

O TRAÇO IRÔNICO DO LIRISMO DE BORGES EM *O ALEPH*, E A IRONIA EXISTENCIAL DE QUIROGA EM *A GALINHA DEGOLADA*

Danilo Luiz Carlos MICALI
Faculdade de Tecnologia de Itu – FATEC Itu
dlcmicali@gmail.com

Resumo: O conto *O Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges, revela-se uma narrativa realista entremeada de estrofes líricas, cujo enredo contém um elemento fantástico, pois admite a existência de uma pequena esfera refletora: o *aleph* – objeto que reflete como espelho tudo o que existe no universo. Como fenômeno de existência duvidosa no mundo diegético, a aparição do *aleph* – o “microcosmo dos alquimistas e cabalistas”, como diz o narrador-autor – contém em si algo de irônico, considerando que a ambiguidade é um atributo da ironia. Isto enquadra essa narrativa no realismo fantástico, gênero também praticado por outros autores latino-americanos, a exemplo de Horácio Quiroga no conto *A galinha degolada* (1917), em que a ironia existencial transforma a vida de uma jovem família numa sucessão de tragédias. O destino prega uma peça no casal protagonista ao presenteá-los com quatro filhos que, sucessivamente, se tornam idiotas após completarem dezoito meses de vida. No seu breve e incrível relato, o narrador-autor questiona profunda e cruamente a realidade: o quê, nesse real, seria de fato verdadeiro ou possível? Esta análise dos dois contos supracitados, à luz do realismo fantástico (ou mágico) da literatura, focaliza o caráter lírico e/ou irônico da ficcionalidade de cada autor.

Palavras-chave: ironia; realismo fantástico; *O Aleph*; *A galinha degolada*.

1 Introdução

“O Aleph” (1949) é o conto que encerra a coletânea de contos intitulada *O Aleph* (2008), do escritor Jorge Luis Borges. É uma narrativa ficcional construída numa linguagem irônica, crítica, e por vezes paradoxal, se considerarmos as estrofes líricas inseridas no texto de autoria do narrador-protagonista e do antagonista – se é que se pode chamá-lo assim –, o personagem Carlos Argentino Daneri, alguém que se autoconclama um poeta invulgar.

Talvez seja o conto que melhor represente o pensamento de Borges em relação ao fazer literário, à construção da ficcionalidade propriamente dita, no sentido de que os autores devem juntar no mesmo texto verso e narrativa. No seu livro, *Esse ofício do verso* (2000), esse escritor argentino defende que o narrar uma história e o cantar um verso deveriam reunir-se outra vez num único texto narrativo-poético, à semelhança do texto épico de outrora (*Ilíada* e *Odisséia*).

Embora se trate de um conto realista, talvez o mais conhecido da ficção de Borges, nele se admite a existência de uma pequena esfera refletora: o *aleph* – objeto fantástico que reflete como espelho tudo o que existe no universo. Sendo um fenômeno de existência duvidosa no mundo diegético, a aparição do *aleph* contém em si algo de irônico, considerando, como diz Brait (1996), que a ambiguidade é característica da ironia.

Ainda que em certos trechos de “O Aleph” o narrador-autor expresse os seus sentimentos em primeira pessoa ao revelar certas passagens de sua vida pessoal, o texto não chega a ser autobiográfico. O narrador de Borges discretamente relata uma paixão do seu passado, um antigo amor (provavelmente não correspondido) por uma mulher chamada Beatriz Elena Viterbo.

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que em nenhum instante se rebaixou ao sentimentalismo ou ao medo, notei que os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me tocou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que aquela mudança era a primeira de uma série infinita. Poderá mudar o universo, mas não eu, pensei com melancólica vaidade; certa vez, bem sei, minha vã devoção a exasperara; depois de morta, eu podia me consagrar à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação. (BORGES, 2010, p. 136)

Mesmo após muitos anos da morte de Beatriz, o narrador-autor ainda mantém-se fiel à sua memória, honrando-a com uma visita anual à casa da família, situada na Rua Garay, em Buenos Aires, para cumprimentar o pai e o primo-irmão dela, Carlos Argentino Daneri.

Ao voltar todo ano àquela casa no dia 30 de abril, data do aniversário de sua amada, o narrador-autor confessa uma reverência incomum por ela, que pode soar estranha para o leitor.

Beatriz Viterbo morreu em 1929; desde então, não deixei passar um 30 de abril sem voltar à casa dela. Costumava chegar às sete e quinze e ficar uns vinte e cinco minutos; todo ano aparecia um pouco mais tarde e ficava um pouco mais; em 1933, uma chuva torrencial me favoreceu: tiveram de me convidar para jantar. Não desperdicei, como é natural, aquele precedente; em 1934, apareci, já depois das oito, com um alfajor de Santa Fe; com toda a naturalidade, fiquei para jantar. Assim, em aniversários melancólicos e inutilmente eróticos, ouvi as graduais confidências de Carlos Argentino Daneri. (BORGES, 2010, p. 137)

A ironia está presente em nossas vidas e, por extensão, na literatura, que recria a realidade através da linguagem. O discurso irônico se vale de artifícios que seduzem tanto o emissor quanto o receptor da mensagem. Para o poeta grego Quintiliano, a vida toda de uma pessoa pode constituir-se numa ironia contínua (Instit. Orat.. IX; 2 apud PAGLIARO, 1952, p. 13), como aparenta configurar-se no conto “O Aleph” a duração do sentimento do narrador-autor por Beatriz: uma vida inteira.

2 Ironia: Poesia e Narrativa

De acordo com Ferraz (1987), a ironia revela uma visão crítica sobre o mundo, e isto se reflete na literatura a partir das experiências do homem na realidade que o cerca. Neste sentido, o narrador-autor de “O Aleph” demonstra ser um ironista, pela maneira cínica como narra a sua relação de amizade com o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, a exemplo da expressão supracitada “aniversários melancólicos e inutilmente eróticos”. Ao comparar o aspecto físico de Beatriz com o de Carlos Argentino, o narrador-autor satiriza o seu próprio discurso: “Beatriz era alta, frágil, levemente encurvada; havia em seu andar desajeitado (se o oximoro for tolerável) uma graça, um princípio de êxtase; Carlos Argentino é rosado (...)”. (BORGES, 2010, p. 137).

Por outro lado, no plano da construção narrativa, abrem o conto duas estrofes, sendo a primeira um dueto de *Hamlet*, II, 2: “O God!, I could be bounded in a nutshell/ and count myself a King of infinite space.”¹

A estrofe seguinte foi extraída do livro *Leviathan* (IV, 46):

*But they will teach us that Eternity is the Standing still
Of the Present Time, a Nunc Stans (as the Schools call it);
Which neither they, nor any else understand, no more than
They would a Hic Stans for an Infinite greatness of Place.*²

Os dois poemas supracitados, de William Shakespeare e de Thommas Hobbes respectivamente, filosofam acerca da forma, matéria, tempo, espaço e imaginação, elementos que caracterizam o Aleph.

De acordo com Frye (1973), “a base literal do sentido em poesia só pode ser sua letra, sua estrutura interior de motivos que se engrenam”. E completa, após trabalhar a visão literal e moderna da arte: “O sentido literal, como o expusemos, tem muito a ver com as técnicas de ironia temática, introduzida pelo Simbolismo, e com a opinião de muitos dos ‘novos’ críticos de que a poesia é primariamente (i.e., literalmente) uma estrutura irônica”. (FRYE, 1973, p. 81 apud BRAIT, 1996, p. 75)

Por sua vez, Pagliaro (1952, p. 9) considera que “[a] definição estritamente formal da ironia, como uma expressão linguística com valor literal intencionalmente oposto àquilo que se quer dizer, é, na sua essência, exacta.” Durante a visita do dia 30 de abril de 1941, o narrador-autor (Borges) ao ouvir as ideias de Carlos Argentino Daneri a respeito do homem moderno, fica sabendo das aptidões poéticas do seu interlocutor, como nos relata num tom veladamente irônico.

Tão ineptas me pareceram aquelas ideias, tão pomposa e tão longa sua
exposição, que as relacionei imediatamente com a literatura; perguntei-lhe

¹ “Oh Deus!, Eu poderia viver recluso numa casca de noz e me considerar rei do espaço infinito.” (*Hamlet*, ato II, cena 2).

² “Mas eles nos ensinarão que a Eternidade é a Persistência do Tempo Presente, um *Nunc-Stans* (como o chamam os Acadêmicos); que nem eles, nem ninguém mais entende, não mais que poderiam entender um *Hic-stans* para um lugar infinitamente grande.” (*Leviathan*, cap. IV, p. 46).

Nunc-Stans e *Hic-Stans* são expressões latinas que se referem ao “agora e aqui”, respectivamente. *Nunc-Stans* seria um agora que permanece, e *Hic-Stans* refere-se à grandeza do espaço infinito. O Aleph seria, portanto, um amálgama desses dois elementos, um ponto que concentraria no “aqui e agora” tudo o que existe no universo.

por que não as escrevia. Previsivelmente, respondeu que já o fizera: aqueles conceitos, e outros não menos novidadeiros, figuravam no Canto Augural, Canto Prologal ou simplesmente Canto-Prólogo de um poema em que trabalhava havia muitos anos, sem *réclame*, sem burburinho ensurdecedor, sempre apoiado nesses dois cajados que se chamam trabalho e isolamento. Primeiramente abria as comportas para a imaginação; em seguida fazia uso da lima. O poema se intitulava “A Terra”; tratava-se de uma descrição do planeta, em que não faltavam, decerto, a digressão pitoresca e a galharda apóstrofe. (BORGES, 2010, p. 139).

De acordo com Brait (1996), a ironia pode ser sutil e não ser necessariamente cômica ou engraçada. Ademais, a ironia pode ser enfocada de dois diferentes ângulos, i.e., “[...] tanto de uma perspectiva linguística, que concebe a ironia como uma construção de linguagem, quanto filosófica, que a vê como uma atitude, como marca de personalidade, como postura estético-filosófica.” No entanto, essa autora considera que “o elemento que está no centro dos dois caminhos é o processo de enunciação, embora concebido de formas inteiramente diversas.” (BRAIT, 1996, p. 35).

Atendendo ao pedido do narrador-autor, Carlos Argentino Daneri declama uma estrofe do seu poema:

*Pude ver, como o grego, as urbes dos homens,
Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;
Não corrijo os fatos, não falseio os nomes,
Mas le voyage que conto é... autour de ma chambre.³*

Após a leitura dessa estrofe, Daneri passa a tecer comentários elogiosos da própria poesia. Pode-se observar aí, o que Brait (1996) considera como ironia referencial, na qual “intervêm dois actantes em relação dual, sendo o primeiro (A1) o suporte da ironia (uma situação, uma atitude comportamental) e o segundo (A2) o observador que percebe como ironia essa atitude ou esse comportamento” (BRAIT, 1996, p. 62). Na opinião do narrador-autor, o poema de Daneri não passa, na verdade, de uma “mixórdia pedantesca”, que estende “até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos” (BORGES, 2010, p. 143-144).

Ferraz (1987, p. 30), por sua vez, ao referir-se à relação da ironia com a narrativa literária, comenta que: “Se a literatura tende a assumir em si o modelo do universo físico e dos sujeitos que com ele interagem, na literatura a narrativa apresenta-se, naturalmente, como o lugar privilegiado da ironia.” Em outros termos, a própria estrutura da narrativa, composta de personagens que interagem e dialogam, cujas ações se sucedem no tempo e no espaço, favorece a inserção da ironia como estratégia discursiva no nível linguístico e como postura diante da vida no nível filosófico.

3 Ironia e Realismo Fantástico (mágico)

Entretanto, a certa altura do conto “O Aleph”, Borges introduz um elemento fantástico à narrativa. O personagem Carlos Argentino Daneri diz ao narrador-autor que a casa onde morava na rua Garay, que este último visitava todos os anos, corria o risco de ser demolida.

³ BORGES, 2010, p. 139.

Além disto, ele revela a existência, no porão do casarão, de um objeto chamado *Aleph*, que conteria todos os lugares, regiões e seres do planeta, vistos de todos os ângulos. E Daneri ainda termina por lhe dizer que precisava do *Aleph* para terminar seu poema.

Ao ouvir isso, o incrédulo narrador-autor conclui que Daneri havia enlouquecido, e se enche de “felicidade maligna; no íntimo, sempre nos detestáramos” (BORGES, 2010, p. 146). No entanto, diz-lhe que quer ver tal objeto imediatamente, e constata com assombro que era verdade. Tratava-se de uma pequena esfera refletora de tudo o que existe e acontece no universo.

O diâmetro do *Aleph* seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, via a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite) vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infindavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi o *Aleph*, de todos os pontos, vi no *Aleph* a Terra, e na Terra outra vez o *Aleph* e no *Aleph* a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2010, p. 150).

Sabe-se que o *Aleph* é a primeira letra do alfabeto árabe, hebraico e fenício, e a letra inicial do nome do Deus de Abraão (Adonai), e do Deus de Maomé (Alá). A visão do *Aleph*, conforme descreve o narrador-autor deste conto, revela ao observador, tal como numa epifania, a compreensão final de toda a verdade sobre o universo, sendo um ponto que concentraria em si tudo o que existe no mundo ao mesmo tempo.

A existência real desse objeto no mundo da ficção implica uma abordagem desse conto de Borges à luz do realismo fantástico na literatura. Quiroga, por sua vez, em seu breve, incrível e trágico relato, questiona profunda e cruamente a realidade diante das contingências vividas pelos personagens: o quê, nesse real, seria de fato verdadeiro ou possível? A bem da verdade, o que há de fantástico nos contos “O Aleph” e “A galinha degolada” remonta à questão do elemento fantástico na narrativa, cuja existência, segundo Todorov (1969, p. 156), “(...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade’, tal qual ela existe para a opinião comum.”

A presença do “fantástico” nesses contos se enquadraria também no realismo mágico, considerado por Spindler (1993) uma mistura do natural com o sobrenatural, que flui normalmente dentro da ficção. Ao recordar que o realismo mágico se confunde com o realismo maravilhoso (“o real maravilhoso”) da literatura latino-americana, esse estudioso defende a possível existência de três modalidades do realismo mágico que ampliariam esse conceito para além do contexto literário latino-americano, a saber: metafísico, antropológico e ontológico. O interesse maior aqui é pelo segundo e terceiro tipo tendo em vista os dois contos analisados.

No **realismo mágico antropológico**, segundo Spindler (1993, p. 8), o termo “mágico” é empregado “(...) no sentido antropológico de um processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza.” No conto de Horácio Quiroga, somente princípios secretos ou ocultos que controlam a natureza podem justificar a transformação de crianças sadias em crianças idiotas, como aconteceu com os filhos do casal Mazini-Ferraz.

Já no **realismo mágico ontológico**, a palavra “mágico” refere-se “(...) às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente.” (SPINDLER, 1993, p. 10). Este tipo de realismo mágico na literatura pode justificar, no conto de Borges, a fantástica aparição da esfera mágica refletora chamada *Aleph*.

No mundo diegético do conto de Borges, ainda que o destaque seja dado ao Aleph, sobressai na narrativa a figura de um escritor, o personagem Carlos Argentino Daneri, um bibliotecário que escreve um extenso poema intitulado “A Terra” que discute a feição caótica da civilização humana: “(...) tratava-se de uma descrição do planeta, em que não faltavam, decerto, a digressão pitoresca e a galharda apóstrofe” (BORGES, 2010, p. 139). Na verdade, esse conto constitui um bom exemplo do que é recorrente na obra de Borges como um todo, ou seja, a temática sobre o caos que governa o mundo e o caráter irreal do texto literário, uma visão autoral irônica, diga-se de passagem.

Além de escritor, o contista argentino foi bibliotecário, a profissão exercida no mundo ficcional de “O Aleph” pelo personagem Daneri, o qual escreve um livro também fictício. Ou seja, seria esse personagem uma projeção do próprio Borges, que considerava a literatura uma irrealidade? Se pensarmos nas centenas ou milhares de imagens vistas por Borges em seu *aleph*, e lembrando que ele, na vida real, foi acometido por uma incurável cegueira que o privaria totalmente da visão no final da vida, e lembrando ainda que a arte imita a vida e vice-versa; esta seria, decerto, a maior das ironias do conto “O Aleph”.

4 O conto “A galinha degolada”

O segundo texto objeto desta comunicação, “A galinha degolada”, de autoria de Horácio Quiroga, presente no livro *Cuentos esenciales* (2011), expressa bem a ironia

existencial (ou cósmica) que subjaz à história trágica do matrimônio Mazzini-Ferraz. O texto inicia com o narrador-autor descrevendo os quatro filhos idiotas do casal.

Os quatro filhos do casal Mazzini-Ferraz passavam o dia inteiro sentados em um banco do pátio. Tinham a língua entre os lábios, os olhos estúpidos e mexiam a cabeça com a boca aberta. O sol se ocultava atrás do muro e fazia a festa dos idiotas quando declinava. No princípio, a luz cegante chamava sua atenção; pouco a pouco seus olhos se animavam; no final riam estrepitosamente, congestionados pela mesma hilaridade ansiosa, observando o sol com alegria bestial, como se fosse comida. (...) O maior tinha doze anos e o menor, oito. Seu aspecto sujo e desvalido revelava a falta absoluta de qualquer cuidado maternal. (QUIROGA, 2011, p. 45)

Na sequência narrativa ocorre uma interrupção cronológica e o texto volta no tempo (analepse ou *flashback*) para explicar ao leitor como tudo começou. Diz o narrador com indisfarçada ironia:

No entanto, os quatro idiotas haviam sido um dia o encanto de seus pais. Aos três meses de casados, Mazzini e Berta orientaram seu limitado amor de marido e mulher, e mulher e marido, para um futuro muito mais vital: um filho. Que maior sorte poderia ter um casal de enamorados do que a honrada consagração de seu carinho, uma vez libertado do vil egoísmo de um amor mútuo sem objetivo nenhum e, o que é pior para o próprio amor, sem esperança possível de renovação? (QUIROGA, 2011, p. 46).

Como se pode ver, a última oração do fragmento supra é uma pergunta. Os signos verbais são encerrados pelo ponto de interrogação, sinal gráfico que marca na escrita a ironia socrática: a arte de perguntar fingindo desconhecer a resposta, assim questionando o ouvinte (leitor) sobre as suas próprias convicções e pensamentos.

Foi assim que Mazzini e Berta sentiram, e quando, aos quatorze meses de casamento, o filho chegou, acreditaram que sua felicidade estava cumprida. A criaturinha cresceu bela e radiante até o ano e meio, mas no vigésimo mês foi sacudida uma noite por terríveis convulsões e na manhã seguinte não reconhecia mais seus pais. O médico examinou-a com aquele tipo de atenção profissional que está procurando, visivelmente, as causas do mal nas enfermidades dos pais. Depois de alguns dias, os membros paralisados recuperaram o movimento; mas a inteligência, a alma, e até o instinto, haviam desaparecido totalmente; ficara profundamente idiota, babão, pendurado, morto para sempre sobre os joelhos de sua mãe. (QUIROGA, 2011, p. 46)

Pode-se notar no fragmento supracitado uma nuance da ironia do narrador pelo emprego da palavra “criaturinha” para referir-se ao primeiro filho do casal. Embora abalado por essa infelicidade, o casal colocou em seu amor a esperança de outro filho. “Este nasceu, e sua saúde e a limpidez de seu riso reacenderam o futuro que se extinguiu. Mas, aos dezoito

meses, as convulsões do primogênito se repetiram no filho mais novo e no dia seguinte amanheceu idiota.” (QUIROGA, 2011, p. 47).

Apesar do profundo desespero diante da nova tragédia, o casamento sobreviveu ao infortúnio. Depois das lágrimas, ainda lhes restou alguma esperança de um dia ter um filho que nascesse e crescesse são. Mas tal não seu deu, conforme diz o narrador. “Vieram gêmeos, e o processo dos mais velhos repetiu-se ponto por ponto.” (QUIROGA, 2011, p. 47).

Mas, acima de sua imensa amargura, restava a Mazzini e Berta uma grande compaixão por seus quatro filhos. Foi necessário arrancar do limbo da mais profunda animalidade não suas almas, mas o próprio instinto abolido. Não sabiam deglutir, mudar de lugar, nem mesmo se sentar. Aprenderam finalmente a caminhar, mas esbarravam em tudo, pois não percebiam os obstáculos. Quando os lavavam, mugiam até ficar com o rosto injetado de sangue. Animavam-se apenas quando comiam, ou quando viam cores brilhantes ou ouviam trovões. Então riam, pondo a língua para fora e vertendo rios de baba, em radiante frenesi bestial. No entanto, tinham certa habilidade imitativa; mas não se pôde obter nada mais do que isso. (QUIROGA, 2011, p. 47)

Entretanto, o casal passou a se culpar mutuamente pela sua irônica e arruinada descendência. Mazzini acusava Berta de ter um pulmão doente, enquanto esta reputava ao alcoolismo do sogro a culpa pela meningite que afetara os quatro filhos. As discussões e ofensas se tornaram constantes, mas também havia momentos de reconciliação que faziam renascer a esperança de um filho perfeito. “Com os gêmeos pareceu ter-se concluído a aterradora descendência. Mesmo assim, passados três anos, desejaram de novo ardentemente ter outro filho, acreditando que o longo tempo transcorrido tivesse aplacado a fatalidade” (QUIROGA, 2011, p. 48).

Veio assim a nascer-lhes uma linda menina, e a maior preocupação dos pais era que a tragédia da idiotia se repetisse na criança, tanto que, o mais leve sinal de doença na filha era suficiente para renascer neles o velho medo adormecido.

Nem por isso a paz chegara a suas almas. Devido ao temor de perdê-la, a menor indisposição de sua filha despertava os rancores de sua descendência apodrecida. Haviam acumulado fel por muito tempo para que o copo se esvaziasse, e ao menor contato o veneno jorrava. (...) Antes se seguravam pela mútua falta de êxito, mas agora que este havia chegado, cada qual, atribuindo-o a si mesmo, sentia mais profundamente a infâmia dos quatro monstros que o outro o havia forçado a criar. Estes sentimentos não permitiram que dirigissem aos quatro filhos maiores afetos. A empregada os vestia, lhes dava de comer e os colocava na cama, sempre com visível brutalidade. Quase nunca eram banhados. Passavam praticamente todo o dia sentados diante do muro, desprovidos da mais remota carícia. (QUIROGA, 2011, p. 49)

Mas a menina cresceu sã até os quatro anos, e no dia de seu aniversário, devido ao excesso de guloseimas que ganhara dos pais, a criança teve calafrios e febre à noite. O medo de que ela morresse ou se tornasse idiota fez com que Mazzini e Berta comessem a se agredir verbalmente, de modo sarcástico.

Havia três horas que não se falavam, e o motivo foi, como quase sempre, os passos fortes de Mazzini.

- Meu Deus! Você não pode caminhar com mais delicadeza? Quantas vezes...?

- Bem, é que me esqueço; acabou! Não faço isso de propósito.

Ela sorriu desdenhosa:

- Não, não acredito em você!

- Nem eu acreditei jamais tanto assim em você ... Tisiquinha!

- O que? O que você disse?

- Nada!

- Sim, disse, eu ouvi alguma coisa! Olhe, não sei o que você disse, mas juro que prefiro qualquer coisa a ter um pai como o que você teve!

Mazzini ficou pálido.

- Finalmente! – murmurou com os dentes apertados – Finalmente, víbora, você disse o que queria!

- Sim, víbora, sim! Mas eu tive pais saudáveis, está ouvindo, saudáveis! Meu pai não morreu de delírio! Eu poderia ter tido filhos como os de todo o mundo! Esses aí são filhos seus, os quatro são seus!

Mazzini também explodiu.

- Víbora tísica! Foi isso o que eu lhe disse, o que quero lhe dizer! Pergunte, pergunte ao médico quem tem maior culpa da meningite de seus filhos: meu pai ou seu pulmão esburacado, víbora! (QUIROGA, 2011 p. 50)

E assim continuaram discutindo, mas logo a criança superou a indigestão e o casal se reconciliou e foi dormir, o que não impediu que Berta, na manhã seguinte, cuspsse sangue ao se levantar, devido certamente às emoções da noite anterior. O dia amanhecera esplêndido e às dez horas o casal resolveu que sairiam depois do almoço. Por conta disso, a empregada recebeu a ordem de matar uma galinha.

O dia radiante havia arrancado os idiotas de seu banco. E assim, quando a empregada estava degolando o animal na cozinha, dessangrando-o com parcimônia (Berta havia aprendido com sua mãe esta boa técnica de preservar o frescor da carne), achou que sentia alguma coisa parecida com uma respiração atrás dela. Virou-se e viu os quatro idiotas, com os ombros colados um no outro, olhando, estupefatos, a operação ... Vermelho ... Vermelho.

- Senhora! Os meninos estão aqui, na cozinha.

Berta chegou; não queria que jamais pisassem ali. Nem mesmo numa hora de pleno perdão, esquecimento e reconquista da felicidade podia evitar aquela visão horrível! Naturalmente, quanto mais intensas eram as juras de amor a seu marido e filha, mais irritado era seu humor em relação aos monstros.

- Que saiam, Maria! Expulse-os! Expulse-os, estou mandando! (QUIROGA, 2011, p. 51).

De acordo com Ferraz (1987), a ironia seria tanto mais efetiva quanto inesperada, ou seja, o efeito surpresa seria uma característica constante da ironia, pois uma ironia explicada seria uma ironia perdida. Além disso, para esse autor existiria uma distinção sistemática entre

ironia verbal e ironia situacional, também denominada ironia dramática ou ironia de acontecimentos. Na opinião de Brait (1996), trata-se de uma concepção ontológica da ironia, uma ironia não verbalizada, a priori não constituída na linguagem, e que por isso receberia várias designações, tais como, “ironia das coisas, das situações, dos seres, do destino” (BRAIT, 1996, p. 60).

O olhar dos idiotas havia se animado; uma mesma luz insistente estava fixada em suas pupilas. Não desgrudavam os olhos da irmã, enquanto uma sensação crescente de gula bestial ia mudando cada linha de seus rostos. Avançaram lentamente até o muro. A pequena, que havia conseguido apoiar o pé, ia montar a cavalo no muro e cair com segurança do outro lado, mas sentiu-se agarrada pela perna. Debaixo dela, os oito olhos cravados nos seus lhe deram medo. (QUIROGA, 2011, p. 52)

A par do estilo tenso e pontual do narrador que impregna a narrativa de um terrível suspense, o fator situacional e o fator surpresa coexistem e se revelam ao mesmo tempo, surpreendendo o leitor num acontecimento totalmente inesperado, na maior e mais cruel ironia possível, fruto do descaso que Mazzini e Berta dispensavam aos quatro idiotas.

Dessa forma, Quiroga questiona profundamente a realidade. O que, nesse real seria de fato verdadeiro ou possível? A pior das tragédias se abate sobre o casal quando sua linda filha Bertita, que nascera e crescera normalmente, é brutalmente morta por seus quatro irmãos.

5 Considerações Finais

Nas figuras e temas que compõem os dois textos apresentados foi possível observar certa influência de Edgar Allan Poe, tais como, a paixão por uma mulher já falecida, o elemento bestial, o medo, o suspense, o sangue, a morte; ou seja, elementos recorrentes na obra desse grande escritor. Além disso, pelo que contêm de questionamento da realidade, os dois contos analisados merecem uma releitura à luz do realismo fantástico (ou mágico), lembrando das palavras de Terry Eagleton, a respeito do ato de leitura:

A leitura não é um movimento linear progressivo, uma questão meramente cumulativa: nossas especulações iniciais geram um quadro de referências para a interpretação do que vem a seguir, mas o que vem a seguir pode transformar retrospectivamente o nosso entendimento original, ressaltando certos aspectos e colocando outros em segundo plano. (EAGLETON, 1983, p. 83)

No que tange à ironia, vimos que as duas narrativas não possuem traços irônicos tão diferenciados. No conto “O Aleph” a ironia se faz presente tanto no plano diegético quanto no linguístico, e o mesmo se pode afirmar em relação ao conto “A galinha degolada”, embora, talvez, com alguma variação na “intensidade irônica” de um texto para outro. Em suma, são textos que ilustram sobremaneira o caráter fantástico e irônico da ficção literária latino-americana.

6 Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERRAZ, M. de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos esenciales*. 1ª e. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2011.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Trad. Fábio Lucas Pierini do original inglês “Magic realism: a typology”. *Forum for modern language studies*. Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85. Texto não publicado.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.