

VISÕES PARTILHADAS: JOAQUIM RUYRA E EDGAR ALLAN POE

SHARED VISIONS: JOAQUIM RUYRA AND EDGAR ALLAN POE

Maria Alice Ribeiro, GABRIEL*

Resumo: O romancista, poeta e tradutor espanhol Joaquim Ruyra i Oms (1858-1939) é considerado um dos grandes contistas modernos do final do século XIX e princípios do século XX e um dos autores mais representativos da Renascença catalã, notado especialmente pela inovação sintática do elaborado estilo de sua prosa, que reproduz a linguagem e a cultura da tradição oral do povo da região litorânea de Blanes, sua terra natal. Ruyra retratou costumes, folclore, tradições, aspectos arquitetônicos, laborais e linguísticos da província rural de Girona. Ele redigiu ensaios e contos que atestam genuína admiração pela obra de Edgar Allan Poe, desenvolvendo em histórias breves uma síntese criativa e original dos legados do Romantismo, do Simbolismo e do Realismo. Apesar do fato de ser lembrado como um mestre do conto na Espanha, os escritos de Ruyra permanecem praticamente desconhecidos no Brasil. Este estudo objetiva identificar características do conto “Visión agorera” relacionadas à ficção e à poesia de Poe. A análise indica que Ruyra foi discípulo da precisão descritiva de Poe e expôs afinidades com seus maiores temas: morte, luto, melancolia, visões oníricas e solidão. As considerações deste estudo sobre a biografia e a obra de Ruyra baseiam-se nos trabalhos de Lluïsa Julià i Capdevila (1992), Josep Pla (2001), Carles Miralles (2005) e Jordi Pàmias (2015), entre outros.

Palavras-chave: Conto moderno; literatura catalã; estilos literários; Edgar Allan Poe; Joaquim Ruyra.

Abstract: The Spanish novelist, poet and translator Joaquim Ruyra i Oms (1858-1939) is considered one of the great modern short story writers of the end of the 19th and early 20th century and one of the most representative authors of the Catalan renaissance, noted especially for the syntactic innovation of his crafted prose style, that reproduces the language and culture from the oral tradition of the people of the coastal region of Blanes, his hometown. Ruyra portrayed customs, folklore, landscapes, traditions, architectural, labor and linguistics aspects of the rural province of Girona. He wrote essays and tales that shows a genuine admiration for Edgar Allan Poe’s work, developing in brief stories a creative and original synthesis of the Romantic, Symbolist and Realistic legacies. In spite of the fact that Ruyra is remembered as a master of short story form in Spain, his writings still practically unknown in Brazil. The aim of this study is to identify characteristics of the short story “Visión agorera” related to Poe’s fiction and poetry. The analysis indicates that Ruyra was a disciple of Poe’s descriptive precision and exposes affinities with his greatest themes: death, mourning, melancholy, oneiric visions and solitude. The considerations of this study on Ruyra’s biography and work are based on works of Lluïsa Julià i Capdevila (1992), Josep Pla (2001), Carles Miralles (2005) and Jordi Pàmias (2015), among others.

Keywords: Modern tale; Catalan literature; literary styles; Edgar Allan Poe; Joaquim Ruyra.

A extensa obra de Joaquim Ruyra permanece até o momento ignorada por tradutores e estudiosos da literatura no Brasil. Justificado por tal lacuna, este estudo optou por uma análise seletiva, centrada em “Visión agorera”, item da coletânea *Jacobé: narraciones del mar y la montaña* (1909); e comparativa, em relação à poesia e à prosa de Edgar Allan Poe, partindo de escritos de Jacint Bassó (1986), Lluïsa Julià i Capdevila (1992), Jordi Pàmias (2015) e outros.

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: rgabriel1935@gmail.com; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0256-1306>.

Para Jacint Bassó (1986, p. 18-19, grifo nosso), o enaltecimento da inventividade e da imaginação na obra de Ruyra possui “ecos vagos” dos escritos ficcionais e teóricos de Poe, evocados pelo autor catalão com estilo, finalidades, linguagem e recursos próprios. Sobre tal questão, Rosa Clar i Martínez e Jaume Marí i Prunella (2004, p. 29) reconheceram no conto o gênero cultivado por Ruyra com mestria, destacando Poe entre os autores que o inspiraram.

Considerado um dos grandes narradores e prosadores da literatura espanhola, Joaquim Ruyra i Oms (1858-1939) destacou-se por retratar a cultura oral e tradições populares de Serra de Montenegre; de Selva, província de Girona; e das terras de Blanes, onde viveu sua família.

Segundo Narcís-Jordi Aragó i Masó (1989, p. 36, grifo do autor), Ruyra cresceu num ambiente de reclusão e religiosidade. Oriundo de Hostalric, comarca de Selva, o pai de Ruyra procurou estabelecer-se em Girona, dirigindo um escritório de advocacia. No entanto, embora o pai fosse apenas um “federalista platônico”, quando Ruyra contava dezesseis anos, a família teve de abandonar precipitadamente a cidade, em razão da perseguição política a suspeitos de carlismo. Mais tarde, Ruyra formou-se em Direito, mas não exerceu a profissão, dedicando-se à administração do patrimônio familiar, na condição de abastado proprietário rural em Blanes.

Ruyra fez crítica literária, conto, drama, ensaio, estudos filológicos, poesia e tradução. A princípio escreveu em espanhol e, posteriormente, no idioma catalão. Foi ainda colaborador de revistas literárias como *La Renaixença*, *La revista* e *Recull*. O poeta Jordi Pàmias (2015) assinalou o mérito das coletâneas *Marines i Boscatges* (1903), reeditada em 1920 sob o título de *Pinya de Rosa*; *La parada* (1919) e *Entre Flames* (1928), cujos contos renovaram a prosa da Renascença catalã, convertendo-a em instrumento depurador do relato moderno, que seria mais tarde desenvolvido por escritores como Josep Pla, Lluís Ferran de Pol e Salvador Espriu.

Situando Ruyra entre os grandes prosadores catalães, tais como os poetas Carles Riba i Bracons e Jacint Verdaguer i Santaló, Josep Pla (2001, p. 137) atribuiu-lhe a criação da prosa catalã moderna, em estilo superior ao de Verdaguer. Para Maurici Serrahima (*apud* PÀMIAS, 2015), mais que ensaísta e romancista, Ruyra foi exímio narrador, a quem o desdobramento e a fabulação de longas histórias interessaria menos que contar breves episódios em linguagem original e lexicalmente rica. Ele pertenceu à vanguarda da geração modernista catalã, que propôs novo modelo literário após 1860, quando o idioma catalão fez-se veículo cultural do nacionalismo. Nesse contexto, Ruyra foi aclamado “príncipe da prosa catalã”, reconhecida pela acuidade descritiva, sobretudo da natureza. Manuel de Montoliu (*apud* PÀMIAS, 2015) sublinhou três aspectos dessa prosa descritiva: a minuciosidade decorativa típica do ourives ou miniaturista; o sentido poético gerado pela presença unificada da emoção e da imaginação; e o sentido vitalista da realidade, unido ao recurso da enargeia para animar as coisas descritas.

Lluïsa Julià i Capdevila (1992, p. 64-65) analisou aspectos discursivos e estéticos da prosa ficcional de Ruyra, enfocando a criação de personagens narradores, retratados por meio de seus atributos de contadores de histórias. O traço comum dos contos de Ruyra entre 1898 e 1899 é o narrador homodiegético, que examina a situação em que está envolvido. O protótipo desse narrador, a estrutura e o teor das histórias remetem à teoria da unidade de efeito e à definição do conto moderno propostas nos ensaios teóricos e na crítica literária de Poe.

O interesse de Ruyra por obras de Poe e dos simbolistas foi exposto em seus escritos teóricos. Segundo Bassó (1986, p. 73), Ruyra enalteceu a poética de Verlaine em “Estètics de les imatges abstractes” e a lógica de Poe em “L’educació de la inventiva”, discurso proferido na V Festa do Instituto de Estudos Catalães, a 21 de maio de 1921 e publicado dez dias depois em *La Veu de Catalunya*, jornal dedicado à língua e à cultura catalã, impresso pela *Imprenta de la Renaixença*.¹ Ruyra (1938, p. 3) inicia o discurso propondo um critério de diferenciação entre artistas, filósofos e homens de ciência. Ao prefaciar “Mellonta Tauta” (1849), Thomas Ollive Mabbott (1978, p. 1290) notou intento análogo no apelo de Poe (2015, p. 125, grifo do autor) à valorização do intelecto criativo nas ciências e nas artes, “[...] dadas, como tarefas, aos verdadeiros e únicos pensadores, os homens de imaginação ardente. Estes últimos *teorizam*”.

Para Capdevila (1992, p. 65, grifo da autora), o plano mais criativo da prosa de Ruyra obteve do folclore e da contística europeus do século XIX elementos que levam à inserção do fantástico no cotidiano, segundo a vertente fixada por Alexandre Chatrian, Émile Erckmann, Hoffmann e Poe. Homem de seu tempo, Ruyra evitou a irrupção injustificada do sobrenatural praticada pelos românticos, optou por abonar contistas alsacianos, cujas produções revestiam de verossimilhança as mais “estrambóticas” concepções e rendeu homenagem ao que julgava, de longe, o grande contista: Poe. De fato, uma das preocupações literárias da época era como extrair verossimilhança de fatos fantásticos. Ruyra alcançava tal efeito pela caracterização do ambiente e da realidade local, sem sacrificar a universalidade dos dilemas abordados, como as ideias de medo, morte e separação, tematizadas em “Aniversari”, “Finilla” e “Visión agorera”.

Ao definir para si o perfil de contista entre a tradição romântica de Hoffmann e a de base psicológica de Poe, Ruyra almejou o ponto médio na linha de progressão do conto oitocentista em que se situam o autor alemão e o americano. A evolução de um a outro polo constitui a transformação do fato extraordinário em manifestação metafórica da realidade ou da mente do indivíduo. Um expediente de Poe para subverter os limites do real é conferir ao protagonista uma consciência patológica ou dor psíquica, fonte de visões e de perturbações do

¹ Sobre a *Renaixença*, movimento político-cultural que definiu as bases do nacionalismo catalão, vide “El papel de la prensa em la *Reinaxença* cultural de la Cataluña occidental”, 1808-1874 (2011), de Quintí Casals Bergés.

sono que simulam espelhos mais ou menos fiéis da alma, notou Capdevila (1992, p. 65-67). Tal como Poe, Ruyra obtém certo efeito ao legar protagonismo ao estado mental do narrador.

Erigindo um modelo atinente à tradição romântica de Hoffman e à de base psicológica de Poe, Ruyra utilizou a descrição de sonhos, visões e sugestões como técnica literária basilar, indicando os conflitos das personagens, não os do narrador fora da história, à margem de toda a problemática da narrativa. Para Capdevila (1992, p. 154-159), tal mudança indica um passo do modelo de Poe ao de Erckmann-Chatrion. Passo que, de certo modo, conduz à paralisação da descrição direta da realidade, tornada ideal sob a aparência estática de elemento decorativo. Essa mudança, por sua vez, reporta ao uso e ao incremento do alegórico na descrição do real.

Em “Visión agorera”, o teor alegórico referido por Capdevila emerge da possibilidade de se perscrutar o futuro por meio do sonho, cujo conteúdo não é julgado ilusório ou mesmo racionalmente improvável. Partindo dessa premissa, este estudo apresenta possíveis analogias do conto de Ruyra com determinados eixos temáticos frequentes na ficção e poética de Poe.

No propósito de estabelecer analogias entre “Visión agorera” e a obra de Poe, cumpre referir algumas considerações de Gentil Luiz de Faria (2019, p. 70-71) sobre “a conotação de dependência cultural que [a palavra ou ideia de] influência passou a sugerir” para uma análise comparada em literatura: “A influência não acarreta a perda da originalidade e nem implica dependência ou servilismo cultural”, antes, sem prejuízo da originalidade, permitiria ao autor que dialoga com a obra de um predecessor “encontrar-se com sua própria criação artística”. O ensaio “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luís Borges, é citado por Faria ao exemplificar “a ocorrência de influência de modo reverso” que gera relações especulares entre obras diversas:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (BORGES, 1951, p. 98 *apud* FARIA, 2000, p. 76, grifo do autor).

Imitação, originalidade e plágio são questões usuais na ficção e crítica literária de Poe. Em “Mellonta Tauta”, Poe (1978, p. 1306; 2015, p. 116) referiu-as com acrimônia, citando Aristóteles: “Devemos dizer assim que, não apenas uma, duas ou poucas vezes, mas com quase infinitas repetições, as mesmas opiniões circulam entre os homens”; nas *Marginálias*, contudo, Poe (2000d, p. 442-443) também admitiria que: “O sentimento delicado da beleza, o sentimento poético, em posição à potencialidade poética, conduz inevitavelmente à imitação” criativa, quando a imaginação do autor torna original a recriação de elementos da obra fonte.

“Visión agorera” e a obra de Poe

Os limites entre passado, presente e futuro seriam redefinidos em sonhos? A questão é latente na ficção de Poe e de Ruyra. Ao final de “Visión agorera”, o narrador se questiona: “O sonho teria sido uma sugestão, advertência misteriosa? Não sei, mas estou convencido de que hoje, como no tempo de Hamlet, o céu e a terra ocultam muitas coisas à miopia dos sábios” (RUYRA, 1909, p. 128, tradução nossa).² Nos versos finais de “Um sonho num sonho” (1849), poema com o qual “Visión agorera” dialoga, Poe (2000e, p. 390) escreveu: “O que vejo, o que sou e suponho/ não é mais do que um sonho num sonho”, reiterando, no último verso: “O que vejo, o que sou e suponho/ será apenas um sonho num sonho?”. Segundo Capdevila (1992, p. 63), há características dos contos de Ruyra aprimoradas após 1898, tais como o ritmo e o mecanismo poético de repetição de palavras, sintagmas e orações, que praticamente anulam o rendimento da narrativa. Ademais, é comum tal repetição indicar algo sugerido na trama, realçar a impressão de uma atmosfera ou um efeito. De natureza asfíxica e opressiva, a ambientação das narrativas de Ruyra apresenta elementos oníricos, gerados por autossugestão e por obsessões íntimas que, desprovidas do campo referencial correspondente, transladariam seu universo simbólico e carga emocional para a descrição da realidade externa.

Em “Visión agorera”, a atmosfera onírica torna-se fator de unidade na ambientação, à semelhança de “O enterramento prematuro” (1844), que se inicia em tom expositivo quando o narrador de Poe (1981d, p. 179) aborda “[...] certos temas de interesse totalmente absorventes mas por demais horríveis para os fins da legítima ficção”. Logo, “[...] para demonstrar que, efetivamente, ocorrem enterramentos prematuros”, Poe (1981d, p. 184) inscreveu no discurso do narrador uma relação de “calamidades mais conhecidas”. Como editor e autor de *hoaxes*, Poe explorou artifícios e formas discursivas que intensificavam o efeito de verossimilhança:

E, por isso, qualquer narrativa a respeito tem interesse profundo; interesse, porém que, através do sagrado terror do próprio assunto, bem própria e caracteristicamente depende de nossa convicção da *verdade* do caso narrado. O que tenho agora a contar é do meu real conhecimento, da minha própria, positiva e real experiência. (POE, 1981d, p. 185, grifo do autor).

A fim de realçar o relato cerne da narrativa, o prólogo de “O enterramento prematuro” desenvolve o duplo efeito de suspense psicológico e verossimilhança (fundada na menção do

² “¿El sueño habría sido una sugestión, una advertencia misteriosa? No sé, pero estoy convencido de que hoy, como en tiempo de Hamlet, el cielo y la tierra ocultan muchas cosas a la miopía de los sabios”. (RUYRA, 1909, p. 128). A versão de “Visión agorera” citada neste artigo integra a coletânea *Jacobé*, traduzida do catalão para o espanhol pelo poeta Josep Carner. As traduções da versão de Carner para o português são de nossa autoria.

registro de viés histórico-científico), duas vertentes do terror aprimoradas na ficção de Poe. O tom confessional no relato da experiência permitiria ao narrador potencializar retoricamente a sensação de angústia e paralisia quando, por “gradação”, descreve as impressões oriundas dos episódios catalépticos, ao tomar consciência de não estar “despertando de um sono comum”:

Chegou uma época – como muitas vezes havia chegado antes – em que me achei emergindo de total inconsciência para o início de um fraco e indefinido senso de existência. Vagarosamente, numa gradação tardígrada, aproximou-se a nevoenta madrugada do dia psicológico. Um torpor incômodo. Um sofrimento apático de obscura dor. Nenhuma atenção, nenhuma esperança, nenhum esforço. (POE, 1981d, p. 189).

Nesse ponto da trama, o narrador parte da descrição dos efeitos para chegar às causas. Apenas no final do relato do sono cataléptico é revelada a “aventura” que levou o protagonista a adormecer durante uma tempestade no exíguo beliche do camarote de pequena chalupa, às margens do rio Jaime, perto de Richmond, na Virgínia. O breve episódio-chave, clímax da narrativa, conduz à última digressão: “Desde aquela memorável noite afugentei para sempre minhas apreensões sepulcrais e com elas esvaneceu-se a doença cataléptica, da qual, talvez, tivessem sido menos a consequência do que a causa”. Em seus contos, Poe (1981d, p. 192) frequentemente optou por descrever os efeitos de um fato antes de narrá-lo, como se verifica em “Berenice” (1835), “Morela” (1835), “Ligeia” (1838) e “O coração denunciador” (1843).

Poe (1981c, p. 205) repete a estrutura narrativa de “O enterramento prematuro” em “O demônio da perversidade” (1845), assim, o longo monólogo para “[...] examinar as faculdades e impulsos dos móveis primordiais da alma humana” inclui breve episódio narrativo. Exposto o fato *leitmotiv* no parágrafo inicial, seguido de descrições do ambiente e das impressões do narrador, “O Poço e o Pêndulo” (1842) apresenta trajetória inversa. Para Frederick L Burwick (1998, p. 423), a atenção dispensada ao encadeamento de imagens elaboradamente descritas nos contos de Poe é um expediente retórico com função de aproximar o leitor, na qualidade de testemunha, dos sofrimentos psíquicos, delírios, pesadelos, sonhos e visões dos protagonistas.

Capdevila (1992, p. 64) associou a função das imagens nos contos de Ruyra às ideias de repetição e de retomada, que se orientam ao sentido global do discurso, cuja força tensional resulta do contraste de dois ritmos. O efeito surpreendente ao fim de suas histórias emerge da oposição inesperada de dois eixos de ideias cultivados desde o princípio: o primeiro, aparente, o segundo, fruto de inferências e sugestões do texto. Esse efeito surge em dois outros aspectos pontuais: o enriquecimento do léxico pela sinonímia, e a subtração quase total das elipses. A reflexão de Capdevila permite comparar “Visión Agorera” a “O enterramento prematuro”.

Do prólogo expositivo, passando pelo relato nuclear do conto (a experiência pessoal do narrador) até o comentário final, é possível notar a repetição e retomada da imagem-chave em todas as etapas do relato, cada vez que a possibilidade de ser sepultado vivo é referida ou sugerida nos casos e no testemunho pessoal citados pelo narrador. Se o mecanismo repetitivo aproxima o leitor da ótica do protagonista, também indica uma atitude obsessiva em relação à ideia fixa atemorizante, perscrutada com insistência. Retoricamente, o mecanismo poético da repetição e o polissíndeto utilizados por Poe (1981d, p. 189) acentuam o traço monomaniaco do narrador: “E agora, o primeiro positivo esforço para pensar. E agora, a primeira tentativa de recordar. E agora, um êxito parcial e evanescente. E agora, a memória já recuperou de tal modo seu domínio que, até certa medida, estou consciente de meu estado”. “Visión agorerera” principia com o narrador, de modo análogo ao protagonista de “O enterramento prematuro”, descrevendo suas impressões ao despertar para “a nevoenta madrugada do dia psicológico”:

Não posso imaginar que horas seriam, nem assegurar-me se era noite ou madrugada, mas parecia ter levantado há pouco tempo. Uma modorra singular, pesada, mórbida, entorpecia meu cérebro. Ao mesmo tempo experimentava eu algum desgosto muito profundo, algum pesar esmagador, mas era impossível recordar suas causas. Nada, nem um mesquinho detalhe estava presente em minha memória. Em vão esforçava-me por esquadrihar as obscuridades de minha imaginação, buscando alguma lembrança ainda não totalmente evaporada. Foi inútil. Só alcançava aumentar meu frenesi, minha profunda amargura. (RUYRA, 1909, p. 121).³

Um dos temas cardeais de “Visión agorerera” é sugerido logo à primeira linha do conto: “Não posso imaginar que horas seriam, nem assegurar-me se era noite ou madrugada, mas parecia ter levantado há pouco tempo”. A frase recorda ao leitor de Poe (2000g, p. 390) tanto os versos de “Um sonho num sonho” – “Se a esperança se vai, esvoaçando, / que me importa se é noite ou se é dia...” – como a atmosfera do relato central de “O enterramento prematuro”:

Das inúmeras imagens de tristeza que assim me oprimiam em sonhos escolho, para ilustrar, apenas uma visão solitária. Creio que estava imerso num transe cataléptico de duração e intensidade maiores que as habituais. [...] A escuridão era total. Não podia distinguir [...] quem me havia despertado. Não podia recordar-me do momento em que caíra em transe, nem do lugar em que então jazia; enquanto permanecia parado, ocupado em procurar coordenar o pensamento [...]. (POE, 1981d, p. 189).

³ “No puedo imaginar qué hora sería, ni asegurara encontrarme en noche o madrugada, pero se me antojaba que me había levantado poco tiempo ha. Una modorra singular, pesada, morbosa, entorpecía mi cerebro. Al mismo tiempo experimentaba yo algún disgusto muy hondo, alguna pena abrumadora, más érame imposible recordar sus causas. Nada, ni un mezquino detalle estaba presente en mi memoria. En vano me esforzaba en escudriñar las obscuridades de mi imaginación, buscando alguna remembranza aun no totalmente evaporada. Fue inútil. Sólo alcanzaba aumentar mi frenesí, mi honda amargura”. (RUYRA, 1909, p. 121).

O narrador de “O enterramento prematuro” desperta angustiado e confuso; similar ao que ocorre em “Visión agorera”, o embotamento cognitivo é indicado pela imprecisão dos referenciais de espaço e de tempo. No momento em que os protagonistas buscam se orientar sensorialmente, o ritmo da narração diminui, realçando a descrição de imagens, “imagens de tristeza” e “fantasias” de “uma visão solitária”, conforme o narrador de Poe (1981d, p. 188): “Não é esta uma visão de horror? Contempla! [...] E a voz de novo me disse, enquanto eu contemplava: – Não é isto, oh!, não é isto uma visão lastimável? [...] e ele disse de novo: ‘Não é isto, meu Deus!, não é isto uma visão lastimável?’”. Nesse excerto do relato de Poe é possível notar o recurso estilístico de Ruyra apontado por Capdevila (1992, p. 63-64), a saber, a redução do ritmo narrativo pela retomada de temas e imagens oportunos à criação do efeito pretendido, validado pelo mecanismo da repetição de sentenças e palavras, como neste trecho:

Veio-me a suspeita de que estaria nevando e para certificar-me fui à janela, e derramei no exterior a mirada de meus olhos turvos. Longo momento tive de pestanejar antes de convencer-me de que não havia neve por nenhuma parte. Minhas percepções eram surdas e penosas. Permaneci lá, contemplando a negrura dos bosques que se estendiam diante de mim, e disse a mim mesmo: “São os bosques de Montnegre...” [...] E como se não estivesse muito seguro repeti em voz alta [...]. (RUYRA, 1909, p. 122, grifo do autor).⁴

Ao despertar angustiado pela solidão, o narrador percorre a casa buscando companhia. Na cozinha espaçosa, escura, esfumada, de piso rústico e teto alto, com caibros enegrecidos, nota um casal de lavradores, rendeiros da propriedade. Estão sentados, graves e cabisbaixos. Pelo movimento quase imperceptível de seus lábios, percebe que rezavam. Observando-os, vê surgir ao fundo de um corredor “a figura esbelta, grave e melancólica” de sua mãe, que ele segue em longa caminhada até encontrar uma montanha e um bosque com árvores arruinadas.

Ao descer a montanha, distingue ao longe um caminhante com uma maleta às costas, visão que lhe sugere uma viagem ou ausência penosa, algo inevitável e aflitivo. Então, pela primeira vez, considera a possibilidade de uma separação inexplicável e iminente. Perto de uma planície “brumosa e azulada”, chegam à estação de uma estrada de ferro “que se perdia no infinito”. A mãe abraça-o e rapidamente embarca num vagão. Deseja segui-la, mas “com terror” ela o proíbe. Atônito, repara na estranha fisionomia dos passageiros. Nesse momento, o sentimento de solidão do protagonista é acompanhado de um frio na espinha e de súbita

⁴ “Me vino la sospecha de que estaría nevando y para cerciorarme salí a la ventana, y derramé al exterior la mirada de mis ojos turbios. Largo rato hube de parpadear antes de convencerme de que no había nieve por ninguna parte. Mis percepciones eran sordas y penosas. Permanecí allá, contemplando la negrura de las selvas que se extendían delante de mí, y dije a mis adentros: ‘Son los bosques de Montnegre...’ [...] Y como si no estuviese muy seguro repetí en voz alta [...]”. (RUYRA, 1909, p. 122, grifo do autor).

revelação: “Esta ideia clara, horripilante, me despertou. Tudo aquilo não havia sido mais que um sonho, mas me impressionou de tal maneira que me apressei a deixar o local onde o pesadelo me surpreendera” (RUYRA, 1909, p. 127).⁵ Semelhante ao poema “Um sonho num sonho”, o conto termina interrogando de modo reflexivo a natureza “misteriosa” do sonho.

A percepção sensorial é igualmente questionada pelos narradores de Ruyra e Poe. Em “Visión agorera” e “O enterramento prematuro”, decifrar uma situação dramática em cenário ora reconhecido, ora desconhecido, sugere um exercício mental fundado na imprevisibilidade. Ao mesmo tempo, descrever um mundo diverso da realidade torna a ambientação fantástica e, sobretudo, no conto de Ruyra, evocativa dos bosques impressionistas do pintor John Singer Sargent, bem como de imagens das estéticas simbolista e naturalista:

Recordo que o ar estava completamente imóvel. As folhas secas dos choupos e carolinas caíam inertes como pássaros mortos. Entramos num sopé de montanha tenebrosa e povoada de enormes sobreiros, decrepitos e esfarrapados. Aquele velho sobreiral era o de Montigalá, um bosque improdutivo que se não havia destinado ao carvão porque os transportes superavam em custo à mercadoria. As árvores gigantescas, abandonadas, deixavam que fossem morrendo passo a passo, e acaso havia mais de um século que estavam enfermas. Eu conhecia muito bem o antigo sobreiral de Montigalá, lugar pavoroso onde jamais havia escutado o gorjeio de uma ave nem o canto de um lenhador. Ali o ar estava sempre úmido, impregnado de tufos de atmosfera fechada e odores de mofo semelhantes aos que se percebem num albergue de miseráveis. (RUYRA, 1909, p. 123-124).⁶

A passagem seguinte, próxima ao desfecho da história, indicaria o fato de Ruyra ter sido leitor atento da produção crítica e teórica de Poe referente ao conto. O período de orações e termos concisos para caracterizar os passageiros do trem imprime velocidade ao ritmo em gradação que orienta o desfecho: “Quedei aterrorizado. O trem se pôs em marcha, os vagões foram desfilando diante de mim, e atrás das vidraças passaram umas figuras rígidas, umas faces pálidas, uns narizes azulados, uns olhos vidrados...” (RUYRA, 1909, p. 127).⁷ Além de

⁵ “Esta idea clara, horripilante, me despertó. Todo aquello no había sido más que un sueño, pero me impresionó de tal manera que me apresuré a marchar del más donde la pesadilla me había sorprendido”. (RUYRA, 1909, p. 127).

⁶ “Recuerdo que el aire estaba completamente inmóvil. Las hojas secas de chopos y carolinas caían aplomadas como pájaros muertos. ¿A dónde nos encaminábamos por la ribera de aquellos torrentes solitarios? Se aproximaban las selvas. Entramos en una falda de montaña tenebrosa y poblada de enormes alcornoques, decrepitos y harapientos. Aquel viejo alcornocal era el de Montigalá, un bosque improdutivo que no se había destinado al carboneo porque los transportes superaban en coste a la mercadería. A los árboles gigantescos, abandonados, se les dejaba que fuesen muriendo por sus pasos contados, y acaso hacía más de un siglo que estaban enfermos. Yo conocía muy bien el añejo alcornocal de Montigalá, lugar pavoroso donde jamás había oído el gorjeo de un ave ni el canto de un leñador. Allí el aire estaba siempre húmedo, impregnado de tufos de atmósfera cerrada y olores de moho semejantes a los que se perciben en un albergue de miserables”. (RUYRA, 1909, p. 123-124).

⁷ “Quedé despavorido. El tren se puso en marcha, fueron desfilando los vagones delante de mí, y tras los cristales pasaron unas rígidas figuras, unas caras pálidas, unas narices azuladas, unos ojos vidriosos...”. (RUYRA, 1909, p. 127).

alterar o ritmo do conto, a imagem lembra o estranhamento do narrador de Poe (2000e, p. 59) em “Manuscrito encontrado numa garrafa”, ao notar a tripulação do navio à deriva num “mar sobrenatural”: “Atenção de espécie alguma me prestaram e, embora permanecesse bem no meio deles, pareciam extremamente inconscientes de minha presença [...] ostentavam sinais de encanecida velhice”. Compare-se o narrador que observa os tripulantes “entre os enormes arcos do navio” ao que observa, sem ser notado, o casal de agricultores em “Visión agorera”:

Imaginando que talvez a solidão me impressionava, andei em busca de seres humanos. Entrei na cozinha [...] Ali, sob o amplo torreão da casa⁸ vi sentados no banco o *masovero*⁹ e a *masovera*, com os braços cruzados sobre o peito sem dizer palavra, graves, cabisbaixos e devorados por certa palidez. Pelo movimento quase imperceptível de seus lábios compreendi que rezavam. Seria vestígio de lágrimas a claridade que serpenteava pelas faces da *masovera*? Ali pairava um desusado quebrantamento, que eu sentia também ainda que não recordasse o motivo. (RUYRA, 1909, p. 122-123).¹⁰

Um homem passou perto de meu esconderijo a passos vacilantes e incertos. Não pude ver-lhe o rosto, mas tive oportunidade de observar-lhe o aspecto geral. Revelava-se bastante velho e enfermo. [...] Murmurava consigo mesmo, em tom baixo e entrecortado, algumas palavras numa língua que eu não podia entender. [...] Um sentimento para o qual não encontro denominação apoderou-se de minha alma – uma sensação que não admitirá análise, para a qual são inadequadas as lições do tempo passado e para a qual receio que o próprio futuro não me oferecerá chave. (POE, 2000e, p. 58).

O historiador Anthony Vidler (1987, p. 14) analisou a relação entre interior e exterior, privilegiada no insólito ficcional e literatura do século XIX. Contexto usual para a narração de histórias de fantasmas, o interior doméstico, tornado gradativamente veículo para o terror, foi retratado em inúmeras versões. Ao recorrer à nostálgica definição de *veillé*, de *cottage*, da casa como lar e abrigo aconchegante, onde histórias de fantasmas poderiam ser apreciadas em segurança, muitos autores insistiram na necessidade de uma tormenta lá fora, para reforçar o contraste entre ambos os espaços. Em “Manuscrito encontrado numa garrafa”, Poe (2000e: 61, grifo do autor) sugeriu a ideia de suspensão do tempo e quietude na imagem da tripulação silenciosa em meio à tempestade, “[...] ante essa guerra do vento e do mar, para dar uma idéia

⁸ Segundo consta em *WordReference.com Language Forums* (2012), a expressão “ancho vuelo acampanado del hogar”, do conto de Ruyra refere-se ao espaço da chaminé que encima a lareira de casas antigas na Espanha.

⁹ Em nota a “Visión agorera”, Luis López Nieves (2022) definiu por *masovero* o lavrador que, vivendo em propriedade alheia, cultiva terras adjacentes em troca de uma retribuição ou de parte dos produtos cultivados.

¹⁰ “Imaginando que talvez la soledad me impresionaba, anduve en busca de seres humanos. Entré en la cocina [...] Allí, bajo el ancho vuelo acampanado del hogar, vi sentados en el banco al *masovero* y la *masovera*, con los brazos doblados sobre el pecho sin decir palabra, graves, cabizbajos y devorados por yerta amarillez. Por el movimiento casi imperceptible de sus labios comprendí que rezaban. ¿Sería huella de lágrimas la claridad que serpenteaba por las facciones de la *masovera*? Allí cundía un desusado quebranto, que yo sentía también aunque no recordase el motivo”. (RUYRA, 1909, p. 122-123).

da qual as palavras ‘tornado’ e ‘simum’ são triviais e ineficazes”. Ruyra subverte a oposição interior-exterior. A quietude é externa à casa familiar; a tormenta é interna, de teor emocional:

Recordo que o ar estava completamente imóvel [...] Tive intenção de falar, de perguntar algo a minha mãe, porém minha vontade arrefecida e sem tino não encontrava a mola secreta que a põe em comunicação com os sentidos, e apesar de meus esforços, não surgia voz em minha garganta contraída. Que angústia, meu Deus! [...] Minha pobre mãezinha! Seria ela a partir? E para onde?... Aquela cabeça grisalha tão querida havia de separar-se do calor de meus beijos? E por que nos separarmos? Por quê?... Pesadamente, ia dando voltas a estas perguntas em minha imaginação. (RUYRA, 1909, p. 123-126).¹¹

Note-se ainda a ideia de ancianidade assente nos sobreiros descritos por Ruyra (1909, p. 124), há “mais de um século” enfermos, e nos marujos comparados por Poe (2000d, p. 59-60) a “fantasmas de séculos sepultos”: “Os joelhos tremiam de fraqueza, os ombros estavam curvados pela decrepitude, a pele enrugada e a voz baixa e trêmula e entrecortada; os olhos brilhavam com a reuma dos anos e seus cabelos grisalhos espalhavam-se terrivelmente pela fúria da tempestade”. O aspecto dos marujos é similar ao das árvores a que Ruyra (1909, p. 125) legou acepção de oráculo na história: “Eu a seguia desajeitadamente mirando trêmulo as árvores caducas que retorciam sobre minha cabeça seus ramos curvos, cobertos de um musgo longo e branco como o cabelo de um velho [...] Dir-se-ia que Deus as condenara a um sofrer espantoso, sem permitir alento ou gemido”.¹² Embora não cite a doença que vitimou a mãe do narrador, Ruyra possivelmente simbolizou a enfermidade no bosque. A descrição das árvores em “Visión agorera” demonstra paralelos com a da tuberculose em “O caso do Sr. Valdemar”:

Roídas muitas delas ao nível do solo pelos insetos, consumidas pelo carcoma, com trechos feridos e descascados; algumas minadas por podridões que lhes convertiam a medula em uma massa amarela e branda, desfeita ao menor roçar em uma serragem impalpável como o tabaco em pó; outras encaroçadas por tumores monstruosos que irrompiam liberando filetes aquosos que se estendiam pelo solo à guisa de complicados riachinhos; estas esvaziadas por cavidades espantosas; aquelas fendidas de alto a baixo e com a metade dos pesados membros abatida a seus pés; mas todas colossais, chagadas, cobertas de pó e teias de aranha apresentavam um grandioso aspecto, de desolação que aterrava. (RUYRA, 1909, p. 125).¹³

¹¹ “Recuerdo que el aire estaba completamente inmóvil [...] Yo tuve intención de hablar, de preguntar algo a mi madre, pero mi voluntad arrecida y sin tino no hallaba el resorte secreto que la pone en comunicación con los sentidos, y a pesar de mis esfuerzos, no surgía la voz en mi garganta contraída. ¡Qué angustia, Dios mío! [...] ¡Pobre madrecita mía! ¿Sería ella quien partiese? ¿Y adónde?... ¿Aquella cabeza gris tan querida había de separarme del calor de mis besos? ¿Y por qué separarnos?... ¿Por qué?... Pesadamente, iba dando vueltas a estas preguntas en mi imaginación”. (RUYRA, 1909, p. 123-126).

¹² “Yo la seguía torpemente mirando con estremecimientos los arbolazos caducos que retorcián sobre mi cabeza sus ramas contrahechas, cubiertas de un musgo prolongado y blanco como el pelo de un viejo. [...] Diríase que Dios los había condenado a un espantoso sufrir, sin permitirles aliento ni gemido.” (RUYRA, 1909, p. 125).

¹³ “Roídos muchos de ellos a nivel del suelo por los insectos, bocelados por la carcoma, heridos y descortezados a trechos; minados algunos por podredumbres que les convertían la médula en una masa amarilla y blanda,

O pulmão esquerdo estivera, durante dezoito meses, num estado semi-ósseo ou cartilaginoso e se tornara, sem dúvida, inteiramente inútil a qualquer função vital. O direito, na sua parte superior, estava também parcialmente, senão de todo, ossificado, enquanto a região inferior era simplesmente uma massa de tubérculos purulentos, interpenetrando-se. Havia muitas cavernas externas e, em um ponto, se operava uma adesão permanente às costelas. (POE, 1981c, p. 225).

Para Juan Ramon Resina (2017, p. 135), Ruyra alcançou a mestria da linguagem com a descrição naturalista. Nos esboços da natureza, elevou os espaços representados a patamar superior, conferindo-lhes verossimilitude e significado. Por conseguinte, cada elemento da sinestésica variedade de formas e texturas do bosque de “Visión agorera” corrobora a ideia de deterioração. De acordo com Capdevila (1992, p. 67), as imagens da natureza nos contos de Ruyra são orquestradas para compor certa atmosfera; por extensão, o deslocamento do prisma descritivo da natureza para os personagens promove o aumento da complexidade da história.

Mais sugestiva e poética é a alusão a “Um sonho num sonho”. A cena que recorda os versos de Poe (2000g, p. 390), “Este beijo em tua fronte deponho! / Vou partir”, dá-se quando Ruyra (1909, p. 123) relata o gesto de despedida entre mãe e filho: “Etérea e alva, a afável dama se aproximou, abraçou-me e estampou em minha fronte um dilatado beijo”.¹⁴ A imagem materna em “Visión agorera” permite duas observações: a primeira alude ao possível modelo de inspiração para a figura feminina; a segunda, aos temas da morte e do sentimento amoroso.

A ideia de que “... só no sono e em seu mundo a Morte se reflete”

No conto “D’una olor” (1919), o sentimento amoroso é considerado a mais sugestiva e intensa das percepções. Ruyra citou Paul Verlaine em “Estètics de les imatges abstractes” ao comentar tal recurso poético em 1907, sublinhando a visualização no prazer estético, que não seria restrito ao sentido do olfato. Em “D’una olor”, expôs Capdevila (1992, p. 190), o cenário emoldura a aparição da dama, inspirada na escola pré-rafaelita e no modelo literário comum a Gérard de Nerval e Poe, referente à ambiguidade da mulher ideal. Ruyra definiu-a como evanescente, distante, inominada e com certo apelo místico, conforme o sentido e o lugar de

deshecha al menor roce en un serrín impalpable como el tabaco en polvo; abollados otros por tumores monstruosos que estallaban soltando hilillos acuosos que se extendían por el suelo a guisa de complicados riachuelos; éstos vaciados por cavidades espantosas; aquellos hendidos de arriba abajo y con la mitad de los pesados miembros abatida a sus pies; pero todos colosales, llagados, cubiertos de polvo y telarañas presentaban un grandioso aspecto, de desolación que aterraba”. (RUYRA, 1909, p. 125).

¹⁴ “Etérea y blanquecina, la afable dama se me allegó, me abrazó y estampó en mi frente un dilatado beso”. (RUYRA, 1909, p. 123).

sua aparição; mas a figura materna “etérea y blanquecina” de “Visión agorera” difere da igualmente “etérea e alva” descrita por Gustavo Adolfo Bécquer em “El rayo de luna” (1862).

Em “Visión agorera”, a “figura esbelta, grave e melancólica” da “afável dama” que caminha “distanciada” e “silenciosa” alude à dama descrita por Poe (2000g, p. 380) em “Para Helena” (1831): “Toda de branco [...] Os canteiros, os meandros sinuosos [...] árvores aflitas [...] Tudo expirara [...] Tu, como um elfo, entre árvores funéreas, deslizas”. A dama de “A queda da casa de Usher” (1839) ajusta-se à imagem materna e à reação do narrador de Ruyra (1909, p. 121): “Ao mesmo tempo experimentava eu algum desgosto muito profundo, alguma pena esmagadora, mas era impossível recordar suas causas. [...] Só alcançava aumentar meu frenesi, minha profunda amargura”. Tal reação seria comparável à do narrador de Poe quando:

[...] Lady Madeline (pois assim se chamava ela) passou, lentamente, pela parte mais distante do aposento e desapareceu. Olhei-a tomado de profundo assombro, não destituído de temor – e, no entanto, percebi que me era impossível explicar tais sentimentos. Uma sensação de estupor me oprimia, enquanto meus olhos seguiam seus passos que se afastavam. (POE, 1978, p. 14).

A “figura esbelta, grave e melancólica” de “Visión agorera” recorda também a de “A uma passante” (1855), nos fragmentos mais pertinentes dos versos de Baudelaire (1985, p. 361): “Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou [...] era-lhe a imagem nobre e fina. / Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve [...]”. O tema do “olhar” é igualmente abordado por Ruyra (1909, p. 123): “Seus olhos grandes e serenos contavam uma tristeza incompreensível”,¹⁵ e por Poe (2000g, p. 30): “Só teus olhos permanecem [...] Iluminando a estrada solitária / de meu regresso, não me abandonaram / como o fizeram minhas esperanças”. Se a essência do amor difere, o tema da perda conecta “Visión agorera”, “Para Helena”, “O corvo” e o poema de Baudelaire (1985, p. 361, grifo do autor): “Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez / Não mais hei de te ver senão na eternidade? / Longe daqui! tarde demais! ‘nunca’ talvez!”. O amor filial é uma forma de percepção que leva o narrador a decifrar a cadeia de imagens proposta no sonho: o solar da família, os retratos humanos e o bosque decrepito. À diferença de certos contos e poemas de Poe, em “Visión agorera” a morte e o luto não aludem à perda de um amor idealizado, no sentido postulado em “A filosofia da composição” (1846):

“De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?” A morte – foi a resposta evidente: “Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é,

¹⁵ “Sus ojos grandes y serenos decían una tristeza incomprensible”. (RUYRA, 1909, p. 123).

inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”. (POE, 2000a, p. 410).

Ruyra une ao tema da morte o que Poe (2000a, p. 410) denominou “efeito da variação da aplicação”. Este consiste, no poema “O corvo” (1945), em tornar a primeira pergunta um lugar-comum; a segunda, uma expressão menos comum; e assim por diante até o momento no qual ocorreriam ao amante: “[...] perguntas cuja resposta lhe interessavam apaixonadamente ao coração, fazendo-as num misto de superstição e daquela espécie de desespero, que se deleita na própria tortura”. De modo semelhante, o narrador de “Visión agorera” interroga-se:

Seria vestígio de lágrimas a claridade que serpenteava pelas faces da *masovera*? [...] Para onde nos encaminhávamos margeando aquelas torrentes solitárias? [...] Acaso anoitecia? Seria ela a partir? E para onde?... Aquela cabeça grisalha tão querida havia de separar-se do calor de meus beijos? E por que nos separarmos? Por quê?... Pesadamente, ia dando voltas a estas perguntas em minha imaginação [...] O sonho teria sido uma sugestão, uma advertência misteriosa? (RUYRA, 1909, p. 123-126).¹⁶

O binômio sono/sonho como fonte de advertências misteriosas, especulações mentais e experiências psicológicas é um grande tema da poesia e da prosa de Poe, mencionado em “O escaravelho de ouro” (1842); nos colóquios; e nos contos mesméricos: “Uma história das Montanhas Ragged” (1844), “Revelação magnética” (1844) e “O caso do Sr. Valdemar”. No poema em prosa “O poder das palavras”, diálogo de dois seres celestiais, o personagem Oinos lamenta: “Mas eu sonhei que nesta existência ficaria imediatamente conhecedor de todas as coisas e tornar-me-ia, assim, imediatamente feliz, por conhecer tudo” (POE, 2000e, p. 297).

Para William Giraldi (2015, p. xvi, grifo do autor), o sono na obra de Poe (2000c, p. 304) é um tipo de portal para a morte: “Afinal, como muitas vezes sucede a quem dorme (só no sono e em seu mundo a Morte se reflete)”, ele escreveu em “Colóquio entre Monos e Una” (1841), e “se reflete” equivale a “se vivencia”. A predileção pelo sono não é mistério para o depressivo, pois sabe quão árduo é estar vivo, e que o sonhar, acima de tudo, ocorre durante o sono. Dormir o cavernoso sono que entorpece mente e corpo, expôs Giraldi, é um dos únicos refúgios do depressivo. “Os que sonham de dia conhecem muitas coisas que escapam aos que sonham somente de noite”, afirmou o narrador de Poe (1981a, p. 120) em “Eleonora” (1841).

¹⁶“¿Sería huella de lágrimas la claridad que serpenteaba por las facciones de la masovera? [...] ¿A dónde nos encaminábamos por la ribera de aquellos torrentes solitarios? [...] ¿Anochecía acaso? [...] ¿Sería ella quien partiese? ¿Y adónde?... ¿Aquella cabeza gris tan querida había de separarme del calor de mis besos? ¿Y por qué separarnos?... ¿Por qué?... [...] Pesadamente, iba dando vueltas a estas preguntas en mi imaginación [...] ¿El sueño habría sido una sugestión, una advertencia misteriosa?”. (RUYRA, 1909, p. 123-126).

Ruyra (1909, p. 127) não oferece interpretação expressa à mensagem do sonho, nem confirma a ideia de premonição: “Voltei, pois, ao meu solar, e (muitos crerão que o digo para produzir um efeito artístico, mas não é assim) encontrei minha mãe enferma e vi-a morrer poucos dias depois”.¹⁷ A questão em aberto enriquece semanticamente a narrativa. Discípulo de Poe, Ruyra (1909, p.127) explorou o terror psicológico dos pensamentos intrusivos: “Esta ideia clara, horripilante, me despertou. Tudo aquilo não havia sido mais que um sonho, mas me impressionou de tal maneira [...]”. No conto de Poe, despertar sob efeito do horror à ideia da morte prescindiria de causas sobrenaturais quando as contingências equivalem a fantasmas:

Em tudo isso que eu experimentava não havia sofrimento físico, mas infinita angústia moral. Minha imaginação se tornava macabra. [...] Perdia-me em devaneios de morte e a ideia de enterramento prematuro se apossava de contínuo de meu cérebro. [...] E quando, finalmente, mergulhava no sono, era apenas para precipitar-me imediatamente num mundo de fantasmas acima do qual, com asas enormes, líridas, tenebrosas, pairava, dominadora, a fixa idéia sepulcral. (POE, 1981d, p. 187).

Para Ruyra, imaginação e sonho são domínios homólogos, mas distintos. Discorrendo sobre Girona, descreveu-a com precisão realista, quase fotográfica, como local impregnado de mistério, que suscita a imaginação e o sonho e, simultaneamente, como recordação imersa no sonho, moldada pela imaginação e pela realidade. Seus retratos detalhados do ambiente são expressos com um amálgama de realidade e poesia (MONTOLIU *apud* MASÓ, 1989, p. 38).

Em reflexão pertinente ao conceito de *Ekphrasis*, Carles Miralles (2005, p. 57, grifo da autora) afirmou que a ficção de Ruyra exige do leitor visualizar mentalmente o que é lido, e o tempo despendido na leitura implicaria tensão compatível à concentração exigida do intelecto. Buscando na observação da natureza um efeito que atinja de modo especial a sensibilidade, o autor elege para retratá-lo termos ideais, lembrando que Ruyra comparou as ações de escrever e pintar ao expor como se deve “matizar” adjetivos e conciliar verbos. Ainda sobre a questão da imagem na prosa do autor, segundo Capdevila (1992, p. 48), desde 1896 a narrativa de Ruyra ganha mais emoção e intensidade com experimentações poéticas geradas pelo estudo e tradução dos simbolistas franceses, sobretudo de Verlaine. O aporte sinestésico das imagens é enfatizado por Ruyra (1909, p. 124) na maioria das descrições, tal como no trecho: “Ali o ar estava sempre úmido, impregnado de tufo de atmosfera fechada e odores de mofo semelhantes aos que se percebem num albergue de miseráveis”. Uma série de imagens reforça a impressão de silêncio: os *masoveros* “sem dizer palavra”; o bosque onde o ar “estava

¹⁷ “Volví, pues, a la costa, a mi casa solariega, y (muchos creerán que lo digo para producir un efecto artístico, mas no es así) encontré a mi madre enferma y la vi morir a los pocos días”. (RUYRA, 1909, p. 127).

completamente imóvel”, “onde jamais havia escutado o gorjeio de uma ave nem o canto de um lenhador”; o narrador a quem “não surgia a voz” e as “rígidas figuras” dos viajantes no trem. O silêncio a que parecem “condenados” natureza e personagens, sem “alento nem gemido”, numa atmosfera de “grandioso aspecto, de desolação que aterrava” remete ao poema “Al Aaraaf” (1829), cujas imagens correlacionam a criação poética à paisagem que a inspira:

Nem respirava, imóvel, pois ouvia
 uma voz, dominando as amplitudes quietas,
 um rumor de silêncio, que aturdia
 o ouvido e que, em seus sonhos, os poetas
 “música das esferas” denominam.
 O nosso mundo é feito de mil termos
 e chamamos “Silêncio” à quietude dos ermos,
 a mais vã das palavras existentes.
 A Natureza inteira fala e os entes
 imaginários, mesmo, disseminam
 sombras de sons das asas de ficção;
 mas, ah! Tal não se dá no reino alto e fulgente
 onde perpassa a voz de Deus, eternamente
 e o vento rubro murcha na amplidão. (POE, 2000b, p. 384, grifo do autor).

O protagonista de “Visión agorera” concebe de maneira muito similar aos narradores enlutados de Poe todos os augúrios, possibilidades, presságios e temores antevistos no aspecto fantasmagórico, fatalista e trágico do sonho, concretizados ao fim da narrativa com a morte da figura feminina. Intrínseco ao sentido lúgubre do sonho é o apelo encantatório, mesmerizante, com que a fluidez da narrativa o reveste. Nas obras de Poe e no conto de Ruyra, o sonho pode ser considerado uma linguagem específica, que no poema “Al Aaraaf” seria a da imaginação criadora, viva nos sonhos dos poetas. A noção de palavra como potência criadora é bíblica e não se coaduna à ideia de silêncio no poema, por conseguinte, se “A Natureza inteira fala”, o reverso dessa imagem em “Visión agorera” estaria no paradoxo de uma natureza silenciosa.

A imagem do bosque silente repete-se em “La basarda”.¹⁸ Para Capdevila (1992, p. 92-93, grifo da autora) é sugestivo Ruyra ter elegido esse conto para encerrar o primeiro dos quatro tomos de *Pynia de Rosa*, subtítulo “Impressions”, cuja prosa conserva estilo descritivo-poético. O narrador de “La basarda” vivencia o terror de caminhar por um bosque e pondera a respeito do medo intuitivo ante o que não é concreto e cognoscível. Ruyra perscruta um tema recorrente na literatura finissecular: o temor sobrenatural em sua expressão mais insondável. Ao abordar o medo do desconhecido, que nenhum raciocínio, sistema filosófico ou cultural pôde anular, Ruyra relatou as impressões do protagonista ao percorrer uma “selva

¹⁸ Tal como “Visión agorera”, “La basarda” integra a coletânea *Jacobé*, traduzida por Josep Carner, que deu ao conto o título de “La pavura”. Segundo nota de Luis López Nieves (2022) ao conto, “pavura” equivale a pavor.

obscura”, de “quietude mortal”, em “terras inteiramente desabitadas”. A opressão da travessia ao entardecer é exacerbada à proporção que anoitece. Nos termos de Capdevila (1992, p. 93), o percurso converte-se em viagem a um tipo de país dos mortos, ao coração da noite interior humana na sua intimidade mais angustiante. Entre o imaginário e a percepção da realidade, o mesmo *pathos* é esboçado em “La basarda”, “Visión agorera” e “A queda da casa de Usher”:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passava eu, [...] sozinho, por uma região singularmente monótona – e, quando as sombras da noite se estendiam uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. Digo insuportável, pois aquele sentimento não era atenuado por essa emoção meio agradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral, mesmo as imagens naturais mais severas da desolação e do terrível. Contemplei a cena que tinha diante de mim [...] algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos – com uma completa depressão na alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime. (POE, 1978, p. 7).

Além da obra de Poe, Ruyra transpôs para sua ficção repertórios diversos e tendências literárias europeias. Particularmente em relação a seu país, integrou o movimento nacionalista da literatura hispânica e o renascimento histórico-cultural catalão. No âmbito da Renascença catalã, publicou estudos de caráter filológico e linguístico, sendo lembrado ainda hoje pela prosa literária que enaltece a cultura popular e o dialeto falado nas regiões de Blanes e Girona.

Considerações finais

Joaquim Ruyra inspirou-se em recursos estilísticos, temas e símbolos da obra de Edgar Allan Poe e inscreveu-os no domínio formado pela tríade Espanha, Catalunha e Girona. Entre os usos do grotesco da prosa de Poe, “Visión agorera” elegeu para retratar as árvores doentias a descrição fundada em um tipo particular de horror, situado por Dieter Meindl (1996, p. 147) no limiar que anula a distinção entre o ser vivo, o ser agonizante e o morto. O bosque de formas serpentinadas e retorcidas evoca um episódio da obra de Poe no qual grotesco e arabesco se equivalem. Segundo Meindl (1996, p. 44), em “Ligeia” o grotesco distancia-se do burlesco, do cômico, e se aproxima do exótico, fantástico e monstruoso na descrição da câmara nupcial de Lady Rowena. Comparem-se o excerto de Ruyra (1909, p. 123-124): “Entramos num sopé de montanha tenebrosa e povoada de enormes sobreiros, decrépitos e rotos [...] Às árvores gigantescas, abandonadas, deixavam que fossem morrendo passo a passo, e acaso havia mais de um século que estavam enfermas”, e a passagem do conto de Poe comentada por Meindl:

Mas a fantasia principal [...] se ostentava nas colgaduras do aposento. As paredes elevadas a gigantesca altura – acima mesmo de qualquer proporção – estavam cobertas, de alto a baixo, de vastos panejamentos duma pesada e maciça tapeçaria [...] Esse material era um tecido [...] todo salpicado, a intervalos regulares, de figuras arabescas [...] Mas essas figuras só participavam do caráter de arabesco quando observadas dum único ponto de vista. [...] eram feitas de modo a mudar de aspecto. Para quem entrasse no quarto, tinham a aparência de simples monstruosidades, mas à medida que se avançava desaparecia gradualmente esse aspecto e, passo a passo, à proporção que o visitante mudasse de posição no quarto, via-se cercado por uma infundável sucessão de formas espectrais [...]. (POE, 1981b, p. 73-74).

Comparar “Visión agorera” à ficção de Poe implica a valorização descritiva do espaço. Nesta, a realidade não equivale apenas ao encadeamento temporal de fatos heterogêneos. Na representação do espaço, o sonho é coadjutor da mente na interpretação dos fatos: os contistas ativam o efeito fantástico pelo acúmulo de imagens, conciliando descrições dos planos real e onírico. O real torna-se ideal e vice-versa, conforme a descrição poética ou realista. A ligação entre sonho e realidade emerge ao final do conto. “Visión agorera” baseia-se na ideia, tão cara a Poe, do sonho como recurso, segundo Ruyra (1909, p. 121), para se “esquadrinhar as obscuridades [...] da imaginação”. Nas *Marginálias*, Poe (2000d, p. 454) alude ao “ponto de fusão entre a vigília e o sono”, ponto em que se pode perscrutar as “impressões psíquicas”.

Ambos os contistas valorizaram com estilo próprio o relato monológico; a consciência (auto)perscrutadora como intérprete de acontecimentos e imagens; as “impressões psíquicas” do sonho; o tom noturno do conto; as estratégias retóricas de repetição e gradação voltadas a um efeito e o tema julgado por Poe o mais melancólico e poético. As *Marginálias* sugerem o valor de criações originais e as “novas combinações” que o legado de um autor pode inspirar:

Em certo sentido, e até certo ponto, ser singular é ser original e não existe virtude literária superior à originalidade. Essa verdadeira originalidade, que se pode louvar, não implica, contudo, uma singularidade uniforme, mas uma constante singularidade, que vem de um infatigável vigor da imaginação, ou, antes, de uma perpétua força de criação, cuja natureza se manifesta em cada obra, sempre impelida, como é, a tudo renovar. Essa verdadeira originalidade jamais se esgota. [...] Enquanto o universo dos pensamentos oferecer os elementos de novas combinações, a alma verdadeiramente genial não deixará de ser original, inesgotável, ela e não outra. (POE, 2000d, p. 443).

“Visión agorera” oferece mais de um símbolo para o mesmo tema, se a morte pode ser comparada ao trem que surge “fazendo trepidar o solo”, a ideia de eternidade é sugerida pela imagem da “estrada de ferro que se perdia no infinito”. O conto apreende temáticas, imagens, recursos narrativos e situações abordadas em escritos ficcionais, poéticos e teóricos de Poe. Essas correspondências revelariam o que Ruyra elegeu da obra e técnica literária do escritor.

Referências

ANCHO vuelo acampanado del hogar. **WordReference.com Language Forums**, Oct. 21, 2012. Disponível em: <https://forum.wordreference.com/threads/ancho-vuelo-acampanado-del-hogar.2512753/>. Acesso em: 02 fev. 2022.

BASSÓ, Jacint. **“Jacobé i altres narracions” de Joaquim Ruyra**. Barcelona: Editorial Empúries, 1986.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. A uma passante. In: BAUDELAIRE, Charles Pierre _____. **As flores do mal**. 3. ed. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 361.

BURWICK, Frederick L. Edgar Allan Poe: The Sublime, The Picturesque, The Grotesque, and The Arabesque. **American Studies**, v. 43, n. 3, p. 423-436, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41157397>. Acesso em: 06 fev. 2022.

CAPDEVILA, Lluïsa Julià i. **Joaquim Ruyra, narrador**. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1992.

FARIA, Gentil Luiz de. Influência ou confluências? In: FARIA, Gentil Luiz de _____. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019, p. 69-94.

GIRALDI, William. Foreword. In: HAYES, Kevin J. (Ed.) **The Annotated Poe**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015, p. xi-xxii.

MABBOTT, Thomas Ollive. Mellonta Tauta and a Remarkable Letter. In: MABBOTT, Thomas Ollive _____. **The Collected Works of Edgar Allan Poe - Vol. III: Tales and Sketches (1843-1849)**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 1289-1291.

MARTÍNEZ, Rosa Clar i; PRUNELLA, Jaume Marí i. **Marines et boscatges, de Joaquim Ruyra**. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Departament d'Ensenyament, 2004.

MASÓ, Narcís-Jordi Aragó. Dossier Joaquim Ruyra. Girona: les grans revelacions. **Revista de Girona**, Girona, año XXXV, n. 136, p. 36-39, 1989. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/revistagirona/article/viewFile/92605/117820>. Acesso em: 08 fev. 2022.

MEINDL, Dieter. **American fiction and the metaphysics of the grotesque**. Columbia, London: University of Missouri Press, 1996.

MIRALLES, Carles. L'escriptura de Joaquim Ruyra. In: MIRALLES, Carles. _____. **Homenatge a Joaquim Ruyra en el centenari de Marines i Boscatges (1903-2003)**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Filològica, 2005, p. 57-66.

NIEVES, Luis López. Masovero. In: NIEVES, Luis López _____. **Ciudad Seva**. Disponível em: <http://ciudadseva.com/texto/vision-agorera/>. Acesso em: 02 mar. 2022.

NIEVES, Luis López. Pavura_____. In: NIEVES, Luis López_____. **Ciudad Seva**. Disponível em: <https://ciudadseva.com/texto/la-pavura/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

PÀMIAS, Jordi. Un gran narrador de petites històries: Joaquim Ruyra. **Nuvol**, Barcelona, 25 de fevereiro 2015. Disponível em: <http://www.nuvol.com/noticies/un-gran-narrador-de-petites-histories-joaquim-ruyra/>. Acesso em: 09 fev. 2022.

PLA, Josep. **Notes disperses**. Barcelona: Destino, 2001.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000a, p. 407-414.

POE, Edgar Allan_____. A queda da casa de Usher. In: POE, Edgar Allan_____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 7-27.

POE, Edgar Allan_____. Al Aaraaf. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000b, p. 381-388.

POE, Edgar Allan_____. Colóquio entre Monos e Una. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000c, p. 300-305.

POE, Edgar Allan_____. Eleonora. In: POE, Edgar Allan_____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a, p. 120-125.

POE, Edgar Allan_____. Ligeia. In: POE, Edgar Allan_____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b, p. 64-79.

POE, Edgar Allan_____. De “Marginália” (Excertos). In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000d, p. 442-454.

POE, Edgar Allan_____. Manuscrito encontrado numa garrafa. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000e, p. 55-61.

POE, Edgar Allan_____. Mellonta Tauta. In: CARDOSO, Rodrigo da Silva. **Tradução comentada dos contos Loss of Breath, Mystification e Mellonta Tauta de Edgar Allan Poe**. Dissertação (Mestrado em tradução). Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015, p. 112-138.

POE, Edgar Allan_____. Mellonta Tauta. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). **The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. III: Tales and Sketches (1843-1849)**. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 1289-1309.

POE, Edgar Allan_____. O caso do Sr. Valdemar. In: POE, Edgar Allan_____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981c, p. 223-232.

POE, Edgar Allan_____. O enterramento prematuro. In: POE, Edgar Allan_____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981d, p. 179-192.

POE, Edgar Allan_____. O poder das palavras. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000e, p. 297-299.

POE, Edgar Allan_____. Para Helena. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**_____. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000g, p. 380.

POE, Edgar Allan_____. Um sonho num sonho. In: POE, Edgar Allan_____. **Poesia e Prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000g, p. 390-391.

RESINA, Juan Ramon. **Josep Pla**: seeing the world in the form os articles. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

RUYRA, Joaquim. Carta a Guillermo Diaz-Plaja. In: FUSTÉ, Jordi Amat; CELA, Blanca Bravo; TABOADA, Anna Díaz-Plaja (Ed.). **Querido amigo, estimado maestro**: cartas a Guillermo Díaz-Plaja (1929-1984). Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, p. 27-28.

RUYRA, Joaquim_____. **L'educació de la inventiva**: discurs llegit em la V festa anual de l'intitut. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1938.

RUYRA, Joaquim_____. Visión agorera. In: RUYRA, Joaquim_____. **Jacobé**: narraciones del mar y la montaña. Tradución de Josep Carner. Barcelona: Ed. Domènech, 1909, p. 121-128.

VIDLER, Anthony. The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime. **Assemblage**, n. 3, p. 6-29, 1987.

Recebido em: 15/03/2022

Aceito para publicação em: 26/07/2022