

IVO BENDER

DE MONSTROS E MISTÉRIOS: O FANTÁSTICO E A ESTILIZAÇÃO EM THERE ARE MORE THINGS, DE JORGE LUIS BORGES.

Introdução

Este ensaio busca encontrar o caráter paródico ou estilizante em There are more things, de Jorge Luis Borges. Para tanto, procuramos descobrir a novela específica de H.P. Lovecraft a qual teria servido de modelo para a proposta do escritor argentino.

Levando em conta que a ficção de Howard Philips Lovecraft se filia à vertente da literatura fantástica, fizemos uma incursão pela teoria do gênero sem pretensão, no entanto, de exaurir o assunto. Para isso, buscamos apoio em Tzvetan Todorov, embora não nos tenhamos detido no detalhamento que esse teórico oferece e nem, tampouco, nas muitas divisões do gênero. Onde empregarmos, indiferentemente, os termos fantástico ou sobrenatural, conferindo a ambos a qualidade “daquilo que ultrapassa o natural”.

Na tentativa de detectar o, assim chamado, modelo negativo, revisamos as principais obras de H.P. Lovecraft e cremos haver entrevisto o texto do autor americano que serve de ponto-de-partida para Borges. No entanto, a descoberta da novela que subjaz a There are more things não corrobora a tese de modelo negativo. Pelo contrário, o texto de Borges é isento de recusa ou rebaixamento e não procura se colocar acima do hipotético modelo.

No momento em que, graças ao trabalho de Mikhail Bakhtin, tanto a paródia quanto a estilização começam a ocupar lugar de destaque no âmbito dos estudos literários, as fontes de Jorge Luis Borges e as possíveis paródias ou estilizações por ele realizadas são um convite irrecusável para o pesquisador.

A tradição do fantástico

A tradição das narrativas fantásticas ou a inserção de alguns episódios sobrenaturais na épica ou no drama remontam à Antiguidade grega. De fato, os próprios mitos estão impregnados desse caráter. O seu aproveitamento posterior, neste ou naquele gênero canônico, evidencia o interesse despertado pelos temas de conteúdo fantástico. Talvez, por isso mesmo, Ésquilo tenha feito o remorso presentificar-se na figura das Eríneas, na **Orestíade**.

Assim, as ameaçadoras divindades, que somente Orestes percebe ao final de **Coéforas**, mostrar-se-ão em toda a sua ferocidade e sede de vingança na terceira parte da trilogia.

O leitor/espectador apenas se dará conta do horror, que a presença das Fúrias representa, ao iniciar-se a perseguição que elas movem contra o matricida. A absolvição do herói será, no entanto, atingida ao final de **Eumênides**, não sem antes que as Eríneas tenham sido exorcizadas por uma divindade nova.

Sabemos, pela tradição legada, que ao correr da estréia da **Orestíade**, jovens desmaiaram e muitos homens tremeram ante a aparição das Fúrias. Verdade ou comentário anedótico de algum escoliasta, o fato é que Ésquilo intui o prazer oferecido pelo medo e prepara cuidadosamente a aparição das “cadelas iradas”. Os último diálogos de **Coéforas**, entre o Corifeu e Orestes, são os seguintes:

(Orestes prepara-se para sair, mas se detém)

Ai, ai de mim! Escravos, olhai-as ali: um grupo de mulheres que parecem Górgonas com suas túnicas negras e amaranhadas de serpentes...

CORIFEU

Que visões te agitam (...)?

ORESTES

Isso não são visões conjuradas por tanto horror: são as cadelas iradas de minha mãe claramente visíveis.

CORIFEU

(...) O sangue fresco ainda mancha tuas mãos e provoca essa alucinação dos sentidos.

ORESTES

Príncipe Apolo! Elas se acercam em tropel! De seus olhos destila um sangue que me gela de horror.

CORIFEU

(...)

ORESTES

Vós não as vedes; (...) Me atacam.

Não foi, porém, somente no âmbito do drama que o fantástico manifestou-se entre os Gregos. Já Homero dele lançou mão, especialmente na **Odisséa**. No canto X, o fantástico se apresenta na metamorfose dos companheiros do herói, pela vontade e artes mágicas de Circe. É o próprio Odisseu quem narra o fato para Alcinoos, ao hospedar-se em seu palácio; o herói conta que, instado pela feiticeira para que a amasse, ele lhe pergunta:

Como podes esperar ternura em mim, se em teus salões mudaste em porcos os meus camaradas e a mim mesmo recebes com propósitos dolosos?

A questão da metaforfose, o “virar-se” em bicho, é recorrente na literatura clássica, normalmente, é atingida por indução mágica.

Em **O asno de Ouro**, de Apuleio, também sucede a metamorfose. É assim que Lúcio transforma-se em burro e que Panfília, mulher do hospedeiro do herói e conhecedora das práticas mágicas, muda-se em coruja para voar até a Beócia, onde

mora o seu mais recente amante.

O prestígio da narrativa fantástica manter-se-á ao longo da Idade Média e da Renascença e em William Shakespeare ela se mostrará em toda a sua plenitude, integrada à ação dramática. Assim, em **Hamlet**, a aparição do espectro do pai do herói é argumento decisivo para a vingança do príncipe.

Em **Macbeth**, tanto quanto a presença concreta das três bruxas e seus vaticínios, a pura narração de eventos extraordinários cria a atmosfera sobrenatural marcante em toda ação do drama. Nesse sentido, é exemplar a cena IV, do Segundo Ato: frente ao castelo do protagonista, encontram-se Ross e um Velho. Eles comentam os prodígios ocorridos durante a noite em que Duncan foi assassinado:

VELHO

Lembro-me (...) de coisas que se passaram de há setenta anos para cá; durante esse tempo assisti a horas terríveis e vi coisas estranhas, mas esta noite de horror transforma em bagatelas tudo o que presenciei antes.

ROSS

(...) repara como os céus, perturbados pela atitude dos homens, ameaçam o sangrento teatro. A julgar pelo relógio, é dia e, contudo, a noite negra domina a lâmpada viajeira. É o poder das trevas ou o horror sentido pelo dia que faz com que a sombra envolva a face da terra (...) ?

VELHO

Isto é contra a natureza, tal como o crime praticado. Na terça-feira, um falcão, quando voava para o ninho, foi arrebatado e morto por um simples mocho.

ROSS

E, outra coisa estranha, (...) os cavalos de Duncan, (...) exemplares sem igual de sua raça, tornaram-se selvagens, quebraram os estábulos e fugiram, recusando-se a obedecer, como se declarassem guerra ao gênero humano.

VELHO

Dizem que se devoraram uns aos outros.

Em **Doctor Fausto**, de Marlowe, cujo assunto será posteriormente retomado por Goethe e Thomas Mann, as sugestões fantásticas, esparsas em Shakespeare, cedem espaço à própria narrativa que se calca no sobrenatural. Desse modo, a “ânsia humana de plenitude e infinito”, fulcro da narrativa, vem impregnada da sobrenaturalidade que marca o pacto entre Fausto e Mefistófeles: é pelo acordo entre o homem e as forças demoníacas que Fausto poderá receber “o beijo da imortal beleza grega, o beijo de Helena”.

No entanto, se o fantástico faz as suas irrupções, sob diferentes matizes, ao longo da história da literatura,

não deixa de ser francamente assombroso, (...) que a narrativa sobrenatural, enquanto forma literária reconhecida e estabelecida, demorasse tanto a nascer e constituir-se definitivamente. Os impulsos e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas os típicos contos sobrenaturais são, para a literatura clássica, um rebento nascido no século XVIII.¹

Desse modo, a “reinauguração” do gênero, na Inglaterra, deveu-se a Ann Radcliffe, Charles R. Maturin, Horace Walpole e Mary Shelley. E, nos Estados Unidos, a retomada começa com Charles B. Brown, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving e Edgar Allan Poe.

Mais recentemente, Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), nascido em Providence, Rhode Island, é o renovador do, assim chamado, conto gótico.

Lovecraft inicia a sua atividade de escritor com a publicação de **Dagon**, na revista *Weird Tales*, em 1917. Daí por diante, até a época de sua morte, Lovecraft não deixa de produzir.

A edição de suas obras propicia o surgimento de um círculo de admiradores. Com alguns desses, também escritores do gênero, estabelece-se uma espécie de clube de aficcionados à volta de Lovecraft. Posteriormente, esse agrupamento passaria a ser denominado de Círculo de Lovecraft.

Os eventuais encontros entre os participantes do Círculo, a correspondência entre eles trocada, o intercâmbio de opiniões, idéias e experiências no campo da literatura fantástica, fará surgir uma mitologia particular, em torno e sobre a qual a ficção de Lovecraft e de seus companheiros se construirá. Essa mitologia, da qual participam desde seres primevos e anfibios até obras e tratados de magia maléfica, leva o nome genérico de Mitos de Cthulhu.

A respeito da mitologia de Lovecraft, Rafael Llopis, em sua introdução à antologia **Los mitos de Cthulhu**, cita Lin Carter, teólogo e intelectual, participante do Círculo e que assim se refere àqueles mitos:

Os trabalhos desse grupo de escritores, que chamamos 'a escola de Lovecraft' (...) têm um corpo doutrinal em comum, que os vincula, quase deles fazendo um gênero literário próprio: o que chamamos de 'mitologia de Cthulhu'. Esse corpo doutrinal (...) é, em parte, uma cronologia da Terra, desde o seu passado mais remoto até o seu futuro último; em parte, uma história de numerosas raças de deuses, demônios, monstros-homens e entidades que a povoaram, a povoam e povoarão; em parte, um panteon desses deuses e demônios como uma espécie de teologia descritiva de seus nomes, títulos, atributos e servidores, e, em parte, uma bibliografia de obras científicas, místicas, literárias e históricas. (p. 38)

As declarações de Lin Carter são elucidativas em relação ao universo ficcional de Lovecraft. No entanto, chama a atenção, na mitologia do escritor, a presença de uma “bibliografia de obras científicas, místicas, literárias e históricas”. A criação de uma bibliografia interna, recorrente e constantemente citada não só por Lovecraft mas, também, pelos outros participantes do Círculo. é, sem dúvida, inovadora.

As obras fictícias, tornadas “reais” à custa de permanente citação, acabam por conferir matiz de veracidade a determinados episódios da ficção de Lovecraft. Entre essas obras, as mais referidas são: o **Livro de Eibon**, os **Fragmentos de Celaeno**, **De vermi mysteriis**, os **Manuscritos Pnakóticos**, os **Sete livros crípticos de Hsan**, o **Unaussprechlichen Kulten** e, o mais recorrente, **Necronomicon**.

Ao retomar a narrativa fantástica, nas pegadas de Poe, Lovecraft nela soprou uma vida nova: os símbolos mágicos, ele os transformou em fórmulas de uma geometria não euclidiana; os demônios, em híbridos de raças arcaicas, nem humanas nem terrestres; os espectros, em obscuras manifestações não antropomórficas e que conseguem existir por força de certas leis cósmicas desconhecidas.

Assim, pois apoiado na mitologia por ele próprio fundada, Lovecraft monta todo um sistema coerente de figuras, de entidades ligadas ao alvorecer do planeta e originárias de espaços que jazem fora do sistema solar. Por isso mesmo, a sua ficção tem sido denominada, pelos especialistas, de **terror cósmico**.

There are more things e o fantástico

Tzvetan Todorov, em **Introdução à literatura fantástica**, aponta a **hesitação** como primeiro item, e imprescindível, para a realização do fantástico. Tal hesitação pode manifestar-se tanto no âmbito do herói da narrativa quanto no leitor implícito.

No caso do leitor, a hesitação na interpretação dos fatos narrados, se estabelece pela incerteza quanto à veracidade dos acontecimentos ou seu caráter imaginário. No plano do leitor, a hesitação nascerá a partir de sua integração no mundo das personagens e se define pela percepção ambígua dos acontecimentos que integram a narrativa. Todorov chama, ainda, a atenção para o fato de que a hesitação do leitor deve ter primazia sobre a da personagem.

O teórico prossegue, em sua definição, e aponta para os seguintes aspectos:

- o leitor deve ser levado à incerteza entre uma interpretação natural e outra sobrenatural;
- a incerteza pode ser compartilhada pelo herói ou uma personagem, com a hesitação, portanto, representada na obra; desse modo a função do leitor é, de certa maneira, delegada à personagem hesitante;
- o leitor deve recusar a interpretação alegórica quanto a poética.

Finalmente, Todorov desautoriza os teóricos que colocam a sensação de medo, de parte do leitor, como critério para definir a presença do fantástico. Nesse sentido, Todorov opõe-se a Lovecraft para quem o critério do fantástico se situaria no leitor, na sua experiência particular, e não na obra. É que, segundo Lovecraft, a autenticidade do fantástico não residiria na estrutura da intriga ou nos seus componentes mas na **atmosfera** da obra e na conseqüente criação de uma impressão específica. Essa impressão ficaria, pois, adstrita ao leitor e se manifestaria como sentimento de

temor ante o mundo e os poderes insólitos.

Em **There are more things**, fazem-se presentes elementos normalmente encontráveis na ficção fantástica. Essa presença é antecipada pelo próprio autor na escolha do título do conto e na dedicatória que lhe apõe: "A memória de Howard P. Lovecraft".

O conto, assim como ele aparece na edição em português, é divisível em nove momentos:

- O Narrador dá informações gerais sobre o seu tio Edwin, morto há pouco e antigo proprietário da Casa Colorada. Alude, também, ao arquiteto Muir, construtor da casa.

- Descreve a Casa Colorada e a paisagem na qual ela se ergue. Cita Preetorius, arrematador da casa à época do leilão da mesma. Alude às dificuldades encontradas pelo novo proprietário para fazer as desejadas reformas no espaço interior da mansão e, finalmente, às estranhas ações de Preetorius e seu súbito desaparecimento. O Narrador encerra este segmento com outras informações sobre si próprio: união com mulheres a ele indiferentes, o uso do láudano e a exploração dos números transfinitos.

- Encontro com o arquiteto Muir: o Narrador constata que Muir é homem de poucas palavras.

- Encontro com Iberra, que oferece alguns dados estranhos, embora vagos, a respeito da Casa.

- O narrador evoca o seu sonho com o labirinto e o Minotauro.

- Passeio frente à Casa e insinuação da necessidade de visitá-la.

- Encontro com o carpinteiro Mariani e conhecimento dos projetos de móveis encomendados por Preetorius.

- Rondas noturnas do Narrador nas cercanias da casa.

- Entrada na Casa e encontro com algo opressivo, lento e plural.

A leitura de *There are more things* deixa clara a sua filiação à literatura fantástica: o leitor penetra na zona de hesitação apontada por Todorov e é levado a integrar-se no mundo do Narrador. A presença do fantástico, por outro lado, é fortalecida pela percepção ambígua propiciada pelos fatos narrados, percepção essa originada pelo discurso.

Cabe, por fim, registrar a definição de fantástico de Roger Caillois, citada por Todorov:

Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.

No conto de Borges, essa legalidade é rompida: às pistas do rompimento são dadas pelo Narrador, a partir da entrevista com Muirat é o encontro como **ser plural**.

Paralelamente, outros dados nos são oferecidos, ao correr da narrativa e que, em princípio, não rompem com a normalidade cotidiana mas que contribuem para a necessária atmosfera apontada por Lovecraft. Tais dados, resumidamente, são:

- a sonoridade e o caráter latinizado do nome do comprador da casa;
- o fato de Preetorius ter ascendência judaica, o que lhe confere um misterioso, embora hipotético, domínio de Cabala;
- o ovelheiro encontrado sem cabeça e mutilado;
- as araucárias podadas em pleno verão
- a súbita partida de Preetorius;
- o espanto do cavalo de Iberra, nas cercanias de Casa;
- o jardim abandonado;
- o fosso de escassa fundura com seus rebordos pisoteados.

A listagem, embora não exaustiva, comprova que esses “sinais” são despojados de qualquer caráter sobrenatural e que só adquirem esse matiz pela sua justaposição estratégica dentro da narrativa. Em outras palavras, é o Narrador-personagem quem lhe confere aquela aura.

De fato, um cão estraçalhado pode ter sido vítima de outros cães, de igual porte, principalmente em um bairro desolado onde é muito provável que os moradores tenham cães de guarda; os fossos têm, normalmente, os bordos pisoteados desde que não

estejam circundados por uma margem de tijolos; pinheiros podem ser podados em qualquer época do ano, desde que se queira uma insolação mais intensa, etc.

No entanto, a habilidosa combinação desses elementos corriqueiros com outros dados, como o não explicado desaparecimento de Preetorius ou a reforma rechaçada por Muir, criam a atmosfera defendida por Lovecraft e, desse modo, o leitor será, pelo menos, coadjuvante na irrupção do fantástico.

Cabe ressaltar, por fim, que mais do que as informações do Narrador, os silêncios, o seu desconhecimento de certos elementos e alguns dados que não lhe são oferecidos pelas outras personagens são matéria principal a conformar o caráter fantástico do conto de Borges. Dito de outro modo, as coisas silenciadas são tanto ou mais importante do que as coisas ditas para fazer surgir o efeito que o autor deseja.

A questão da paródia

Flávio Kothe, em *Paródia & Cia.*, (Tempo Brasileiro, p. 98), afirma:

Paródia, segundo o étimo, significa 'canto paralelo': é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. Ela é, portanto, a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado.

E, à p. 99, o teórico continua:

A paródia existe apenas como antítese e como negação determinada; a estilização constitui uma síntese que supera aquilo a que ela nega e preserva modificadamente. Há uma diferença qualitativa entre ambas: a paródia tende a cair num nível artístico mais ou menos baixo, enquanto a estilização procura galgar o topo da pirâmide artística.

E, à p. 102:

A paródia e a estilização não podem servir como categorias estanques, em que se precisa escolher entre classificar uma obra rigidamente como paródia ou como estilização. Precisam ser encaradas como extremos entre os quais as obras se situam.

Assim, levando em conta as colocações de Flávio Kothe, **There are**

more things não se ajusta àqueles limites apontados nas duas primeiras citações. De fato, não é possível perceber com clareza qual o texto de Lovecraft sobre o qual o autor argentino trabalha.

No entanto, é possível encontrar alguns paralelismos entre **There are more things** e **La casa maldita**, pequena novela do escritor de Providence. Assim, temos:

There are more things

- O tio do Narrador, Edwin Arnett, já está morto ao iniciar-se a narrativa;
- uma casa abandonada, a Casa Colorada;
- um jardim abandonado;
- chove, quando o Narrador toma a decisão de penetrar na casa;
- a cena decisiva se passa à noite;
- o Narrador sobe, ao final, para uma espécie de primeiro andar;
- há um forte cheiro impregnando a casa, o que leva o Narrador a evocar a atmosfera de um zoológico;
- há pasto espalhado pelo andar térreo;
- há móveis não imaginados para seres humanos;
- na casa, habita algo “opressivo, lento e plural” e o Narrador não descreve esse ser.

La casa maldita

- O tio do Narrador, Elihu Whipple, morre durante as investigações;
- uma casa há muito inabitável e, portanto, desalugada;
- um jardim enfermiço, desabitado de pássaros;
- chove, quando o Narrador e seu tio vão fazer a investigação na Casa Maldita;
- a investigação ocorre à noite;
- o Narrador desce ao porão;
- miasmas impregnam o porão;
- fungos de estranhas formas brotam do chão e formações de salitre brotam dos muros;
- no porão, há móveis antigos e já inutilizados;
- da terra dura do porão, brota algo que, massa informe, traz impressos no seu volume os rostos e formas de antigos moradores da casa e que foram mortos e incorporados por aquele “algo”; o Narrador mal descreve, confusamente, esse ser.

Os paralelismos apontados e que, naturalmente, não esgotam a questão, não autorizam, porém, considerar **There are more things** como uma paródia de **La casa maldita**. Essa afirmação deriva do fato de, no canto de Borges fazerem-se ausentes a ironia e o riso, normalmente encontráveis na paródia, embora a sua presença não seja condição sem a qual o canto paralelo não se realize. Tampouco encontramos qualquer vestígio de rebaixamento ou negação de qualquer obra em particular de Lovecraft ou de seu estilo.

O que fica evidenciado, já à primeira leitura, é o desejo de Borges de, se é possível colocar a questão deste modo, “ecoar” um gênero e um estilo em particular, o gênero fantástico e a maneira de escrever do inspirador dos Mitos de Cthulhu. Aliás, Jorge Luis Borges já realizara outra experiência nesse sentido: em **Emma Zunz**, ele envereda pelo gênero policial, o estiliza e recria uma Electra, tão obsessiva e solitária quanto o modelo sofocleano.

A voz maior de Lovecraft e outras vozes

No capítulo 5, de **Problemas da poética de Dostoiévski**, Mikhail Bakhtin trabalha a paródia e a estilização apontando para o dialogismo inerente a essas formas literárias. Ele observa:

Existe um conjunto de fenômenos do discurso-arte que há muito tempo vem chamando a atenção de críticos literários e linguistas. (...) são fenômenos metalingüísticos. Trata-se da estilização, paródia, (...) Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço em comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, para o discurso de um outro. Se desconhecemos o discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente, como obra má. (p.161).

Um pouco adiante, o teórico afirma:

A estilização pressupõe o estilo, ou seja: pressupõe que o conjunto de procedimentos estilísticos que ela produz teve, certa época, significação direta e imediata, exprimiu última instância da significação. Só o discurso do primeiro tipo pode ser objeto de estilização.² (p. 164)

A partir das colocações de Bakhtin, detectamos o diálogo que o conto sustenta, não apenas com **La casa maldita**, mas com toda obra de Lovecraft enquanto corpus representava de determinado gênero.

Na verdade, **There are more things** se apresenta como uma espécie de síntese ou resenha daqueles elementos e atmosfera comumente encontráveis na ficção do fundador do terror cósmico. Nesse sentido, é possível apontar alguns daqueles elementos pelos quais se manifesta a voz de Lovecraft.

Já apontáramos, anteriormente, a presença do fantástico em William Shakespeare. Por isso, o título do canto de Borges remete, imediatamente, para a atmosfera sobrenatural que se estabelece com a aparição do espectro em **Hamlet**. O príncipe diz para Horácio:

*Há mais coisas no Céu e na Terra, (...), do que sonha a tua filosofia.
(Primeiro ato, cena V)*

O autor, portanto, já de início nos adverte de que por via de seu conto, adentraremos um universo insólito. Desse modo, mesmo o leitor medianamente informado, mas que ignora a existência literária de Howard P. Lovecraft, pela voz de Shakespeare, é alertado para o gênero que irá encontrar. Embora não tenhamos a presença de espectros em **There are more things**, (aliás, o próprio Lovecraft não utiliza aparições ou fantasmas e quando deles lança mão, faz que surjam encerrados dentro dos limites do plano onírico), o diálogo com **Hamlet** prepara o fantástico com o qual o leitor vai deparar-se.

Se o título sinaliza nitidamente para um gênero, a dedicatória, por seu turno, deixa entrever uma circunscrição mais estreita: o estilo do escritor de Providence. De fato, percebemos a voz lovecraftiana de **La casa maldita**. Essa ressonância, porém, vem mesclada com outros registros da mesma voz.

Assim, a questão da quarta dimensão do espaço, tema caro a Lovecraft e a outros componentes do Círculo, tem, como complemento as especulações de Hinton e a exploração dos números transfinitos em Borges.

A anfisbena, que os antigos supunham possuir duas cabeças, ecoa a presença de répteis e sáurios em Lovecraft.

O sonho Narrador-personagem, no qual surgem o labirinto e o Minotauro, dialoga com os dédalos e os seres arcaicos dos mitos de Cthulhu.

Porém, se o sonho, em Borges, constitui-se em diálogo com uma mitologia particular, ele também dialoga com os mitos clássicos. No entanto, dédalo e homem-touro, em **There are more things** prescindem de um Pasifaê e de uma Ariadne. Imprescindível é a figura de Teseu: o próprio Narrador-personagem cruza os mares para encontrar aquele que se aninha na Casa Colorada.

Ainda, referindo-se ao homem-touro, o Narrador explica:
Era o monstro dos monstros: tinha menos de touro que de bizonte e, estendido na terra o corpo humano, parecia dormir e sonhar. (p. 44)

O “intruso no caos”, sentimento que assalta o Narrador-personagem, e que se instala no momento em que ele penetra na Casa Colorada, dialoga com o assunto de **Las montañas de la locura**: a Antártida, com suas cordilheiras mortais, seus ventos avassaladores e seus habitantes cilíndricos e arcaicos constitui-se no caos primordial devassado pela equipe da Miskatonic University.

Desse modo, **There are more things**, com seu diálogo ininterrupto com Lovecraft, apresenta-se como uma tessitura complexa, da qual também participam alguns elementos recorrentes do imaginário borgiano. Entre esses, cabe ressaltar a presença de espelhos, sempre requisitada:

Assim mesmo, recorro um V de espelhos que se perdia na treva superior.
(p. 47)

O espelho inquietava o fundo de um corredor numa quinta.
(Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, p. 11)

Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava.
(Idem, idem)

Os espelhos têm algo de monstruoso (...) os espelhos e a cópula são abomináveis.
(id., ibid.)

Os seixos e o mosaico

Como vimos, ao correr deste estudo, **There are more things** inscreve-se no que a teoria literária denomina de estilização. De fato, o texto de Jorge Luis Borges não desautoriza nenhum texto, em particular, assinado por Lovecraft e nem, tampouco, rebaixa o gênero fantástico por meio de sua dessacralização.

Na estilização que Borges realiza, evidencia-se presença de um modelo básico, **La casa maldita**, embora o conto ultrapasse os limites da novela de Lovecraft, lhe esfume os contornos e apenas vagamente a ecoe.

Outros elementos, não identificáveis em **La casa Maldita**, são recolhidos do restante da obra do escritor americano ou são marcos recorrentes no gênero fantástico como um todo. De resto, em **There are more things**, deparamos também com elementos que se apresentam, mais ou menos constantemente, na própria obra de Borges: ilustrativos de tal afirmação são os temas do espelho e do labirinto, imagens onipresentes no autor.

A questão do dialogismo não se resume, pois, à ficção de Lovecraft. Na verdade, Borges dialoga também consigo próprio, na medida em que ele se reapropria de determinados temas seus e os apresenta obsessivamente. Como se, à custa de uma perene evocação, ele os submetesse ao exorcismo.

Paralelamente, Borges apropria-se de outros elementos e entre esses, devido à sua importância, avulta o nome do arrematador da Casa Colorada: Max Praetorius. Com interferência ostensiva na grafia e simplificação do prenome, sob o nome do enigmático comprador, transparece o de Michael Praetorius (1571-1621), compositor luterano, nascido em Kreuzberg, na Turíngia. Músico erudito, Praetorius foi autor de, entre outras, **Terpsichore** e de uma enciclopédia, **Syntagma musicum**, a qual trata dos gêneros musicais praticados desde a Antiguidade até o início do século XVII. O fato de Borges eleger o nome de Praetorius para nomear uma das personagens de **There are more things** parece responder a outras tantas recorrências do universo ficcional de Borges: livros aos quais se tem difícil ou impossível acesso, dicionários e inciclopédias. É que Michael Praetorius, além de seu **Syntagma musicum**, em três volumes com um quarto inacabado, também foi o autor de **Musae sioniae**, em 16 volumes e contendo 1244 motetos, **Polyhymnia**, em 15 volumes, e **Musa aonia**, nove volumes de peças instrumentais profanas.

There are more things, enquanto estilização, constitui-se, pois, em um mosaico.

Na sua composição, entram seixos de diferentes tons e origens: alguns são encontráveis na obra do próprio Borges; outros são recolhidos no âmbito da história da música; outros, ainda, no gênero fantástico. No entanto, as linhas mestras do painel são compostas de seixos tomados de Lovecraft. É por eles e por sua caprichosa justaposição que o mosaico de **There are more things** se forma.

Por isso, é relativa a afirmação de Kothe quando ele diz que “A estilização constitui uma síntese que supera aquilo a que ele nega e preserva modificadamente”: não há negação em **There are more things**. Em Borges existe, tão somente, a síntese, que já apontáramos anteriormente, que avaliza o estilo de Lovecraft, leva o autor argentino a colocar-se ao lado do escritor de Providence e que o reafirma como um dos mais representativos nomes da literatura fantástica.

NOTAS

1) Rafael Llopis, **El horror sobrenatural en la literatura**, In: *Necromocion II*, p. 169.

2) Bakhtin refere-se à sua classificação dos discursos. O discurso do primeiro tipo seria aquele “diretamente orientado para o seu objeto como expressão da última instância representativa do falante”.

BIBLIOGRAFIA

- APULEIO . O asno de ouro. São Paulo : Cultrix, s.d.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas de literatura e de estética. São Paulo : Hucitec, 1988.
- . Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro : Forense, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. Porto Alegre : Globo, 1978.
- CANDÉ, Roland de. Dictionaire des musiciens. Paris : Seuil, 1978.
- ESQUILO. Las coéforas. In : Tragédias. Madrid: Gredos, 1986.
- HOMERO. Odisséia. São Paulo : Cultrix, s.d.
- KHOTE, Flávio. Paródia & Cia. In : Tempo brasileiro. Rio de Janeiro, s.d.
- LOVECRAFT, H.P. En las montañas de la locura. Madrid : Alianza, 1981.
- . La habitación cerrada y otros cuentos de terror. Madrid : Alianza, 1981.
- . Necronomicon II. Barcelona: Barral, 1974.
- LLOPIS, Rafael. Los mitos de Cthulhu. In: LOVECRAFT, H. P. et. al. Los mitos de Cthulhu. Madrid: Alianza, 1970.
- MARLOWE, Christopher. Doctor Fausto. Buenos Aires: Xanadu, 1977.
- REGO , Enylton de Sá. O calundu e a panacéia. Rio de Janeiro : Forense, 1989.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. Lisboa : Verbo, 1977.
- . Macbeth. Lisboa : Verbo, 1973.
- SANT' ANNA, Afonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo : Ática, 1988,
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- . Mikhail Bakhtine : le principe dialogique. Paris : Seuil, 1981.
- IVO BENDER - Dramaturgo; Mestre e Doutorando em Teoria da Literatura pela PUC/RS; Prof. de Literatura Dramática do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.*