

## Interseções entre “O elixir da longa vida”, de Balzac, e “O coração denunciador”, de Poe<sup>1</sup>

Ana Luíza Duarte de Brito Drummond<sup>2</sup>  
(Universidade Federal de Minas Gerais)

### Resumo:

“O elixir da longa vida”, de Balzac, está incluído na antologia *Contos fantásticos do século XIX*, de Italo Calvino, na seção “o fantástico visionário”. Já “O coração denunciador”, de Poe, aparece na mesma antologia, mas na seção “o fantástico cotidiano”. Apesar dessa distinção e de outras diferenças explícitas que emergem da comparação desses dois contos, uma semelhança notável no uso privilegiado de uma figura de linguagem se faz notar, como essa análise procurou demonstrar. Portanto, este estudo é uma análise desses contos com vistas a tecer considerações individuais e comparativas que nos permitam discutir algumas teorias do fantástico e estatutos dos autores.

**Palavras-chave:** Fantástico. Balzac. Poe. Sinédoque. Narrador.

### Abstract:

“The elixir of life”, of Balzac, is included in the anthology *Fantastic Stories of the nineteenth century*, by Italo Calvino, in "the fantastic visionary" section. Already “The tell-tale heart”, of Poe, appears in the same anthology, but in "the fantastic everyday" section. Despite this distinction explicit and other differences that arise from the comparison of these two stories, a remarkable similarity in the privileged use of a figure of speech is notable, as this analysis sought to demonstrate. Therefore, this study is an analysis of these tales in order to weave individual and comparative considerations that allow us to discuss some of the fantastic theories and statutes of the authors.

**Keywords:** Fantastic. Balzac. Poe. Synecdoche. Narrator.

“*O elixir da longa vida*”, de Honoré de Balzac, está incluído na antologia *Contos fantásticos do século XIX*, de Italo Calvino, na seção “o fantástico visionário”, que se distingue da seção “o fantástico cotidiano” devido principalmente a seu caráter visual, menos presente nos contos da segunda seção. Como aponta o compilador, percebe-se que no início do século XIX a predominância do fantástico visionário era nítida, assim como o será o fantástico cotidiano no fim do século. Já “O coração denunciador” (“*The Tale-Tell Heart*”), de Edgar

<sup>1</sup> Este trabalho é parte da monografia *Indagações sobre o modo fantástico*, defendida em 2013 no curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Federal de Ouro Preto sob a orientação do prof. Carlos Eduardo Lima Machado.

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Língua Portuguesa e Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: analuizadrummond@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4979881923441045>.

Allan Poe, é o conto que abre a seção “o fantástico cotidiano” graças às suas sugestões visuais reduzidas ao mínimo, que, de acordo com Calvino (2004, p. 14), “restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino”. Cabe reafirmar, como o faz o compilador, que essas etiquetas “são intercambiáveis”. A distinção feita segue uma orientação geral no sentido da interiorização do sobrenatural. Apesar dessa e de outras diferenças explícitas que emergem da comparação desses dois contos, uma semelhança notável no uso de uma figura de linguagem se faz notar, como demonstraremos.

Começando pelo conto de Balzac, pode-se dizer que tanto pelo nome e por seu caráter sedutor e boêmio quanto por sua intriga com o pai, don Juan Belvidero, o protagonista do conto, remete-nos diretamente à famosa lenda de don Juan<sup>3</sup> que, por si só, já apresenta um evento caráter fantástico. Sua história começa na Itália de início do século XVI e é contada por um narrador heterodiegético. Don Juan, reunido numa festa em seu “suntuoso palácio de Ferrara”, é questionado sobre a morte de seu pai, ao que responde: “Ah!, nem me fales disso!”, e finaliza: “Só há um pai eterno no mundo, e a desgraça quer que seja o meu!” (BALZAC, 2004, p. 103). Nesse momento já se pode perceber que apesar de viver em grande luxo e sem jamais fazer coisa alguma, a longevidade do pai nonagenário incomoda de sobremaneira a don Juan. Na sequência, ele é avisado de que seu pai está à morte. (BALZAC, 2004, p. 103).

O narrador realiza, então, uma breve explanação sobre a figura de Bartolomeo Belvidero, que com a morte de Juana, mãe de don Juan, passou a refugiar-se na ala mais desconfortável do palácio e quando de lá saía “parecia procurar uma coisa que lhe faltava; andava sonhador, indeciso, preocupado como um homem que luta contra uma ideia ou uma lembrança”; afirma ainda, em resumo, que “nunca, nesta terra, se encontrara um pai tão acomodaticioso e tão indulgente; por isso, o jovem Belvidero, acostumado a tratá-lo sem cerimônia, tinha todos os defeitos dos filhos mimados” (BALZAC, 2004, p. 104-105).

Ao entrar nos aposentos do pai, don Juan sente os efeitos de uma atmosfera úmida. Ao se aproximar da cama e ver iluminada a cabeça do moribundo, ele sente frio. O caráter

---

<sup>3</sup> Em resumo, as lendas de don Juan falavam que ele seduziu e matou uma moça e seu pai, membros de uma nobre família espanhola. Mais tarde, ao encontrar com a estátua do pai em um cemitério, don Juan a convida, caçoadamente, a um jantar. A estátua aceita o convite. No momento do jantar, ela estende a mão a don Juan para um cumprimento e este, ao fazer o mesmo, é tomado pelo braço e arrastado pela estátua até o inferno.

fantástico do conto, através do cenário nauseabundo, antiquado e escuro, começa a aparecer no momento em que don Juan entra no aposento de seu pai.

Apesar desses sinais de destruição, brilhava sobre essa cabeça uma inacreditável aparência de força. Ali, um espírito superior combatia a morte. Os olhos, encovados pela doença, mantinham uma fixidez singular. Parecia que Bartolomeo tentava matar, com seu olhar agonizante, um inimigo sentado ao pé da cama. Esse olhar, fixo e frio, era mais horripilante ainda porque a cabeça permanecia numa imobilidade semelhante à dos crânios que os médicos colocam em cima da mesa. O corpo inteiramente modelado pelos lençóis da cama anunciava que os membros do ancião conservavam a mesma rigidez. *Tudo estava morto, menos os olhos*. Por fim, os sons que saíam de sua boca tinham qualquer coisa de mecânico. (BALZAC, 2004, p. 105-106, grifos nossos).

Note-se nessa citação o aspecto horripilante que emerge da comparação entre a cabeça de Bartolomeo e crânios sobre uma mesa, aspecto intensificado pela presença de um olhar fixo e frio. O olhar, nesse momento e adiante, adquire importância ímpar, já que “tudo estava morto, menos os olhos”.

Após um breve diálogo, Bartolomeo diz que viverá, sem, contudo, retirar os dias que pertencem ao filho. Don Juan, pensando num possível delírio do pai, acrescenta: “Sim, meu pai querido, viverás, decerto, tanto quanto eu, pois tua imagem estará permanentemente dentro do meu coração”; ao que velho lhe responde: “Não se trata dessa vida” (BALZAC, 2004, p. 106). Já um tanto impaciente com o desentendimento do filho, Bartolomeo afirma que descobrira um meio de ressuscitar e o pede que procure na gaveta da mesa um frasquinho de cristal de rocha ao qual dedicara vinte anos. “Logo que eu tiver dado o último suspiro, me esfregarás todo com essa água, e renascerei.” ‘Há bem pouca água’, retrucou o rapaz.” (BALZAC, 2004, p. 107).

Se Bartolomeo não conseguia mais falar, ainda tinha a faculdade de ouvir e ver; com essas palavras, sua cabeça se virou para don Juan num movimento assustadoramente brusco, seu pescoço ficou torto como o de uma estátua de mármore que o pensamento do escultor condenou a olhar de lado, seus olhos dilatados contraíram uma horripilante imobilidade. Estava morto, morto, perdendo sua única, sua derradeira ilusão. Ao procurar abrigo no coração do filho, ali encontrou um túmulo mais profundo que os túmulos que os homens costumam cavar para seus mortos. Assim, seus cabelos ficaram arrepiados de horror, e seu olhar convulso ainda falava. Era um pai irado se levantando de seu sepulcro para pedir vingança a Deus! (BALZAC, 2004, p. 107)

Vê-se aqui, novamente, como o olhar e a cabeça do moribundo têm caráter assustador, parecendo, mesmo, ser a única manifestação de vida de seu corpo. Mais à noite, depois de

dispensar os empregados, frente ao corpo em que os embalsamadores tinham posto “uma mortalha que o envolvia todo, menos a cabeça” (BALZAC, 2004, p. 109), don Juan tremeu ao destampar o frasco. Então, como se um demônio lhe tivesse “soprado essas palavras que ecoaram em seu coração: ‘Embebe um olho!’”. Pegou um pano, e, depois de molhá-lo no precioso licor, passou-o levemente sobre a pálpebra direita do cadáver. O olho se abriu.” (BALZAC, 2004, p. 110). A cena descrita é a de “um olho cheio de vida, um olho de criança numa caveira” que “parecia querer se atirar sobre don Juan, e pensava, acusava, condenava”, o que deixava o jovem apavorado (BALZAC, 2004, p. 110). Don Juan percebe que o olho pode escutar e responder. Amedrontado, “reunindo toda a coragem necessária para ser covarde, esmagou o olho apertando-o com um pano, mas sem olhá-lo. Fez-se ouvir um gemido inesperado, mas terrível” (BALZAC, 2004, p. 110), o jovem Belvidero acabara de cometer um parricídio.

Desde a primeira entrada de don Juan ao quarto do pai moribundo há a presença de uma cabeça e de um olhar que se distinguem pelo contraste que estabelecem com o restante do corpo de Bartolomeo. Contudo, especificamente na cena acima, um olho, ou melhor, o olho, ao adquirir vida, causa um efeito macabro. Esse efeito deve-se à inquietante passagem de limite que ocorre por dois motivos. O primeiro é o fato de o corpo já morto de Bartolomeo adquirir uma fagulha de vida pensante e jovial através de seu olho, algo que, sabemos, foge dos padrões de acontecimentos daquilo a que temos chamado de “realidade”; o segundo é o limite transposto quando o elixir da longa vida torna-se possível, isto é, deixa de ser apenas uma ânsia inalcançável dos alquimistas para tornar-se real, apresentando-se concretamente a don Juan.

Na sequência, o filho enterra o pai com todo o luxo exigido, entregando a execução das imagens ao mais famoso artista da época. “Só ficou perfeitamente tranquilo no dia em que a estátua paterna, ajoelhada diante da Religião, impôs seu peso enorme sobre aquela cova no fundo da qual enterrou o único remorso que aflorava em seu coração nos momentos de lassidão física” (BALZAC, 2004, p. 111). Note-se que a estátua sobre o túmulo, ao contrário do ocorre na lenda de don Juan, é o que permite tranquilidade ao jovem, é como se ela representasse, devido a seu peso, a impossibilidade de um retorno vingativo do pai (ou do olho) assassinado.

Ao inventariar a riqueza, o jovem torna-se avarento, pois precisaria prover duas vidas. Após analisar os homens e as coisas, “pegou a alma e a matéria, jogou-as num crisol, e nada encontrou; desde então, tornou-se DON JUAN.” (BALZAC, 2004, p. 111). Esse “novo” don Juan assemelha-se ainda mais ao da lenda ao lançar-se na existência, “desprezando o mundo, mas apoderando-se do mundo”. (BALZAC, 2004, p. 111-112).

Na continuação da história, don Juan, aos sessenta anos, muda-se para a Espanha, casa-se com doña Elvira e torna-se, de propósito, mal pai e mal esposo. Acusando e depois pedindo perdão, “fazendo-os esquecer meses inteiros de impaciência e crueldade em troca de uma hora em que exibia para eles os tesouros sempre novos de sua graça e uma falsa ternura”, don Juan foi amarrando-os “à cabeceira de sua cama” (BALZAC, 2004, p. 114). Em uma noite, ao sentir a aproximação da morte, ele chama seu filho Filipe para pedir-lhe o mesmo favor que seu pai, sem sucesso, havia lhe pedido anos antes. No entanto, mais perspicaz, não revela as virtudes do líquido do frasco.

Outrora fui amigo do grande papa Júlio II. Esse ilustre pontífice temeu que a excessiva excitação de meus sentidos me levasse a cometer um pecado mortal entre o momento em que eu expirasse e aquele em que tivesse recebido os santos óleos; deu-me de presente um frasco no qual existe a água santa que jorrou outrora dos rochedos no deserto. Guardei o segredo dessa dilapidação do tesouro da Igreja, mas estou autorizado a revelar o mistério a meu filho, *in articulo mortis*. Encontrarás o frasco na gaveta dessa mesa gótica que nunca saiu de perto da cabeceira de meu leito... O precioso cristal poderá servir-te ainda, meu bem-amado Filipe. Juras-me, por tua salvação eterna, que executarás rigorosamente as minhas ordens?”. (BALZAC, 2004, p. 116)

As ordens são claras, após sua morte, Filipe deveria umedecer com a água do cristal os olhos, os lábios e toda a cabeça e, depois, os membros e o corpo. Don Juan diz a Filipe que nada deverá espantá-lo e o manda segurar bem o frasco. Em seguida, falece. O obediente e comovido Filipe, seguindo as ordens do pai,

ungiu aquela cabeça sagrada, em meio a um profundo silêncio. Bem que ouvia uns estremecimentos indescritíveis, mas os atribuía aos balanços da brisa nas copas das árvores. Quando molhou o braço direito, sentiu seu pescoço fortemente apertado por um braço jovem e vigoroso, o braço de seu pai. Soltou um grito lancinante e deixou cair o frasco, que se quebrou. O licor evaporou. Os empregados do castelo acorreram, armados de tochas [...]. Depois, coisa sobrenatural, a platéia viu a cabeça de don Juan, tão jovem, tão bela como a de Antinoo; uma cabeça de cabelos pretos,

olhos brilhantes, boca vermelha, e que se agitava horrivelmente sem poder mexer o esqueleto ao qual pertencia. (BALZAC, p. 2004, p. 117)

Mentir sobre o conteúdo do frasco garantiu o sucesso do plano de don Juan, mas, como aconteceu com o pai, apenas uma parte de seu corpo ressuscitou. A imagem aqui torna-se assustadora. Uma cabeça e um braço vivos presos a um corpo morto.

Na sequência os espanhóis gritam “Milagre!” e Doña Elvira manda buscar o abade de San Lucar, que declara de imediato a canonização de don Juan e anuncia a cerimônia da apoteose em seu convento (BALZAC, 2004, p. 118). Há, ao longo dessa cena, um aspecto irônico que se acrescenta aos elementos da composição do conto.

Na cerimônia, don Juan, coberto de diamantes e plumas, substitui no altar um quadro de Cristo. Temendo ser “confundido com um homem comum, com um santo, um Bonifácio, um Pantaleão”, perturba a melodia “dando um berro ao qual se juntaram as mil vozes do inferno”. “Vão todos para o diabo, bestas, brutos que sois! Deus! Deus! *Carajos demonios*, animais, como sois estúpidos com vosso Deus-ancião!”, gritava, enquanto a assembleia gritava “*Te Deum laudemus!*” e “*Deus Sabaoth*”. “Insultais a majestade do inferno!”, respondia don Juan (BALZAC, 2004, p. 120). Em seguida, o braço vivo passa por cima do relicário e ameaça a assembleia com gestos de desespero e ironia. “O santo nos abençoa”, diz a gente crédula ao vê-lo. Então o aspecto irônico se amplia em termos de uma espécie de deboche blasfemo. Quando o abade cantava “*Sancte Johanes, ora pro nobis*”, don Juan o fez ouvir um “*O coglione!*”, o que fez o subprior perguntar o que se passava na parte de cima. “O santo está fazendo o diabo”, responde o abade. Inicia-se então temos o satânico final:

Então aquela cabeça viva se separou violentamente do corpo que já não vivia e caiu sobre o crânio amarelo do oficiante.

“Lembra-te de doña Elvira”, gritou a cabeça, devorando a do abade.

Este deu um grito horripilante, que perturbou a cerimônia. Todos os padres acorreram e cercaram seu soberano.

“Imbecil, pois sim que existe um Deus!”, gritou a voz no momento em que o abade, mordido no crânio, expirava. (BALZAC, 2004, p. 120)

“O elixir da longa vida” se destaca por questões que sua análise precisa enfrentar. Primeiramente, ao contrário dos típicos narradores de contos fantásticos, nesse tem-se a presença de um narrador onisciente e heterodiegético, o que constitui uma exceção à narração

em primeira pessoa destacada por Remo Ceserani (2006, p. 69) como um procedimento do modo fantástico. Como observa o próprio Ceserani, o conjunto de procedimentos formais e sistemas temáticos não são exclusivos do modo fantástico, mas destacam-se por serem frequentemente empregados. Outra questão liga-se à época em que se passa o conto – a Itália renascentista e a rigidamente católica Espanha – e a caracterização das personagens.

Pensando nesses aspectos, se considerarmos o estudo de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, o conto de Balzac não poderia ser considerado fantástico por duas razões. “Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo [isto é, não representado] estaríamos no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida” (TODOROV, 2010, p. 91). E logo à frente: “Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 2010, p. 92). Há claramente uma preferência do fantástico por narradores-personagens, e isso o estudo de Ceserani, apoiando-se em outros, confirma. No entanto, essa preferência não exclui a possibilidade de o modo fantástico utilizar recursos que não são, de antemão, de seu uso típico, mas que, empregados com maestria, como o faz Balzac, servem-no tão bem quanto os recursos mais usuais. É importante considerar que Todorov concentra sua teoria sobre o fantástico na ideia de hesitação<sup>4</sup>, sendo assim, tudo o que escapa a essa ideia, como, nesse caso, o narrador onisciente, é excluído por ele do fantástico.

Como as formulações de Todorov sobre o fantástico são bem conhecidas e debatidas<sup>5</sup>, vamos nos limitar aqui à questão do narrador-personagem. Ao definir como pertencentes ao maravilhoso os contos em que o narrador não está representado, fica clara a presença da ideia

---

<sup>4</sup> Para Todorov (2010, p. 30-31), o fantástico é uma hesitação que um ser (que pode ser uma personagem ou o leitor) experimenta frente a um acontecimento de aparência sobrenatural. A partir dessa hesitação, esse ser deve optar por um destes dois caminhos: ou considera que esse acontecimento é fruto de sua imaginação e as leis naturais seguem conforme são percebidas por nós, seres humanos, ou que o acontecimento ocorreu de fato e a realidade deixa de ser a que conhecemos e passa a ser uma realidade regida por leis até então desconhecidas. No primeiro caso passaríamos do fantástico (um momento de hesitação) para o estranho, e, no segundo caso, para o maravilhoso.

<sup>5</sup> Cf. capítulos 1 e 3 de *O fantástico*, de Ceserani (2006), em que há um levantamento de textos que dialogam com *Introdução à literatura fantástica*.

de hesitação como principal característica de um conto fantástico. A esse respeito Ceserani, em crítica a Todorov, aponta que

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica [...]. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p. 67)

Por esse motivo, isto é, apesar das críticas de Todorov em relação ao narrador não representado em um conto fantástico, optamos ter como base deste estudo sobre o conto balzaquiano o trabalho de Ceserani devido à força de sua argumentação, visto que o conto está bem distanciado daquilo a que chamamos maravilhoso, que descreve um mundo em tudo alheio ao nosso, não só devido à presença de fadas, duendes etc., mas pela explicitação de um tempo distante, claramente marcado pelo “Era uma vez...”. Já o fantástico, sabemos, caminha em meio a nosso mundo para, em seguida, fazer romper o elemento sobrenatural, causando uma “rachadura” naquilo a que viemos acreditando como cotidiano, comum.

Apesar de estar claramente em um passado distante (pode-se calcular aproximadamente trezentos anos) do presente da obra (1830), o conto “O elixir da longa vida” caminha em um mundo cujas leis naturais são as mesmas que as nossas, e isso até o momento da irrupção do fantástico com a ressuscitação do olho de Bartolomeo. Com a morte do olho através do parricídio, o conto continua seu caminho sem qualquer outra manifestação fantástica, representando, inclusive, personagens históricos, como o papa Júlio II, o príncipe da Casa d’Este etc., para, quiçá, garantir sua morada no universo do cotidiano. Mas isso muda no momento da ressuscitação de don Juan e seu ato satânico final, que encerra a narrativa e confirma a certeza de tratar-se de uma obra fantástica.

Nesse sentido, as duas questões que diferem o conto de Balzac de outros do modo fantástico são a época em que está situado e suas personagens principais. Em relação à primeira, o destaque deve-se por representar um passado bem distante do século XIX. Note-se que Balzac, imerso na Paris oitocentista, nos arranca para uma Itália renascentista, pagã e

papal e depois para a Espanha beata e penitencial, como lembra Calvino (2004, p. 102). Esse passado quinhentista é raramente representado em contos fantásticos; esses, em geral, habitam principalmente o século XIX.

Quanto às personagens, observa-se que os sujeitos representados não são aqueles típicos do modo fantástico, os sujeitos modernos, burgueses, fragmentados. Pelo contrário, são aristocratas, príncipes, nobres e, até mesmo, papa. No entanto, apesar de fugirem das características mais imediatas das personagens do modo fantástico, tanto don Juan quando seu pai podem ser vistos, apesar da anacronia clara que surge disso, como um “sujeito forte da modernidade” no que tange a falência da autoafirmação destacada por Ceserani ao falar do sistema temático “o indivíduo, sujeito forte da modernidade”. Note-se, contudo, que apesar de retratado no século XVI, don Juan contém as características apontadas por Ceserani (2006, p. 82) ao falar da representação do sujeito na “grande literatura romântica” do início do século XIX, mais especificamente, no caso “das representações do eu que leva o próprio programa de auto-afirmação às últimas consequências, e se transforma no eu monomaniaco, obsessivo, louco”. Como Ceserani, entendemos a autoafirmação no sentido formulado por Hans Blumenberg, isso é, como “um programa de vida ao qual o homem submete a própria existência em uma particular situação histórica e sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda, desenvolvendo todas as potencialidades peculiares” (CESERANI, 2006, p. 81). Don Juan, como Bartolomeo, traça um programa de vida ao qual submeterá suas duas existências. No entanto, esse plano é destruído pelo “outro”, por Filipe no caso de don Juan e por don Juan no caso de Bartolomeo. O plano de don Juan exige a ajuda de um outro e é essa ajuda que o destrói, causando a falência da autoafirmação, como mencionado acima. Isso interessará à literatura de início do século XIX, que procurará entender o que enfrenta quem programa sua vida de forma linear e unitária (CESERANI, 2006, p. 82). A frase que mostra que Bartolomeo estava preso à sua autoafirmação é a que ele diz em seu leito de morte: “Deus sou eu”. Don Juan a converte, após morder o crânio do abade, em “Imbecil, pois sim que existe um Deus!” (BALZAC, 2006, p. 107 e 120, respectivamente).

Outro sistema temático em destaque no conto de Balzac é “*A vida dos mortos*” e de seu retorno. Para Ceserani, apesar de antigo (de Virgílio a Dante), esse tema se constrói com

novos aspectos no fantástico. “Interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo.” (CESERANI, 2006, p. 80). A alquimia presente fica clara desde o título. A busca pela panaceia universal leva Bartolomeo ao isolamento, mas o faz encontrar o tão sonhado elixir da longa vida. No entanto, seu sonho de imortalidade é frustrado pela ganância do filho.

Retomando as questões que, como dito, precisam ser enfrentadas, esse conto está incluído na seção “o fantástico visionário” da compilação de Calvino. Essa seção é marcada pela ênfase dada à sugestão visual, como aponta o compilador:

O dado comum a todos esses escritores tão diferentes que mencionei até aqui [Hoffmann, Balzac, Nodier, Gautier, Nerval, Mérimée, Gogol, Dickens, entre outros] é colocar em primeiro plano uma sugestão visual. E não por acaso. Como disse no início, o verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma *cena complexa e insólita*. O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela. (CALVINO, 2004, p. 13, grifos nossos)

Voltando a Balzac, sabe-se que seu reconhecimento vem, principalmente, com *A comédia humana*. Seu vínculo com o realismo é conhecido, sendo considerado um de seus precursores. Devido a isso, o estudo de um de seus contos fantásticos poderia cair na tentativa de contrapor a narrativa fantástica à narrativa realista, como aponta Ceserani:

Quem pensa que a crítica e a historiografia literárias deveriam ser caracterizadas antes de tudo pelo empenho de buscar clareza conceitual e pelo respeito à individualidade concreta dos próprios objetos de estudo pode sentir uma forte necessidade de problematizar esta tendência de fazer do fantástico uma categoria supra-histórica e onipresente, de confundir-lo com o maravilhoso ou com o oculto, ou de contrapô-lo de modo bastante genérico e óbvio ao “realista”. Pode chegar a ser sagrada a batalha contra a tendência de fazer do fantástico uma categoria quase metafísica. [...] Porém, frente à tendência de fazer do fantástico simplesmente o contrário do realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio “realista”. (CESERANI, 2006, p. 9)

Até que ponto vai o realismo de Balzac ou, pelo contrário, até que ponto vai o fantástico de Balzac, poderíamos nos perguntar. Ora, o fantástico não se contrapõe ao realismo, não é seu contrário, como Ceserani acentua. Vemos pelos seus escritores. Reconhecidos escritores realistas foram também escritores de narrativas fantásticas; entre eles podemos citar nomes como o de Dostoiévski, Tchekhov, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Guy de Maupassant, entre outros, todos reconhecidos por suas obras realistas e todos escritores de, também, contos fantásticos. Em geral, por saber que o fantástico ocupa-se de temas que estão mais no terreno do ilógico, do sobrenatural ou subnatural, tende-se a pressupor que ele é o “polo oposto da literatura realista”, como aponta David Roas. No entanto, essa conclusão é um pouco precipitada.

*La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico. Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. (ROAS, 2001, p. 24)*

O fantástico está inserido na realidade empírica e isso é uma afirmação constante de seus narradores. O evento fantástico não nos transporta a um mundo em tudo diferente ao nosso. Pelo contrário, permanecemos no mesmo mundo, mas agora a realidade é percebida de maneira diferente – menos ingênua, diria Cortázar. Não é o mundo que se modifica com o evento fantástico, mas a experiência desse mundo. Por isso a própria aparição do evento fantástico utiliza recursos para fazê-lo ser visto como um evento real (ou, pelo menos, como possibilidade), isto é, para que ao o vermos como real (ou possível), ele cause um abalo, uma fissura naquilo a que chamávamos, até então, realidade. A própria dificuldade que um narrador, em geral, tem em descrever o evento fantástico, deixando o texto por vezes vago e impreciso, serviria a isso, já que ele “*no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar*” (ROAS, 2001, p. 28).

Nesse sentido, optamos por tratar o fantástico de “O elixir da longa vida” em correlação com (e não em oposição ao) seu realismo. As obras realistas, como dito, são as que deram a fama a Balzac, mas, como bem aponta Calvino (2004, p. 13), “as obras fantásticas têm um lugar de relevo em sua produção, especialmente no primeiro período, quando ele era mais influenciado pelo ocultismo de Swedenborg”. Calvino considera o romance *A pele de onagro*, repleto de elementos fantásticos, uma das obras-primas balzaquianas e acrescenta que mesmo nos “romances mais conhecidos como ‘realistas’ há uma forte dose de transfiguração fantástica, que é um elemento essencial da sua arte.” (CALVINO, 2004, p. 101).

É a partir desse dito de Calvino que faremos uma análise de traços que podem ser aproximados à dimensão do fantástico e que permeiam diversas obras de Balzac. É interessante notar como diferentes críticos também perceberam, de modos distintos, em romances de Balzac essa característica que Calvino chamou de “transfiguração fantástica”. Entre esses críticos podemos citar Charles Baudelaire, Erich Auerbach e Otto Maria Carpeaux, que viram, no escritor realista, um Balzac por vezes “visionário”.

Baudelaire aponta esse Balzac “visionário” em um artigo intitulado “Théophile Gautier”. Nele, Baudelaire (1968, p. 252) afirma: “*J’ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m’avait toujours semblé que son principal mérite était d’être visionnaire, et visionnaire passionné.*”. E à frente:

*Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu’à la gueule. C’est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieur s’offraient à l’oeil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l’obligeait d’ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l’ensemble. Il me fait quelquefois penser à ces aqua-fortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche. De cette étonnante disposition naturelle sont résultées des merveilles. Mais cette disposition se définit généralement: les défauts de Balzac. Pour mieux parler, c’est justement là ses qualités. Mais qui peut se vanter d’être aussi heureusement doué, et de pouvoir appliquer une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité? Qui peut faire cela? Or, qui ne fait pas cela, pour dire la vérité, ne fait pas grand’chose. (BAUDELAIRE, 1968, p. 253, grifos nossos)*

Note-se que Baudelaire usa termos que não são muito utilizados em referência a características de escritores realistas. Ele chega a criticar a tendência de se apontar o aspecto de Balzac de “*tout faire voir*”, de fazer contorcer suas figuras, como seu defeito, já que aí residira, pelo contrário, sua qualidade. E quem é que pode fazer igual?

No capítulo “Na mansão de la Mole”, de *Mimesis*, Auerbach (2009) tece uma análise sobre Balzac considerando-o, “juntamente com Stendhal, o criador do realismo moderno” (Auerbach, 2009, p. 419). Auerbach assinala em Balzac a manifestação de um “realismo atmosférico” ao comentar o retrato de Mme. Vauquer em *Le Père Goriot*.

A falta de ordem e o desleixo racional do texto são conseqüências da pressa com que Balzac trabalhava, mas, mesmo assim, não são casuais, pois a própria pressa é, em boa parte, um resultado da sua obsessão por *imagens sugestivas*. O motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham para ele, freqüentemente, uma espécie de *segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível*, mas muito mais essencial: *uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo “demoníaco”*. Na sala de jantar, com os seus móveis e apetrechos gastos e mesquinhos, *mas que não deixam de ser tranquilos e inofensivos para uma mente não influenciada pela fantasia*, “ressuma a desgraça, acaçapa-se a especulação” – *em meio a esta quotidianidade trivial, ocultam-se bruxas alegóricas*, e no lugar da viúva rechonchuda e desordenadamente vestida, vê-se surgir, por um instante, *uma ratazana*. Trata-se, portanto, da unidade de um espaço vital determinado, *sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensórios*. (AUERBACH, 2009, p. 422, grifos nossos)

A presença do fantasmagórico, ou melhor, do demoníaco, em meio à obra realista de Balzac tem destaque em Auerbach. Note-se como o crítico aponta que esse é um caráter próprio da construção narrativa do realismo balzaquiano, e não de algo casual. A “segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível” a que Auerbach se refere pode ser lida como uma versão mais detalhada e penetrante da “transfiguração fantástica” mencionada por Calvino. É interessante notar, ainda na citação de Auerbach, que os móveis e apetrechos são tranquilos e inofensivos *apenas* para uma mente não influenciada pela fantasia, pois, na verdade, é na aparente trivialidade balzaquiana que ocultam-se suas “bruxas alegóricas”, ou as figuras convulsas destacadas por Baudelaire. Vale a pena sublinhar ainda a unidade do meio ou do “espaço vital, sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica”.

Mais adiante, Auerbach examina os elementos que compõem o “realismo atmosférico” de Balzac:

Em toda a sua obra, como neste texto [*Le Père Goriot*], Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como uma atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. [...] O *realismo atmosférico* de Balzac é um produto da sua época, é ele próprio parte e produto de uma atmosfera. (AUERBACH, 2009, p. 423, grifos nossos)

Balzac, ávido leitor de E. T. A. Hoffmann, estava imerso na atmosfera fantástico/romântica do escritor alemão. O próprio “O elixir da longa vida” pode ser relacionado à atmosfera hoffmanniana. Carpeaux (2011) também o aproxima de Hoffmann:

O romantismo de Balzac é inegável: mas é um romantismo especial, já perto da fronteira do realismo, como o de E. T. A. Hoffmann, Manzoni e Cooper, três objetos da sua admiração literária, três *descobridores de mundos novos*. O romantismo de todos eles é *fuga de uma realidade insuportável; outros mundos lhes pareciam mais “românticos”*; e não havia mal em descrever esses mundos novos com o realismo aprendido nos romancistas ingleses. Balzac não pôde aprender muito nos ingleses; o seu próprio mundo já era mais avançado do que o de Fielding ou Scott. O inglês ao qual o romancista de Paris se aproxima é o romancista de Londres: Dickens. Neste e naquele há o barulho e o turbilhão da grande cidade, cheia de gente. Mas em Dickens é uma massa atomizada de indivíduos ridículos, infelizes ou burlescos. Em Balzac, não se trata de massa atomizada, mas de uma sociedade: a *Comédie humaine* é a história de uma sociedade hierarquicamente organizada, sendo elementos e critérios de organização: as tradições, o dinheiro e as paixões. Tudo isso Balzac vê claramente com o olho do sociólogo e com o *olho do visionário* que Bégúin lhe descobriu. Sua *força visionária* só tem um limite: ignora a Natureza. É escritor exclusivamente urbano. (CARPEAUX, 2011, p. 1780, grifos nossos)

Vê-se retomado em Carpeaux (e definido sua origem) o termo já visto em Calvino e Baudelaire: visionário. Note-se como o crítico aproxima e diferencia Balzac de Dickens, e ainda relaciona em Balzac o “olho do sociólogo” e o “olho do visionário”. Neste sentido, também cabe aproximar a “transfiguração fantástica” observada por Calvino e as figuras convulsas das personagens de Balzac observadas por Baudelaire ao que diz Auerbach (2009, p. 422) ao caracterizar nos objetos e nas pessoas fixadas por Balzac “uma espécie de segunda significação,

diferente da significação racionalmente cognoscível, mas muito mais essencial: uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo ‘demoníaco’”. Desse modo, o “realismo atmosférico” definido por Auerbach utiliza os meios “como unidades orgânicas, demoníacas” e a “situação histórica geral” que, por sua vez, constitui uma “atmosfera que abrange os espaços vitais individuais”. Guardadas as devidas proporções, esta simbiose está também assinalada por Carpeaux ao reunir o “olho do visionário” e o “olho do sociólogo”.

Pode-se destacar, então, entre as características da narrativa balzaquiana que recebem destaque nessas críticas, a sugestão visual, a que Calvino chama de “dar a ver”, Baudelaire de “*tout faire voir*” e Auerbach de “imagens sugestivas”. A utilização desses elementos visivos e figurativos é destacada por Ceserani como um procedimento formal utilizado pelo modo fantástico. É o procedimento narrativo e retórico da figuratividade:

Um elemento de figuratividade existe nos procedimentos de teatralização [...], mas o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa. Também nesse caso, são sublinhados não tanto os elementos temáticos ou semânticos relativos ao ver, aos olhos, aos espelhos, aos instrumentos óticos etc. tão difundidos nos textos fantásticos, mas sim há o recurso a procedimentos que sublinham *elementos gestuais e visivos*, de aparição e colocação em cena. (CESERANI, 2006, p.76)

A cena em que don Juan ocupa o lugar de um quadro de Cristo é representativa desse elemento visivo de colocação em cena. Os elementos gestuais ficam por conta da cabeça e do olho de Bartolomeo e da cabeça e do braço de don Juan, cuja figuratividade serve a uma fantasmagoria própria dos efeitos de espetáculos do século XVIII. Para Calvino (2004, p. 102), “o conto se impõe pelos efeitos macabros das partes do corpo que vivem por si: um olho, um braço e até uma cabeça que se destaca do corpo morto e morde o crânio de um vivo, como o conde Ugolino no Inferno”.

Passemos agora para a aproximação entre “O coração denunciador” e “O elixir da longa vida” a partir de uma figura de linguagem que caracteriza tanto a vítima do conto de Poe como as personagens de Bartolomeo e don Juan do conto balzaquiano.

Começando pelo conto de Poe, pode-se dizer que “O coração denunciador” se impõe especialmente por seu fantástico quase puramente mental, psicológico, estilo que será mais dominante na segunda metade do século XIX. Calvino (2004, p. 279) considera “O coração

denunciador” a obra-prima absoluta de Poe e provavelmente ele está certo sobre isso. Poe atinge nesse conto a “unidade de impressão” tão cobiçada e tão necessária ao conto para se criar os efeitos mais profundos, conforme características definidas por ele próprio em relação ao gênero (POE, 2004a). O monólogo interior do assassino está imerso na temática da loucura, bastante presente em contos fantásticos do século XIX, inclusive num dos mais inspiradores de todos os tempos, *Der Sandmann*.

Poe poderia tanto ser incluído na seção “o fantástico visionário”, com o famoso “A queda da casa de Usher”, por exemplo, quanto na seção em que foi incluído, “o fantástico cotidiano”. Isso porque ele foi capaz de transitar entre as duas vertentes da narrativa fantástica, isto é, tanto na a mais visionária, predominante na primeira metade do século XIX, quanto na mais abstrata, mental, predominante na segunda metade do século, mas que já aparece nesse conto seu conto de 1843, como aponta Calvino:

A exemplificação mais clara dessas duas vertentes pode ser encontrada em Poe. Seus contos mais típicos são aqueles em que uma morta vestida de branco e ensangüentada sai do caixão para uma casa escura, cujos enfeites faustosos transpiram um ar de dissolução; “A queda da casa de Usher” constitui a mais rica elaboração desse tipo. Mas em seu lugar tomemos “O coração denunciador”: as sugestões visuais são reduzidas ao mínimo, restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino. (CALVINO, 2004, p. 14)

O conto, narrado por um narrador autodiegético que dirige-se a um “você” cuja identidade desconhecemos, é basicamente o monólogo interior de um assassino que se esconde no quarto de sua vítima para matá-la. A vítima é o velho com quem morava – e amava – e que o tratava bem, mas que de repente começa a incomodar o narrador-personagem devido a seu olho esbugalhado, seu “olho de abutre”. Por isso, ele decide matá-lo – e, conseqüentemente, a seu olho. No entanto, mesmo após a morte, o velho continua a incomodá-lo, agora através do som de seu coração ao bater, o que faz o assassino, já absolutamente imerso na loucura, entregar-se à polícia revelando o local em que enterrara o corpo. Ceserani (2006, p. 83) caracteriza a loucura como um dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica. Para ele, esse tema está ligado, no imaginário fantástico,

aos problemas mentais da percepção. Não há mais um salto entre o louco e o homem normal. Os limites entre o louco e o homem de gênio [...] tornam-se muito flexíveis. A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia. (CESERANI, 2006, p. 83)

Note-se, de antemão, que o conto de Poe difere do de Balzac em vários sentidos, entre eles a narração autodiegética do primeiro e heterodiegética do segundo, a duração da história central em “O coração denunciador”, que não ultrapassa uma noite, e em “O elixir da longa vida”, que percorre anos e, ainda, a classificação de Calvino (2004), que já assinalamos. No entanto, há uma semelhança entre os contos que autoriza essa aproximação merecedora de destaque, qual seja, a presença marcante de uma figura de linguagem – a sinédoque.

A sinédoque, em geral vista como um caso particular de metonímia, é uma figura de linguagem baseada na relação quantitativa entre o significado da palavra usada e o referente lembrado. Suas ocorrências mais comuns são a parte pelo todo, gênero pela espécie e singular pelo plural e vice-versa. No que tange os dois contos, a sinédoque manifesta-se na relação da parte pelo todo, no caso, o olho (ou a cabeça e as batidas do coração) pelo corpo.

Em “O elixir da longa vida”, a primeira manifestação da sinédoque se dá na caracterização de Bartolomeo na hora da morte: “Tudo estava morto, menos os olhos.” (BALZAC, 2004, p. 105). Após a morte de Bartolomeo, quando don Juan embebe um olho do pai com o “precioso licor” a sinédoque retorna concentrada agora em apenas um olho. O olho de criança na caveira é a única expressão de vida de Bartolomeo: “Aquele olho flamejante parecia querer se atirar sobre don Juan, e pensava, acusava, condenava, ameaçava, julgava, falava, gritava, mordida” (BALZAC, 2004, p. 110). Note-se nesse trecho que o olho já não porta apenas o sentido da visão e passa a executar ações que são designadas a outras partes do corpo. É a possibilidade, ou melhor, a certeza de existência de vida no olho do pai que faz don Juan cometer o parricídio: “Por fim, levantou-se dizendo: ‘Tomara que não haja sangue!’ Em seguida, reunindo toda a coragem necessária para ser covarde, esmagou o olho, apertando-o com um pano, mas sem olhá-lo” (BALZAC, 2004, p. 111). O “por fim” marca o início da atitude de don Juan, mas, ao contrário do narrador autodiegético de “O coração denunciador”, seu crime não é premeditado. Assim que o olho começa a espantar a don Juan, este lhe dá fim.

Da mesma maneira que Bartolomeo, a vítima do conto de Poe será caracterizada pela sinédoque. Ressalta-se que tanto em Balzac quanto em Poe o crime é cometido contra a presença sinistra de um olho. Por mais que don Juan desejasse há tempos a morte do pai para herdar sua riqueza, ele não chega a matá-lo e Bartolomeo Belvidero morre de velhice em seu quarto. Somente ao usar o elixir da longa vida no olho do pai e, nesse sentido, ressuscitá-lo, ainda que apenas em um olho, é que don Juan comete o parricídio. A morte do pai (ou do olho do pai) não é mais significativa apenas pela riqueza, mas também pela garantia da eficácia de seu elixir e a segurança que ele fornece de uma outra vida, mas aqui mesmo na Terra, a don Juan. Novamente diferem-se os protagonistas dos dois contos, tendo em vista que don Juan tem um interesse material na morte do olho (e do pai), enquanto o narrador autodiegético de “O coração denunciador” possui interesse psicológico, já que ele mesmo afirma que pelo ouro da vítima ele não nutria desejo (POE, 2004, p. 280). Mas, em ambos os casos, é a sinédoque que age para distinguir o processo que se manifesta nas duas personagens. A sinédoque em “O elixir da longa vida” desaparece após a morte de Bartolomeo e retorna ao final do conto com a “ressuscitação”, digamos assim, da cabeça e do braço de don Juan.

O olho do velho em “O coração denunciador”, também descrito através da sinédoque, é o principal alvo do narrador-personagem assassino. “Tinha o olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente –, decidi tirar a vida do velho e, dessa forma, livrar-me do olho para sempre” (POE, 2004, p. 280). Repare-se como o narrador decide tirar a vida do velho para livrar-se do olho “para sempre”, e não, necessariamente, para livrar-se do velho, tanto é que ele, ao entrar no quarto para matar o velho e encontrá-lo durante sete noites com o olho fechado, diz que é “impossível executar o trabalho; pois não era o velho que” o “atormentava, mas seu olhar.” (POE, 2004, p. 280).

Somente na oitava noite, ao fazer um barulho que acorda o velho, o narrador consegue encontrá-lo com o olho aberto:

Quando já havia esperado por um tempo longo, muito paciente, sem ouvi-lo deitar-se, decidi abrir uma fenda – uma fenda muito, muito pequena – na lanterna. E assim que eu a abri – você não pode imaginar quão furtivo, furtivo – até que um raio único, sombrio, como o filamento de uma teia de aranha, disparou da fenda e caiu no olho de abutre. Ele estava aberto – bem, bem aberto –, e fiquei furioso ao fixá-lo. Eu o vi com

perfeita clareza – todo ele um azul-pálido coberto por um véu horrendo que enregelou a própria medula em meus ossos; porém eu não via nada mais do rosto ou da pessoa do velho: pois eu tinha apontado o raio, como que por instinto, precisamente sobre o ponto maldito. (POE, 2004, p. 282)

Em “O coração denunciador”, a sinédoque é dinâmica, pois, logo em seguida, atinge também outra parte do corpo do velho: as batidas de seu coração. “Elas aumentaram a minha fúria, como a batida de um tambor que estimula um soldado a ter coragem.” (POE, 2004, p. 282). Na sequência, há a cena do assassinato:

Eu mal respirava. Segurei a lanterna imóvel. Experimentei o quanto era capaz de manter o raio sobre o olho. Enquanto isso, o tamborilar infernal do coração aumentou. Tornou-se mais e mais rápido, e mais e mais alto a cada momento. O terror do velho deve ter sido extremo! Tornou-se mais, sim, mais alto a cada momento! Você está me ouvindo bem? Eu lhe disse que estou nervoso: portanto, estou. E agora, na hora morta da noite, em meio ao silêncio aterrorizante daquela casa velha, esse som estranho me levou a um terror incontrolável. Porém, por mais alguns minutos eu me contive e fiquei imóvel. Mas as batidas se tornaram mais altas, mais altas! Pensei que o coração fosse explodir. E nessa hora fui tomado de angústia – o som seria ouvido por um vizinho! A hora do velho tinha chegado! Com um grito estridente escancarei a lanterna e entrei no quarto. Ele guinchou uma vez – uma só vez. Num instante eu o arrastei para o chão e puxei a cama pesada sobre ele. Depois sorri feliz de ver o ato realizado. Mas por muitos minutos o coração continuou batendo com um som abafado. Isso, entretanto, não me incomodou; não seria ouvido através da parede. Aos poucos, parou. O velho estava morto. Retirei a cama e examinei o cadáver. Sim, ele estava como pedra, morto como pedra. Pus a mão sobre o coração e a deixei ali por alguns minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como pedra. O olho dele não ia me perturbar mais. (POE, 2004, p. 282)

A última frase da citação acima confirma o já dito anteriormente, pois mostra um novo momento da dinâmica da sinédoque que volta a se fixar no olho da vítima, mostrando que a repulsa do assassino era desde o início contra o olho do velho. A frase “O olho dele não ia me perturbar mais”, fecha *essa* sinédoque do conto e a dinâmica assinalada. O narrador está certo nesse momento, o olho do velho realmente não o incomodará mais. Abaixo do assoalho e, assim, longe da sua vista, o velho existe apenas enquanto matéria. Pelo menos é a ideia mantida até o momento em que os policiais, acionados por vizinhos que ouviram um grito e suspeitaram de um crime, conversam com o assassino no mesmo quarto em que o velho estava escondido; é na presença dos policiais que o narrador-personagem começa a ouvir um “tinido nos ouvidos” e descobre, logo em seguida, que, na verdade, o som “*não*” estava em seus ouvidos. “Era um *som baixo, abafado, ligeiro – muito parecido com o som de um relógio*

*envolvido em algodão*” (POE, 2004, p. 283). Em seguida, o som começa a ficar cada vez mais alto, aumentando continuamente, até a explosão final do assassino: “‘Miseráveis!’, guinchei, ‘parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!’” (POE, 2004, p. 284). Por fim, com essa última manifestação da dinâmica da sinédoque, a loucura do narrador atinge seu ápice.

Deve-se reafirmar que a presença sinistra do “olho de abutre” e das batidas do coração do velho é basicamente psicológica. Os policiais presentes no quarto em nenhum momento demonstram ouvir as batidas do coração como as ouve o narrador-personagem. Tudo está na mente do assassino que, apesar de declarar-se nervoso, em nenhum momento considera-se louco. Já em “O elixir da longa vida” o efeito fantástico criado através da sinédoque é visto por todos. Note-se que apesar do olho vivo de Bartolomeo ser visto apenas por seu filho, único presente na sala no momento, a “sobrevivência” grotesca da cabeça de don Juan, vista por todos, comprova que não era algo mental, psicológico, como no caso do conto de Poe. É aqui que reside a distinção entre o “fantástico visionário” e o “fantástico cotidiano”. O fantástico de Balzac, visto como fantástico visionário, ressalta a característica de “dar a ver” destacada por Calvino (2004, p. 13), além de seu poder de suscitar “figuras”. O fantástico de Poe, por outro lado, demonstra as características do fantástico cotidiano em que, segundo Calvino (2004, p. 13), “o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura”.

Apesar de Calvino conferir o poder de suscitar “figuras” especificamente ao fantástico visionário, cabe lembrar o procedimento narrativo e retórico utilizado pelo modo fantástico, o da figuratividade, como visto acima, em que “há o recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena” (CESERANI, 2006, p. 76). Nesse sentido, vemos que no conto de Balzac e no de Poe há uma colocação em cena estratégica dos elementos destacados pela sinédoque em ligação íntima com o desenvolvimento da narrativa e a caracterização das personagens. No caso do olho de Bartolomeu, além da atmosfera úmida e sombria, chama atenção a imagem de um olho cheio de vida, como o de uma criança, em uma caveira. Depois, na sinédoque da cabeça e do braço de don Juan há uma descrição pormenorizada da ocupação desse corpo meio vivo meio morto no altar, ocupando o lugar de um quadro de Cristo, além, é claro, de toda a pompa da cerimônia. Quanto ao conto

de Poe, a figuratividade é explícita no quarto completamente escuro com apenas um fio de luz que sai da lanterna do assassino e ilumina apenas o olho de abutre da vítima. Por fim, percebe-se que apesar de seus funcionamentos diferentes, ambos os contos guardam essa semelhança – a presença da sinédoque para caracterizar personagens – que se sobressai entre as inúmeras possibilidades de diferenciação que poderiam ser entre eles analisadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. Na mansão de la Mole. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 405-441.
- BALZAC, Honoré de. O elixir da longa vida. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 101-120.
- BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. *L'art Romantique: littérature et musique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, volume I, II, III e IV. São Paulo: Leya, 2011.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.
- POE, Edgar Allan. O coração denunciador. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 279-284.
- \_\_\_\_\_. Primeira resenha sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário – Revista de contos*. Porto Alegre, ano 1, n. 6, 2004a.
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros, 2001. p. 7-44.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.