

UM PERCURSO PELA TEORIA DO CONTO POR MEIO DA LEITURA DE *THE MONKEY'S PAW*, DE WILLIAM WYMARK JACOBS

A JOURNEY THROUGH THE SHORT STORY THEORY THROUGH THE READING OF 'THE MONKEY'S PAW', BY WILLIAM WYMARK JACOBS

UN VIAJE A TRAVÉS DE LA TEORÍA DEL CUENTO LEYENDO *THE MONKEY'S PAW*, POR WILLIAM WYMARK JACOBS

Isabelle Maria Soares¹
Taynara Leszczynski²

Resumo: O conto é, geralmente, visto como uma narrativa ficcional breve, com poucos personagens e com um foco bem direcionado. Entretanto, o caráter de brevidade não faz do conto um gênero menos significativo. Vários estudiosos têm se dedicado à teorização do conto, como veremos neste artigo. Traçaremos um percurso pela teoria do conto, de modo a apresentar as principais perspectivas acerca desse gênero de forma aplicada à nossa leitura do conto *The Monkey's Paw* (1902), do autor inglês William Wymark Jacobs (1863-1943).

Palavras-chave: Teoria Literária; conto; fantástico

Abstract: The short story is generally seen as a short fictional narrative, with few characters and a well-directed focus. However, the feature of brevity does not make the short story a less significant genre. Several scholars have dedicated themselves to the theorization of the short story, as we will see in this article. We will trace a path through the theory of the short story, in order to present the main perspectives about this genre in an applied way to our reading of the short story *The Monkey's Paw* (1902), by the English author William Wymark Jacobs (1863-1943).

Keywords: Literary theory; short story; fantasy

Resumen: El cuento es generalmente visto como una narración breve de ficción, con pocos personajes y un enfoque bien dirigido. Sin embargo, el carácter de brevedad no hace del cuento un género menos significativo. Varios estudiosos se han dedicado a la teorización del cuento, como veremos en este artículo. Realizaremos un recorrido por la teoría del cuento, con el fin de presentar las principales perspectivas sobre este género de forma aplicada a nuestra lectura del cuento *The Monkey's Paw* (1902), del autor inglés William Wymark Jacobs (1863 -1943).

Palabras clave: Teoría literária; cuento; fantástico

¹ Mestra em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR). Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: isamariares@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0003-0798>

² Mestra em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR). Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: taynaraleszczynski97@hotmail.com Orcid: orcid.org/0000-0002-8219-0885

Uma narrativa ficcional breve, com poucos personagens e com um foco bem direcionado: essa poderia ser uma definição básica para o que chamamos de conto. De acordo com Nádya Gotlib (1990), apesar do ato de contar histórias acompanhar o ser humano desde tempos remotíssimos e de haver registros de histórias escritas desde a antiguidade egípcia, o conto moderno, que é o nosso ponto de interesse neste artigo, foi modelado a partir do século XIX, influenciado pelo “apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (p. 7). É nesse contexto que, “ao lado de um Grimm, que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto” (GOTLIB, 1990, p. 7).

Para Greicy Bellin (2011), foi Poe o grande responsável pela consolidação do conto enquanto gênero de ficção, fato que está diretamente ligado ao contexto histórico estadunidense do início do século XIX. Nesse contexto, a “ficção curta” (*short story*)³, que ainda era “um campo de experimentação artística no mundo anglo-americano [...]”, além de sinalizar “[...] originalidade do autor, confirmava uma tendência que estava se esboçando no mercado editorial norte-americano” (BELLIN, 2011, p. 45). Ao traçar essa contextualização do surgimento do conto em território anglo-americano, Bellin também nos dá uma interessante definição desse gênero de ficção curta:

Um dos objetivos da ficção curta é isolar um determinado momento da vida humana e representar o ser humano solitário, e desta forma os estados emocionais dos personagens podem ser retratados de forma minuciosa. A maioria deles é complexa e passa por mudanças internas, conforme percebemos no conto “Berenice”, de Poe, narrado em primeira pessoa por Egeu, um intelectual que vive compenetrado na leitura de seus livros e em suas meditações na biblioteca. Quando sua prima Berenice adocece, ele começa a ficar agitado e a ter uma série de fantasias com a jovem a ponto de lhe propor casamento, algo que não havia passado pela sua cabeça enquanto ela estava saudável. A excentricidade e o desequilíbrio emocional de figuras como esta parecem explicar a associação de formas ficcionais curtas com o mergulho no universo psicológico dos personagens e a sondagem de mundos oníricos que escapam à compreensão humana (BELLIN, 2011, p. 46).

Em seu ensaio muito famoso, “A filosofia da composição”, publicado pela primeira vez em 1846, Edgar Allan Poe defendeu essa ideia de uma narrativa com enredo mais concentrado ao refletir acerca do ofício do escritor. Ao esmiuçar o processo de escrita de seu próprio poema, “The

3 Como abordamos o contexto anglófono, precisamos diferenciar os termos *tale* e *short story*, os quais podem ambos ser traduzidos como “conto” para o português. De acordo com Bellin (2011), *tale* se refere a uma narrativa proveniente da oralidade, na qual, “não há um aprofundamento na psique dos personagens, que são apenas alegorias criadas com o objetivo de provar uma determinada moral” (p. 47). Por outro lado, *short story*, literalmente “história curta”, “se refere a um gênero de ficção no qual há uma unidade de efeito, além de personagens complexos, que passam por mudanças internas” (BELLIN, 2011, p. 47). A teoria que discutimos neste artigo trata do *short story*, do conto moderno.

Raven”, Poe pensa na escrita literária como um método racional, que segue uma lógica matemática. Em outras palavras, Poe quis “mostrar que o efeito alcançado - a beleza da obra e a emoção despertada no leitor - resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensada” (SÜSSEKIND, 2011, p. 11). A partir disso, Poe desmistifica a ideia de que todo escritor trabalha apenas por meio da inspiração ou intuição:

A maioria dos escritores - poetas especialmente - prefere dar a entender que compõe numa espécie de furor positivo - um êxtase intuitivo - e detestaria deixar o público dar uma olhada atrás da cena, ver a complicada e vacilante crueza do pensamento - os objetivos verdadeiros alcançados apenas no último instante; os inúmeros vislumbres de ideia que não chegaram à maturidade de uma visão completa; as fantasias inteiramente amadurecidas que são abandonadas, com tristeza, por serem impossíveis de tratar; as seleções e rejeições cautelosas; as rasuras e alterações trabalhosas [...] (POE, 2011, p. 18-19).

Uma obra original, portanto, “deve ser extremamente trabalhada, e embora seja um grande mérito, para ser alcançada, ela exige mais negação do que invenção” (POE, 2011, p. 27). Dessa forma, Poe aborda que para se chegar a um bom produto final, o escritor precisa pensar e elaborar cuidadosamente a extensão do texto, o tom da narrativa, o tema, a estrutura estética e o lugar em que se passa a história. Todos esses recursos poéticos e estruturais devem colaborar para a criação de uma emoção, ou efeito, a ser causada no leitor. E para Poe, esse objetivo final, ou o final do enredo, já deve ser pensado ao se iniciar o ato da escrita.

Poe esclarece que o efeito pretendido com seu poema “The Raven” era a Beleza, pois de acordo com ele, esse é o principal objetivo da Arte. Entretanto, ele observa que “o objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e o objetivo Paixão, ou a excitação do coração, embora até certo ponto alcançáveis em poesia, são muito mais alcançáveis em prosa” (POE, 2011, p. 22). Em uma resenha que escreveu sobre o livro de contos *The Twice Told-Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, Poe deixou registrado sua defesa de que enquanto a Beleza é a finalidade do poema, a Verdade é a do conto (BELLIN, 2011). E para chegar a essa unidade de efeito, Poe reforça que é preciso colocar a brevidade em relação direta a ela, pois “um certo grau de duração é absolutamente necessário para a produção de algum efeito” (POE, 2011, p. 21).

Declarando sua predileção por formas breves, Poe destaca a importância em considerar a extensão de um texto. Para Poe, um conto ou um poema deve ser feito para ser lido de uma vez só, visto que “se forem necessários dois momentos de leitura, os assuntos do mundo interferem e qualquer intenção de totalidade é destruída na mesma hora” (POE, 2011, p. 20). Com base na teoria de Poe, Gotlib explica que:

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir

sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído (GOTLIB, 1990, p. 19).

Apesar de em “A filosofia da composição” o foco estar no processo criativo de um poema, podemos fazer uma analogia entre o conto/romance com o que Poe chama de poema longo/poema breve na seguinte afirmação: “um poema longo é [...] uma sucessão de poemas breves (2011, p. 20)”. Assim, um romance, narrativa longa, nada mais é que uma sucessão de contos, narrativas curtas.

O escritor argentino Júlio Cortázar (2006), em sua obra *Valise de Cronópio*, também buscou teorizar o conto, ao identificar que “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (p. 149). Cortázar explica que o conto é, geralmente, comparado ao romance com o fim de estabelecer suas características estruturais. A primeira diferença entre os dois gêneros, como já sabemos, se refere à extensão: o conto é muito mais curto que o romance. Nesse sentido, o romance tem mais condições, ou “mais tempo”, para ampliar e desenvolver mais temas. Para o conto, por outro lado, há uma limitação, tanto física quanto conteudística. Tanto é que, como Cortázar pontua, “na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (2006, p. 151). O conto é, portanto, uma forma breve. A novela e o romance seriam “seus parentes mais extensos” (GOTLIB, 1990, p. 6).

Para ilustrar sua defesa, Cortázar faz uma analogia entre as dicotomias Conto/Romance e Fotografia/Cinema. Assim como na fotografia, que tem seu foco circunscrito a um espaço fixo captado pela câmara e pelo olhar do fotógrafo, o conto depende de uma limitação prévia que será enquadrada pelo escritor. Nesse sentido, tanto o fotógrafo quanto o contista desempenham uma mesma tarefa:

[...] recortar um fragmento de realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Para refletirmos sobre tais afirmações, tomamos como exemplo o conto *The Monkey's Paw*, de William Wymark Jacobs. Um clássico da literatura de terror, ou insólita, *The Monkey's Paw* apresenta a história da família White, composta pelo pai, mãe e filho. O enquadramento de toda a história desse conto é feito dentro da casa dos White.

A família White vê sua vida mudar após a visita do sargento Morris, um velho conhecido que retornara de uma viagem a “países distantes”. O sargento conta à família que em uma de suas viagens tomou posse de uma pata de macaco mágica, que concede ao seu dono três desejos. Segundo ele, a pata de macaco só obedeceria a três homens, sendo ele o segundo, logo, ela poderia atender ainda a mais um. O sargento tenta se livrar da pata, jogando-a no fogo, mas é impedido pela família White que acaba ficando com ela. A família não acredita firmemente na história, mas tenta a sorte pedindo ao amuleto 200 libras. No outro dia, um homem da empresa onde o filho da família trabalhava vai à casa deles informar que o garoto morreu. Nesse momento, ele também afirma que a empresa enviou 200 libras como forma de pagar os serviços prestados pelo jovem. A partir desse relato, observamos que, talvez, o pedido da família à pata de macaco tenha sido atendido: uma vez que eles conseguem as 200 libras, ainda que os meios pelos quais o desejo se concretizou fossem bastante inesperados.

É relevante, portanto, abordarmos o insólito no contexto teórico do conto. Nos Estados Unidos do século XIX, o conto passou a ser visto “como uma forma de se expressar o mundo dos sonhos e do inconsciente [...]”, e por causa disso, tornou-se “o principal veículo de expressão da literatura fantástica e sobrenatural, tópicos marginalizados por uma tradição romanesca calcada no realismo” (BELLIN, 2011, p. 46). A literatura estadunidense buscou uma forma de se “libertar” das suas raízes inglesas e a abordagem fantástica em forma de conto demonstrou ser uma criação independente o suficiente ao contrapor-se com o valorizado realismo romântico europeu da época.

Nesse contexto, é interessante revisitarmos as ideias do filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, que pensa em 3 categorias para a narrativa insólita, até hoje bastante relevantes para analisá-la: estranho, fantástico e maravilhoso. No que condiz ao fantástico, que é o que mais nos interessa aqui, Todorov propõe que:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. [...]

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O

fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1981, pp. 30-31, grifo nosso).

Para Todorov, portanto, a primeira condição do fantástico é essa hesitação do leitor, o qual deve “considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 1981, p. 39). O fantástico mostra, primeiramente, uma realidade humana e, a partir dela, desponta um acontecimento que, possivelmente, foge a essas regras. Diante dessa ocorrência, os personagens e os leitores experimentam a hesitação: “devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, 1981, p. 48). Melhor ilustrando essa afirmação de Todorov, lendo-a em *The monkey's paw*, vemos que, de fato, partimos de uma realidade: um jantar comum, de uma família normal. Diante disso é que ocorrerá o fantástico, por meio de um acontecimento que parece ser sobrenatural, - o desejo realizado pela pata -, gerando assim o efeito que o Todorov chama de hesitação. Em complemento, importa mencionar que Poe considerava que o leitor, para entrar no mundo ficcional, deveria “dispor-se a aceitar como verdadeiras as premissas deste mundo, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis e contraditórias” (BELLIN, 2011, p. 45). É importante reforçarmos, entretanto, a concepção de Todorov de que o fantástico acontece de forma sugestiva. Isso significa que eventos sobrenaturais não são apresentados explicitamente na narrativa, mas sim por meio de recursos descritivos bem construídos pelo escritor. É o que acontece em *The Monkey's Paw*, como abordaremos mais a frente.

O escritor e estudioso argentino Ricardo Piglia, ao teorizar o conto em seu livro *Formas breves* (2004), defendeu a seguinte tese: “um conto sempre conta duas histórias” (p. 89). Com essa afirmação, o autor quer dizer que o conto clássico apresenta dois planos em sua narrativa, uma história visível e uma história secreta:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004, p. 90).

De fato, em *The Monkey's Paw* nos deparamos com duas histórias antagônicas: a natural e a da possibilidade do sobrenatural. Em um primeiro momento, temos o relato visível, de um jantar de uma família comum com o seu convidado e, posteriormente, um acontecimento inusitado e dúbio: uma coincidência trágica ou, em uma segunda interpretação, a narrativa de uma manifestação sobrenatural através da pata de macaco mágica, como uma forma de punição à tentativa de manipular o destino. Além disso, Piglia vai considerar, em uma segunda tese, que “a

história secreta é a chave da forma do conto e de suas variedades” (PIGLIA, 2004, p. 91). Nessa linha, ele conclui:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só (PIGLIA, 2004, p. 91).

Para ilustrar sua defesa, Piglia retoma a metáfora do *iceberg* de Ernest Hemingway, pois considera que, assim como o perigo de um *iceberg* encontra-se abaixo da água, oculto do visível, o mais importante na narrativa contística também não se apresenta de forma explicitamente perceptível. Nesse sentido, uma “história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92). Portanto, para Piglia, o conto deve ser construído de modo que possa revelar ao leitor uma história camuflada.

Podemos considerar que a história camuflada de *The Monkey's Paw* é a infeliz forma como os desejos são concedidos, que serve como um alerta acerca da interferência humana no seu próprio destino, como também a condenação da cobiça como um valor moral negativo e de consequências trágicas. Contudo, comprovando a ideia de Piglia, mesmo com “pistas” dadas ao leitor desde o início da narrativa, é somente no final que deixamos de ver apenas a ponta do *iceberg* e temos contato com o todo. Nesse momento, em que a segunda história se revela, entendemos os indícios desse todo e, como coloca o teórico argentino, eis que então o conto se concretiza.

Cortázar, quando compara o conto com o romance, retoma a ideia de “um amigo argentino do boxe” ao dizer que “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Nesse sentido,

[...] o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. [...] O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não o tem tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Seguindo essa lógica, Cortázar vai afirmar que, em um conto, o tema não é o recurso mais importante. Para o autor, não existe tema bom ou ruim. A qualidade de um conto será determinada pela forma como o escritor lidará com determinado tema e de que modo dotará um conto de significação. Um conto será ruim se “escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Em outras palavras,

um bom conto não precisa apresentar uma grande reviravolta no final, apenas deve ser bem construído e articulado:

Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado (CORTÁZAR, 2006, p. 155).

Nesse sentido, enquanto que acontecimentos extraordinários podem não gerar grandes contos, situações banais podem muito bem servir como objeto a ser modelado pelo contista: “uma pedra é interessante quando se ocupam dela Henry James e Franz Kafka” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). A significação acontece quando o conto “quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Essa afirmação dialoga com a defesa de Piglia de que em um conto, uma história secreta se esconde por trás de uma outra. Para ilustrar essa ideia, Cortázar relata uma experiência que vivenciou com o próprio conto *The Monkey's Paw*:

Não tem sentido falar de temas populares a seco. Os contos sobre temas populares só serão bons se se ajustarem, como qualquer outro conto, a essa exigente e difícil mecânica interna [...]. Faz anos tive a prova desta afirmação na Argentina, numa roda de homens do campo a que assistíamos uns quantos escritores. Alguém leu um conto baseado num episódio de nossa guerra de independência, escrito como uma deliberada simplicidade para pô-lo, como dizia o autor, “no nível do camponês”. A narrativa foi ouvida cortesmente, mas era fácil perceber que não havia tocado fundo. Em seguida um de nós leu *A pata do macaco*, o conto justamente famoso de W. W. Jacobs. O interesse, a emoção, o espanto e, finalmente, o entusiasmo foram extraordinários. Recordo que passamos o resto da noite falando de feitiçaria, de bruxas, de vinganças diabólicas. E estou seguro de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto o conto pretensamente popular, fabricado para eles, com o vocabulário, as aparentes possibilidades intelectuais e os interesses patrióticos deles, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou (CORTÁZAR, 2006, p. 162).

Vemos que o conto *The Monkey's Paw* provocou um efeito de intensidade nos ouvintes e é nesse ponto que Cortázar quer chegar. A narrativa de W. W. Jacobs trabalha com um tema doméstico articulado com um simples amuleto que acende a curiosidade da família que protagoniza. Isso reforça que a chave para um bom conto é saber trabalhar com qualquer tema, o que Cortázar (2006) chama de “ofício de escritor”:

[...] esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto,

voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índola do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige (CORTÁZAR, 2006, p. 157)

Logo, com o fim de intensificar sua breve narrativa, o contista deve trabalhar com recursos visuais e auditivos na sua escrita. A ambientação em *The Monkey's Paw*, por exemplo, é construída por meio desses recursos de modo a incitar o efeito de tensão nos leitores. As descrições visuais e sonoras são utilizadas no decorrer do conto com o fim de insinuar um caráter sobrenatural para os eventos que ocorrem. Quando o pai, o Sr. White, resolve fazer o primeiro pedido à pata supostamente mágica, o recurso sonoro é explorado por meio de um instrumento musical:

His father, smiling shamefacedly at his own credulity, held up the talisman, as his son, with a solemn face, somewhat marred by a wink at his mother, sat down at the piano and *struck a few impressive chords*.
 “I wish for two hundred pounds,” said the old man distinctly.
A fine crash from the piano greeted the words, interrupted by a shuddering cry from the old man (JACOBS, 2005, p. 20, grifo nosso).

O ato do filho, de tocar algumas notas no piano, cria um efeito sonoro que intensifica o momento crucial em que o Sr. White faz o primeiro contato com o amuleto. Logo após a realização do evento esperado, há um estrondo do piano que fortalece a hesitação. Mais do que causar um susto, pela forma abrupta como se dá, ele também funciona como uma ruptura, pois rompe o clima pacato do jantar e, conseqüentemente, da paz. Até mesmo o silêncio se constitui como um elemento sonoro no conto. Geralmente, ele é demarcado pelo som do vento, uma vez que para ouvi-lo é necessário não haver outras vozes ou ruídos: “Outside, the wind was higher than ever, and the old man started nervously at the sound of a door banging upstairs. A silence unusual and depressing settle upon all three, which lasted until the old couple rose to retire for the night” (JACOBS, 2005, p. 20).

O silêncio é reforçado no início da parte final do conto, quando o casal White volta do enterro do seu filho: “[...] the old people buried their dead, and came back to a house *steeped in shadow and silence*” (JACOBS, 2005, p. 23, grifo nosso). Além disso, o silêncio é combinado com a casa mergulhada em sombras. Interessante mencionar que, *The Monkey's Paw* é dividido em três partes, e percebemos que no início de cada uma delas, há uma descrição visual voltada para a luz do cenário, como já destacamos acerca da parte final do conto. A primeira começa assim: “Without,

the night was cold and wet, but in the small parlor of Laburnam Villa the blinds were drawn and *the fire burned brightly*” (JACOBS, 2005, p. 17, grifo nosso). Vemos aqui um jogo de luzes e sentidos: apesar da noite fria, há uma fogueira que ilumina e aquece. Já no início da segunda parte, a claridade toma conta: “In *the brightness of the wintry sun* next morning as it streamed over the breakfast table he laughed at his fears” (JACOBS, 2005, p. 21, grifo nosso). A total escuridão é indicada no início da terceira parte, como já citamos no início deste parágrafo, quando o conto focaliza o casal em luto pela perda do filho.

Não por acaso, essa escuridão também se contrapõe com o lar dos White, tendo em vista que o termo *white* em inglês, além de poder ser um sobrenome, também se refere à cor “branco (a)”. Esse jogo entre o escuro e o claro, conduz o leitor a uma ideia de contraste entre bem e mal, e também entre expectativa e desesperança. O conto trabalha muito bem com esse contraste, ao construir um tom de suspense, de modo a provocar um sentimento de expectativa nos leitores ao mesmo tempo que o rompe nos eventos trágicos que acontecem.

Em um outro momento, quando o efeito de tensão é fortalecido para os desdobramentos finais da história, percebemos novamente um jogo de luzes, entre claro e escuro, provocado por um cotoco de vela que jogava sombras para o teto e as paredes:

He sat until he was chilled with the cold, glancing occasionally at the figure of the old woman peering through the window. The candle-end, which had burned below the rim of the china candlestick, *was throwing pulsating shadows on the ceiling and walls*, until, with a flicker larger than the rest, it expired (JACOBS, 2005, p. 25, grifo nosso).

Para complementar esse cenário, logo em seguida, temos a utilização de vários elementos sonoros: o bater do ponteiro do relógio, um ranger na escada, o chiado de um rato, e a esperada e temida batida na porta. Sons que convergem com a apreensão sentida pelo Sr. White e que contribuem para a ambientação de suspense neste momento final do conto:

Neither spoke, but lay silently *listening to the ticking of the clock*. A *stair creaked*, and a *squeaky mouse* scurried noisily through the wall. The darkness was oppressive, and after lying for some screwing up his courage, he took the box of matches, and striking one, went downstairs for a candle. At the foot of the stairs the match went out, and he paused to strike another; and at the same moment *a knock*, so quiet and stealthy *as to be scarcely audible*, sounded on the front door (JACOBS, 2005, p. 25, grifo nosso).

A partir das descrições visuais e sonoras, conseguimos sentir, enquanto leitores, a ansiedade e a aflição dos próprios personagens. Dessa forma, vemos que toda a narrativa de *The Monkey's Paw* é construída de maneira articulada, de modo que uma peça se encaixe à outra e juntas tragam uma significação sólida à história e a sua unidade de efeito. Os recursos visuais e auditivos de *The Monkey's Paw* exemplificam o “efeito singular” de um conto de terror, por exemplo. Gotlib denota

que no conto de terror e no conto policial, especificamente, “o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final” (1990, p. 37).

Vemos que, em *The Monkey's Paw*, há vários pontos que poderiam ser ampliados, como a explicação completa de como a pata tornou-se mágica, de quem foi o seu primeiro dono, de como o sargento encontra a pata, do que teria acontecido com ele a partir do momento em que fez o seu pedido a ela, entre outros. Contudo, como se trata de uma narrativa curta, é necessário fazer um recorte, como em uma fotografia, como proposto por Cortázar. Nesse caso, o recorte é o momento em que a pata de macaco está nas mãos da família White.

A ideia do conto como fotografia se assemelha à importância dada por Poe em se estabelecer um lugar no qual se passará a narrativa. É preciso determinar um cenário onde se passa a história, de modo a buscar captar e concentrar a atenção do leitor. Nesse sentido, “um espaço bem circunscrito é absolutamente necessário para criar o efeito de incidente isolado, ele tem a força de uma moldura para o quadro” (POE, 2011, p. 28). Como Gotlib complementa, “na fotografia e no conto, em vez da acumulação o que importa é a seleção do significativo” (1990, p. 35). Para o poema “The Raven”, Poe emoldurou o cenário em um quarto. Em *The Monkey's Paw*, o enquadramento se faz em torno do exterior da casa da família White, em especial, na sala. A casa é o ambiente familiar, e, dessa forma, podemos tomar *The Monkey's Paw* como um retrato de família, especificamente, da família White. O efeito de tensão e suspense provocado por insinuações sobrenaturais converge com a trágica história do casal em luto que precisa lidar com a morte do filho.

Com base no que foi levantado acerca da teoria do conto, bem como, a partir da nossa leitura de *The Monkey's Paw*, confirmamos que embora breve, o conto pode ser repleto de significações. O fato da narrativa precisar ser condensada, torna-se também um desafio para o escritor. E o próprio gesto de seleção daquilo que ele deixará visível e daquilo que deixará apenas como vestígios para que o leitor tire as suas próprias conclusões já é digno de reflexão. Assim, o conceito para “conto” é resumido da seguinte maneira:

[...] cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se contrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras de narrar.

Porque são assim construídos, tendem a causar uma *unidade de efeito*, a flagrar *momentos especiais* da vida, favorecendo a *simetria* no uso do repertório dos seus materiais de composição.

Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como

organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase de produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país (GOTLIB, 1990. p. 82).

Portanto, não pretendemos aqui esgotar a teoria do conto, até porque é preciso ter em mente que, como coloca Gotlib (1990), cada conto é um caso. Ao percorrer esse percurso teórico, nosso intuito foi traçar algumas perspectivas acerca do conto de modo a abrir portas para mais interpretações.

REFERÊNCIAS

BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário da Literatura**, vol. 16, n. 2, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2011v16n2p41_> Acesso em: 18 fev. 2022

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

JACOBS, William Wymark. The monkey's paw. *In*: JACOBS, William Wymark. **The Lady of the Barge and other stories**. Aegypan Press, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

SÜSSEKIND, Pedro. A lição aristotélica de Poe. *In*: POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Recebido em: 16/3/2022

Aprovado em: 19/5/2022