nos contos de Saki. Ela narra com satisfação as peças que pregou em Egbert, em especial com relação a suas galinhas premiadas e a seu jardim, dos quais o homem era especialmente cioso.

A morte de Laura se dá com a mesma sem-cerimônia com que ela tratava do assunto: o médico previra que ela morreria na terça-feira; na segunda-feira já estava morta. Todo o tratamento do tema é irônico e bem-humorado, como se observa na forma como o trecho é narrado:

“I wish you would be serious,” sighed Amanda; “you really ought to be if you are only going to live till Tuesday.”
As a matter of fact Laura died on Monday.¹⁴⁰

A brevidade do parágrafo que anuncia a morte da personagem imprime na própria forma do conto a naturalidade do evento, e essa naturalidade, impactante para o leitor, produz efeito justamente por sua ironia, pelo tom irônico do narrador, que destoa da gravidade comumente associada à morte. Trata-se de mais um exemplo do humor negro de Saki.

Mal fora enterrada, as especulações de Laura passam a se realizar, conforme o conto adentra o terreno do fantástico: enquanto os familiares e Amanda estavam no funeral, uma lontra especialmente selvagem começou a empreitada de devorar as galinhas de Egbert e de arruinar seu jardim de flores, para o assombro de Amanda. Quando o animal é finalmente morto, contrariando os rogos da personagem, uma testemunha relata, impressionada, que a lontra – uma fêmea – guardava notável semelhança com a falecida e não se deixou abater sem antes ferir Egbert. O gradativo processo de reconhecimento por parte de Amanda a leva a uma crise nervosa. Para acalmar a esposa, Egbert viaja com ela para o Vale do Nilo. Chegando lá, não demora até ele relatar, com irritação, como um garoto – “a little beast of a naked brown Nubian boy”¹⁴¹ – arruinara-lhe todas as suas camisas limpas.

Ao mesmo tempo que traz o gosto pelo exotismo, presente no tema da reencarnação e na imagem do garoto africano – há que se reparar na semelhança entre essa figura e a de Gabriel-Ernest, que também constitui uma espécie de antítese do que o bom-tom e o pudor britânicos preconizariam como adequado, em especial com relação à nudez e ao despudor –, o conto

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 245.

reafirma o selvagem sobre o civilizado, a natureza sobre a cultura; e mostra como, em Saki, os valores da classe média britânica proprietária de terras são ridículos em sua insignificância e arbitrariedade, particularmente diante da pujança da natureza selvagem – da qual também somos parte e que está presente nas pulsões que tentamos a todo custo ocultar e domar. A dimensão fantástica, insondável, remete à noção de mistério, como em um retorno ao mundo anterior ao desencantamento; mas esse retorno não é temporal, como uma espécie de saudosismo a uma época mágica: o que parece ficar implícito em Saki é que a crítica dos costumes também se estende, em alguma medida, à visão de mundo racionalista e tecnicista da época. Nessa perspectiva, o mundo dos mistérios não consiste em um retorno ao passado, mas dá-se *no presente*, no terreno das pulsões, do inconsciente, como se o discurso cientificista que o nega e pretende explicá-lo fosse uma manifestação da mesma arbitrariedade que normaliza os valores sociais de uma determinada classe.

Como mencionamos anteriormente, a crítica de Saki tem um caráter nietzscheano, na medida em que ela não se volta contra um conjunto de valores ou a uma cultura em detrimento de outra que venha a substituí-la; em vez de “se ocupar com os problemas internos da cultura, com suas contradições”, trata-se de “colocar em questão a própria cultura”¹⁴² e, sobretudo, “Desautorizar a negação do tempo, do corpo, da vida, em outras palavras, trabalhar pela transvaloração dos valores”,¹⁴³ como escreve Viviane Mosé.

Também é nietzscheana a dimensão trágica de Saki. Como em Nietzsche, a dor, a violência e a morte nos contos de Saki se manifestam como condição e reafirmação da vida, e da vida como potência – ou seja, como embate, como superação de si mesma e da resistência à qual se opõe.

Já dissemos que há personagens e tipos recorrentes em Saki, entre os quais a figura da sobrinha. Não se trata aqui da mesma personagem, mas as semelhanças são evidentes. É o caso de Vera, do conto acima analisado, e da personagem de “The Mapped Life”, que comentaremos a seguir.

“The Mapped Life”, um dos contos de *The Toys of Peace*, de 1919, consiste em uma conversa entre sobrinha e tia. Esta comenta com entusiasmo acerca do Jardim Zoológico, cuja nova estrutura em terraços supostamente produziria nos animais a impressão de estarem na natureza, e não presos, conforme vira no jornal ilustrado. Em uma exposição ácida e

¹⁴² MOSÉ, 2018, p. 20.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 20.

contudente, a sobrinha não apenas questiona a ilusão de liberdade que deslumbrara a tia, como discorre sobre a situação delas mesmas, da ilusão de liberdade em que elas próprias vivem.

Diferente do que se costuma ver nos personagens de Saki, a sobrinha se expressa de maneira direta. Não há fabulação nem peças a serem pregadas, apenas a acidez de suas observações, que buscam expor aquilo que a tia – e, podemos dizer, a sociedade de que fazem parte – não quer ver. A menina é metódica em sua argumentação, e sua crítica é baseada em uma análise criteriosa. Considerando as condições para que a ilusão de realidade seja possível, diz ela:

“That would depend on the animal,” [...] “a jungle-fowl, for instance, would no doubt think its lawful jungle surroundings were faithfully reproduced if you gave it a sufficiency of wives, a goodly variety of seed food and ants’ eggs, a commodious bank of loose earth to dust itself in, a convenient roosting tree, and a rival or two to make matters interesting. [...]”¹⁴⁴

Desenvolvendo sua reflexão, ela conclui adiante que dificilmente um ambiente controlado, artificial, estaria à altura da natureza; contudo, é interessante observar no trecho acima os elementos que hipoteticamente colaborariam para tornar crível a prisão: o ambiente deve prover – *primeiro* – abundância de parceiros; variedade de comida; abrigo confortável; e, o mais digno de nota, *conflito*. A vida não pode ser vida, de fato, sem o embate, sem “the joy and fury of the chase”¹⁴⁵, em que “every whiff across the nostrils means something, something to do with life and death and dinner”.¹⁴⁶

A tia, como se verá, tem obsessão pela estase, por estabelecer um lugar de conforto que a mantenha segura e intacta a sua visão convencional do mundo. Diferente da sobrinha, ela demonstra uma crença na superioridade humana em relação à natureza, que, em Saki, é uma falha capital, a hamartia que leva os incautos à ruína e, no caso dela, ao desespero. Ao afirmar que é deprimente pensar como a sobrinha e que o que parece natural para os seres humanos pode não significar nada para um animal selvagem, a sobrinha responde:

“That is where our superior powers of self-deception come in,” [...] “we are able to live our unreal, stupid little lives on our particular Mappin terrace, and persuade ourselves that we really are untrammelled men and women leading a reasonable existence in a reasonable sphere”¹⁴⁷

¹⁴⁴ SAKI, 1998, 479.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 480.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 480.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 480.

Esse trecho ilustra a importância de “The Mapped Life” na compreensão do universo de Saki, da filosofia que subjaz seus contos: quando não são completamente cegos à artificialidade das convenções, é o autoengano que seus personagens se empenham na manutenção da ilusão, ou, como dissemos anteriormente, do teatro dos costumes. Além das restrições de renda e de oportunidades – impedimentos de importância somenos para a personagem –, é sobretudo a falta de iniciativa, de ação, que previne as pessoas de viverem de fato, “lead a perfectly real and eventful existence”.¹⁴⁸

Há uma lucidez fatalista nas palavras da menina, a qual em geral não se observa nos outros protagonistas de Saki: “Lack of initiative is the thing that really cripples one, and that is where you and I and Uncle James are so hoplessly shut in”.¹⁴⁹ O problema – a falta de iniciativa, de tomada de ação – é reconhecido, mas também a incapacidade de mudar. Esse fatalismo se observa em sua constatação da vacuidade e do limite do que se pode realizar. Como ela diz, bastaria se mudarem para que o bonito jardim de magnólias deles deixasse de ser “o jardim dos Gurtleberrys” para ser o jardim de quem quer que ocupasse a propriedade; uma notoriedade mais perene requereria um feito, uma demonstração de atitude, e o exemplo da menina vai em direção à ideia de morte como reafirmação da vida:

“Now if, when we had gone, people still associated our names with the magnolia tree, no matter who temporarily possessed it, it thy said, ‘Ah, that’s the tree on which the Gurtleberrys hung their cook because she sent up the wrong kind of sauce with the asparagus’, that would be something really due to our own initiative [...]”¹⁵⁰

No entanto, a própria personagem reconhece que a violência não propriamente uma condição para que a vida seja possível; entra aí o aspecto da crítica negativa de Saki: não se trata do *que* fazer, mas do que *não* fazer. É ao apego neurótico e afetado às normas sociais, ou, nas palavras dela, “the dreadful little everyday acts of pretended importance that give the Mappin stamp to our life”, que ela se opõe e que, ao fim e ao cabo, está no cerne da crítica de Saki. A ironia desse conto, cujo pessimismo e cuja transparência são tão atípicos na obra do escritor, torna-se mais evidente no desfecho, em que o tio, “with an air of some importance”,¹⁵¹ sem saber da conversa das duas, anuncia que vai até a cidade para se informar sobre os acontecimentos recentes na Albânia – a bem da verdade, acontecimentos indiferentes para ele,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 480.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 481.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 482

em uma terra distante e desconhecida – e compartilhar sua opinião – isto é, anunciar com ar grave uma platitudo qualquer –, e assim retornar para casa com sua posição reforçada pelo grupo, possivelmente composto de vários Srs. Gurtleberrys.

Assim, é possível observar dois matizes trágicos do conto: aquele referido acima, que consideramos característico de Saki, e uma dimensão tragicômica. A visão de mundo da personagem é resignada, como a de um herói trágico; a situação, porém, é banal, e a azáfama do Sr. Gurtleberry, imitada e antevista com perfeição pela sobrinha, é cômica. Esse humor tragicômico presente no conto tem como base a crítica das normas, constituindo mais uma das sátiras às avessas de Saki.

A personagem da menina está no limiar de dois mundos: o da infância, cuja ligação com a natureza ainda não se deixou sufocar pela civilização; e o mundo dos adultos, dos sentidos arrefecidos, das subjetividades substituídas pelas convenções e, por extensão, tipos como Gurtleberry, Eggbert e Framton Nuttel. Essa posição é privilegiada porque permite à personagem, se não viver a vida regida pelas pulsões, pela iniciativa e pelas paixões, o distanciamento necessário para processar, compreender e elaborar racionalmente a percepção tanto das convenções sociais e seu vazio como da vida como poderia ser, vida esta que não corresponde a nenhum idílio, nem se produziria preenchendo-se lacunas desse modo de vida criticado, mas sim pelo enfrentamento e pela ruptura com ele.

4. A IRONIA COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE DA POÉTICA DE O. HENRY

Assim como em Saki, a ironia é uma característica evidente dos contos de O. Henry. O tom do narrador, por vezes brejeiro, em contos como “Proof of the Pudding”, por vezes amargo, como em “Un Finished Story”, ao mesmo tempo que nos envolve, participa-nos a noção de que algo está sendo preparado nas entrelinhas, de que há um significado além da literalidade. Todavia, como vimos no capítulo anterior, ironia é conceito amplo e complexo, fazendo-se necessário procurar entendê-lo em sua variedade e para além do senso comum – ser irônico não significa ser irreverente ou escarninho, ainda que essas características possam ser atribuídas a um ironista; interessa saber *como* se dá a ironia nos contos de O. Henry e qual é a função que ela desempenha neles.

Procuraremos demonstrar que a ironia está associada a uma visão de mundo profundamente crítica, em especial da experiência na metrópole – Nova York –; que o humor presente nos contos de O. Henry é frequentemente produzido por meio da ironia; e que a dimensão fatalista que os permeia é modulada pela ironia. Para isso, selecionamos quatro contos para análise: “Proof of the Pudding”, “The Cop and the Anthem”, “The Last Leaf” e “A Harlem Tragedy”, sem, no entanto, prescindir de comentar e estabelecer relações com outros contos do autor. Dados o escopo deste trabalho e a extensão da obra de O. Henry, faz-se necessário o recorte; no entanto, os contos escolhidos permitem abordar temas e aspectos que perpassam o conjunto da obra e que nos interessa discutir: a ironia e a forma como ela está associada ao humor, ao fatalismo, a um caráter tragicômico e, ao fim e ao cabo, à própria poética de O. Henry.

Em “Proof of the Pudding” (recolhido em *Strictly Business*, de 1910, ano da morte do autor), um editor e um escritor debatem a relação entre a arte e a vida – mais especificamente, sobre como a literatura pode representar a experiência e as emoções humanas. Esse debate, como não poderia deixar de ser, acaba por revolver a questão da linguagem literária: como ela pode ser mais fiel àquilo sobre o que discorre? Os dois amigos têm posições diametralmente opostas. O escritor, não muito bem-sucedido, tem convicção de que uma linguagem crua, espontânea e prosaica, próxima da que usamos no dia a dia, é a que torna o texto literário mais verdadeiro; o editor, por sua vez, um tipo mais conservador, insiste que o registro linguístico deve ser tão elevado quanto o sentimento que se busca exprimir, e tem uma visão mais castiça da literatura. Trata-se, portanto, de uma disputa entre diferentes noções de realismo.

Primeiro, é preciso observar que O. Henry não toma partido entre uma ou outra posição; pelo contrário, sua provocação está em não responder à questão e, como é recorrente em seus contos, o destino contradiz ambos os personagens: ao serem confrontados por uma tragédia pessoal (os dois descobrem, por meio de um bilhete, que suas esposas os abandonaram), a linguagem que empregam ao expressar seu sofrimento é oposta à que professavam para a arte. O personagem escritor tem um breve rompante shakespeariano, com vocábulos livrescos e arcaicos: ““My God, why hast thou given me this cup to drink? Since she is false, then let Thy Heaven’s fairest gifts, faith and love, become the jesting bywords of traitors and fiends!””,¹⁵² enquanto o personagem editor repete, abobalhado, a dureza do ocorrido, com uma linguagem mais ao rés do chão, muito diferente da que sua figura culta e algo pedante utiliza corriqueiramente e defende para os textos que publica: “Say, Shack, ain’t that a hell of a note? Wouldn’t that knock you off your perch, Shack? Ain’t it hell, now, Shack – ain’t it?””.¹⁵³

Mais que a reviravolta, chama atenção no conto o teor metalinguístico da narrativa e como ele se imbrica com a poética de O. Henry. Isso é observável na própria forma deste e de outros contos: o contista frequentemente brinca com a linguagem, explorando diferentes registros, tanto do ponto de vista geográfico quanto do social; fazendo referências bíblicas e mitológicas nas quais aproxima elementos elevados – como personagens bíblicos e clássicos da literatura – de situações mais mezinhas e personagens dos estratos mais baixos da população; e também brincando com as palavras, ora elevadas de forma rocambolesca, cheia de aliterações e assonâncias, ora aproximando-se do falar cotidiano, sem pudor de empregar gírias, trocadilhos forçados e desvios da norma-padrão. Os intertextos são vários: em “Past One at Rooney’s”, tem-se uma tragicomédia em que Romeu e Julieta dão lugar a um bandido e uma prostituta; em “Mammon and the Archer”, o demônio do dinheiro, uma alegoria bíblica da riqueza (Lucas, 16, 13), é contraposto ao Cupido, figura mitológica, em uma aposta bem-humorada entre pai e filho, sobre o que teria mais poder, o dinheiro ou o amor; enquanto “The Gift of the Magi” ressignifica a natureza dos presentes em analogia às dádivas que os três reis magos concederam a Jesus.

Esses são apenas alguns exemplos tirados da extensa produção de O. Henry. Assim, podemos dizer que a arte literária, para ele, não é a do editor Westbrook nem a do malfadado escritor Shackelford, mas uma síntese das duas, e do que mais o autor for capaz: todas as possibilidades estão à disposição, e O. Henry não hesita em explorá-las.

¹⁵² HENRY, O. *Strictly Business* – More Stories of the Four Million. New York: Doubleday, Page & Company, 1910. p. 254.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 254.

Isso é demonstrado pelo estilo adotado pelo narrador ao introduzir o personagem do editor. A linguagem é carregada de comparações pitorescas, exageradas, deixando entrever um quê de ironia, a qual se explicita na imagem dos bancos do parque:

The callow grass between the walks was the colour of verdigris [...] The sky above was of that pale aquamarine tint that ballroom poets rhyme with ‘true’ and ‘Sue’ and ‘coo’. The one natural and frank colour visible was the ostensible green of the newly painted benches [...]. But, to the city-bred eye of Editor Westbrook, the landscape appeared a masterpiece.¹⁵⁴

Nesse caso, o registro linguístico varia na medida em que o narrador se aproxima de um personagem, ajustando sua linguagem a ele. A artificialidade das descrições da grama e do céu é evidenciada pelo próprio narrador, quando este afirma que a única cor natural e franca é a dos bancos recém-pintados, um elemento comparativamente prosaico. A disputa entre o editor e o escritor – e, por extensão, o tema do conto, a linguagem literária – aparece sintetizada em um único parágrafo. O narrador é consciente da disputa em questão, na medida em que problematiza a escolha dos vocábulos e das figuras de linguagem. Mais importante, essa autoconsciência é reforçada quando o narrador se dirige ao leitor: “And now, whether you are of those who rush in, or of the gentle concourse of fears to tread, you must follow in a brief invasion of the editor’s mind”.¹⁵⁵ O debate travado no conto torna-se mais complexo na medida em que tomamos consciência de que uma história está sendo narrada a um leitor, o que explicita o caráter metalinguístico da narrativa.

A ironia, de partida, está no estilo do narrador, em seu tom, no distanciamento que ele toma em relação à matéria narrada e à liberdade com que trata dela, com um bom humor próprio de um ironista. Esse narrador não se incomoda em expor sua autoconsciência, anunciando mudanças de tema, como quando interrompe a narrativa para apresentar os personagens e seus pontos de vista. Aqui ele parece tergiversar, abdicando da concisão, da economia de palavras necessária à unidade do efeito, característica da tradição em que O. Henry está inserido. Mas essa falta de concisão é apenas aparente: a narrativa é menos sobre a trama do que sobre o comentário acerca de linguagem literária e sua relação com o realismo. O narrador examina os personagens, mas, ao mesmo tempo, está claro que a função deles é representar duas concepções de arte diametralmente opostas. Os próprios personagens encarnam, em suas características, esses pontos de vista: o editor Westbrook é polido, refinado, traz algo de solene em seus gostos

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 240-241.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 241.

e maneiras; é bem-sucedido, tem um bom salário e uma esposa dotada musicalmente, e o talento dela o entusiasma. Seu pendor clássico se revela já no nome da revista em que atua, *Minerva*. Shackleford, por sua vez, é tão rebaixado quanto seu estilo; é pobre, desalinhado, maltrapilho, e sua forma de se expressar é objetiva e cortante, quase rude. O editor tem uma “copyrighted expression”¹⁵⁶ – condescendente, cética, carregada de uma superioridade maldisfarçada – ao ouvir os apelos do escritor, característica que reforça que o personagem, antes de tudo, existe para desempenhar uma função na narrativa, ilustrar um conceito, mais do que para ser desenvolvido como um indivíduo em sua complexidade psicológica.

Contudo, a ironia não se restringe ao narrador, que, distanciado, apresenta os personagens quase como títeres, articulando metodicamente a narrativa. Há a ironia verbal, pura e simples, como na fala da esposa de Shackleford, em que, diante de um parco jantar, após ouvir o marido dissertar sobre escritores franceses, diz: “It’s Maupassant hash [...]. It may not be art, but I do wish you would do a five course Marion Crawford serial with an Ella Wheeler Wilcox sonnet for dessert. I’m hungry”.¹⁵⁷ Aqui, aparece sintetizado um humor irônico carregado pela dureza de temas nada cômicos – no caso, a pobreza e a fome. É um exemplo de como, ao longo do texto, os menores detalhes apontam para o teor da narrativa e trazem na própria forma, direta ou indiretamente, o tema abordado pelo contista, tema este que perpassa as suas obras: o infortúnio do homem comum diante da privação material e do desencanto inevitável na América. Isso porque a ideia de sonho americano acaba por dar lugar à frustração dos anseios dos personagens, baldados pelo destino – entendido não como força metafísica ou acaso, mas como resultado das relações econômicas e da consequente configuração social do país. É o que se pode observar em diversos personagens: a jovem trabalhadora que mal ganha o suficiente para comer, de contos como “The Trimmed Lamp” e “Un Unfinished Story”; o escritor miserável de “Proof of the Pudding”; o mendigo de “The Cop and the Anthem”; os artistas aspirantes ou fracassados que adoecem em decorrência do frio, em “The Last Leaf”; os sonhadores que chegam à cidade grande e são devorados por ela, como em “The Furnished Room”.

A terceira forma de ironia presente no conto, e talvez a mais distintiva, é a ironia estrutural, que alicerça este e outros contos de O. Henry. Misturando a ironia cósmica, em que os personagens são joguetes de um destino que contraria seus esforços, com aspectos da ironia dramática, em que a plateia – no caso, o leitor – assiste aos personagens enquanto eles

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 243.

caminham cegamente rumo a um infortúnio ignoto, até que seja tarde demais, esse desenrolar da ação, que chamamos tragicômico¹⁵⁸ em nossa análise por suscitar, de um lado, piedade, e de outro, certo prazer cômico, consiste na reviravolta que afeta os contraditórios personagens.

A discussão acerca do realismo, a depender da perspectiva teórica, pode remontar à Antiguidade Clássica, ao conceito aristotélico de verossimilhança; também podemos falar em realismo como aquilo que distingue o romance inglês do século XVIII da prosa de ficção anterior,¹⁵⁹ ou no contexto do romance francês a partir da década de 1830. Contudo, foi no século XX, com a literatura modernista e a crise da objetividade épica,¹⁶⁰ que esse debate ganhou maior profundidade. A arte mimética, a busca por representar as coisas como são, agora redundava na mera reprodução de máscaras e ilusões; para ser realista, tornou-se necessário abandonar as pretensões ao realismo. A obra de O. Henry é anterior à contribuição de Adorno, mas expõe preocupações semelhantes. Ao servir-se da tradição de maneira irreverente, mobilizando imagens e temas clássicos – bíblicos, greco-latinos, shakespearianos –, ele efetivamente se apropria deles, ressignificando-os como lhe convém, criando em seus contos uma “copresença de temporalidades heterogêneas”, se podemos tomar emprestada a frase de Jacques Rancière.¹⁶¹ Assim, importa o efeito produzido – tanto das ações de um personagem sobre o outro quanto no leitor –; tal como em “The Duplicity of Hargraves”, em que um ator talentoso se utiliza de seus talentos para criar um disfarce, por meio do qual consegue ajudar um velho orgulhoso, de quem era um desafeto, e sua filha. Não se trata mais da dicotomia entre ser e parecer, na medida em que a própria existência do ser tornou-se problemática, deixou de ser um dado *a priori*, de modo que é no âmbito da aparência que o artista pode mostrar sua capacidade.

O embate entre as noções de realismo em disputa no conto, representadas pelo editor Westbrook e pelo escritor Shackelford Dawe, resulta em ambos os personagens derrotados, uma vez que experimentam de maneira aziaga o contraditório; todavia, no fundo, as duas noções saem vitoriosas. Embora, no contexto da narrativa, nem uma nem outra prevaleçam, elas coexistem, na medida em que o narrador, que domina a forma do conto, manejando-a de

¹⁵⁸ A rigor, o conceito de tragicomédia consiste na presença de elementos cômicos na tragédia, seja a presença de personagens rebaixados, seja um desfecho favorável ao herói. (CUDDON, J. A. *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. [S. l.]: Wiley & Blackwell, 2013. p. 732-733).

¹⁵⁹ WATT, 2010, p. 9.

¹⁶⁰ ADORNO, 2012, p. 55-58.

¹⁶¹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 37.

maneira quase matemática, como já apontou Eichenbaum,¹⁶² serve-se de ambas. A discussão acerca do realismo literário acaba por se associar à tensão entre ser e parecer, que é por si uma definição de ironia. Essa tensão, como vimos no Capítulo 2, está no próprio vão entre o pensamento e sua elaboração na forma da escrita – e, por extensão, na criação literária. Daí que podemos afirmar que o estilo irônico, a ironia presente no escopo do enunciado, é índice da ironia estrutural do texto, que se manifesta no destino tragicômico dos personagens.

Vimos que em “Proof of the Pudding” a desventura dos personagens se dá de forma bem-humorada, ainda que para eles o abandono tenha sido traumático – perder as esposas fez com que suas próprias convicções fossem esfaceladas, na medida em que a reação de cada um deles traiu as posições que representavam. Tais circunstâncias, que podem suscitar tanto o prazer cômico quanto a piedade do leitor, fazem desse do conto um exemplo de tragicomédia. No entanto, se esse conceito está presente em “Proof of the Pudding” com um pendor maior para o cômico, em “The Last Leaf” é a dimensão trágica que ganha o primeiro plano.

Em linhas gerais, “The Last Leaf” (de *The Trimmed Lamp*, 1907) trata da relação entre arte e morte, arte e vida e o efeito da arte. No conto, duas jovens dividem um estúdio em uma área pobre de Nova York, que se tornara reduto de artistas aspirantes ou malsucedidos. Uma delas, Johnsy, é acometida por pneumonia e desenganada pelo médico. Abatida, a doente observa pela janela as folhas de um ramo de hera sendo arrancadas pelo vento do inverno e cisma que, quando a última delas cair, ela também morrerá. Uma última folha, no entanto, resiste aos dias. Assim como ela, a doente persiste. Ao final do conto, sabemos que um velho pintor fracassado, Behrman, amigo das duas, pintara a folha teimosa no muro sobre o qual a hera crescera – sua obra-prima, sobre a qual sempre falara, mas que só agora realizara.

A narrativa, embora breve, é representativa de toda a vida das personagens, da perspectiva do fatalismo recorrente dos contos de O. Henry: a solução do conto é pontual – a doente é curada –; mas outros males cairão sobre as personagens, assim como outros invernos sucederão. É, como escreveu Cortázar, “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada”.¹⁶³ A passagem das estações, como em “The Cop and the Anthem”, conto que será discutido mais adiante, simboliza o caráter cíclico e inevitável das circunstâncias às quais as personagens estão submetidas, e o inverno, a mais dura das estações, nos dois casos reforça o caráter desalentador do destino que se repete. Assim, embora a narrativa consista em um breve

¹⁶² “[...] he thought in schemes, in formulas, like an expert theoretician” (EICHENBAUM, B. O. Henry and the theory of the short story. In: Matejka, L; Pomorska, K. *Readings in Russian Poetics – Formalist and Structuralist Views*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002. p. 268.

¹⁶³ CORTÁZAR, 2006, p. 150.

intervalo da vida dos personagens – no caso do pintor, um único gesto na calada da noite –, ela condensa a totalidade da vida deles, dado o aspecto cíclico referido acima, em que as circunstâncias não permitem entrever uma perspectiva otimista para as duas jovens, enquanto o ato derradeiro do pintor é justamente o que confere sentido a toda a sua vida, até então um longo “vir a ser” jamais realizado. E esse ato, que não só confere sentido a toda uma existência como também produz um efeito transformador, se dá por meio da arte, e da arte como um fazer.

Não obstante, pessimismo e humor caminham *pari passu*. Como no conto referido, há ironia no próprio tom do narrador, na maneira como se utiliza do humor ao desenvolver temas graves, como no trecho a seguir:

“She [a doente] has one chance in – let us say, ten” [...] “[...] Your little lady has made up her mind that she’s not going to get well. Has she anything on her mind?”

“She – she wanted to paint the Bay of Naples some day,” said Sue.

“Paint? – bosh! Has she anything on her mind worth thinking about twice – a man, for instance?”

“A man?” said Sue, with a jew’s-sharp twang in her voice. “Is a man worth – but no, doctor; there is nothing of the kind.”

“Well, it is the weakness then” [...] ¹⁶⁴

A forma como o médico é representado, com toda a sua insensibilidade, é carregada de ironia, o que lhe atribui um quê de caricatura, risível mas ao mesmo tempo crítica. O personagem fala de arte com evidente desprezo, como algo indigno de atenção – em comparação, por exemplo, com o corpo de um homem. Aqui, a incongruidade entre a pintura, objeto de ambição da jovem, e um homem, como se uma mulher não pudesse ter outro interesse genuíno senão esse, é cheia do sexismo da época, mas a abordagem bem-humorada de O. Henry a torna ridícula e, assim, crítica.

A banalidade com que o médico desengana a personagem doente, evidenciando que o destino dela, seja ele qual for, lhe é indiferente, permite ver como, na metrópole de O. Henry, as vidas humanas são desconectadas umas das outras; daí a carga que o amor e os atos de compaixão, abnegação e, neste caso, sacrifício, adquirem em seus contos. Não por acaso o médico, espécie de anti-artista, acaba por constituir uma antítese do velho pintor. Seu diagnóstico também produz um efeito, mas o da morte: ao se considerar condenada, a doente desiste da vida; de maneira oposta, como observamos acima, a arte do pintor faz com que ela se mantenha viva. O diagnóstico, produto estritamente da ciência, é por sua vez um tipo de

¹⁶⁴ HENRY, 1907, p. 199-200.

antiarte, na medida em que se configura como um avesso dela. Em ambos os casos – o diagnóstico do médico e a obra de arte do pintor –, o efeito produzido é psicológico, mas não por isso menos potente, pois são suscitadas mudanças capazes de alterar o destino de uma personagem da maneira mais drástica, decidindo entre a vida e a morte.

Nesse sentido, cabe observar um aspecto da dimensão psicológica da personagem doente, Johnsy, e a relação entre o saber e o não saber, que perpassa tanto a obra de O. Henry como a de Saki, na medida em que é uma questão inseparável do conceito de ironia. A melancolia da jovem acamada não é apenas fruto da enfermidade, mas da percepção de si e de sua condição. Por meio do sofrimento, ela pôde acessar a realidade à sua volta, dar-se conta da hostilidade do mundo e do quão exíguas – se é que existentes – são as chances de obter êxito como artista e, ao fim e ao cabo, ter uma vida algo mais que depauperada. Essa dimensão, todavia, fica implícita: a personagem pouco se manifesta ao longo do conto, de modo que sua vida interior se faz conhecer pelo seu silêncio – mas seu silêncio é eloquente. Note-se que, nos diálogos entre o médico e Sue, esta se limita a ouvir e responder, mesmo estupefata com o comentário indelicado dele. O médico é aquele cujo discurso sugere uma visão de mundo racional, prática, que se pretende distante das subjetividades; e, por sua posição, como aquele que detém o conhecimento da técnica, estaria mais afinado com a realidade. O não saber do médico, portanto, corresponde à sua cegueira para as questões humanas, algo diametralmente oposto à doente e ao pintor, como comentaremos mais adiante.

Um ponto importante a ser observado é a origem dos personagens: nenhum dos três artistas é cria da cidade, todos são de fora. Uma das amigas vem do Maine, e a outra, da Califórnia; Behrman, pelo sotaque carregado com que O. Henry o caracteriza, é provavelmente de origem alemã – ele diz “mit” em vez de “with”, “der” em vez de “the”, “Gott” em vez de “God”. Aqui, nota-se o olhar de caricaturista, acentuando um traço marcante e nele condensando toda uma história: à condição econômica desfavorável, soma-se a experiência de ser estrangeiro. Embora de um modo menos evidente que no caso de Behrman, Sue e Johnsy também são estrangeiras à sua maneira: antes de se encontrarem, estavam sozinhas, longe de suas raízes, em um ambiente estranho, a grande metrópole, incomparável com suas cidades natais. A ideia de que esses personagens, como tantos outros que habitam o pequeno distrito a oeste da Washington Square, são estrangeiros é corroborada pelo termo utilizado ao fim do segundo parágrafo: o “povo da arte” foi chegando ao Greenwich Village e formou uma “colônia”, cuja identidade não está na origem comum, mas na condição social e no fato de serem “de fora”. Cabe ressaltar ainda que, embora os Estados Unidos sejam um país de imigrantes, nos contos de O. Henry o forasteiro não é alguém que vem, vê e vence, mas aquele que vem,

não entende e perde; e aquele que porventura tem um vislumbre da própria condição, como Johnsy, desespera.

A metrópole como ambientação labiríntica, opressiva e entremeada pela pobreza tem sua hostilidade ocultada pelo humor com o qual é representada. O primeiro parágrafo inicia o conto com uma imagem bem-humorada:

In a little district west of Washington Square the streets have run crazy and broken themselves into small strips called “places.” These “places” make strange angles and curves. One street crosses itself a time or two. An artist once discovered a valuable possibility in this street. Suppose a collector with a bill for paints, paper and canvas should, in traversing this route, suddenly meet himself coming back, without a cent having been paid on account!¹⁶⁵

Trata-se, portanto, de um humor carregado de ironia, uma vez que os valores do que é dito e do que fica implícito são contrários. Em aparência, há a o cobrador de dívidas estupefato, voltando ao ponto de partida sem receber um tostão, imagem do homem sério em uma situação que o torna risível,¹⁶⁶ mas há o subtexto no qual essas mesmas ruas são aquelas em que os sujeitos caminham sem chegar a um destino, sem que se opere qualquer mudança além daquelas do corpo, a doença e o envelhecimento; que levam o sujeito desencantado de “The Furnished Room” ao suicídio, após ele procurar e vagar sem chegar a lugar algum. São ruas que desnorteiam igualmente, mas de maneira cômica em um caso e de maneira trágica no outro, e a incongruência entre a aparência (a rua que despista o cobrador de dívidas) e a essência (ruas da metrópole onde não há como chegar ao *lugar de destino*, desejado pelos personagens) é um elemento ao mesmo tempo humorístico e irônico, trágico e cômico.

A relação entre esses dois últimos elementos, ou o tragicômico, merece especial atenção em “The Last Leaf”. Embora muitos dos contos de O. Henry sejam bem-humorados e afetem certa leveza, como “The Ransom of Red Chief” e “The Gift of the Magi”, aqueles que comentamos aqui têm como característica a capacidade de suscitar a piedade no leitor diante do infortúnio dos personagens, ambivalência pela qual os consideramos tragicômicos. Mesmo os dois contos citados acima têm um subtexto tragicômico: os dois bandidos – dois dos *gentle*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹⁶⁶ É um exemplo de *bathos*. Wyndham Lewis disse certa feita que o homem é cômico por ser “uma coisa tentando se comportar como pessoa”, contrapondo-se a Henri Bergson, que escrevera o contrário (o homem é cômico quando passa a agir como coisa, isto é, torna-se autômato, mecânico); tentar manter a compostura ao se ver objeto, e não sujeito, em uma situação ridícula torna o cobrador de dívidas exemplo do homem cômico de Lewis (CRITCHLEY, S. *On Humour*. New York: Routledge, 2004. p. 55-58).

grafters de O. Henry – que, em vez de receber o valor do resgate, acabam pagando para devolver ao pai o filho sequestrado, são, ao fim e ao cabo, dois sujeitos que não conseguem ser bem-sucedidos nem ao recorrerem à medida mais desesperada, o crime, mas ainda assim preservam a própria humanidade; e o casal que, apaixonado, *sacrifica* o que tem de mais valioso para agradar de balde um ao outro está submetido à condição de penúria irremediável presente em tantos contos de O. Henry. Contudo, em sua origem, o conceito de tragicômico tem um significado diferente: trata-se da peça que reúne personagens elevados – como deuses e reis – com personagens rebaixados – como servos – e outros elementos característicos da comédia. Outra significação é a de que a tragicomédia consiste em uma tragédia com final feliz ou que termina com justiça poética.¹⁶⁷ Assim, “The Last Leaf” explora o humor por meio da incongruência que produz a surpresa final – a folha que era uma pintura –, ao mesmo tempo que suscita piedade diante das agruras vividas pelos personagens e, em especial, pelo sacrifício do pintor, motivo tipicamente trágico.

Behrman, caracterizado de maneira caricaturesca – portanto, compondo a princípio uma figura cômica –, acaba por converter-se no oposto de sua aparência. Vejamos sua descrição:

Old Behrman was a painter who lived on the ground floor beneath them. He was past sixty and had a Michael Angelo’s Moses beard curling down from the head of a satyr along the body of an imp. Behrman was a failure in art. Forty years he had wielded the brush without getting near enough to touch the hem of his Mistress’s robe. He had been always about to paint a masterpiece, but had never yet begun it. [...] He earned a little by serving as a model to those young artists in the colony who could not pay the price of a professional. He drank gin to excess, and still talked of his coming masterpiece. For the rest he was a fierce little old man, who scoffed terribly at softness in any one, and who regarded himself as especial mastiff-inwaiting to protect the two young artists in the studio above.¹⁶⁸

Beberrão, com “barba de Moisés”, “cabeça de sátiro” e “corpo de diabrete”, é uma figura que desvia da norma em todos os aspectos: é feio em vez de belo, fracassado em vez de bem-sucedido, ridículo em vez de respeitável; compõe, assim, uma figura tipicamente cômica, dado seu rebaixamento. Todavia, seu papel na narrativa faz com que ele se revele o contrário do que aparenta ser: seu ato não apenas o dignifica e dá sentido à toda a sua vida até o momento final,

¹⁶⁷ CUDDON, *op. cit.*, p. 732-734.

¹⁶⁸ HENRY, *op. cit.*, p. 203.

ao cumprir sua ambição de artista, mas dá a ver a nobreza que já havia nele. A aparência de Behrman é o oposto de sua essência, e seu sacrifício vai além da dimensão individual, da realização de sua obra, pois seu ato possibilita que a vida siga adiante, na figura da artista convalescente. Assim, trágico e cômico se sobrepõem no conto: o prazer cômico de determinadas passagens, da caricatura e das ironias, bem como a estrutura narrativa – após a complicação (doença), vem a solução no desfecho, compondo uma suposta curva cômica – e, sob as aparências, o elemento trágico, do sacrifício do pintor e do destino inevitável, marcado pela repetição das estações, de modo que o efeito final seja o sorriso amargo de comiseração.

Cabe observar a particularidade do motivo do sacrifício no conto. Não se trata aqui de um ato do qual depende o destino de um povo; a nobreza em O. Henry é sempre ao rés do chão. O escopo se restringe às relações entre indivíduos, como do casal de “The Gift of the Magi”, do detetive e do ladrão em “A Retrieved Reformation”, e de Behrman. A metrópole aqui é um espaço de atomização, de relações impermeáveis e isolamento. Além da dimensão individual, há que se observar as consequências: o sacrifício produz uma solução pontual, localizada, mas, dadas as circunstâncias materiais, que impossibilitam mudanças sociais mais profundas, o destino não é evitado, mas adiado.

Por conseguinte, os finais adquirem um caráter mais complexo que o de mera surpresa: o desfecho de “The Last Leaf” não é, de fato, um final feliz, como aparenta, mas uma espécie de vitória pírrica. Isso reforça o caráter irônico da obra, pois o efeito patético do gesto abnegado que salvou a personagem oculta um subtexto mais amargo, no qual as condições de vida e as perspectivas permanecem inalteradas – outros invernos virão, indiferentes aos esforços dos personagens. No desfecho do conto “An Unfinished Story”, isso aparece de maneira mais contundente, despida de ironia:

This story doesn't really get anywhere at all. The rest of it comes later – sometime when Piggy asks Dulcie again to dine with him, and she is feeling lonelier than usual, and General Kitchener happens to be looking the other way; and then –¹⁶⁹

diz o narrador, após Dulcie desistir do encontro com Piggy (sobre esse apelido, vale citar: “When the girls named him, an undeserving stygma was cast upon the noble family of swine”) e ir dormir com fome. Esse pessimismo aparece de forma irônica em “The Last Leaf” – a

¹⁶⁹ HENRY, 1906, p. 183.

recuperação da doente e o sacrifício do pintor serão, em algum outro inverno, frustrados pelo destino.

Outro ponto que nos chama atenção em “The Last Leaf” é que o conto permite analisar a noção de realismo em O. Henry por meio da alegoria da folha. Essa noção já foi trabalhada em “Proof of the Pudding”, na divergência entre os personagens do editor e do escritor – este, defensor de um estilo que busca reproduzir a espontaneidade da fala; aquele, afeito a uma linguagem livresca. O que observamos nos contos de O. Henry é que não importa a natureza do artifício, mas como ele é *percebido*. A pintura foi percebida como uma folha tanto pela personagem como pelo leitor e, como tal, desempenhou seu papel no desenvolvimento da ação; apenas quando vista de perto é que se percebe o que ela é de fato. O que está em jogo é o efeito produzido.

Ao expor esse artifício, O. Henry parece expor seu próprio método de escrita – como ele produz ilusões que enganam, ao final, tanto os personagens quanto o leitor. O. Henry é o artista fracassado pintando a folha de hera no muro: sua arte é modesta, mas capaz de produzir efeitos transformadores, ainda que pontuais. A própria forma do conto mostra-se irônica, pois fica implícito como a simplicidade se dá apenas em superfície. Essa dimensão metalinguística, observada no conto ora comentado, demonstra a natureza autoconsciente e paródica das obras de O. Henry, como defende Eichenbaum;¹⁷⁰ contudo, enquanto o formalista russo ressalta que são necessários finais felizes para o efeito final de surpresa, vimos que o elemento tragicômico acrescenta uma camada de complexidade aos contos do autor.

Como observamos acerca de “The Last Leaf”, o tempo tem um papel fundamental em O. Henry. Seu caráter repetitivo, cíclico, o destino inevitável por vir, são fatores que possibilitam que um dado momento seja representativo da totalidade da vida dos personagens, além de contribuir para o sentido trágico do conto. Mas a importância do tempo não é apenas imagética ou conceitual: ela está relacionada também ao humor e à própria forma do conto. É o caso de “The Cop and the Anthem”, o conto-piada de O. Henry.

Em “The Cop and the Anthem”, que compõe *The Four Million* (publicado em 1906), a imagem do inverno tem novamente grande importância na narrativa. Com a chegada da estação, Soapy, um homem que vive nas ruas de Manhattan e passa as noites em um banco, na Madison Square, decide conseguir uma estadia na cadeia – a “Ilha” –, onde terá abrigo e comida durante os meses de frio. Para alcançar seu objetivo, ele tenta chamar a atenção das autoridades por

¹⁷⁰ Eichenbaum, B. O. Henry and the theory of the short story. In: Matejka, L; Pomorska, K. *Readings in Russian Poetics – Formalist and Structuralist Views*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002. p. 260-261.

meio de seguidas contravenções, sem sucesso; quando finalmente desiste e decide se emendar, é enquadrado por um policial e sentenciado à Ilha por vadiagem.

Esse é um tipo de estrutura comumente observado em piadas. Nele há um objetivo inicial e sucessivas tentativas de alcançá-lo por parte do protagonista, todas elas frustradas, e ocorre uma gradação – vez após outra, Soapy tenta diferentes formas ser preso, debalde – que pode se estender indefinidamente, com o objetivo de gerar expectativa no leitor/ouvinte, expectativa esta que, ao ser contrariada, leva à surpresa final. O tempo aqui é crucial para o sucesso do humorista: se a gradação se estender demais, o efeito obtido será o enfado; se for muito breve, não haverá o prazer cômico (ou seja, após um único insucesso, ter a epifania e em seguida ser levado pelo policial não produziria efeito).

“The Cop and the Anthem” é um passeio por Nova York. No entanto, a metrópole não aparece como lugar labiríntico e hostil, como em “The Last Leaf”, nem opressivo e decadente como em “The Furnished Room”. Conforme põe em prática uma ideia atrás da outra na tentativa de obter o almejado abrigo, Soapy passa por diversos pontos da cidade. Saindo da Madison Square, onde costuma dormir, ele passa pelo cruzamento da Broadway com a Quinta Avenida; em seguida, caminha sob as luzes da Sexta Avenida, diante das vitrines das lojas; as ruas são repletas de damas trajando casacos de pele e cavalheiros elegantemente vestidos, com libretos de ópera embaixo do braço; ali, as autoridades são afáveis a ponto de condescender com universitários bêbados festejando nas ruas, mesmo que isso signifique gritar impropérios e estorvar os transeuntes (em uma de suas tentativas de ir para a prisão, Soapy, já bastante frustrado, tenta passar por louco, dançando e gritando na rua, buscando ser detido por perturbação da ordem); em suma, é uma faceta mais luminosa da cidade, cujos cafés reúnem “the choicest products of the grape, the silkworm, and the protoplasm”.¹⁷¹

Nesse ambiente, a peça fora do lugar é Soapy: sua figura maltrapilha contrasta com essa Nova York glamurosa e ordeira, na qual tudo parece funcionar bem e onde policiais escrupulosamente uniformizados ajudam as damas a atravessar as ruas. O próprio nome do personagem alude ironicamente à sua condição pouco asseada: o fato de ter de tomar banho para dormir em uma cama quente é uma das razões pelas quais prefere a prisão à filantropia. Mas essa caracterização não implica algum tipo de censura ao modo de ser do personagem; pelo contrário, o conto ressalta não apenas sua tentativa de sobreviver ao inverno, mas de manter a dignidade. Cada pedaço de pão da caridade vem acompanhado de, além de “its toll of a bath”, uma “private and personal inquisition”, sabemos de um narrador bastante próximo do

¹⁷¹ HENRY, *op. cit.*, p. 91.

personagem, que em seguida conclui: “Wherefore it is better to be a guest of the law, which, though conducted by rules, does not meddle unduly with a gentleman’s private affairs”.¹⁷²

Ao tentar ser detido pelos policiais, o personagem se percebe já preso, mas do lado de fora da “Ilha”; assim, como um náufrago na metrópole, Soapy tem algo de Robinson Crusoe – enquanto este luta para se manter civilizado em uma terra selvagem, aquele tenta manter alguma dignidade em um ambiente que seguidamente o destitui da condição de sujeito, uma vez que malogra cada tentativa sua de agir e produzir efeito sobre a própria vida.

Na metrópole, ser uma figura à parte é ser uma figura solitária. A solidão em meio à cidade hostil, cabe comentar, é notadamente tematizada em “The Furnished Room”, outro conto integrante de *The Four Million*. Nele, um jovem sem nome bate à porta de um dos muitos “casarões de tijolos vermelhos” do *lower West Side*, à noite, em busca de um quarto para alugar. Mais um estranho na cidade, sabemos que ele faz uma peregrinação por ela, procurando no distrito nova-iorquino que é reduto de “gente do teatro” – aqueles que, “sem lar, têm centenas de lares”¹⁷³ – o rastro da jovem que é objeto de seu amor. Ela, como tantos outros, fora para a grande cidade em busca do estrelato.

Pessoas que, como ela, vêm e vão deixam rastros que contam histórias, índices de narrativas que constituem uma ponte possível – e efêmera – entre sujeitos atomizados pelo modo de vida na metrópole. O protagonista do conto é dotado de uma sensibilidade afinada o bastante para, à maneira de um detetive, depreender essas histórias por meio de manchas na parede, digitais, marcas no tapete, um nome gravado em uma garrafa, objetos deixados para trás. Das pessoas que ainda estão presentes, nos quartos mobiliados, chegam apenas ecos ao personagem: vozes misturadas do outro lado da parede, portas batendo; tudo é indistinto, alheio. Contudo, há também os cheiros, e é um deles – o perfume de resedá que toma o quarto – que de fato consegue estabelecer comunicação com o jovem, ao ponto de ele responder ao seu chamado: “And the man cried aloud: ‘What, dear?’ as if he had been called”.¹⁷⁴

É uma cena de reconhecimento frustrada, que reconfigura a dimensão trágica do conto. A presença reconhecida é *da* mulher procurada, mas ao mesmo tempo não é ela, e o gozo da confirmação é negado ao jovem, dada a indiferença das pessoas – especificamente, da senhoria –, afetivamente isoladas umas das outras na metrópole. Ao ser questionada pelo jovem, a senhoria mente sobre quem ocupara o quarto, repetindo uma narrativa falsa sobre uma sucessão

¹⁷² *Ibid.*, p. 91.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 245.

de moradores, omitindo a moça com a pinta na sobrancelha, que se suicidara uma semana antes, no quarto ocupado pelo rapaz. Nesse ponto, é evidente o reconhecimento por parte da Sra. Purdy, mas sua reação, a única possível no cenário desalentador do conto, é de uma indiferença carregada de cinismo: “‘She’d a-been called handsome, as you say,’ said Mrs. Purdy, assenting but critical, ‘but for that mole she had a-growin’ by her left eyebrow. Do fill up your glass again, Mrs. McCool’”.¹⁷⁵ Não é uma questão moral, cabe ressaltar; são as condições materiais que levam os indivíduos a se tornarem impermeáveis uns aos outros, como podemos depreender da fala da Sra. McCool:

“Rooms,” said Mrs. Purdy, in her furriest tones, “are furnished for to rent. I did not tell him, Mrs. McCool.”

“Tis right ye are, ma’am; ’tis by renting rooms we kape alive. [...]”¹⁷⁶

Enquanto a senhoria e a amiga conversam, não imaginam que, naquele momento, o apaixonado desiludido seguia os passos da amada, no mesmo quarto, na mesma cama, com o mesmo método.

Nesse conto, não há o bálsamo do humor, como em “The Cop and the Anthem”, ou dos atos isolados de nobreza, como em “The Last Leaf”; nestes, a indiferença e a hostilidade da metrópole aos que não têm lugar escondem-se por trás das luzes e do aparente glamour, no caso de um, e, no de outro, são defrontadas pela humanidade renitente de certos personagens – como uma forma de resistência, embora fadada ao fracasso. Em “The Furnished Room”, todavia, a metrópole mostra ares dickensianos, monstruosos,¹⁷⁷ como no trecho a seguir:

He was sure that since her disappearance from home this great, water-girt city held her somewhere, but it was like a monstrous quicksand, shifting its particles constantly, with no foundation, its upper granules of to-day buried to-morrow in ooze and slime.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 250.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 249-250.

¹⁷⁷ Em *Imagined Cities*, Robert Alter chama atenção para essa característica da Londres dos romances de Dickens, a qual é representada como “ruína em construção”, ou seja, lugar de progresso que, paradoxalmente, carrega em si a própria decrepitude (ALTER, Robert. *Imagined Cities*. Michigan: Yale University Press/New Haven and London, 2005. p. 49).

¹⁷⁸ HENRY, *op. cit.*, p.

A metrópole é o ponto para o qual a vida converge, onde estão as oportunidades; contudo, nela a vida não viceja, mas como que prolifera, inumana e sem direção. A descrição do carpete do casarão é sugestiva nesse sentido:

They trod noiselessly upon a stair carpet that its own loom would have forsworn. It seemed to have become vegetable; to have degenerated in that rank, sunless air to lush lichen or spreading moss that grew in patches to the stair-case and was viscid under the foot like organic matter.¹⁷⁹

O aspecto pútrido, rançoso, da imagem do carpete, comparado a musgo, vegetal, matéria orgânica viscosa, se aproxima do “ooze and slime” das entranhas da cidade, constituindo um microcosmo dela, em uma relação metonímica. O lugar do futuro é ao mesmo tempo um lugar de decadência. A ideia da grande cidade como “ruína em construção”, emprestando as palavras de Robert Alter, aplica-se à Nova York de “The Furnished Room”, fazendo-se notar na adjetivação das casas de pensão, que são descritas como “crumbling red mansions”¹⁸⁰. Os sujeitos que passam por elas, sempre solitários, têm seus anseios atropelados pela força das circunstâncias – aparentemente o único destino possível na metrópole; sempre em movimento, não realizam efetivamente nada, vítimas de “[...] an unsettling loss of agency in the rapid transformation of the metropolis”,¹⁸¹ como escreve Alter, cujas palavras parecem se encaixar tanto na Londres dickensiana como na Nova York de O. Henry. “[...] In all this, the notion of an urban community with a coherent collective purpose dissolves”.¹⁸² Ou seja, a possibilidade de uma afinidade entre as pessoas, visando a um objetivo comum e mutuamente benéfico, é solapada pelo desencontro trágico entre as expectativas, de um lado, e as circunstâncias materiais de outro, bem como pela alienação dos sujeitos um em relação aos outros, na grande cidade.

Há que se notar que a mera sobrevivência, que não raro mostra-se frágil na cidade, não é a única necessidade humana; a sociabilidade, a presença do outro, a vivência de uma dimensão fraterna, familiar, afetiva, são prementes mesmo em um sujeito que, como Soapy, é desprovido de tudo. Trata-se, portanto, de mais uma fome que a cidade não é capaz de saciar. Ao ir para a “Ilha”, além de abrigo e comida, ele encontraria também “congenial company”. Há portanto

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸¹ ALTER, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸² *Ibid.*, p. 49.

dois espaços díspares, que parecem imiscíveis: a prisão e a cidade – ou, antes, uma faceta dela –, a não ser por aqueles que transitam entre eles, os párias, como Soapy e os presidiários.

Em “The Furnished Room”, a cidade é representada expondo suas estranhas, aquilo que permanece escamoteado sob as luzes e os casacos de pele de “The Cop and the Anthem”. O tempo, por sua vez, aparece na forma de vestígios do passado; o aspecto cíclico também se faz notar, na medida em que a história do jovem sem nome, como a da moça antes dele, se repetirá, no ir e vir dos vagantes sem lar. Contudo, nesse conto a perspectiva é tétrica: com a ideia da repetição, coexiste a do fim, dado não haver um porvir para aqueles que dão cabo da própria vida. Portanto, o tempo desse conto é o do momento derradeiro – por isso o mais significativo.

Voltando a “The Cop and the Anthem”, cabe observar que o tempo nele não é o do relógio, marcado em horas, minutos e segundos com precisão, nem o tempo das máquinas, que impõem um ritmo incomparavelmente mais acelerado que o da produção artesanal de outros tempos, mas sim o tempo das estações, de plantios e colheitas, que no ambiente urbano se reduziu ao tempo de calor ou de frio, de férias em Palm Beach ou na Riviera, para aqueles afortunados o bastante. Para personagens como Soapy e os artistas pobres de “The Last Leaf”, o tempo preciso do capitalismo faz pouco sentido, uma vez que não estão inseridos nele. Importa o tempo das estações, sobretudo o do inverno, na medida em que tem influência direta nas condições de sobrevivência não só desses personagens, mas dos estratos sociais que representam. Daí a recorrência do inverno como motivo narrativo nesses contos. Outro ponto é que as estações se repetem, inevitáveis como o destino dos personagens, elemento fundamental nos contos de O. Henry.

Outro aspecto do tempo, dessa vez relacionado à estrutura da narrativa, deve ser comentado: o tempo do humor. Como em uma piada, a dosagem do tempo é condição indispensável para o efeito humorístico. As tentativas de Soapy de ir para a prisão poderiam se estender, bem como ser reduzidas; caso se sucedessem em demasia, produziriam enfado no leitor e comprometeriam o efeito final. Da mesma forma, não haveria humor caso o personagem fosse detido mais cedo e não houvesse decidido se emendar, diante do hino da igreja.

O trabalho com as figuras de linguagem e as escolhas lexicais também participam do humor, deste e de diversos outros contos de O. Henry. Logo no primeiro parágrafo, lemos: “When wild geese honk high of nights, and when women without sealskin coats grow kind to their husbands, and when Soapy moves uneasily on his bench in the park, you may know that winter is near at hand” – nesse trecho, as aliterações (*when wild... when women without*) e assonâncias (que fazem rimar *nights* e *kind*) aproximam a prosa do conto à poesia, produzindo

uma dissonância irônica entre a forma rebuscada e a matéria prosaica, dos gansos voando no céu ao mendigo se remexendo em um banco de praça.

De maneira semelhante, há elementos próprios de contextos religiosos transpostos ao longo do conto, como na seguinte passagem: “[...] so Soapy had made his humble arrangements for his annual hegira to the Island”.¹⁸³ A opção lexical aqui, “hégira”, com sua carga religiosa e certa gravidade, passa a designar a “peregrinação” de um mendigo à prisão. Isso se observa no próprio título, no hino que se contrapõe ao policial, bem como na cena da igreja, quando Soapy tem uma epifania ao ouvir o referido hino: as “iron fences” junto às quais ele se vê postado prenunciam as grades da prisão, para a qual ele iria em seguida, quando tal estadia já não era seu desejo. Assim, a solenidade das imagens religiosas é descontraída pela banalidade da vida na metrópole, o que se observa na própria linguagem, conforme apontamos acerca do parágrafo inicial do conto.

Ao final, dá-se a ironia trágica, na medida em que as ambições do personagem são novamente frustradas; a incongruência irônica observada no desencontro entre a ida para a Ilha e a decisão de mudar de vida propicia certo prazer cômico, assim como a conclusão estrutural da piada, como apontamos anteriormente. Todavia, o prazer cômico suscitado tem um quê agri-doce, uma vez que nos comiseramos com o infortúnio do personagem, o que faz de “The Cop and the Anthem” ao mesmo tempo um conto-piada e um conto tragicômico.

O tempo, portanto, tem um papel fundamental no alívio cômico, que em O. Henry tem a particularidade do trágico. Como no próprio título do conto, é constante a oposição entre o elevado, sublime, poético, e o rebaixado, o prosaico e o mundano: assim como a “hégira à prisão”, comentada anteriormente, a imagem do *hino* que promove a epifania edificante de Soapy e a do *policial* que o prende por vadiagem constituem a ironia trágica que se abate sobre o personagem. Essa ironia, porém, é tragicômica: a incongruência entre a decisão de se emendar e a inesperada satisfação de um desejo que o personagem já não tinha é, ao mesmo tempo, bem-humorada e capaz de suscitar a comiseração do leitor.

Para concluir, analisaremos mais um conto de O. Henry, que apresenta uma forma de ironia distinta dos demais contos comentados: “A Harlem Tragedy”, de *The Trimmed Lamp*.

O conto apresenta um recorte do cotidiano nova-iorquino no âmbito doméstico. Nele, duas donas de casa trocam confidências sobre a vida com seus cônjuges. Uma delas, a Sra. Fink, faz uma visita à outra, a Sra. Cassidy, que aparece repleta de hematomas, resultantes do último espancamento que o marido lhe aplicara. Após um constrangimento inicial, ela passa a falar

¹⁸³ HENRY, 1906, p. 90.

abertamente acerca das surras, ante o desconcerto da amiga; no entanto, o tratamento irônico do tema rapidamente dá um rumo inusitado à narrativa. Ao final, percebemos que a tragédia do título não é sobre a Sra. Cassidy, como pareceria a princípio, mas sobra a Sra. Fink. Isso porque a ironia extensiva de O. Henry cria camadas de sentido que, como veremos, ampliam as possibilidades de interpretação.

De partida, é possível notar a ênfase nos diálogos e a concisão do narrador. Destoando dos contos comentados anteriormente, o parágrafo inicial é composto de uma única palavra, “Harlem”, a qual tem como função estabelecer o espaço onde se dá a ação. O segundo parágrafo, também breve, especifica a ambientação e a situação inicial, bem como apresenta as personagens: “Mrs. Fink had dropped into Mrs. Cassidy’s flat one flight below”.¹⁸⁴ Tendo em vista também o título, que traz o termo “tragédia”, e a já referida ênfase nos diálogos, o conto se aproxima do gênero dramático, de modo que o primeiro e o segundo parágrafos assumem ares de rubrica. Ainda que esse procedimento não se repita ao longo da narrativa, seu emprego no início dela estabelece um tom dramático que permanece ao longo da leitura. A tragédia, portanto, não se limita ao destino das personagens, mas é emulada pela própria forma do conto, ainda que de maneira sutil.

Além da análise da dimensão trágica da narrativa, a qual procuraremos desenvolver, faz-se necessário o exame de duas questões, dados os conceitos que norteiam o presente trabalho. A primeira está relacionada aos diferentes tipos de ironia presentes no conto: Quem é o objeto de comiseração, a esposa que apanha – a Sra. Cassidy – ou a que não apanha – a Sra. Fink? A segunda questão é: Há humor nesse conto?

Para responder a essas perguntas, observemos a caracterização da violência, tema importante na narrativa, pelo qual passa o exame de ambas as questões.

She turned her face *proudly* for her friend Mrs. Fink to see. One eye was nearly closed, with a great, *greenish-purple bruise around it*. Her lip was cut and *bleeding* a little and there were *red* finger-marks on each side of her neck.¹⁸⁵
[grifo nosso]

Chama atenção o caráter pictórico da descrição: o olho envolto por uma mancha verde-arroxeadada; o lábio cortado – uma linha vermelha – e sangrando; as marcas avermelhadas no pescoço. A profusão de cores dos ferimentos e o orgulho com o qual a personagem os exhibe faz

¹⁸⁴ HENRY, 1907, p. 159.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 159.

deles adereços distorcidos. Pensando na incongruência da situação, entre a violência sofrida e a satisfação da Sra. Cassidy, salta aos olhos a ironia; mas essa incongruência é também humorística? Ela produz prazer cômico, além do desconcerto diante dela?

Como se vê ao longo do conto, a linguagem despojada, principalmente na fala da Sra. Cassidy, apenas amplia a estranheza, considerando sua inadequação quanto àquilo a que se refere – a normalização da violência:

“I wouldn’t have a man,” declared Mrs. Cassidy, “that didn’t beat me up at least once a week. Shows he thinks something of you. Say! But that last dose Jack gave me wasn’t no homeopathic one. I can see stars yet. But he’ll be the sweetest man in town for the rest of the week to make up for it. This eye is good for theater tickets and a silk shirt waist at the very least.”

[...]

Mrs. Cassidy laughed the contented laugh of the guarded and happy matron. With the air of Cornelia exhibiting her jewels, she drew down the collar of her kimono and revealed another treasured bruise, maroon-colored, edged with olive and orange – a bruise now nearly well, but still to memory dear.¹⁸⁶

O choque produzido pelo conto está intimamente ligado à naturalidade com que a personagem fala das agressões que sofre do marido. A Sra. Cassidy é eloquente em suas bravatas; note-se a litotes – “a última dose não foi homeopática” – e a elaboração de toda uma economia, em que a personagem é hábil em avaliar que tipo de recompensa cada golpe lhe renderá. O absurdo é posto como fato comum, de modo que a problemática *de superfície* consiste não na violência, mas na ausência dela: como a Sra. Fink poderia fazer com que o marido, que é incapaz de levantar a mão contra ela, perca a cabeça a ponto de ter de se redimir por meio de presentes e atenção, inserindo-se os dois no sistema econômico no qual os Cassidy já são experimentados?

O narrador emprega linguagem semelhante à da personagem, referindo-se aos ferimentos com uma casualidade inadequada para a situação, portanto cômica, como se nota no segundo parágrafo transcrito. A descrição cuidadosa das marcas das agressões, todas coloridas, somada a determinadas escolhas lexicais – a comparação às “joias de Cornélia”, o adjetivo *treasured*, que traz a ideia de “tesouro” –, evidencia a ideia irônica de que a Sra. Cassidy ostenta seus cortes e hematomas como joias; as marcas no pescoço e a mancha ocultada pelo quimono são como colares na personagem. Há, porém, uma diferença fundamental entre a linguagem do narrador e a da Sra. Cassidy: a ironia. As falas da personagem são transparentes, não há

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 160.

descolamento entre o que ela diz e o que de fato quer dizer. Ela não tem ciência do horror da situação, que, para ela, é tão natural – mas o narrador irônico sim, bem como o leitor. Ou seja, a tensão entre o saber e o não saber aparece aqui mediada pela ironia. A problemática de superfície mencionada acima, de como fazer com que a Sra. Fink passasse a receber presentes e mimos do marido em troca das pancadas, é o paradigma de literalidade das personagens; elas não são irônicas, mas o narrador sim – como o destino –, e o desconcerto do leitor se dá justamente pela *incerteza irônica* produzida: deve-se ler ao pé da letra, ou o texto quer dizer alguma outra coisa? A ironia presente no conto se dá de maneira semelhante à de Swift em “A Modest Proposal” (1729): o conteúdo é demasiado grotesco para ser entendido de forma não irônica.

A naturalidade com que a violência é tratada pela Sra. Cassidy se estende também às causas que levam a ela e a justificam:

“But what cause do you give him?” persisted the seeker after knowledge [a Sra. Fink].

“Why, didn’t I marry him? Jack comes in tanked up; and I’m here, Ain’t I? Who else has he got a right to beat? I’d just like to catch him once beating anybody else! [...]”¹⁸⁷

O marido a espanca quando se embriaga, e isso se dá de modo tão normalizado que a personagem casualmente conta à amiga que, aos sábados, afasta os móveis com cantos pontudos antes da chegada do Sr. Cassidy – esse é um aspecto que faz parte de sua rotina de dona de casa. O grotesco é racionalizado com o mesmo pragmatismo da “proposta” de Swift: nessa perspectiva, o casamento legitima o direito do marido de bater e, considerando os valores da economia estabelecida entre o casal, as agressões convertem-se em fetiche, a ponto de ser objeto de ciúme, como se vê na última afirmação.

Por sua vez, se não sofre agressões do marido, a Sra. Fink convive com sua indiferença. Enquanto o Sr. Cassidy é caracterizado como “her fighting, brutal, loving mate”,¹⁸⁸ pelos golpes que dispensa e pelos presentes, passeios e beijos com que tenta se redimir, o Sr. Fink é caracterizado com adjetivos como “silent”, “grouchy”, “chair-warmer”, “glum”; diz-se dele que é “permeated by the curse of domesticity”; e, às perguntas da esposa, ele dá respostas monossilábicas, como um bovino “M-m-m-yep”.¹⁸⁹ Cassidy é movido pelas paixões, por

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 162-164.

pulsões tanto de vida como de morte; Fink é um personagem estático. A seguinte fala da Sra. Cassidy caracteriza tanto seu marido como o da amiga e resume o jogo de afetos possíveis no contexto da narrativa: ““What I want is a masterful man that slugs you when he’s jagged and hugs you when he ain’t jagged. Preserve me from the man that ain’t got the sand to do neither!”¹⁹⁰ Note-se o par *slugs/hugs*, que demonstra o gosto de O. Henry pelos jogos de palavra, bem como um tipo particular de humor – o humor negro –, que comentaremos mais adiante.

Dadas as opções – de um lado, uma convivência pacífica, mas definida pela estase; do outro, a dinâmica movida pela alternância entre Eros e Tânatos – e tomada de inveja pela amiga, a Sra. Fink decide provocar o marido para que ele finalmente lhe dê atenção – a única possível, conforme os valores estabelecidos no conto. Para isso, ela o insulta e o estapeia, colocando-o contra a parede. Do andar de baixo, os Cassidy ouvem os barulhos característicos de uma briga; ao subirem para verificar, dá-se a reviravolta, característica dos contos de O. Henry: ao ser acossado pela esposa, no lugar de revidar, o Sr. Cassidy interrompeu sua leitura e pôs-se a lavar a roupa, para o desconsolo da mulher ante os vizinhos; em vez de *soak her*, ele opta por *soak the clothes*.

Há um ponto importante a ser comentado no que tange as personagens e também a ambientação do conto. Como dissemos, o conto não trata de jovens artistas pobres ou trabalhadoras famintas e solitárias; a ação, por sua vez, não se dá nos quartos mobiliados, mas em um prédio de apartamentos, com uma estrutura familiar tradicional – a mulher que cuida do lar e o homem provedor –, cujas condições permitem gastos supérfluos, como passeios e presentes. Mesmo o Sr. Fink presenteia a esposa, embora sem a *paixão* do Sr. Cassidy: “He buys me things, but he looks so glum about it that I never appreciate ’em”.¹⁹¹ Ou seja, parece tratar-se de típicas famílias da classe média trabalhadora estadunidense. Uma passagem, no entanto, dá uma nova camada às personagens e, por conseguinte, a toda a narrativa: “She [Sra. Fink] and Mrs. Cassidy had been chums in the downtown paper-box factory before they had married, one year before. Now she and her man occupied the flat above Mame and her man”.¹⁹² Apenas um ano antes, as duas amigas eram como Dulcie, de “An Unfinished Story”, ou as amigas Lou e Nancy, de “The Trimmed Lamp”: jovens trabalhadoras pauperizadas, que vêm de cidades menores em busca de trabalho na metrópole e têm no casamento a única

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁹² *Ibid.*, p. 160.

possibilidade de obter uma vida mais confortável, em um tipo de relação que às vezes chega às raias da prostituição (como no caso de Dulcie e Piggy).

Esse aspecto constitui um pano de fundo temático que perpassa os contos de O. Henry, bem como a dimensão trágica do conto, que apresenta um momento distinto da vida das personagens – como é a vida dessas mulheres quando se casam. Conhecer a origem delas também dá um novo matiz ao problema do humor: é possível haver humor em uma condição tão desalentadora?

É uma questão importante, porque problematiza a noção bastante estabelecida de que o humor cria um contexto que não só permite a realização da transgressão – por meio do discurso – como a torna inócua e socialmente aceitável. Uma resposta afirmativa implica que é possível sorrir ante a normalização da violência. Contudo, o riso, como fenômeno do corpo, é indiferente aos escrúpulos do superego e, como vimos em nosso preâmbulo teórico, é perfeitamente possível que a pessoa mais circunspecta sinta um prazer cômico ante uma cena ignóbil. Isso porque o riso não apenas prescindem das preocupações da cultura, das condutas desejáveis para o bom convívio social, como também é revelador de aspectos reprimidos de nossa personalidade; como escreve Simon Critchley, “humour can reveal us to be persons that, frankly, we would really not be”.¹⁹³ Em um conto como “A Harlem Tragedy”, o humor (amargo, melancólico) não apenas está presente como tem importância fundamental, na medida em que ajuda a produzir o choque no leitor. Trata-se de um conto de humor negro, em que “o chocante, terrível e macabro recebe tratamento cômico”.¹⁹⁴ Mais precisamente, o conceito pode ser descrito da seguinte forma:

As a rule, in English-language reference sources, the concept of “black humour” (“grim / gallows / dark humour”) is used to mean joking or laughing about sad or difficult situations; serious, dark, and ironic humour in a desperate or hopeless situation concerning the unpleasant aspects of life; humour characterised by the use of usually painful, ironic, grotesque comic episodes, the so-called gallows humour; the one which reveals the object of its fun in the distortion of moral values, causing a gloomy smile.¹⁹⁵

A expressão “humor negro”, ou *humour noir*, popularizou-se no início do século XX por intermédio de André Breton e sua *Anthologie de l’humour noir*, a qual reúne uma série de

¹⁹³ CRITCHLEY, S. *On Humour*. New York: Routledge, 2004. p. 12.

¹⁹⁴ Conforme o verbete “Black comedy” (*A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. p. 80).

¹⁹⁵ BLYNOVA, 2023, p. 262.

obras anteriores ao Surrealismo, entre as quais “While the Auto Awaits”, de O. Henry, antecedida de um breve comentário por parte do organizador da obra.

Mais que o conto selecionado por Bréton, “A Harlem Tragedy” permite levantar todo um debate sobre ética e humor, em particular humor negro, tema bastante discutido atualmente e que ensejou a chamada “teoria do endosso de atitude” (*attitude endorsement theory*), segundo a qual, *grosso modo*, rir de uma piada implica compartilhar da ideologia em que ela se apoia¹⁹⁶ – no caso do conto, endossar uma visão de mundo na qual é natural as mulheres apanharem do marido e segundo a qual elas até mesmo apreciam essa violência, na medida em que presentes, passeios e o arrependimento temporário do agressor são compensações mais que justas. No entanto, considerando a diferença entre riso e humor, sendo um da dimensão do corpo e o outro da cultura, bem como a relação problemática entre essas duas dimensões, essa teoria demonstra a mesma sisudez puritana observada em outras épocas com relação ao humor.

Em um conto como “A Harlem Tragedy”, o humor (amargo, melancólico) não apenas está presente como tem importância fundamental. Mais que isso, como vimos ao longo das análises, a própria criação artística, na forma do conto, apresenta-se como um bálsamo para um mundo hostil. Além disso, há toda uma dimensão crítica que se perderia ao se adotar uma perspectiva pautada no *dever-ser*. A obra enseja o prazer cômico, mas, como é característico de O. Henry, esse prazer manifesta-se ambíguo, pois, como vimos em outros contos, a obra pode suscitar o riso, mas também piedade pelas personagens, com uma dimensão crítica que seria ingenuidade reduzir a uma mera brincadeira de mau gosto. O humor negro, em vez de ofender, como se poderia crer em uma leitura apressada ou puritana, tem uma dimensão crítica, mas com o fatalismo característico de O. Henry: aponta-se o horror vivido pelas personagens, mas não há solução para ele, exceto o bálsamo da arte, do humor e dos pequenos gestos de nobreza, que – importa ressaltar – ameniza as feridas, mas não pode curar.

A ironia, por sua vez, permeia toda a narrativa e manifesta-se de diferentes formas. Primeiro, conforme evidencia o final surpresa, há a ironia trágica, em que o destino contraria os esforços da Sra. Fink, que redundam no efeito contrário ao almejado. No entanto, retomando a pergunta que fizemos anteriormente, de quem é o verdadeiro objeto de comiseração, a esposa que apanha ou a que não apanha, o discurso irônico empregado no conto promove uma inversão de sentido. A ironia é tanto estrutural, constituindo-se no texto como um todo, como também está no nível do enunciado. Como aludimos acima, há uma narrativa *de superfície*, das

¹⁹⁶ Noell Carroll comenta em mais detalhes essa teoria. Ver CARROLL, N. *Humour – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 92-102.

aparências, na qual a tragédia da Sra. Fink é não apanhar do marido. Evidentemente, essa tragédia não pode despertar a piedade, uma vez que os valores do conto estão trocados. O que deixa o travo amargo após a leitura, o que causa horror não obstante a possível comicidade presente em determinadas passagens, é o conteúdo irônico: a condição geral das personagens e como a violência, o desalento, a frustração e o tédio estão embrenhados na vida cotidiana mesmo quando não se trata de párias, como o mendigo Soapy, e sujeitos desalentados, como os protagonistas de “The Furnished Room”, “The Trimmed Lamp” ou “An Unfinished Story”; até a família modelar estadunidense está fadada ao desencanto, pois a hostilidade não se restringe às relações econômicas na metrópole: está presente também no seio das relações afetivas, que, de resto, como vimos, têm suas raízes na base econômica.

O desfecho e a eventual surpresa, tanto nesse último como nos outros contos analisados, elemento-chave em O. Henry, é produzido sobretudo por meio da engenhosidade formal, pelo modo como o escritor estrutura o enredo, dosando o tempo com precisão, para produzir o impacto no leitor; por outro lado, se a incongruência final é capaz de gerar o prazer cômico, o humor está restrito à forma: não é possível na dimensão humana, uma vez que não há nada de engraçado em um mendigo buscando a prisão para sobreviver ao frio das ruas ou na violência doméstica. Daí a ironia trágica peculiar de O. Henry, cômica na forma, mas triste no que concerne à experiência humana.

Essa característica perpassa diversos contos do escritor. “The Gift of the Magi”, um de seus trabalhos mais célebres e considerado um exemplo de domínio da forma conto por Eichenbaum,¹⁹⁷ se vale do mesmo recurso. O desencontro do casal bem-intencionado, ainda que enternecedor, não esconde o estado de penúria em que vivem; a caracterização pouco aprofundada dos personagens, considerada um defeito por parte da crítica, reflete o caráter típico deles. Como escreveu Frank O’Connor, os personagens dos contos em geral diferem daqueles do romance, na medida em que não nos identificamos com eles. Em vez de um herói propriamente, o conto apresenta um “grupo populacional” – “*a submerged population group*”¹⁹⁸ –, entre os quais O’Connor cita os oficiais de Gógol e as prostitutas de Maupassant (que, segundo Pattee, era avidamente lido por O. Henry).¹⁹⁹

Como o próprio O’Connor reconhece, essa não é uma afirmação que possa se estender a todo e qualquer conto, mas reflete o que observamos em O. Henry, colocando-o na linhagem de contistas que remonta a “O capote”, de Gógol. Ainda que não nos identifiquemos com as

¹⁹⁷ Cf. EICHENBAUM, 2002.

¹⁹⁸ O’CONNOR, p. 85-86.

¹⁹⁹ PATTEE, *op. cit.*, p. 359.

jovens trabalhadoras desamparadas e outros tipos recorrentes em O. Henry, rimos e nos apiedamos com eles. Suas histórias, de Soapy, das artistas de “The Last Leaf”, do amante-detetive de “The Furnished Room” e sua amada, da Sra. Fink e da Sra. Cassidy, são a tragicomédia dos *Four Million* na grande metrópole, onde a experiência dos menos afortunados não pode ser outra senão o desengano.

5. CONCLUSÃO

Saki produziu sua obra em uma época marcada por transições não apenas na Inglaterra, mas no mundo – a virada do século XIX para o XX, o fim do reinado da rainha Victoria e o início do breve período eduardiano, e, notadamente, o acirramento das tensões que culminariam na Primeira Guerra Mundial, que mudaria o paradigma das guerras até então e na qual se daria o fim precoce da vida do escritor.

Essa transição se deu também nas artes e na literatura. Às raias do Modernismo e do surgimento das vanguardas, Saki escreveu em um período de difícil definição, o que talvez tenha colaborado para que o escritor ficasse em uma espécie de limbo, junto com outros “pré-modernistas” – note-se que o uso desse termo relacional traz consigo a evidente falta de um outro, mais preciso –, com características tão diversas quanto possível. Some-se ainda que, dada a extensão de sua obra, ela seja marcada por altos e baixos, entre os quais os dois romances de Saki, *The Unbearable Bassington* (1912) e *When William Came* (1913), mal recebidos pela crítica e hoje quase esquecidos. A carga de ter sido considerado um fracasso em um gênero de maior prestígio também contribuiu para o pouco reconhecimento de sua obra e de seus méritos enquanto escritor.

Embora longe de serem exaustivas, as análises que realizamos neste trabalho, de contos selecionados de Saki, mostram não apenas o seu domínio da forma conto, a qual a crítica não deixou de reconhecer, mas também a complexidade das questões abordadas por ele. Vimos que reduzir seus contos à teimosia de um Peter Pan, às maquinações de um *enfant terrible* – divertidas, mas que logo se tornam cansativas –, é ignorar todo o seu potencial crítico, sua riqueza temática, toda a dimensão metalinguística contida na questão da fabulação e sua importância no desenvolvimento do conto de língua inglesa. Dado que sua obra foi escrita em um período de transição não apenas política, mas também estética, é preciso fazer justiça à sua contribuição para o desenvolvimento do conto. Como Eichenbaum observa acerca de O. Henry, quando um gênero atinge um determinado ponto de saturação, marcado pela seriedade, ele tende a passar por uma renovação autoconsciente, metalinguística e paródica, em que o humor toma o lugar da sisudez. Consideramos que, à sua maneira, ao valer-se da ironia e fazer do ato de narrar e seus efeitos a matéria de seus contos, Saki ajudou a empreender a referida renovação no contexto do conto britânico.

Além de dominar a forma conto, Saki revela-se um crítico social e um satirista mordaz, cuja crítica está longe dos lugares-comuns do moralismo, bem como de incorrer em um

saudosismo conservador. Sua crítica tem como característica distintiva não a defesa, mas o ataque às normas, expondo a nulidade delas; e sua investida contra as convenções de sua classe tem uma dimensão filosófica e complexa a que a alcunha de “escritor para ser lido, não estudado” não faz justiça. Isso porque, como vimos em nossa pesquisa, a crítica negativa de Saki não visa substituir um valor por outro, mas questionar o dever-ser desses valores; trata-se, portanto, de uma crítica amoral dos valores, não dogmática e eminentemente humanizadora, na medida em que seus contos apontam para aquilo que temos de mais básico e que tanto nos empenhamos em esconder.

Nossa pesquisa demonstrou que a ironia se faz presente em sua obra de diversas formas e com diferentes funções: além da ironia retórica, pontual e estável, observamos a ironia como modo de ser de seus personagens – como Clovis e Vera – e do narrador; bem como a ironia trágica – observada em contos como “The Interlopers”, mas que é mais característica de O. Henry –; porém, é sobretudo sua função que chama atenção e merece destaque. Primeiro, há que se observar que o humor de Saki é sempre irônico, seja ele produzido pelas tiradas *witty* do narrador ou dos personagens, seja o humor negro de contos como “The Unrest-Cure”, que testa o limite entre o prazer cômico e a angústia ao explorar a incongruidade problemática entre a cortesia das maneiras de Clovis, um cavalheiro, e o horror da encenação por ele orquestrada. Humor e ironia, portanto, são indissociáveis em Saki.

Em segundo lugar, e este é o ponto que consideramos fundamental, a crítica de Saki se dá por meio da ironia, produzindo uma espécie de sátira às avessas. Originalmente, o satirista constituía um guardião dos valores, punindo com o escárnio aqueles que desviavam das normas.²⁰⁰ A teoria da superioridade, teoria do humor na qual se considera que o riso tem uma função corretiva, bem como toda uma tradição que remonta a Platão e passa pela Igreja Católica, que associa o riso à malícia e à invectiva direcionada à falha do outro, em grande medida têm na sátira a sua base empírica. Em Saki, porém, a sátira tem uma função inversa: seu alvo são as próprias normas e aqueles que as representam, aqueles que sufocam a própria subjetividade e as próprias pulsões, tomando como seus os valores da cultura em que estão inseridos e naturalizando-os.

Mas, para isso, Saki não se utiliza da ironia retórica, estável, cujo sentido é o contrário do que é dito, mas aquela de raiz socrática, que nega sem afirmar.²⁰¹ Chamamos sua crítica de negativa porque ela quer expor o que deve ser destruído sem, no entanto, pôr nada no lugar: não

²⁰⁰ Cf. CUDDON, 2013, p. 632-634.

²⁰¹ Kierkegaard chama esse tipo de ironia de “negatividade infinita absoluta” (KIERKEGAARD, 2013, p. 261-262).

se trata de uma crítica reformadora ou edificante, como a de Swift, mas de uma ironia crítica e iconoclasta, nietzscheana. Junto com os valores aos quais sua classe se agarra de maneira neurótica, Saki problematiza a própria noção de verdade por meio da fabulação dos protagonistas de seus contos: embora sejam ficções, elas produzem efeito, tanto no leitor como naqueles personagens que, apartados do contexto que lhes permitiria compreender a ironia, permanecem enganados.

Sobressai também um caráter trágico nos contos de Saki, assim como em O. Henry. Em Saki, entretanto, a tragédia tem matiz nietzscheano: a morte, que é por excelência a negação de qualquer ideia de permanência e estabilidade, aparece em seus contos despida de gravidade e como forma de reafirmação da vida, com uma leveza e uma alegria semelhantes às aquelas produzidas no leitor.

Por sua vez, a obra de O. Henry sofreu por sua própria popularidade e sucesso comercial, que, somados aos temas comezinhos pelos quais o escritor tinha tanto gosto, e a crítica da época tão pouco, fizeram com que, especialmente nos Estados Unidos, O. Henry fosse visto como pouco mais que uma linha de produção de entretenimento para as massas. O trabalho de Boris Eichenbaum sobre o escritor, embora fundamental, foi em grande medida uma voz solitária. Embora o humor e o domínio técnico de O. Henry tenham sido reconhecidos pela crítica, sua função e importância não receberam a devida atenção; da mesma forma, a dimensão humana de seus contos foi reduzida a sentimentalismo barato.

Procuramos demonstrar em nosso trabalho que o humor de O. Henry não consiste apenas na produção de efeito; antes, tem uma função crítica, que não pode ser ignorada, e está diretamente associado à renovação do conto enquanto gênero. Da mesma forma, o que se chamou de sentimentalismo é parte do elemento humanizados de seus contos, que, associado ao humor, produz a tragicomédia coletiva de O. Henry, em que o prazer cômico coexiste com a comiseração suscitada pelos contos aqui analisados.

Nossa pesquisa constatou que a ironia também está presente em O. Henry de maneira constante, em especial a ironia trágica: o desencontro entre os esforços dos personagens e o desenrolar dos acontecimentos está relacionado tanto ao humor quanto à crítica social observada em seus contos.

Se em Saki o humor irônico e *witty* e o ar descompromissado produz no leitor um prazer leve que, ao que parece, fez com que muitas vezes se perdesse de vista a mordacidade de seu teor crítico, em O. Henry os gestos de amor e abnegação, os sacrifícios grandes ou pequenos – porque condicionados às poucas possibilidades dos personagens –, funcionam como um bálsamo para a hostilidade do mundo; nessa perspectiva, os contos de O. Henry – ou a arte, de

maneira geral –, acaba por constituir um contraponto ao sofrimento inevitável, ainda que, dentro do paradigma fatalista da obra de O. Henry, essa seja uma batalha perdida, na medida em que a vida na metrópole indiferente e atomizadora em algum momento logrará êxito em atropelar as ilusões daqueles que vagam por ela.

Assim, nossas análises procuraram demonstrar que Saki e O. Henry têm a capacidade de nos reconectar com o humano, cada um à sua maneira: com seu humor, suas feras e seus pregadores de peças, o contista inglês nos reconcilia com aquilo que varremos para baixo do tapete do inconsciente, com tudo aquilo que normalmente nos constrangeria ou ofenderia; O. Henry, com a tragicomédia de seus tipos simples, contraditórios e cheios de falhas, nos lembra de que, muito embora se trate de uma batalha assimétrica e fadada ao fracasso, é mister lutá-la, visto que o que está em jogo é nossa humanidade, mais importante que qualquer ambição que possamos alimentar.

Em nossa pesquisa, defendemos que os dois escritores têm uma participação relevante na renovação do conto enquanto forma, embora o reconhecimento não esteja à altura de sua importância. Sobretudo, fica evidente nos contos dos dois escritores o poder que a arte, mais especificamente a arte de narrar, tem de modificar a vida, seja na fabulação dos personagens de Saki, em que as ficções criadas por eles são mais cheias de potência que os valores contra os quais se voltam; seja na força humanizadora dos gestos de amor em O. Henry, em seu frágil porém teimoso esforço de restabelecer uma afetividade que se tornou impossível na vida na metrópole.

Finalmente, por meio deste trabalho, esperamos contribuir para uma merecida retomada do interesse nas obras de Saki e O. Henry. Assim como eles tiveram uma participação importante na renovação do conto, o objetivo do nosso esforço é chamar atenção para a necessidade de renovar o olhar para a obra deles, para além de uma mentalidade que os reduz a objetos de consumo e entretenimento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ALTER, Robert. *Imagined Cities*. Michigan: Yale University Press/New Haven and London, 2005.
- BEATY, John. O. Henry's Life and Position. *The Sewanee Review*, v. 25, n. 2, 1917, p. 237-243. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27533008>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- BIRDEN, Lorene. M. Layers of Naming and Responsibility in Saki's Short Stories. *Brno Studies in English*, v. 38, n. 1, 2012, p. 55-76.
- BLYNOVA, I. (2023). Black Humour: Origin Description and an Attempt of Identification. *Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya*. Seriya: Filologichni Nauki, vol. 1, issue 25, pp. 260-273,
- BOOTH, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1974.
- BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. [S. l.]: Le Livre de Poche, 2005.
- BROWN, Deming. O. Henry in Russia. *The Russian Review*, v. 12, n. 4, 1953, p. 253-258. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/125957>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- BYRNE, Sandie. *The Unbearable Saki – The works of H. H. Munro*. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- CANNELL, Margaret. O. Henry's Linguistic Unconventionalities. *American Speech*, v. 12, n. 4, 1937, p. 275-283. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/452220>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- CARROLL, Noël. *Humour – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- CHEIKIN, Miriam Quen. Saki: Practical Jokes as a Clue to Comedy. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v. 21, n. 2, 1978, p. 121-133.
- COLEBROOK, Claire. *Irony*. Londres/Nova York: Routledge, 2004.
- CORTÁZAR, Júlio. "Alguns aspectos do conto. *In: Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 147-163.
- COURTNEY, Luther W. O. Henry's Case Reconsidered. *American Literature*, v. 14, n. 4, 1943, p. 361-371. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2920515>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. [S. l.]: Wiley & Blackwell, 2013. p. 732-733
- CURRENT-GARCIA, E. *O. Henry*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966. p. 53.

DRAKE, Robert. Saki's Ironic Stories. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 5, n. 3, 1963, p. 374-388. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40753771>. Acesso em: 27 jul. 2019.

DRAKE, Robert. Saki: Some Problems and a Bibliography. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v. 5, n. 1, 1962, p. 6-26.

EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. 2. ed. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2003.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: an Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2005.

EICHENBAUM, Boris Mikhailovich. O. Henry and the Theory of the Short Story. In: MATEJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo (orgs.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial: no limiar do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 8. p. 111-114.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo (orgs.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial: tempo de crise*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 9. p. 85-87.

FROST, Adam. The Letters of H. H. Munro: Unfinished Business. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v. 44, n. 2, 2001, p. 199-204.

GIBSON, Brian. *Reading Saki: the Fiction of H. H. Munro*. Carolina do Norte: McFarland, 2014.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HANSON, Clare. *Short stories and short fictions, 1880-1980*. Londres: Macmillan, 1985.

HART, James D. *The Oxford Companion to American Literature*. Nova York: Oxford University Press, 1941.

HENRY, O. *Strictly Business – More Stories of the Four Million*. Nova York: Doubleday, Page & Company, 1910.

HENRY, O. *The Trimmed Lamp – and Other Stories of the Four Million*. Nova York: McClure's, Phillips & Co., 1906.

HENRY, O. *The Four Million*. Nova York: McClure's, Phillips & Co., 1906.

HENRY, O. *The Best Short Stories of O. Henry*. Nova York: The Modern Library, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres/Nova York: Routledge, 1995.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LONG, E. Hudson. O. Henry (William Sydney Porter) (1862-1910). *American Literary Realism, 1870-1910*, v. 1, n. 1, 1967, p. 93-99. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27747570>. Acesso em: 25 ago. 2019.

LUKÁCS, Georg. Alegoria y símbolo. In: *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967. t. 4.

MAY, Charles (ed.). *Short Story Writers*. Pasadena/Hackensack: Salem Press, 2007.

MAXEY, Ruth. “Children are Given us to Discourage Our Better Instincts”: The Paradoxical Treatment of Children in Saki’s Short Fiction. *Journal of the Short Story in English*, 45, 2005, p. 47-62. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jsse/442>. Acesso em: 23 jul. 2019.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MUECKE, D. C. *Irony and the Ironic*. 2. ed. Londres/Nova York: Methuen, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

O’CONNOR, Frank. The Lonely Voice. In: MAY, Charles (ed.). *Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1976.

O. HENRY on Himself, Life, and Other Things. *The New York Times*, Nova York, 4 abr. 1909.

PATTEE, Fred Lewis. *The Development of the American Short Story – An Historical Survey*. Nova York/Londres: Harper & Brothers, 1923.

PAYNE, Jr, L. W. The Humor of O. Henry. *Texas Review*, v. 4, n. 1, 1918, p. 18-37. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43465761>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PÉREZ-BRIGNOLI, Héctor. El fonógrafo en los trópicos: sobre el concepto de banana republic en la obra de O. Henry. *Iberoamericana (2001-)*, Nueva época, ano 6, n. 23, 2006, p. 127-141. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41676097>. Acesso em: 25 ago. 2019.

PHIDDIAN, Robert. Irony in the Eye of the Beholder. Review of *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony* by Linda Hutcheon. *Southern Review*, v. 28, n. 2, 1995, p. 251-253.

REID, Ian. *The Short Story*. Londres: Methuen, 1977.

THRANE, James R. Two New Stories by “Saki” (H. H. Munro). *Modern Fiction Studies*, v. 19, n. 2, 1973, p. 139-144. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26279005>. Acesso em: 23 jul. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAKI. *The Complete Saki*. Londres: Penguin Books, 1998.

STEVICK, Philip. Saki’s Beasts. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v. 9, n. 1, 1966,

p. 33-37.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. Science as a Vocation. *In*: GERTH, H. H.; MILLS, C. W. *From Max Weber: Essays on Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1958. p. 129-156.